

Joodse ondernemers in het Nederlandse film- en
bioscoopbedrijf tot 1940

Fransje Emma de Jong

©Fransje de Jong, 2013

Omslag: Filmondernemers voor Paviljoen Vondelpark. Bewerking van een foto uit het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 26 juli 1926.

Ontwerp cover: Lars Pothast / Legatron Electronic Publishing, Rotterdam

Verzorging lay-out: Legatron Electronic Publishing, Rotterdam

Druk: Ipskamp Drukkers, Enschede

ISBN: 978-94-6191-813-0

Joodse ondernemers in het Nederlandse film- en
bioscoopbedrijf tot 1940

Jewish entrepreneurs in the Dutch film business before 1940
(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht op gezag van de rector magnificus, prof. dr. G.J. van der Zwaan, ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op 29 augustus 2013 om 10.30 uur

door

Fransje Emma de Jong

geboren op 1 augustus 1980 te Roosendaal

Promotoren: Prof.dr. F.E. Kessler
Prof.dr. A.P. Hogenkamp

Co-promotor: Dr. J. Thissen

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met steun van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO).

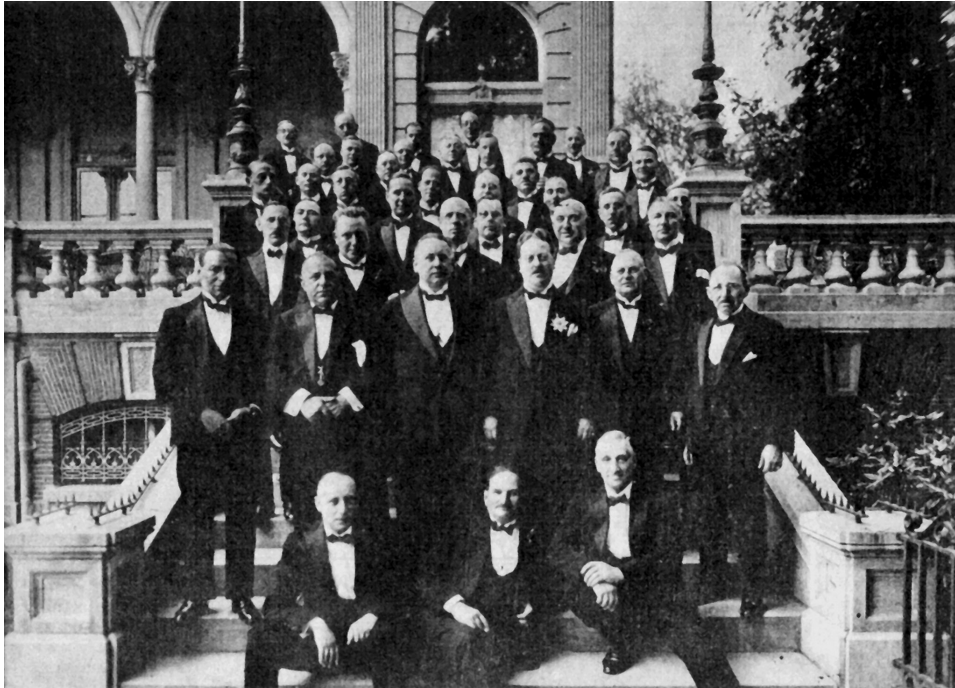
Inhoudsopgave

Inleiding	1
De Dag van David Hamburger Jr	1
Achtergrond en probleemstelling	2
Joden in de internationale filmgeschiedschrijving	4
Combinatie van disciplines	7
Veranderende ‘noties’ van Joodse identiteit	11
Ondernemer / ondernemerschap	15
Onderzoeksaanpak	17
Inventarisatie van Joodse filmondernemers	19
Bronnen	21
Opzet van het proefschrift	23
1 De nieuwe ‘elite’ van de Nederlandse filmwereld	25
De wisseling van de wacht	28
Gunstige kansenstructuur	39
Joodse sleutelfiguren zetten zichzelf in de schijnwerpers	43
Hindernissen op de sociale ladder	53
Het Joodse imago van het Nederlandse filmbedrijf	54
Sluimerende beelden over ‘Joodsche filmmagnaten’	58
2 Rondom de Bond: informele en formele sociale netwerken van Joodse ondernemers	65
Gezamenlijk aan tafel	66
Clustervorming van Joodse ondernemers: een pluriform gezelschap	71
Onevenwichtige machtsbalans	84
<i>Pr</i> -strategieën van de Nederlandse Bioscoopbond	90
Neutraliteit / Joodse identiteit	95

3 Tussen synagoge en cine-goge	99
Schaarse bronnen	103
Handhaving van joodse tradities in het filmbedrijf	104
Meer of minder Joods	108
Speciale voorstellingen met joodse feestdagen	115
<i>Tsedaka</i> (lokaal)	119
Motieven en receptie	124
B.I.O.-Vacantieoord. Een bijdrage aan onverzuilde liefdadigheid (nationaal)	128
Jodendom in de ondernemerspraktijk	133
4 Zionisme in de Nederlandse bioscopen	137
Achtergronden van het moderne zionisme: politiek en propaganda	139
Een heraut die het ochtendgloren komt verkonden!	146
Joodse filmondernemers en het zionistische propaganda-apparaat	152
5 Joodse identiteit en ondernemerschap in de jaren dertig	159
Drie uitdagingen	164
Meewaaien met de Hollandse wind (A)	177
Lotsverbondenheid, solidariteit en politiek engagement (B)	188
Reacties van het filmbedrijf op de Anschluss en de ' <i>Kristallnacht</i> ' (1938)	199
Dubbele reactie	206

Conclusie	211
Doorbraak en toenemende zichtbaarheid	212
Opstelling van Joodse filmondernemers in de publieke ruimte	213
Informeel en formeel sociale netwerken	216
Jodendom in de dagelijkse bedrijfsvoering	218
Achtergronden van Joodse nichevorming	222
Nieuwe perspectieven voor filmhistorisch onderzoek	225
Literatuur en bronnen	229
Summary	247
Bijlagen	
Bijlage I Inventarisatie van Joodse ondernemers in het NL filmbedrijf tot 1940	253
Bijlage II Aandeel van Joden in het NL filmbedrijf tot 1940	274
Bijlage III Aandeel van Joden in de NBB	277
Dankwoord	279
Over de auteur	282

Inleiding



*Filmondernemers voor Paviljoen Vondelpark, Nieuw Weekblad
voor de Cinematografie, 23 juli 1926.*

De Dag van David Hamburger Jr

Op een zomerdag in 1926 werd in het Vondelpark in Amsterdam een groepsportret gemaakt van een aantal vooraanstaande ondernemers in het nog jonge Nederlandse filmbedrijf. De aanleiding was buitengewoon feestelijk: de Utrechtse bioscoopexploitant David Hamburger Junior – in het midden met insigne – werd gelauwerd voor zijn voortrekkersrol in de totstandkoming van de Nederlandse Bioscoopbond, de landelijke brancheorganisatie van filmdistributeurs en bioscoopexploitanten. Het hoofdbestuur van de bond had een groots banket georganiseerd om te vieren dat Hamburger, die tijdelijk aftrad als bondsvoorzitter, op de filmbeurs “met algemeene stemmen” was benoemd tot “eere-lid”.¹ Het leek een dag van historische betekenis. “Wanneer na jaren de geschiedenis van het bioscoop- en filmbedrijf in Nederland zal worden geschreven”,

¹ ‘De Dag van D. Hamburger Jr.’, Nieuw Weekblad voor de Cinematografie (verder NWC), 23-07-1926.

schreef de hoofdredacteur van het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* na afloop, “dan zal daarin stellig de 19^{de} juli 1926 worden aangemerkt als de dag van onze oud-Bondsvoorzitter D. Hamburger Junior.”²

Wat aan de foto niet te zien is, maar uit de commentaren in de vakpers valt af te leiden, is dat Hamburger overwegend werd omringd door ondernemers die net als hij van Joodse afkomst waren. De groep van circa veertig genodigden bestond voor meer dan de helft uit Joden. Deze concentratie van Joodse ondernemers is opvallend, gezien het feit dat de Joodse minderheid amper 2% van de Nederlandse beroepsbevolking uitmaakte. Het grote aantal Joodse aanwezigen bij het diner van Hamburger roept een waaier aan vragen op met betrekking tot de positie van deze groep in het Nederlandse filmbedrijf gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw. Welke rol speelden Joodse filmverhuurders en bioscoophouders precies in de opkomst en professionalisering van deze tak van het amusementsbedrijf? In hoeverre was het relatief grote Joodse aandeel in het groepsportret een afspiegeling van de verhoudingen in de bedrijfstak anno 1926? Sinds wanneer bekleedden Joodse ondernemers sleutelposities binnen de filmwereld, hoe bereikten ze hun doelen en hoe duurzaam waren hun posities? Kwam hun Joodse identiteit tot uitdrukking in hun ondernemerschap? Was hun afkomst van wezenlijk belang in de omgang met collega's in het vak of met buitenstaanders, zoals gemeentelijke overheden, met wie zij moesten onderhandelen over vergunningen of een verlaging van de belasting op bioscoopbezoek? Liepen ze tegen antisemitische vooroordelen aan, en zo ja hoe reageerden ze daarop? Vormden Joodse filmondernemers – in het licht van een van verzuiling doordrongen samenleving – een aparte ‘groep’ binnen het filmwezen of was van een dergelijke groepsvorming geen sprake? Van welke sociale netwerken in het economisch en maatschappelijk leven maakten deze ondernemers eigenlijk deel uit?

In dit proefschrift zullen deze en andere grote en kleine vragen met betrekking tot het ondernemerschap van Joden in de filmwereld aan bod komen. De studie besteedt daarmee voor het eerst aandacht aan de plaats die Joodse ondernemers hebben ingenomen in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf tussen de twee wereldoorlogen.

Achtergrond en probleemstelling

Een van de aanleidingen voor het onderzoek was de constatering dat de drie meest zichtbare spelers binnen het Nederlandse filmbedrijf tijdens het interbellum – Abraham Tuschinski, Loet C. Barnstijn en David Hamburger Jr – een Joodse achtergrond met elkaar

2 Ibidem.

deelden. Onafhankelijk van elkaar en in verschillende steden hadden zij zich eerst op lokaal niveau een prominente plaats verworven in het bioscoopwezen om vervolgens te gaan behoren tot de nationale top van de filmbranche na de Eerste Wereldoorlog. De tweede aanleiding was het ogenschijnlijk groot kwantitatief aandeel van Joodse werkgevers en werknemers in de branche in de jaren twintig en dertig, af te lezen aan de talloze Joodse of 'Joods klinkende' achternamen in de Nederlandse filmvakbladen. Uit eerder onderzoek bleek bovendien dat het in hoofdzaak Joodse filmmakers uit nazi-Duitsland waren die, samen met enkele Hollandse Joodse producenten, verantwoordelijk waren voor de tijdelijke opbloei van de Nederlandse speelfilmproductie in de dertiger jaren.³ De Joodse aanwezigheid in het Nederlandse filmbedrijf lijkt een belangrijke rode draad te vormen in de Nederlandse filmgeschiedenis tot 1940.

Dit proefschrift veronderstelt dat het geen toeval is dat Joodse ondernemers zo prominent aanwezig waren in de Nederlandse filmwereld in deze periode. Die aanname wordt mede ingegeven door de internationale dimensie van het verschijnsel. Joodse ondernemers en filmprofessionals waren eveneens opvallend vertegenwoordigd in de filmwereld in andere Europese landen, en in Canada en de VS, zowel achter de schermen als op het witte doek.⁴ Het meest in het oog springt dat in de hoogtijdagen van Hollywood zeven van de acht grote filmstudio's onder Joodse leiding stonden. Carl Laemmle, Adolph Zukor, William Fox, Samuel Goldwyn, Jesse Lasky, Marcus Loew en de gebroeders Warner waren allen eerste of tweede generatie Joodse migranten uit Centraal- of Oost-Europa, die de Amerikaanse droom meer dan waar maakten. In de loop van de jaren tien legden zij via een gecombineerde strategie van horizontale en verticale integratie de basis voor een geducht filmkartel, dat een monopoliepositie innam op de Amerikaanse thuismarkt en ook internationaal een sterke marktpositie wist te veroveren, vooral in West-Europa.⁵ Naast de Joodse studiobazen hadden talloze

3 Kathinka Dittrich-Van Weringh, *Achter het doek. Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig* (Houten 1987); idem, 'Vreemdelingen in de Nederlandse film van de jaren dertig' in: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer ed., *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980* (Den Haag 2003) 143-158.

4 Voor de VS zie o.a. Paul Buhle ed., *From the Lower East Side to Hollywood. Jews in American popular culture* (New York 2004); Jim Hoberman en Jeffrey Shandler ed., *Entertaining America: Jews, movies and broadcasting* (Princeton 2003); Ben Singer, 'Manhattan nickelodeons: New data on audiences and exhibitors', *Cinema Journal* 34-3 (1995) 26-27; Ilan Avisar, 'Die Mischpoche von Hollywood' in: A. Nachama, J.H. Schoeps en E.J. van Voolen ed., *Jüdische Lebenswelten. Essays* (Frankfurt 1991) 203-220; Neal Gabler, *An empire of their own. How the Jews invented Hollywood* (New York 1988). Voor andere landen: Siegbert S. Prawer, *Between two worlds. The Jewish presence in German and Austrian film, 1910-1933* (New York en Oxford 2005); Irene Stratenwerth en Hermann Simon ed., *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt* (Berlijn 2004); Eleonore Lappin ed., *Jews and film. Juden und Film. Vienna, Prague, Hollywood* (Wenen 2004); Louis Pelletier en Paul Moore, 'Une excentrique au coeur de l'industrie: Ray Lewis et le Canadian Moving Picture Digest', *CiNéMAS* 16-1 (2005) 59-90; Kevin Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British cinema' in: *The Leo Baeck Institute Yearbook* (LBYB) 37-1 (1992) 517-541.

5 Horizontale integratie: economische term die aangeeft dat een bedrijf meerdere activiteiten op hetzelfde niveau in verschillende productieketens integreert. Verticale integratie: het opnemen in het bedrijfsproces van een andere stap in

filmsterren, technici en ander studio personeel in Amerika een Joodse achtergrond. In de grote en middelgrote steden was bovendien sprake van een bijzonder hoge concentratie Joodse bioscoopexploitanten.⁶ Ook in Europa trok de jonge bedrijfstak veel Joden aan, onder meer in Duitsland en Engeland.⁷ Het gegeven dat de Joodse minderheid gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw op meerdere plekken tegelijk, in verschillende nationale maatschappelijke contexten en min of meer gelijktijdig gingen behoren tot de voorhoede van het film- en bioscoopbedrijf, maakt toeval onwaarschijnlijk.

De vraag rijst dan meteen in hoeverre hun Joodse identiteit of wellicht de daarmee verbonden minderheidspositie in de samenleving iets te maken had met hun ondernemerschap in deze branche of hierop op een of andere manier van invloed was. Dit proefschrift heeft als voornaamste doel antwoord te geven op de vraag in welke opzichten de Joodse identiteit van belang was voor de economische activiteiten van Joodse bioscoopexploitanten en film distributeurs in Nederland. Hoe bepalend was hun Joodse identiteit en de daarmee verbonden maatschappelijke positie als sociaal-culturele en religieuze minderheid voor hun ondernemerschap en voor hun aanwezigheid als groep in deze specifieke bedrijfstak?

Joden in de internationale filmgeschiedschrijving

Filmhistorici hebben nog maar weinig stilgestaan bij de samenstelling van de groep in Nederland opererende filmondernemers wat betreft herkomst of sociaal-culturele en religieuze achtergronden. In de wetenschappelijke literatuur vinden we weliswaar sporadische verwijzingen van Bert Hogenkamp en Ivo Blom naar het Joodse marktaandeel in de Nederlandse filmwereld, maar alleen voor Rotterdam is dat gedetailleerd in kaart gebracht voor de periode 1910 tot 1940 door André van der Velden en Kristine de Valck.⁸ De relatie tussen een Joodse afkomst en de activiteiten van

de productieketen. Kenmerkend voor de strategie waarmee de Hollywoodstudio's hun sterke marktpositie verwierven, was het streven om zoveel mogelijk fases in de 'levenscyclus' van films, van de productie zelf tot aan de vertoning van de films in de bioscopen, zelf te beheersen door naast filmproductie ook film distributie en bioscoopexploitatie onder te brengen in de eigen onderneming. De andere speerpunten waren schaalvergroting en concurrentiebeperking door overnames van zoveel mogelijk bioscoop- en film distributiebedrijven. Hierdoor beschikten de studio's naar verloop van tijd over zeer omvangrijke bioscoopketens en een uitgebreid film distributienetwerk.

6 Singer, 'Manhattan nickelodeons: new data on audiences and exhibitors', 26-27; Douglas Gomery, *Shared pleasures: a history of movie presentation in the United States* (Londen 1992) 40-56; A.R. Heinze, 'A Jewish monument to the masses: marketing the American film' in: idem, *Adapting to abundance. Jewish immigrants, mass consumption and the search for American identity* (New York 1990) 203-218, aldaar 210-211.

7 Stratenwerth en Simon ed., *Pioniers in Celluloid*; Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British cinema', 517-541.

8 Bert Hogenkamp, 'De Lichtstraat, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (1916-1921)' in: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 14/16 (2006) 127-135, aldaar 130; Ivo Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade* (Amsterdam 2003) 349-350 en 428; André van der Velden, 'Vijftien jaar van het leven van

filmondernemers is vrijwel alleen op het individuele niveau en zeer beperkt aan bod gekomen in korte biografieën over de bekende bioscoopexploitant Abraham Tuschinski en de filmdistributeur, bioscoopexploitant en filmproducent Loet Cohen Barnstijn.⁹ Dat is op zich niet verwonderlijk. Filmgeschiedschrijving is een jong vakgebied in ons land en ondanks de ruime aandacht voor de opkomst en doorbraak van het filmmedium in recent wetenschappelijk onderzoek, zijn grote delen van dit nationale verleden nog niet bestudeerd.

Nederland is wat betreft het onderzoek naar het ondernemerschap van Joden in de filmwereld echter niet de enige blinde vlek. Ook in landen met een langere traditie in filmstudies is er betrekkelijk weinig geschreven over de Joodse achtergrond van filmondernemers, ondanks de toegenomen belangstelling voor sociaal-culturele filmgeschiedschrijving sinds de jaren tachtig in het kader van de *New Film History*.¹⁰ Dit heeft vermoedelijk te maken met de gevoeligheid van de thematiek in het licht van de internationale beeldvorming over de machtspositie van 'Joodse filmmagnaten'. Op verschillende momenten in de geschiedenis en in uiteenlopende nationale contexten werd er waarde gehecht aan de afkomst van ondernemers in de filmindustrie, waarbij men met name bezorgd was over een 'te grote' invloed van buitenlanders of vreemdelingen. Vrijwel overal ging de zichtbaarheid van de Joodse minderheid in de filmwereld gepaard met een ideologisch beladen, publiek discours over een vermeende Joodse overheersing van de media.¹¹

Abraham Tuschinski (1886-1942). Tekst en context van een zogenaamde biografie', *TSEG* I-3 (2004) 82-102; Kristine de Valck, 'Buurtbioscopen in Rotterdam' (Doctoraalscriptie UU 1998).

9 Henk van Gelder, *Abraham Tuschinski* (Amsterdam 1996); Nelleke Manneke en Arie van der Schoor, *Het grootste van het grootste. Leven en werk van Abraham Tuschinski* (Capelle aan den IJssel 1997); Van der Velden, 'Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski', 82-102; Marcel Linneman, 'Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur' (Doctoraalscriptie EUR 1988); Bram Reijnhoudt, 'Loet C. Barnstijn: de man die Filmstad bouwde', *Skoop* 6-7/8 (1981) 17-22 en 43-48; Fransje de Jong, 'Lodewijk (Loet) Cohen' in: R. Fuks-Mansfeld ed., *Joden in Nederland in de twintigste eeuw* (Utrecht 2007) 51.

10 De term *New Film History* duidt de verschuiving binnen de internationale filmgeschiedschrijving aan van een teleologische (finalistische) benadering waarin de films zelf centraal stonden, naar een filmgeschiedschrijving met een meer historiserende kijk op het medium en met ruime aandacht voor de economische, sociale, politieke en culturele contexten waarbinnen films functioneren. Met betrekking tot deze verschuiving zie o.a. Thomas Elsaesser, 'The New Film History', *Sight & Sound* 55-4 (1986) 246-251.

11 Steven A. Carr, *Hollywood and Anti-Semitism. A cultural history up to World War II* (Cambridge 2001); Neal Gabler, 'The Jewish problem', *American Film* 13-9 (1988) 39-47; Tom Gunning, *D.W. Griffith and the origins of American narrative film* (Urbana en Chicago 1994) 153; Irene Stratenwerth, 'Dieses gemeine Jüdische Treiben' in: idem e.a. ed., *Pioniers in Celluloid*, 61-62; Alastair Phillips, *City of darkness, city of light. Emigré filmmakers in Paris 1929-1933* (Amsterdam 2004) 50-51, 54-55, 59-61; Paolo Caneppele en Günter Krenn, 'Pfiffige Kinojuden: Antisemitismus im Spiegel der Kinematographischen Berichterstattung' in: Guntram Leser en Armin Loacker ed., *Die Stadt ohne Juden* (Wenen 2000) 385-414; Prawer, *Between two worlds*, o.a. 81, 97-98; John Cunningham, *Hungarian cinema. From coffee house to multiplex* (Londen 2004) 51. Een goed voorbeeld van een fictionele behandeling van het onderwerp 'Joden in de filmindustrie' is de Franse roman van de auteur Paul Morand uit de jaren dertig, getiteld *France la Douce* (z.p. 1934).

Hollywood heeft tot op de dag van vandaag een Joods imago. In Europa is het debat over Joden in de filmindustrie nagenoeg uitgedoofd toen de Holocaust grotendeels een einde maakte aan de Joodse aanwezigheid in de bedrijfstak. De antisemitische uitwassen van het discours liggen echter nog vers in het geheugen. Dit gegeven maakt de rol van Joodse ondernemers in de Westerse filmgeschiedenis tot een heikel onderwerp; een mijneveld waar de meeste historici zich blijkbaar liever niet in begeven. In Europa ligt het onderwerp dermate gevoelig dat vraagstukken over Joodse identiteit in de Europese filmgeschiedschrijving tegenwoordig bijna alleen geformuleerd kunnen worden in termen van representatie van Joden op het witte doek.¹² De literatuur die zich toespitst op het zogenaamde *Filmexil*, oftewel de emigratie van Joden uit de Duitse en Oostenrijkse filmindustrie na 1933, vormt daarop wellicht de enige uitzondering.¹³ De schaarse publicaties over Joden in het Europese filmwezen die er verder zijn concentreren zich hoofdzakelijk op Duitsland en Oostenrijk zelf, zoals de verkennende studie *Pioniere in Celluloid* (2004), over de rol van Joden in alle takken van de Berlijnse filmwereld in de jaren tien en twintig, en *Between two worlds. The Jewish presence in German and Austrian film, 1910-1933* (2005), een studie waarin de nadruk ligt op filmproductie en films.¹⁴ Overigens is het beeld voor de Verenigde Staten niet veel minder gefragmenteerd. Tekenend voor de geringe aandacht voor het onderwerp is dat Neal Gablers bestseller *An empire of their own: How the Jews invented Hollywood* (1988) nog altijd geldt als het standaardwerk over de Hollywood moguls, ondanks het feit dat het boek een sterk gekleurd en generaliserend beeld van de werkelijkheid geeft.¹⁵ Het gros van de Amerikaanse publicaties over Joden richt zich niet op ondernemers, maar op acteurs en regisseurs of Joodse personages of de verbeelding van het Jodendom in films.¹⁶

Twee perspectieven domineren de internationale vakliteratuur over Joden in de filmindustrie. De eerste benadering is biografisch, waarbij de aandacht vooral

12 Praver, *Between two worlds*; Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British cinema', 517-541; Rochelle Wright, *The visible wall. Jews and other ethnic outsiders in Swedish film* (Carbondale 1998).

13 Helmut G. Asper, *Filmexil in Hollywood. Etwas besseres als den Tod* (Marburg 2002); Tim Bergfelder en Christian Cargnelli ed., *Destination London: German-speaking emigrés and British Cinema 1925-1950* (Oxford 2008); Dittrich van Weringh, *Achter het doek*; Jan-Christopher Horak, *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933* (Münster 1984); Phillips, *City of darkness, city of light*.

14 Stratenwerth e.a. ed., *Pioniere in Celluloid*; Praver, *Between two worlds*; Lappin ed., *Jews and film. Juden und Film*. Met betrekking tot Joden in de filmindustrie in Engeland: Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British Cinema', 517-541.

15 Gabler, *An empire of their own*. Voor een kritische bespreking van dit werk zie: Hoberman e.a. ed., *Entertaining America*, 74-75.

16 Voor een beknopt overzicht van studies op het gebied van Joden en film: Moshe Zimerman, 'Jewish and Israeli film studies' in: Martin Goodman e.a. ed., *The Oxford handbook of Jewish Studies* (New York 2002) 911-942; Hoberman e.a. ed., *Entertaining America*, 47-75. Sleutelwerken op dit gebied zijn: Lester D. Friedmann, *The Jewish image in American film* (New Jersey 1987) en Patricia Erens, *The Jew in American cinema* (Bloomington 1985).

uitgaat naar de levens en loopbanen van filmproducenten, regisseurs of acteurs en hun persoonlijke drijfveren. Het betreft in de regel populariserende succesverhalen vol generalisatie en bevestigingen van stereotypes, wat overigens niet betekent dat dit soort verhalen per definitie onwaar zijn.¹⁷ Een alternatieve, door academici meer toegepaste benadering bestaat uit het analyseren van het complexe publieke discours over de vermeende Joodse machtspositie in de media en in het bijzonder de antisemitische aspecten daarvan.¹⁸ Een voorbeeld hiervan is *Hollywood and Anti-Semitism* (2001), waarin Steven Alan Carr zich richt op de beeldvorming in Amerika over de machtspositie van Joden in Hollywood, ook wel de *Hollywood Question* genoemd.

Mijn studie over Joden in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf combineert onderzoek naar het ondernemerschap van Joodse ondernemers met onderzoek naar de beeldvorming in Nederland over Joden in de filmindustrie. Ondernemersstrategieën kunnen nu eenmaal niet los gezien worden van het publieke discours over de bedrijfstak en haar ondernemers en vice versa. De ondernemers zelf en de manier waarop zij hun ondernemerschap vormgaven, staan in dit proefschrift echter centraal. De beeldvorming komt hier vooral aan bod als één van de kenmerken van de context waarbinnen zij opereerden.

Combinatie van disciplines

De filmhistorische literatuur maakt het tot op zekere hoogte mogelijk de Nederlandse ontwikkelingen in een internationale context te plaatsen, maar voor de operationalisering van de onderzoeksvraag biedt zij onvoldoende theoretische aanknopingspunten. Ieder onderzoek naar Joodse ondernemers vraagt om een interdisciplinaire aanpak, waarbij aansluiting wordt gezocht bij onderzoekstradities op het snijvlak van sociale wetenschap

17 Dit geldt bijvoorbeeld voor de volgende selectie van publicaties: Gabler, *An empire of their own*; Hans Feld, 'Jews in the development of the German film industry. Notes from the recollections of a Berlin film critic' in: *Publications of the Leo Baeck Institute* 27 (Londen 1982) 337-365; Avisar, 'Die Mischpoche von Hollywood', 203-220; Lary L. May en Elaine T. May, 'Why Jewish movie moguls. An exploration in American culture', *American Jewish History* 71-1 (1982) 6-25; Lappin ed., *Jews and film. Juden und Film*; Claire Pajaczkowska en Barry Curtis, 'Assimilation, entertainment and the Hollywood solution' in: Linda Nochlin en Tamar Garb ed., *The Jew in the text. Modernity and the construction of identity* (Londen 1995) 247-248. Oudere journalistieke boeken over de Hollywood moguls: Philip French, *The movie moguls. An informal history of the Hollywood tycoons* (Chicago 1969) en Norman Zierold, *The Moguls* (New York 1969).

18 Harold Brackman, 'The attack on 'Jewish Hollywood': a chapter in the history of modern American Anti-Semitism', *Modern Judaism* 20 (2000) 1-19; Carr, *Hollywood and Anti-Semitism*; Hoberman en Shandler, 'Hollywood's Jewish Question' in: idem ed., *Entertaining America*, 47-76; Caneppele e.a., 'Pfiffige Kinojuden', 385-414.

en bedrijfsgeschiedenis, waarin men zich al langer bezighoudt met theorievorming over 'etnisch ondernemerschap'.¹⁹

De internationale belangstelling voor ondernemers uit minderheidsgroepen is de laatste jaren sterk toegenomen, met name onder sociale wetenschappers en historici.²⁰ Sinds de jaren tachtig zijn tal van studies verschenen over concentraties van etnische ondernemers in uiteenlopende bedrijfstakken en beroepen in het heden en verleden. De meeste studies richten zich op specifieke groepen migranten. Wat betreft Joodse ondernemers hebben Ewa Morawska (*Insecure prosperity*) en Andrew Godley (*Jewish Immigrant Entrepreneurship*) baanbrekend werk verricht.²¹ De Amerikaanse sociologen Roger Waldinger en Howard Aldrich leverden belangrijke methodologische bijdragen, onder meer met *Ethnic entrepreneurs* uit 1990, een publicatie die beschouwd kan worden als het eerste standaardwerk op dit gebied.²²

In Nederland zijn het vooral Jan Rath en Robert Kloosterman die zich bezighouden met theorievorming over het ondernemerschap van minderheden, waarbij ze proberen inzichten uit de sociologie te combineren met inzichten uit andere relevante disciplines, zoals de economische en politieke wetenschappen.²³ Het onderzoek naar het ondernemerschap van minderheden heeft zich onder meer toegespitst op Italiaanse ijsmakers, schoorsteenvegers en terrazzowerkers, Chinese restauranthouders, Turkse koffiehuisuitbaters, Westfaalse manufacturenhandelaren en Oldenburgse stukadoors.²⁴ Hoewel studies naar Joodse ondernemers in Nederland nog steeds schaars zijn,

19 Voor kritische kanttekeningen bij het gebruik van de term 'etnisch ondernemerschap' zie: Jan Rath, 'Research on immigrant ethnic minorities in the Netherlands' in: P. Ratcliffe ed., *The politics of social science research. 'Race', ethnicity and social change* (Houndmills e.a. 2001) 137-159; Jan Rath en Robert Kloosterman ed., *Immigrant entrepreneurs. Venturing abroad in the age of globalization* (Oxford 2003).

20 Idem, *Immigrant entrepreneurs*, 3-5.

21 Ewa Morawska, *Insecure prosperity. Small-town Jews in industrial America, 1890-1940* (Princeton 1996); Andrew Godley, *Jewish immigrant entrepreneurship in New York and London 1880-1914* (Basingstoke 2001).

22 Howard E. Aldrich, Roger Waldinger en Robin Ward ed., *Ethnic entrepreneurs. Immigrant business in industrial societies* (Londen 1990). Vgl.: Aldrich en Waldinger, 'Ethnicity and entrepreneurship', *Annual Review of Sociology* 16 (1990) 111-135; Roger Waldinger, *Still the promised city. African-Americans and new immigrants in post-industrial New York* (Cambridge en Londen 1996).

23 Jan Rath, *Immigrant businesses. The economic, political and national environment* (Londen 2000); Rath e.a. ed., *Immigrant entrepreneurs*; Idem, 'Outsider's business: a critical review of research on immigrant entrepreneurship', *International Migration Review* 34-3 (2000) 657-681; Jan Rath, 'Do immigrant entrepreneurs play the game of ethnic musical chairs? A critique on Waldinger's model of immigrant incorporation' in: A. Messina ed., *A continuing quandary for states and societies: West European immigration and immigrant policy in the new century* (Westport CT 2001) 141-160.

24 Voor een globale historiografie van het Nederlandse onderzoek naar het ondernemerschap van migranten: Jan Rath en Robert Kloosterman, 'The Netherlands: A Dutch treat' in: Idem ed., *Immigrant entrepreneurs*, 135-140; Jan Rath, 'Een etnische stoelendans in Mokum?' in: A. Gevers ed., *Uit de Zevende. 50 jaar Sociaal-Culturele Wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam* (Amsterdam 1998) 235-249. Zie ook het speciale themanummer van *Migrantenstudies* over migrantenondernemerschap: R. Kloosterman, J. van der Leun en J. Rath ed., 'Inleiding', *Migrantenstudies* 23-2 (2007) 72-75.

beschikken we sinds 1994 over het overzichtswerk *Venter, fabriqueur, fabrikant* waarin (bedrijfs)historici nagaan welke rol Joodse ondernemers hebben gespeeld in de economische ontwikkeling van Nederland tussen 1796 en 1940.²⁵ De monografieën *From pedlars to textile barons* (1989) van B.W. de Vries en *Een eigen patroon* (2002) van Francisca de Haan hebben beiden betrekking op Joden in de textielindustrie.²⁶ Zeer recentelijk verscheen een publicatie over het ondernemerschap van Joden in de Nederlandse leerindustrie.²⁷

De literatuur over 'etnisch ondernemerschap' richt zich doorgaans op het zoeken naar verklaringen voor concentraties van minderheden c.q. migrantenondernemers in bepaalde bedrijfstakken. Op dit gebied heeft ook de meeste theorievorming plaatsgevonden, al dan niet voortbordurend op het klassieke en veelgebruikte interactieve verklaringsmodel van Waldinger en Aldrich (1990). Volgens dit model worden de strategieën en de positie van een minderheid in een specifieke beroepsgroep met name bepaald door de interactie tussen sociaaleconomische en sociaal-culturele groepskenmerken enerzijds, en de eigenschappen van de kansenstructuur in die bedrijfstak anderzijds.²⁸ Onder de critici van dit 'drie componentenmodel' bevinden zich Rath en Kloosterman. Zij stellen dat een te eenzijdig gebruik ervan vaak resulteert in een fixatie op etnoculturele groepskenmerken en een te statische interpretatie van de kansenstructuur. De aandacht zou teveel worden afgeleid van andere relevante contexten die het ondernemerschap van minderheden beïnvloeden. Ze wijzen daarbij op de bredere sociale structuur van de samenleving en de sociale netwerken waarin de ondernemers zijn ingebed en bredere economische processen en ontwikkelingen in het politiek-institutionele domein. Daarbij gaat het om zaken als de invoering en handhaving van regelgeving en bepaalde beleidskeuzes, maar ook ingrijpende maatschappelijke gebeurtenissen zoals het uitbreken van een oorlog. Zij gebruiken hiervoor de term *mixed embeddedness*.²⁹

25 Hetty Berg, Thera Wijsenbeek en Eric Fischer ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant. Joodse ondernemers en ondernemingen in Nederland 1796-1940* (Amsterdam 1994). Het onderzoek naar Joodse ondernemers in Nederland is overigens nog steeds beperkt.

26 B.W. de Vries, *From pedlars to textile barons. The economic development of a Jewish minority group in the Netherlands* (Amsterdam e.a. 1989); Francisca de Haan, *Een eigen patroon. Geschiedenis van een joodse familie en haar bedrijven, ca. 1800-1964* (Amsterdam 2002).

27 Serge ter Braake en Paul van Trig, *Leerhandelaar, looier, lederfabrikant. Het succes van Joodse ondernemers in de Nederlandse leerindustrie (1870-1940)*. Menasseh ben Israel Instituut studies III (Amsterdam 2010).

28 Aldrich e.a. ed., *Ethnic entrepreneurs*; Idem, 'Ethnicity and entrepreneurship', 111-135. Als allesomvattend theoretisch model is het oorspronkelijke argument van Waldinger en Aldrich inmiddels bekritiseerd en onder meer door henzelf op belangrijke punten genuanceerd. Zie voor een beknopt overzicht van de kritische kanttekeningen: Kloosterman en Rath ed., *Immigrant entrepreneurs*, 6.

29 Rath e.a., 'Outsider's business', 656-680; Idem, 'Een zaak van buitenstaanders. Het onderzoek naar immigrantenondernemerschap', *Migrantenstudies* 13-4 (1997) 224-239. Zie ook Rath, 'Do immigrant entrepreneurs

Naast het verklaren van etnische niches is er in de literatuur over etnisch ondernemerschap ook aandacht voor de invloed van etnische identiteit op de manier waarop ondernemers economische activiteiten concreet vormgeven, zij het in iets mindere mate. Ten aanzien van de relatie tussen etnische identiteit en ondernemerschap wordt steeds vaker het persoonsgebonden en dynamische karakter benadrukt. Zo heeft Rath er onder meer op gewezen dat in de relatie tussen etnische identiteit en het ondernemerschap sterke veranderingen kunnen optreden als gevolg van wijzigingen in de waardering van de dominante groepen in de samenleving voor de minderheidsgroep waartoe de ondernemers behoren.³⁰ De waardering voor een etnische of religieuze minderheid kan neutraal zijn, toenemen of afnemen met alle gevolgen van dien voor de kansen van die groep in het economisch leven, bijvoorbeeld op de arbeidsmarkt. Dit kan niet alleen de vorming van etnische concentraties in bepaalde sectoren stimuleren of belemmeren, maar ook gevolgen hebben voor de speelruimte van ondernemers en de manier waarop zij zich in de openbaarheid profileren.³¹

Het leeuwendeel van dit proefschrift richt zich op de beantwoording van de vraag wat de Joodse achtergrond van de ondernemers gedurende een langere termijn concreet betekende voor hun functioneren in de dagelijkse bedrijfspraktijk. In het eerste hoofdstuk, waarin wordt beschreven hoe en wanneer Joodse ondernemers hun prominente positie in de Nederlandse filmbranche verwierven, wordt ook stilgestaan bij factoren die het opvallende Joodse aandeel in de bedrijfstak tijdens het interbellum mogelijk kunnen verklaren.

De manier waarop in het bestaande onderzoek wordt omgegaan met belangrijke begrippen als etniciteit of etnische identiteit, ondernemer, ondernemerschap en de relatie daartussen verschilt nogal eens. Daarom is het van belang eerst aandacht te besteden aan de conceptualisering van de centrale begrippen die in dit onderzoek een rol spelen: Joodse identiteit, ondernemer en ondernemerschap.

play the game of ethnic musical chairs?', 141-160; Kloosterman, Van der Leun en Rath, 'Mixed embeddedness. (In)formal economic activities and immigrant businesses in the Netherlands', *International Journal of Urban and Regional Research* 23-2 (1999) 253-267.

30 Rath, 'Do immigrant entrepreneurs play the game of ethnic musical chairs?', 141-160; Kloosterman, Van der Leun en Rath, 'Mixed embeddedness. (In)formal economic activities and immigrant businesses in the Netherlands', 253-267. Zie ook Kathleen N. Conzen e.a., 'The invention of ethnicity: a perspective from the U.S.A.', *Journal of American Ethnic History* 12-1 (1992) 3-43.

31 Ibidem.

Veranderende ‘noties’ van Joodse identiteit

Een erkend definitieprobleem dat ook in dit onderzoek speelt is dat het begrip ‘Joods’ op zeer uiteenlopende manieren wordt ingevuld.³² De Joodse groepsidentiteit wordt niet alleen bepaald door godsdienst. Zij wordt ook bepaald door zaken als een gedeeld erfgoed, cultuur en tradities, een gemeenschappelijke geschiedenis van uitsluiting en vervolging, endogamie, naamgeving, onderlinge sociale betrekkingen en allerhande vormen van groepsloyaliteit. De term Joodse minderheid kan verwijzen naar een religieuze groepering, een (religieus-)etnische groep, een volk of ‘natie’ en een ‘lotsgemeenschap’. Het belang van ieder aspect van de Joodse identiteit wordt door individuen en groepen verschillend gewogen, waardoor ook het antwoord op de vraag wie Joods is, niet voor iedereen hetzelfde is. De zelfperceptie en de perceptie door buitenstaanders kunnen daarbij sterk uiteenlopen. Wat de zaak nog meer compliceert is dat er door de jaren heen verschuivingen kunnen optreden in de heersende opvattingen over Joden als afzonderlijke bevolkingsgroep, zowel binnen de Joodse gemeenschappen zelf als in relatie tot de maatschappelijke omgeving.³³ Een goed voorbeeld van zo’n verschuiving is het feit dat vanaf de late negentiende eeuw moderne constructies als ‘ras’ en ‘ethniciteit’ een rol gingen spelen in de perceptie van Joodse identiteit. Dat kwam onder andere tot uiting in de opkomst van het racistische antisemitisme. Daarin werd de essentie van Jodendom voor het eerst gezien als biologisch bepaald.³⁴

Om recht te doen aan de uiteenlopende en veranderende noties van Joodse identiteit wordt in dit onderzoek uitgegaan van een niet-essentialistische en ruime opvatting, waarin het dynamische en tijd- en plaatsgebonden karakter van Joodse identiteit wordt onderkend. Ik sluit me aan bij het sterk historiserende *Invention of ethnicity-perspectief*, zoals dat in de jaren negentig werd uitgewerkt door enkele Amerikaanse sociologen en historici in de lijn van Werner Sollors’ theorie over de

32 Verschillende auteurs hebben dit definitieprobleem aangekaart: Berg, Wijsenbeek en Fischer, ‘Geschiedenis van de joden in Nederland en joden in neerlandse economische geschiedschrijving’ in: Idem ed. *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 8-31, aldaar 26 en 31; Jan Lucassen, ‘Joodse Nederlanders 1796-1940: een proces van omgekeerde minderheidsvorming’ in: Ibidem, 32-47, aldaar 32-33.

33 Voor een kort overzicht van de historische verschuivingen in de perceptie van het Jodendom of de Joodse identiteit vanaf de middeleeuwen tot in de twintigste eeuw: Marcel Poorthuis en Theo Saleminck, *Een donkere spiegel. Nederlandse katholieken over joden, 1870-2005* (Nijmegen 2006) 26.

34 Evelien Gans, “Vandaag hebben ze niets, maar morgen bezitten ze weer tien gulden”. Antisemitische stereotypen in bevrijd Nederland’ in: Conny Kristel ed., *Polderschouw. Terugkeer en opvang na de Tweede Wereldoorlog. Regionale verschillen* (Amsterdam 2002) 313-353; idem, ‘Antisemitisme: evolutionair en multifunctioneel’ (Lezing Anne Frank Stichting 3 oktober 2007) 4. Voor een discussie over de complexiteit van de Joodse identiteit en de identificatie met groepen in het algemeen zie: Evelien Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken* (Amsterdam 1999) v.a. 15. Voor de opkomst van het algemene rassendenken in Nederland: Martijn Eickhoff, Barbara Henkes en Frank van Vree ed., *Volkseigen. Ras, cultuur en wetenschap in Nederland 1900-1950* (Zutphen 2000).

‘uitvinding van etniciteit’.³⁵ Kenmerkend voor deze zienswijze is de veronderstelling dat de identiteit van etnische minderheden van binnenuit en van buitenaf voortdurend opnieuw gedefinieerd en afgebakend wordt door individuen. De uitkomsten van dit proces zijn gekoppeld aan specifieke historische gebeurtenissen en omstandigheden. Groeps grenzen kunnen vervagen, maar zich ook scherper aftekenen en dit kan per locatie en per moment verschillen. Het idee van etnische identiteit of een etnische minderheid als sociale constructie die mee verandert met de historische context, is inmiddels breed geaccepteerd.³⁶

Een van de gevolgen van het hanteren van deze brede definitie is dat in dit proefschrift niet alleen ondernemers die lid waren van het Nederlands-Israëlitisch of Portugees-Israëlitisch kerkgenootschap als Joodse ondernemers worden beschouwd, maar ook ondernemers die waren uitgeschreven, maar zich in cultureel en sociaal opzicht nog wel verbonden voelden met andere Joden of door buitenstaanders als Joden werden aangemerkt, bijvoorbeeld op grond van de achternaam.³⁷ Een ander gevolg is dat ervan wordt uitgegaan dat de relatie tussen Joodse identiteit en ondernemerschap mogelijk niet voor alle Joodse filmondernemers hetzelfde is en dat hierin bovendien veranderingen kunnen optreden onder invloed van verschuivingen in de perceptie van Joodse identiteit in de samenleving. Alleen op die manier valt rekening te houden met het heterogene en veranderlijke karakter van de Joodse minderheid in de onderzochte periode. Om dit te begrijpen is enige kennis van de samenstelling en de historische ontwikkeling en maatschappelijke positie van de Joodse gemeenschap in Nederland noodzakelijk.

Contouren van de Joodse minderheid in Nederland

Sinds het begin van de zeventiende eeuw bestond de Joodse bevolking in Nederland grofweg uit een relatief kleine groep welgestelde, Sefardische of ‘Portugese’ Joden, en een veel omvangrijker groep armere West-Asjkenazische of Hoogduitse Joden afkomstig

³⁵ Conzen e.a., ‘The invention of ethnicity: a perspective from the U.S.A.’, 3-41. Vgl. Werner Sollors ed., *The invention of ethnicity* (New York en Oxford 1989).

³⁶ Jan Rath, *Minorisering. De sociale constructie van etnische minderheden* (Amsterdam 1992); Leo Lucassen, David Feldman en Jochen Oltmer ed., *Paths of integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)* (Amsterdam 2006) 151 en 223; M. Verkuyten, *Etnische identiteit. Theoretische en empirische benaderingen* (Amsterdam 1999); Hans Knippenberg en Herman van der Wüsten, ‘De zuilen, hun lokale manifestaties en hun restanten in vergelijkend perspectief’ in: Corrie van Eijl, Lex Heerma en Piet de Rooy ed., *Sociaal Nederland. Contouren van de twintigste eeuw* (Amsterdam 2001) 134; David A. Brenner, *The invention of Jewish ethnicity in Ost und West* (Detroit 1998).

³⁷ Dit is de meest gangbare conceptualisering in de literatuur over Joodse ondernemers in Nederland. Zie bijvoorbeeld De Haan, *Een eigen patroon*, 15 en 325; De Vries, *From pedlars to textile barons*, 22-23. Zie ook I. Schöffer, ‘Inleiding’ in: J.C.H. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam 1995) 3-15, aldaar 12.

uit Midden- en Oost-Europa. Deze laatste groep had zich later dan de Sefardische in Nederland gevestigd en had niet alleen een andere herkomst en migratiegeschiedenis dan de Sefardim, maar ook andere tradities en rituelen en eigen synagogen. Van oorsprong vormden de Sefardim en de Asjkenazim zowel in economisch als in cultureel en sociaal opzicht afzonderlijke groepen binnen de Joodse minderheid, maar dit onderscheid vervaagde heel geleidelijk als gevolg van de emancipatie van Asjkenazische Joden. Vanaf de late negentiende eeuw speelde de sociale afstand tussen beide milieus steeds minder een rol in de onderlinge verhoudingen dan de tegenstelling tussen de Nederlandse Asjkenazim en Oost-Asjkenazische Joden afkomstig uit Rusland en andere Oost-Europese landen die het land begin twintigste eeuw binnenkwamen. Het betrof voor het merendeel arme pogromvluchtelingen en economische migranten die qua godsdienstbeleving, tradities en cultuur in vele opzichten afweken van de Hoogduitse Joden. In de jaren dertig groeide de Nederlandse Joodse gemeenschap door de toestroom van Joodse vluchtelingen uit nazi-Duitsland. Deze groep was sterk gesecculariseerd en zag het verblijf in Nederland als een tijdelijk exil.³⁸

Kenmerkend voor de Joodse minderheid in Nederland tussen 1870 en 1940 was haar interne differentiatie en versplintering wat betreft de beleving van de Joodse identiteit door individuele Joden en subgroepen binnen het Jodendom. De processen van assimilatie en acculturatie, integratie en secularisatie die in de negentiende eeuw binnen de Joodse gemeenschap op gang waren gekomen, hadden een grote impact op de identiteitsvorming van Joden in Nederland, evenals de opkomst van het politieke zionisme en de internationale toename van het antisemitisme, vooral in de omringende landen. Het leidde tot een bonte verzameling identificaties: “Als uitersten konden joden enerzijds volledig opgaan in de samenleving met verlies van joodse identiteit, en anderzijds kiezen voor bewuste handhaving en diepgaande beleving van de orthodoxie in eigen kring. Daartussen vertoonden zich vele variaties en combinaties van bindingen zowel met (groepen uit de) samenleving als met de joodse traditie en herkomst”, concluderen J.C.H. Blom en J. Cahen in hun standaardwerk over de geschiedenis van de Joden in Nederland.³⁹ Een van de meest zichtbare algemene trends ten gevolge van de emancipatie van de Joden op economisch, sociaal en cultureel gebied was een toenemende ontkerkelijking. Grote groepen Nederlandse Joden raakten steeds verder

38 Jan Lucassen, ‘Joodse Nederlanders 1796-1940: een proces van omgekeerde minderheidsvorming’ in: *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 32-47; Blom en Cahen, ‘Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland 1870-1940’ in: *Ibidem*, 248-249.

39 *Ibidem*, 248.

verwijderd van de eigen godsdienst en het aantal gemengde huwelijken nam toe, al bleven de meesten wel ingeschreven bij hun kerkgenootschap.

De grens tussen de Joodse minderheid als groep en de omringende samenleving werd door toegenomen sociale contacten met niet-Joden diffuser, maar verdween niet: “Bij de meesten bleef het besef joods te zijn, wat dat ook precies mocht inhouden, levend. Bovendien bleef de niet-joodse meerderheid grenzen stellen aan de integratie van de joodse minderheid. Door openlijk en verborgen antisemitisme in allerlei gradaties bleef men de joodse minderheid zien als een groep die nu eenmaal anders was. Vooral in de jaren dertig werd dit sterker gearticuleerd dan tevoren”, aldus Blom en Cahen.⁴⁰ Subtiële vormen van sociale uitsluiting droegen eraan bij dat zelfs de meest geassimileerde en geseculariseerde Joden zich bewust bleven van hun Joods-zijn.

Meerdere historici van het Nederlandse Jodendom hebben zich afgevraagd hoe de Joodse minderheid zich nu precies verhield tot het verzuilde bestel, in dit proefschrift in de meest algemene zin opgevat als de vergaande segmentering van het maatschappelijk leven als gevolg van het feit dat katholieken, protestanten, liberalen en socialisten zich begin twintigste eeuw apart gingen organiseren op het gebied van politiek, onderwijs en vrijetijdsbesteding.⁴¹ Men lijkt het erover eens dat de Nederlandse Joden strikt genomen geen zuil vormden in de oorspronkelijke betekenis van het woord.⁴² Joden waren weliswaar lid van een eigen kerkgenootschap en er bestond zoiets als een Joods verenigingsleven, maar er kwamen geen Joodse vakbonden of werkgeversorganisaties tot stand. Binnen organisaties waarvan relatief veel Joden lid waren, werd zelden gestreden voor specifiek Joodse belangen. Politiek sloten Joodse Nederlanders zich zoveel mogelijk daar aan waar algemeen geldende waarden werden vertegenwoordigd, met andere woorden bij de non-confessionele liberalen en sociaaldemocraten. Een groot deel van het Joodse proletariaat identificeerde zich met de socialistische zuil.⁴³

⁴⁰ Ibidem, 308.

⁴¹ Judith Frishman en Hetty Berg, ‘Foreword’ in: *Dutch Jewry in a cultural maelstrom 1880-1940* (Amsterdam 2007) 7-10, aldaar 8-9; J.C.H. Blom en J.J. Cahen, ‘Jewish Netherlanders, Netherlands Jews, and Jews in the Netherlands, 1870-1940’ in: Idem e.a. ed., *The history of the Jews in the Netherlands* (Oxford 2002) 260-267; Karin Hofmeester, *Jewish workers and the Labour Movement* (Hants en Burlington 2004) 25; H. Daalder, ‘Dutch Jews in a segmented society’ in: *Acta Historiae Neerlandicae. Studies on the history of the Netherlands* 10 (Den Haag 1978) 175-194 en 191-193.

⁴² De bruikbaarheid van de begrippen ‘verzuiling’ en ‘zuilen’ is de laatste jaren overigens ter discussie gesteld. Voor een beknopt overzicht van dit debat zie: Thunnis van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en cultuurpolitiek 1909-1929* (Hilversum 2007) 19-20 en Knippenberg en Van der Wüsten, ‘De zuilen, hun lokale manifestaties en hun restanten in vergelijkend perspectief’ in: Van Eijl e.a. ed., *Sociaal Nederland* (Amsterdam 2001) 129-150.

⁴³ Frishman e.a., ‘Foreword’, 8-9.

In plaats van een Joodse zuil was echter wel degelijk sprake van een herkenbaar Joods sociaal milieu dat zich, ondanks de interne differentiatie aan opvattingen en houdingen ten opzichte van het Jodendom, bleef kenmerken door een sterke sociale groepssamenhang en een afwijkende maatschappelijke positie ten opzichte van de niet-Joodse meerderheid. Over de gehele linie bleef die afwijkende positie van Joden zichtbaar tot uitdrukking komen in sociale relaties (huwelijkspatronen), vestigingspatronen, beperkte kansen op de arbeidsmarkt en, mede hierdoor – in het voortbestaan van een historisch gegroeide Joodse beroepenstructuur. Weliswaar was er in de loop van de negentiende eeuw een einde gekomen aan de officiële beroepsbeperkingen voor Joden, maar de gevolgen ervan waren ook in het interbellum nog steeds terug te zien in de relatieve over- en ondervertegenwoordiging van Joden in bepaalde beroepen en sectoren.⁴⁴ Uiteraard kon de maatschappelijke en economische uitgangspositie van Joden binnen Nederland van plaats tot plaats verschillen, alleen al omdat de verzuiling niet in elk maatschappelijk domein even sterk aanwezig was en er bovendien geen sprake was van een gelijkmatige ruimtelijke spreiding van Joden over Nederland.⁴⁵ In de verzuilde samenleving werd het anders-zijn van Joden in uitgesproken katholieke of protestantse kringen sterker geaccentueerd dan in socialistische en liberale milieus. Herkomst, stands- en klassenverschillen speelden eveneens een rol in de perceptie van de positie van de Joodse minderheid in relatie tot andere groepen in Nederland. Zo werden Joodse migranten uit Oost-Europa met andere ogen bekeken dan Joden die al generaties lang in Nederland woonden.⁴⁶

Ondernemer / ondernemerschap

Niet alleen Joodse identiteit, maar ook de schijnbaar ongecompliceerde begrippen ondernemer en ondernemerschap vragen om een nadere toelichting, omdat er in de wetenschappelijke literatuur weinig overeenstemming bestaat over wat we hieronder

44 Joden bleven relatief oververtegenwoordigd in de handel en ondervertegenwoordigd in de agrarische sector en algemene industrie en nijverheid, met als grote uitzondering het diamantbedrijf. Ze speelden een redelijk grote rol in bepaalde sectoren van de textielnijverheid en er waren relatief veel slagers en bakkers onder de Joden (in verband met de spijswetten). Er was sprake van een oververtegenwoordiging in de intellectuele beroepen en het amusement. Sommige bedrijfstakken, zoals het grootwinkelbedrijf en de voedings- en genotmiddelenindustrie, kenden een aantal prominente, succesvolle Joodse ondernemers. Verder was er een zeer omvangrijk en arm (bedeeld) Joods proletariaat waar (straat)handel het meest voorkomende 'beroep' was. Een ander kenmerk van de Joodse beroepenstructuur was dat relatief veel Joden werkzaam waren in een zelfstandige positie. Blom en Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland', 257-266; Rath, 'Een etnische stoelendans in mokum?', 235-249.

45 Knippenberg e.a., 'De zuilen, hun lokale manifestaties en hun restanten in vergelijkend perspectief', 129-150.

46 L. Fuks, 'Oost-Joden in Nederland tussen beide wereldoorlogen', *Studia Rosenthaliana* XI-2 (1977) 198-215; Marij Leenders, *Ongenode gasten. Van traditioneel asielrecht naar immigratiebeleid, 1815-1938* (Hilversum 1993) 242-243.

precies moeten verstaan. Dat ondernemers en hun activiteiten vanuit zulke diverse invalshoeken en in uiteenlopende vakgebieden zijn bestudeerd heeft geleid tot een grote verscheidenheid aan definities, en daarmee tot grote verwarring over wie of wat er nu eigenlijk onderzocht wordt. De bedrijfshistorici Ferry de Goey en Jacques van Gerwen hebben dit aangekaart in *Ondernemers in Nederland. Variaties in ondernemen* (2008).⁴⁷

Zelf kiezen zij voor de meest ruime, waardevrije en operationaliseerbare definitie van ondernemer, waarbij het onderzoek niet beperkt blijft tot de zogenaamde ‘actieve’ (innovatieve of expansieve) ondernemers, maar ook de zogenaamde ‘passieve’ ondernemers meetelt. De laatste groep betreft de ondernemers die meer bezig zijn met overleven en het mijden van risico’s dan met het streven naar vernieuwing, het uitbreiden van hun zaak of het zoeken naar de beroemde ‘gaten in de markt’. Deze benadering doet meer recht aan de historische werkelijkheid dan traditionele, normatieve definities zoals die van de econoom Schumpeter, waarbij alleen innoverende en op expansie gerichte ondernemers worden beschouwd als echte ondernemers.⁴⁸ Tussen de kunstmatige categorieën ‘actief’ en ‘passief’ bestaan in de praktijk vele mengvormen en individuele ondernemers hoeven nu eenmaal niet op ieder moment in hun loopbaan even actief of passief te zijn. Naast de zelfstandige, voor eigen rekening opererende ondernemers worden door Van Gerwen en De Goey bovendien ook managers die in loondienst leiding geven aan een onderneming gerekend tot de ondernemerspopulatie. Ondernemers zijn in hun ogen alle “personen die hetzij als (mede)eigenaar, hetzij als aangestelde manager-directeur de dagelijkse leiding hebben over een in hoofdzaak met private middelen gefinancierde onderneming en verantwoordelijkheid dragen voor het strategische beleid van de betreffende onderneming”.⁴⁹ Dit is ook voor deze studie naar Joodse filmondernemers de meest bruikbare definitie. Concreet betekent het voor dit proefschrift dat naast zogenaamde ‘succesvolle’ ondernemers ook kleine sappelaars een rol spelen en dat ook manager-directeuren die jarenlang aan het hoofd stonden van Nederlandse filialen van buitenlandse filmmaatschappijen als ondernemers worden beschouwd.

⁴⁷ J. van Gerwen en F.F.M. de Goey, *Ondernemers in Nederland. Variaties in ondernemen* (Amsterdam 2008), met name hoofdstuk 1. Zie ook: De Goey, ‘Ondernemersgeschiedenis in Amerika, Nederland en België (1940-1995). Trends in vraagstellingen, onderzoeksmethoden en thema’s: een overzicht’ in: *NEHA-Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis (NEHA-Jaarboek)* 59 (Amsterdam 1996) 21-65, en de latere aanvulling op dit artikel ‘Nederlandse ondernemersgeschiedenis (1995-2005). Een aanvulling’, te raadplegen via URL www.iisg.nl/ondernemers/_text/verderlezen.php [laatst geraadpleegd 4-11-2012].

⁴⁸ Van Gerwen e.a., *Ondernemers in Nederland*, 14.

⁴⁹ Ibidem, 19.

Net als bij bedrijfshistorica Keetie Sluyterman – in haar boek *Kerende Kansen* (2003) over het Nederlandse bedrijfsleven in de twintigste eeuw – verwijst de term ondernemerschap hier naar de ondernemersstrategieën van een bedrijfseigenaar of -manager, ofwel de hoofdkeuzes die gemaakt worden bij het leiden van een bedrijf.⁵⁰ Ondernemers nemen beslissingen op het gebied van de organisatie van hun bedrijven, hun producten, hun gebruik van technologie, hun inkoop en marketing, rekrutering en scholing van personeel en hun houding ten opzichte van de staat. Er zijn *geplande* strategieën en daadwerkelijk uitgevoerde, ofwel de *feitelijke* strategieën. Deze kunnen betrekking hebben op de interne organisatie (familiebedrijf of niet, boekhouding, personeelsbeleid e.d.) of de externe organisatie van bedrijven. Bij de externe organisatie van bedrijven gaat het om de manier waarop ondernemers hun relatie met ‘de buitenwereld’ vormgeven. Onderdelen van die externe bedrijfsomgeving zijn informele en formele sociale netwerken, de afzetmarkt, leveranciers en concurrenten, overheden, en macro-economische en maatschappelijke omstandigheden. Sluyterman heeft nadrukkelijk gewezen op het belang van de context waarin de strategieën van ondernemers vorm krijgen. Er is sprake van een voortdurende wisselwerking tussen het handelen van ondernemers en economische, sociale, culturele en politieke factoren in de maatschappelijke omgeving waarin ondernemers opereren.⁵¹

Onderzoeksaanpak

Om erachter te komen hoe de Joodse identiteit van betekenis was voor het ondernemerschap van Joden in de Nederlandse filmwereld, worden in dit proefschrift concrete ondernemerspraktijken geanalyseerd. Om eventuele verschillen tussen ondernemers onderling en de wisselwerking met de lokale, regionale en nationale maatschappelijke context daarbij niet uit het oog te verliezen, is bewust niet gekozen voor enkele vooraf geselecteerde *casestudies*, maar voor een groepsportret waarin zowel prominente als minder prominente Joodse ondernemers over een langere termijn worden gevolgd. Het verhaal start in het begin van de jaren tien vlak voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, toen de Joodse minderheid nog niet zo opvallend aanwezig was in de branche. Het eindigt in 1940, toen er met de bezetting van Nederland door nazi-Duitsland een einde kwam aan de opvallende presentie van Joodse ondernemers

⁵⁰ Keetie E. Sluyterman, *Kerende kansen. Het Nederlandse bedrijfsleven in de twintigste eeuw* (Amsterdam 2003) 13.

⁵¹ Ibidem, 13-15.

die zo het aangezicht bepaalde van het Nederlandse filmbedrijf in de jaren twintig en dertig.⁵²

Bekeken wordt: (1) hoe Joodse bioscoopexploitanten en filmdistributeurs zich binnen de bedrijfstak en in de publieke ruimte daarbuiten als ondernemers profileerden, bijvoorbeeld in hun communicatiestrategieën gericht op het brede publiek; (2) van welke particuliere en zakelijke sociale netwerken ze deel uitmaakten, welke posities ze daarin bekleedden en wat de betekenis was van eventuele ‘Joodse ondernemersnetwerken’ voor hun ondernemerschap en positie in de branche; (3) welke keuzes ze maakten met betrekking tot hun producten en programmeringsstrategieën en de marketing ervan, en tot slot (4) hoe zij zich in hun ondernemerschap opstelden ten opzichte van de joodse godsdienst en tradities, de Joodse gemeenschap en specifieke Joodse belangen. Steeds gaat het er daarbij om vast te stellen in hoeverre hun Joodse achtergrond expliciet of impliciet in hun ondernemersstrategieën tot uitdrukking kwam.

Het is echter niet de bedoeling op zoek te gaan naar een typische vorm van Joods ondernemerschap die in essentie zou afwijken van het ondernemerschap van niet-Joden. Er is mijns inziens geen reden om aan te nemen dat er zoiets bestaat als ‘Joods ondernemerschap’ of een ‘Joodse onderneming’. Ik sluit me op dit punt aan bij de auteurs van de bundel *Venter, fabriqueur, fabrikant*. Zij kwamen op basis van hun onderzoek naar Joden in verschillende bedrijfstakken al tot de conclusie dat het onmogelijk was gebleken “een typologie te formuleren die het tijd- en plaatsgebonden karakter overstijgt”.⁵³ Francisca de Haan betoogt in haar onderzoek naar het belang van de Joodse identiteit voor de familie- en bedrijfsgeschiedenis van de Joodse textielfamilie Van Gelderen dat “de betekenis van de joodse identiteit voor de bedrijfsgeschiedenis ook niet ligt in het inherent ‘anders-zijn’ van de ondernemer of zijn ‘andere’ bedrijfsvoering, maar in de betekenis van de familie, antisemitisme en steun vanuit joodse kring voor het bedrijf”.⁵⁴ Ook de auteurs van het boek *Pioniere in Celluloid* over Joden in het Berlijnse filmbedrijf zijn van mening dat er van specifiek Joodse ondernemerspraktijken geen sprake was, maar ze gaan er wel vanuit dat het handelen van individuele Joden en hun bewegingsvrijheid in de filmbranche op allerlei manieren sterk beïnvloed werd door

52 Er is bewust voor gekozen de Tweede Wereldoorlog in dit proefschrift helemaal buiten beschouwing te laten. Het uitbreken van de oorlog in 1940 bracht een nieuwe ordening in de bedrijfstak die in weinig opzichten te vergelijken was met de periode daarvoor. Voor het verloop van de geschiedenis van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf tussen 1940 en 1945 zie: Ingo Schiweck, “[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche.” *Der Deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945* (Münster e.a. 2002).

53 Berg e.a. ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 28. Zie met name de bijdrage in deze bundel van Cor Trompetter, ‘Joods ondernemerschap in de negentiende eeuw – de mogelijkheden en onmogelijkheden van theorievorming’, 48-59.

54 De Haan, *Een eigen patroon*, 2.

hun Joodse identiteit (beleving) en de sociale positie van de Joodse minderheid in een samenleving gedomineerd door een niet-Joodse meerderheid.⁵⁵

Inventarisatie van Joodse filmondernemers

Ieder groepsportret impliceert dat er een lijst is van personen die tot de onderzochte groep gerekend worden. Zo'n lijst ontbrak bij aanvang van het onderzoek, wat betekent dat de meeste Joodse filmondernemers – op de bekende persoonlijkheden, zoals Tuschinski, Barnstijn en Hamburger, na – pas in de loop van dit onderzoek geïdentificeerd zijn. Het resultaat van die inventarisatie is te vinden in bijlage I achterin het proefschrift, die tevens kan dienen als hulpmiddel bij vervolgonderzoek. In totaal werden ruim driehonderd Joodse ondernemers geïdentificeerd. Per persoon is aangegeven waar en wanneer hij of zij actief was en met welke bedrijven, althans voor zover dat op basis van het bronnenmateriaal mogelijk was.

Omdat de inventarisatie van de groep nog moest plaatsvinden, waren er bij aanvang ook nog geen concrete cijfers met betrekking tot het precieze aandeel van Joodse ondernemers in de Nederlandse filmwereld; alleen een impressie dat ze in de branche een grote groep vormden op basis van de zichtbaarheid van Joodse namen in de filmvakpers.⁵⁶ Een dergelijk uitgangspunt draagt het risico in zich dat het kwantitatieve aandeel van Joden ten opzichte van andere groepen in de branche al op voorhand teveel wordt overdreven, waardoor mythes mogelijk onterecht in stand worden gehouden. Hoewel de positie van een minderheid in een bedrijfstak niet alleen bepaald wordt door kwantiteit, maar ook door kwalitatieve maatstaven, zou iedereen voor een goede beeldvorming van de situatie op zijn minst een poging moeten ondernemen de omvang van de onderzochte groep te bepalen.

De meest voor de hand liggende bron daarvoor in Nederland lijkt op het eerste gezicht de door bedrijfshistorici vaak gebruikte beroepentelling die de Nederlandse regering in 1930 uitvoerde als onderdeel van de landelijke volkstelling.⁵⁷ Het is de

⁵⁵ Stratenwerth e.a., 'Vorwort', 6-7.

⁵⁶ Dit geldt overigens niet alleen voor Nederland. In buitenlandse publicaties over Joden in de filmindustrie wordt regelmatig gewezen op het 'feit dat het er veel waren', maar meestal zonder daarbij onderscheid te maken tussen ondernemers en andere filmprofessionals en vooral zonder te verwijzen naar bestaande cijfers of eigen tellingen. Een uitzondering hierop vormt Ben Singer, 'The nickelodeon boom in Manhattan' in: *Entertaining America*, 23-24; Idem, 'Manhattan nickelodeons: New data on audiences and exhibitors', 26-27.

⁵⁷ 'Volkstelling 1930 Nederland Staat III. Onderscheiding, voor het Rijk van de personen in de verschillende bedrijfsklassen en bedrijfspgroepen vermeld in Staat I, naar de kerkelijke gezindten (met afzonderlijke vermelding van de personen in de posities A en B) en naar den burgerlijken staat: nr 8223, XXIV, Overige bedrijven en vrije beroepen, nr. 26: Bioscopen', zoals weergegeven op URL www.volkstellingen.nl [voor het laatst geraadpleegd oktober 2012].

enige statistische bron van vóór 1940 die per afzonderlijke bedrijfstak aangeeft hoeveel van de daarin werkzame personen behoorden tot welk kerkgenootschap. De telling geeft inderdaad een aardige eerste indicatie van de prominente aanwezigheid van de Joodse minderheid als groep in het Nederlandse filmwezen op nationaal niveau. Volgens deze bron stond bijna tien procent van alle 1808 werkgevers en werknemers in deze branche ingeschreven bij het Nederlands-Israëlitisch of Portugees-Israëlitisch kerkgenootschap.⁵⁸ Daarmee lag het Joodse aandeel in het filmbedrijf ruim vijf keer hoger dan op basis van het Joodse aandeel in de totale Nederlandse beroepsbevolking kon worden verwacht (1,7%). Een nadeel van de beroepentelling is echter dat zij niet laat zien hoeveel *ondernemers* er precies waren en wat het aandeel van Joden daarin was. Terwijl voor de meeste bedrijfstakken in de beroepentelling een apart cijfer is opgenomen voor de personen die aan het hoofd van een onderneming stonden, is dat bij het film- en bioscoopbedrijf helaas niet het geval.⁵⁹ De bron geeft alleen een totaalcijfer, waarin iedereen is meegeteld, van ondernemers, bedrijfsleiders en operateurs tot publiciteitsmedewerkers, ouvreuses en barpersoneel. De enige officiële statistische gegevens uit het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf zelf die zijn overgeleverd in de vorm van de *Statistieken voor het Bioscoopwezen* uit 1937 en 1939, geven daarentegen wel uitsluitsel over het aantal ondernemers dat in beide jaren leiding gaf aan een onderneming op bioscoopgebied (363 ondernemers), maar laten evenmin zien wat in deze specifieke groep de verhoudingen waren wat kerkelijke gezindte betreft.⁶⁰ De eigenaren of directeurs van filmverhuurbedrijven blijven in deze statistieken van het CBS helemaal buiten beeld.

Bronnen die in één opslag laten zien wat het werkelijke aandeel van Joodse filmondernemers in Nederland was zijn er simpelweg niet. Daarom heb ik – parallel aan het eigenlijke onderzoek naar het belang van de Joodse identiteit voor het ondernemerschap – ook nog een apart kwantitatief onderzoek uitgevoerd, waarvan de precieze methode en resultaten zijn opgenomen in bijlage II achterin het proefschrift. Het onderzoek wijst uit dat circa de helft van de bioscopen in de drie grote steden Amsterdam, Rotterdam, Den Haag tijdens het interbellum door Joden werd gerund.

58 Zie bijlage II voor het precieze aandeel van de verschillende gezindten in het landelijke bioscoopbedrijf op basis van de beroepentelling uit 1930.

59 Dat het bioscoopbedrijf geen uitgesplitst cijfer heeft voor de categorie ondernemers valt pas op bij vergelijking met andere bedrijfstakken, waar wel een apart cijfer voor de ondernemers is opgenomen.

60 CBS, *Statistiek van het bioscoopwezen 1937, waarin mede opgenomen gegevens omtrent filmkeuring* (Den Haag 1938) tabel 14: 'Het personeel der bioscopen, onderscheiden naar de functies', 22; CBS, *Statistiek van het bioscoopwezen 1939, waarin mede opgenomen gegevens omtrent filmkeuring* (Den Haag 1939), tabel 17, 'Het personeel der bioscopen, onderscheiden naar de functies', 31.

Hieronder vielen bijna alle toonaangevende filmtheaters en bioscoopketens. Met name in Rotterdam lag het percentage in de jaren twintig nog ver boven dit gemiddelde. Meer nog dan in de bioscoopexploitatie was er in de filmdistributie landelijk gezien sprake van een concentratie van Joodse ondernemers. Ruim tweederde van de filmverhuurbedrijven was in deze periode in handen van Joodse eigenaren of directeuren. Zoals ook bij de bioscopen het geval was, vielen hieronder bijna alle vooraanstaande distributeurs, inclusief de filialen van de belangrijkste internationale filmmaatschappijen, waaronder Universal, Fox, Famous Players Lasky, Paramount en het Duitse Ufa.

De cijfers bevestigen de eerste indruk dat er in de jaren twintig en dertig sprake was van een kwantitatieve en kwalitatieve oververtegenwoordiging van Joodse ondernemers in het Nederlandse filmbedrijf, met name in de grote steden. Het gebruik van deze terminologie is in de Joodse context overigens enigszins problematisch. Oververtegenwoordiging of overrepresentatie kan naast een feitelijke namelijk ook een negatieve, antisemitische lading hebben, in de zin van teveel. In het laatste geval verwijst de term in de eerste plaats naar het stereotiepe antisemitische beeld van 'Joodse macht en overheersing'. In dit proefschrift heeft het begrip vanzelfsprekend geen normatieve functie. Het dient slechts om aan te geven dat relatief veel Joden in de bedrijfstak werkzaam waren ten opzichte van wat verwacht zou kunnen worden op grond van hun aandeel in de Nederlandse beroepsbevolking. Dit is in overeenstemming met de wijze waarop de terminologie wordt toegepast in andere wetenschappelijke publicaties over de positie van minderheden in uiteenlopende bedrijfstakken.⁶¹

Bronnen

Ondanks het steeds ruimere aanbod aan bioscoopgeschiedenissen op lokaal en regionaal niveau, vergt een onderzoek naar ondernemers in het Nederlandse filmbedrijf van voor de Tweede Wereldoorlog nog altijd veel speurwerk in een breed scala aan bronnen met grote lacunes. Zoals voor veel ondernemers uit het midden- en kleinbedrijf geldt, zijn familie- of bedrijfsarchieven zelden of nooit aangelegd of niet traceerbaar. Voor zover bekend vormt daarop de enige uitzondering het omvangrijke persoons- en bedrijfsarchief van de katholieke filmpionier Jean Desmet, gedeponeed in het Amsterdamse EYE Film Instituut (voorheen Nederlands Filmmuseum). Het archief

⁶¹ Ook in het overzichtswerk over de geschiedenis van Joden in Nederland, evenals in de bedrijfshistorische publicatie *Venter, fabriqueur, fabrikant*, wordt gesproken in termen van 'oververtegenwoordiging' en 'ondervertegenwoordiging' van Joden in bepaalde beroepen en sectoren. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 259-260; Berg e.a. ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant*, diverse pagina's.

van de belangrijkste organisatie binnen het filmbedrijf, de Nederlandse Bioscoopbond, is wat betreft de periode tot 1940 vrijwel geheel verloren gegaan. Digitale middelen met een wetenschappelijke basis, zoals de *Cinema Context*-database op internet, hebben de ontsluiting van het Nederlandse filmverleden wel eenvoudiger gemaakt.⁶² Deze dataset is gewijd aan het in kaart brengen en voor een breed publiek toegankelijk maken van de Nederlandse film- en bioscoopgeschiedenis. Zij bevat inmiddels een grote hoeveelheid basisgegevens uit eerder en nog lopend onderzoek over personen, bedrijven, bioscooplocaties, films en filmprogrammering in heel Nederland van 1896 tot nu en vormt daarmee een handig vertrekpunt voor onderzoek in andere archieven. Voor deze studie zijn uiteenlopende bronnen geraadpleegd in het Eye Film Instituut, het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie en het Joods Historisch Museum in Amsterdam, het Nationaal Archief en de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag, en diverse gemeentearchieven. Specifiek met betrekking tot enkele Joodse vluchtelingen uit nazi-Duitsland die in de jaren dertig actief waren in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf is een kleinschalig deelonderzoek uitgevoerd in een aantal archieven in het Poolse Wroclaw (het vroegere Breslau).⁶³

Niet iedere geraadpleegde bron werpt evenveel licht op ondernemersstrategieën, en al helemaal niet als het gaat om de rol van de Joodse identiteit daarin. Dit proefschrift is voornamelijk gebaseerd op informatie uit advertenties en overige berichtgeving in de vakbladen voor het film- en bioscoopbedrijf die gedurende het interbellum wekelijks verschenen, verschillende Joodse weekbladen en de algemene pers. Een nadeel van deze bronnen is dat ze vaak sterk gekleurd zijn.⁶⁴ Filmhistoricus Gregory Waller noemde het handelsnieuws in de vakpers al eens “anecdotal, fragmentary, usually unverifiable, self-selected and often self-promoting”.⁶⁵ Zowel voor de filmpers als voor Joodse bladen als het *Nieuw Israëlietisch Weekblad*, het *Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen* of *De Vrijdagavond* geldt dat wat door de redacties werd weggelaten zeker zo belangrijk is als de informatie die wél werd gegeven. Tegelijkertijd zijn dit de

62 URL www.cinemacontext.nl. Zie in aanvulling hierop ook URL www.bioscoopgeschiedenis.nl.

63 Een complete en meer gespecificeerde lijst van geraadpleegde bronnen is opgenomen in de bibliografie.

64 L. Fuks, ‘Joodse pers in de Nederlanden’ in: H. van Praag ed., *Joodse pers in de Nederlanden en in Duitsland 1674-1940* (Amsterdam 1969) 7-14; I. Lipschits, *Honderd jaar NIW* (Amsterdam 1966).

65 Gregory A. Waller, ‘Mapping the moving picture world: distribution in the United States circa 1915’ in: Frank Kessler en Nanna Verhoeff ed., *Networks of entertainment. Early film distribution 1895-1915* (z.p. 2007) 94. Hij doelde daarbij vooral op het handelsnieuws in het blad *The Moving Picture World*. Voor meer kanttekeningen bij de filmpers als bron voor filmhistorisch onderzoek: Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin. American cinema in Weimar Germany* (Berkeley 1994). Voor Nederland: Ad Franssen, ‘De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan’ in: *Jaarboek Film 1984* (Weesp 1984) 31-42.

enige bronnen die, al dan niet tussen de regels door, zicht geven op ontwikkelingen in het ondernemerschap over de langere termijn.

Het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie (NWC)* en het *Nederlands Israëlietisch Weekblad (NIW)* zijn de belangrijkste bladen die voor dit proefschrift bestudeerd zijn. Het filmvakblad *NWC* is voor de gehele vooroorlogse verschijningsperiode van 1922 tot 1940 week voor week doorgenomen, het Joodse weekblad *NIW* voor de periode tussen 1918 en 1940. De gegevens over Joodse ondernemers en hun ondernemingen uit de pers zijn gecombineerd met gegevens uit dossiers van de Kamer van Koophandel, Handels- en gewone adresboeken, lokale bevolkingsregisters, lijsten van Joodse ondernemers en dossiers betreffende de onteigening van ‘Joodse filmbedrijven’ in de Tweede Wereldoorlog en een versnipperde verzameling wél overgeleverde documenten van de Nederlandse Bioscoopbond. In aanvulling op het archiefonderzoek werd gebruik gemaakt van websites met persoonsinformatie over Joden in Nederland en gedigitaliseerde kranten en tijdschriften, onder andere de online krantenbank van de Koninklijke Bibliotheek.⁶⁶

Opzet van het proefschrift

De gebruikte bronnen geven vooral inzicht in de opstelling van de Joodse filmondernemers ten opzichte van verschillende onderdelen van hun *externe* bedrijfsomgeving, en minder in de manier waarop zij hun bedrijven intern organiseerden. Mede ten gevolge daarvan ligt het accent in het proefschrift op externe ondernemingsstrategieën en de wisselwerking met langetermijnprocessen en gebeurtenissen in de externe bedrijfsomgeving. Het gaat daarbij vooral om veranderende noties van (groeps) identiteit binnen en buiten de Joodse gemeenschap, maar ook om technologische en bedrijfsmatige veranderingen binnen het film- en bioscoopbedrijf zelf. Het was immers een betrekkelijk nieuwe bedrijfstak die gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw volop in ontwikkeling was. Dit is meteen ook één van de redenen waarom zoveel mogelijk een chronologische vertelvolgorde is aangehouden. De andere reden hiervoor is dat het proefschrift tegelijkertijd een algemeen beeld wil geven van het functioneren van de groep Joodse ondernemers en de manier waarop zij geleidelijk aan hun prominente positie in de branche verwierven en consolideerden. Verschillende (relevante) personages worden daarbij in het lopende betoog geïntroduceerd.

⁶⁶ O.a. URL www.jodenin nederland.nl; URL www.cinemacontext.nl; URL kranten.kb.nl.

Het verhaal begint in de jaren tien met de opkomst en de toenemende zichtbaarheid van Joodse ondernemers in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf in een periode van groeiende maatschappelijke onrust vanwege de vermeende negatieve effecten van de moderne fenomenen film en bioscoop. Beschreven wordt hoe de drie meest prominente figuren van het filmbedrijf tijdens het interbellum – Tuschinski, Barnstijn en Hamburger – zich in de publieke ruimte profileerden en hoe ook in Nederland na de Eerste Wereldoorlog geleidelijk het beeld ontstond van het filmwezen als ‘Joodse bedrijfstak’. Vervolgens komen in hoofdstuk twee de formele en informele sociale netwerken van de Joodse ondernemers aan bod en het belang ervan voor hun positie en de uitstraling van de bedrijfstak als geheel. Branchevereniging de Nederlandsche Bioscoopbond is daarbij als vertrekpunt gekozen. In het derde en vierde hoofdstuk wordt nagegaan hoe Joodse filmondernemers in hun ondernemerschap vormgaven aan hun binding met het Jodendom en de Joodse gemeenschap waarvan ze deel uitmaakten, waarbij eerst aandacht is voor meer traditionele aspecten van de joodse godsdienst en daarna voor de manier waarop de ondernemers zich opstelden ten opzichte van de moderne stroming van het zionisme. De nadruk in de hoofdstukken twee, drie en vier ligt op de jaren twintig. Het jaar 1929 is in dit gedeelte als eindpunt gekozen, omdat dat jaar zowel binnen het filmbedrijf als op maatschappelijk gebied een nieuwe periode inluidde. Het laatste hoofdstuk richt zich volledig op de jaren dertig en onderzoekt hoe de Joodse filmondernemers omgingen met de toenemende druk op de (internationale) Joodse gemeenschap in deze periode tegen de achtergrond van de situatie in nazi-Duitsland.

1 | De nieuwe 'elite' van de Nederlandse filmwereld

Het was een gemêleerd gezelschap: de beroepsgroep van filmvertoners zoals die er rond 1910 in Nederland uitzag. Cafébazen, logementhouders, sigarenhandelaren, slijters, bontwerkers en kleermakers, cacao- en limonadefabrikanten, visboeren, diamantsnijders, bloemenexporteurs en poffertjesbakkers met ondernemingszin beproefden met wisselend succes hun geluk in een vak waarmee ze geen ervaring hadden.⁶⁷ Ze kochten een filmprojector bij de firma's Pathé of Nöggerath in Amsterdam en huurden de biljartzaal van hun buurman of de oefenruimte van de plaatselijke harmonie om als bioscoop te exploiteren. Anderen verbouwden een woning, winkelpand, café of een deel van hun hotel tot filmtheater, of lieten een gloednieuw bioscoopgebouw verrijzen. Het explosief groeiende bioscoopbedrijf leek vanwege de toenemende populariteit van de filmvoorstelling een aantrekkelijke branche waarin goed verdiend kon worden. Ze stond open voor iedereen met een bescheiden startkapitaal, al dan niet geleend van rijke particulieren. Afkomst, herkomst, kerkelijke gezindte of beroepsachtergrond deden er niet veel toe, al waren ondernemers uit de horeca en het gevestigde amusementsbedrijf natuurlijk wel enigszins in het voordeel, zeker als zij beschikten over een geschikt onderkomen.⁶⁸

Rondreizende filmpioniers als Slieker, Benner, Mullens en iets later ook Jean Desmet hadden het filmamusement vanaf eind negentiende eeuw geïntroduceerd bij het grote publiek met een wisselend programma van korte films. In eerste instantie werd het moderne medium vooral als een technologische noviteit gepresenteerd, waarbij er niet alleen aandacht was voor de bewegende beelden, maar ook voor de projector zelf. Daarna groeiden de filmvoorstellingen al snel uit tot een regulier onderdeel van het kermisvermaak, mede dankzij de populaire kroningsfilms van Wilhelmina. Ook in sommige grote variététheaters, zoals het Flora Theater in Amsterdam en het Casino Variété in Rotterdam werd de film een vast onderdeel van het programma. De definitieve

⁶⁷ Dit beeld is gebaseerd op gegevens over de achtergronden van bioscoopondernemers in verschillende lokale studies naar bioscopen en hun eigenaren in Nederlandse steden uitgevoerd door filmhistorici en studenten. Enkele andere professionele achtergronden die bij archiefonderzoek werden aangetroffen: paardenhandelaar, ijssalonhouder, bierbottelaar, zalmhandelaar, makelaar, zadelmaker, timmerman, vishandelaar, kantoorklerk, spiraalmatrasfabrikant, manufacturenhandelaar, zijdefabrikant, telefooncentralehouder. Ook Ivo Blom en Guido Convents hebben in hun proefschriften gewezen op de uiteenlopende professionele achtergronden van bioscoopexploitanten. Ivo Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade* (Amsterdam 2003) 238 en Guido Convents, *Van kinetoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België, 1894-1908* (Leuven 2000), met name hoofdstuk zes, 295.

⁶⁸ Variété-exploitanten en impresario's hadden vaak ook al contacten in de kringen van rondreizende filmvertoners uit Nederland, België en Duitsland.

overstap van reizende naar vaste bioscoop wordt meestal rond 1910 gesitueerd, hoewel er sinds circa 1906 in middelgrote steden al plekken waren waar op regelmatige basis filmvoorstellingen plaatsvonden.⁶⁹ Het voortouw werd genomen door een aantal reizende filmexploitanten die jarenlang een prominente rol hadden gespeeld binnen het kermiscircuit, onder wie Jean Desmet en de gebroeders Mullens (bekend onder de naam Alberts Frères).

Vrijwel meteen leidden de plotselinge aanwas van vaste bioscopen en het toegenomen bioscoopbezoek tot een langdurig publiek debat over de invloed van film en bioscoop op de Nederlandse samenleving, iets wat overigens geen specifiek Nederlands verschijnsel was.⁷⁰

Filmhistorici hebben relatief veel aandacht besteed aan de maatschappelijke discussies naar aanleiding van de zogenaamde filmkoorts of bioscoopepidemie.⁷¹ We beschikken daardoor over een gedetailleerd beeld van de groeiende bezorgdheid over de morele en zedelijke gevaren van het moderne filmamusement in de loop van de jaren tien en daarna. Het ‘bioscoopgevaar’, ofwel de vermeende slechte invloed van ‘verkeerde’ films op de psychische gesteldheid, de moraal en het gedrag van bioscoopbezoekers hield culturele, politieke en religieuze elites binnen alle zuilen bezig. Ansjie van Beusekom constateert dat in veel publicaties over het nieuwe verschijnsel vooral de angst voor verandering tot uitdrukking kwam: “De bioscoop was een openbare ruimte waarin de bestaande verhoudingen tussen openbaar en privé, petten en hoeden, volwassenen en kinderen, mannen en vrouwen, op losse schroeven kwamen te staan. (...) Zij vertegenwoordigde als geen ander de negatieve ontwikkelingen, zoals commercialisering, democratisering en fragmentatie die zedenbederf en vervlakking in de hand werkten.”⁷² Belangrijk voor dit onderzoek is dat niet alleen de vertoonde films onder vuur lagen, maar ook de ondernemers achter de schermen. Dit lag voor een deel in het verlengde van een aloude traditie van wantrouwen en minachting jegens kermisexploitanten. De vaste bioscoop had door haar achtergrond te kampen met een hardnekkig kermisimago, zeker tijdens de eerste decennia.

69 Overigens bleef de reizende bioscoop nog decennialang naast de vaste bioscoop bestaan, vooral in de dunbevolkte gebieden. Ivo Blom, ‘Gold Rush. In the throes of cinema mania’ (1909-1940) in: Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 89-131, aldaar 91; Karel Dibbets en Frank van der Maden ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp 1986) 38-39 en 49.

70 Voor het debat over de politieke en morele gevaren van de cinema in verschillende landen: Bernhard Rieger, *Technology and the culture of modernity in Britain and Germany 1890-1945* (Cambridge 2005) 16, 40.

71 De meest uitvoerige studie over dit onderwerp in Nederland is het proefschrift van Ansjie van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem 2001). Zie ook Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 239-240 en Dibbets e.a. ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 50-51.

72 Van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland*, 63.

Net als elders in Europa en de VS speelde de vraag wie de 'verderfelijke waar' aan de man bracht al in een vroeg stadium een rol in het discours. De kwestie werd in kranten en brochures aangewakkerd door enkele fanatieke critici van de bedrijfstak, voornamelijk afkomstig uit de maatschappelijke bovenlaag en de geestelijkheid. Bioscoopexploitanten waren in hun ogen een minderwaardig slag mensen, veelal lieden die weinig te verliezen hadden en veel dachten te winnen. Van Beusekom stelt dat vooraanstaande geestelijken en andere autoriteiten de ondernemers in de filmwereld opvallend vaak associeerden met slecht volk, behorend tot een geheel ander milieu dan dat van de schrijvers zelf. Het zouden niets anders dan onbetrouwbare geldwolven zijn, of erger nog: kinderlokkers en sociaal mislukten. De veelgeciteerde brochure van pater Nieuwbarn uit 1912 typeerde de bioscoophouders als "vuige ronselaars en fortuinzoekers" die "zielebederf" verkochten aan een genotvragend publiek.⁷³ Nieuwbarn bestempelde deze "zedelijk gedegenereerden" of "mensen van zeer inferieure eigenschappen" als een "obsuur volkje dat geen goed van kwaad kon onderscheiden".⁷⁴ Vergelijkbare sentimenten over de maatschappelijke inferioriteit van bioscoopuitbaters zouden tot ver na de Tweede Wereldoorlog een rol blijven spelen in de beeldvorming over de bedrijfstak.⁷⁵ Symptomatisch voor de houding van de politieke en religieuze elite ten opzichte van het medium film was de verklaring van Colijn in 1924, dat hij het "een groot voordeel zou vinden als alle bioscopen zouden verdwijnen".⁷⁶

Dit hoofdstuk is gewijd aan de doorbraak van Joodse ondernemers in de context van de groeiende maatschappelijke bezorgdheid over film en bioscoop. Tussen 1910 en 1918 voltrok zich een generatiewisseling binnen de bedrijfstak, waarbij de eerste – door katholieken gedomineerde – generatie bioscoopexploitanten en filmverhuurders werd ingehaald door een nieuwe generatie, waarbinnen Joodse ondernemers een prominente plek innamen.⁷⁷ Zij maakten hun entree op het hoogtepunt van de groei die volgde op de doorbraak van de vaste bioscopen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog wist een klein aantal van hen zich zodanig te profileren dat zij in staat waren de oude voorhoede goeddeels af te lossen. Na de oorlog waren Joodse ondernemers niet meer weg te denken uit de voorste linies van de bedrijfstak. Er had met andere woorden een

73 Ibidem, 55 en 102.

74 Ibidem.

75 Ibidem, 61 en Thunnis van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg* (Hilversum 2007) 100-101.

76 Van Beusekom, *Kunst en Amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland*, 146.

77 Ivo Blom heeft deze generatiewisseling al eerder kort aangestipt. Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 349-350.

wisseling van de wacht plaatsgevonden. Welke factoren lagen precies ten grondslag aan deze verschuiving en welke bijdrage leverden externe ondernemersstrategieën aan de zichtbaarheid van Joden in de branche? Hoe verhielden de strategieën van drie Joodse sleutelfiguren zich tot het imagoprobleem waarmee het film- en bioscoopbedrijf vanaf de komst van de vaste bioscopen te kampen had?

De wisseling van de wacht

In tegenstelling tot sommige andere landen speelden Joden nog geen opvallende rol in de Nederlandse filmwereld tijdens de doorbraak van de permanente bioscopen. Geen van de leidende figuren in de bioscoopexploitatie, filmproductie en distributie van het eerste uur was van Joodse afkomst.⁷⁸ Het waren katholieken die de branche domineerden: Albert en Willy Mullens, Jean Desmet en Anton Nöggerath, die het oudste Nederlandse film distributiekantoor F.A.N. in Amsterdam bezat. Nöggerath was tegelijkertijd gespecialiseerd in filmapparatuur en maakte filmopnames. Hij was bovendien de eerste in Nederland die filmproductie, film distributie en de exploitatie van een eigen bioscooptheater met elkaar combineerde. Ook de gebroeders Mullens hielden zich bezig met filmproductie en legden daarmee de basis voor het latere Haghe Film. Het aanbod op het witte doek werd echter vanaf 1903 gedomineerd door de Franse film, met name films van de firma Pathé Frères die zowel in Europa als in de VS marktlieder was en sinds 1905 ook in Nederland opereerde met een eigen distributiekantoor in Amsterdam. Daarnaast werd er volop gehandeld in een bonte mengeling van buitenlandse films – met name van Duitse, Deense en Italiaanse makelij – die vaak ingekocht werden in Brussel, Krefeld of Berlijn.

Loet Cohen Barnstijn, Abraham Tuschinski en David Hamburger, drie Joodse ondernemers die later sterk op de voorgrond traden en zowel binnen als buiten de bedrijfstak grote bekendheid verwierven, waren voor 1910 nog niet actief in de filmbranche. Zij behoorden tot de groep nieuwkomers die tijdens de *bioscoop boom* van de vroege jaren tien tot de branche toetraden. Toen leek opeens iedereen een bioscoopje te willen beginnen. Abraham Tuschinski ging in 1911 naast zijn pension voor Joodse landverhuizers een filmtheater exploiteren in Rotterdam. Lodewijk Cohen Barnstijn verruilde zijn batikstoffenatelier in 1912 voor een bioscoop in Den Haag. Verkoper van kantoorartikelen David Hamburger begon in 1913 met zijn zwagers Lorjé

⁷⁸ Dat betekent overigens niet dat er in de beginperiode helemaal geen Joodse ondernemers waren binnen de branche. Alex Benno (Bonefang) en Raphael Minden zijn enkele voorbeelden van Joodse ondernemers die al vóór 1910 actief waren op het gebied van filmvertoning en filmimport.

en Adam een bioscoop aan de Oude Gracht in Utrecht. Het waren vooral kleinschalige, niet als bioscoop gebouwde accommodaties, die enigszins te vergelijken zijn met de Amerikaanse stuiverbioscopen (*nickelodeons*).

Zoals onder anderen door filmhistoricus Ivo Blom uitvoerig is uiteengezet bevond het filmbedrijf zich vanaf circa 1907 tot aan het einde van de Eerste Wereldoorlog in een transitiefase.⁷⁹ Dit tijdvak kenmerkte zich door een groot aantal structurele veranderingen op het gebied van filmvertoningspraktijken en de internationale en nationale filmhandel. Ondernemers die rond 1910 zomaar vanuit het niets begonnen met een vaste bioscoop kwamen in een vrij hectische en ongereguleerde bedrijfstak terecht die desalniettemin gestaag professionaliseerde, sterk beïnvloed door internationale ontwikkelingen in de filmindustrie. Het 'wilde westen' maakte in de loop van de jaren tien plaats voor een gestructureerde en geïnstitutionaliseerde branche. Het is niet de bedoeling hier alle facetten van dit transformatieproces uit de doeken te doen.⁸⁰ In drie van de door Blom gesignaleerde verschuivingen speelden Joodse ondernemers binnen het Nederlandse filmbedrijf een prominente rol. Deze onderdelen van de transitiefase worden hier nader toegelicht. Het gaat om wijzigingen op het gebied van bioscoopexploitatie, film distributie en de organisatie van de bedrijfstak als geheel.

1. Ontwikkeling van de vaste bioscoop: van verbouwde winkel tot filmpaleis

Al tijdens de *cinema boom* waren er verschillen in *standing* tussen bioscooptheaters van ondernemers die in de concurrentieslag het hoofd boven water wisten te houden. Er was vrijwel meteen een onderscheid tussen bioscopen die geschaard konden worden onder de omgebouwde winkelpanden of verenigingsgebouwen en bioscopen in voormalige grote variététheaters. Bioscopen werden in de loop van de jaren tien echter ook steeds duidelijker van elkaar onderscheiden op basis van zaalcapaciteit en aankleding, de ligging en de doelgroep. Dit soort zaken markeerde de status van een bioscoop in het gevestigde bioscoopwezen. De eerste luxueuze en op strategische locaties in de stad gelegen eersterangs theaters of elitebioscopen kwamen al kort voor

⁷⁹ Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 25-33. Voor wat betreft de internationale ontwikkelingen haakt Blom aan bij de studies van Thompson, Staiger en Müller, maar nuanceert deze ook op een aantal punten. Kristin Thompson, *Exporting entertainment: America in the world film market 1907-1934* (Londen 1985); Janet Staiger, 'Combination and litigation: structures of US film distribution 1896-1917', *Cinema Journal* 23-2 (1983) 41-72; Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912* (Stuttgart 1994). Zie ook: Tom Gunning, *D.W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph* (Urbana en Chicago 1991).

⁸⁰ Zie met betrekking tot verschillende ingrijpende veranderingen op de wereldfilmmarkt in deze periode bijvoorbeeld Thompson, *Exporting entertainment: America in the world film market 1907-1934*; Gerben Bakker, 'America's master: the European film industry in the United States, 1907-1920', in: J. Sedgwick en Michael Pokorny, *An economic history of film* (Londen en New York 2005) 24-47.

de Eerste Wereldoorlog op. Amsterdam kreeg bijvoorbeeld Cinema Palace en het Union Theater en Rotterdam Cinema Royal.⁸¹ Als gevolg van een hausse in het bioscoopbezoek gedurende de oorlogsjaren bouwden ondernemers die daarvoor voldoende kapitaal wisten te genereren allereerst steeds grotere bioscopen.⁸² In het verlengde hiervan besteedden exploitanten steeds meer aandacht aan het uiterlijk, het comfort en de (brand)veiligheid van bioscooptheaters in reactie op de groeiende maatschappelijke onrust over het bioscoopgevaar in Nederland en elders.⁸³ De onstuimige groei van het bioscoopbedrijf wakkerde de angst voor moreel verval aan, maar ook voor bioscoopbranden in verband met het licht ontvlambare filmmateriaal. Ondernemers in het bioscoopbedrijf spanden zich in om de oorzaken van de kritiek weg te nemen door te moderniseren en ze probeerden de respectabiliteit van film en bioscoop te verhogen. In de internationale filmproductie was het equivalent van de pogingen om het imago van de branche te verbeteren de geleidelijke invoering van de lange speelfilm, die uiteindelijk de korte film uit de bioscoopprogramma's verdrong. Filmproducenten deden hun best de gegoede middenklasse met kwaliteitsfilms naar de bioscoop te krijgen door – met steeds grotere budgetten – romans en klassieke toneelstukken te verfilmen.⁸⁴ Een neveneffect van deze ontwikkeling was dat bioscoopexploitanten diep in de buidel moesten tasten om het exclusieve vertoningsrecht te verwerven van deze films. Dat leidde er toe dat het onderscheid tussen de grote stadstheaters en minder voorname buurtbioscopen nog meer geaccentueerd werd.⁸⁵ Een zone-systeem ging de roulatie van filmprogramma's dicteren. In de zogenaamde eersteweekstheaters gingen films in première om vervolgens doorgesluisd te worden naar tweedeweekstheaters en ga zo maar door. De route die films langs bioscopen aflegden volgde in de loop van de jaren tien een steeds vaster patroon.

Joodse ondernemers waren niet de pioniers op het gebied van eersterangs theaters in Nederland, noch waren zij degenen die de lange speelfilm het eerst omarmden. De meest gerenommeerde bioscopen in de Randstad werden aanvankelijk uitgbaat door niet-Joodse ondernemers. Zo exploiteerde Desmet aan het begin van de Eerste

81 Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 89 en 112-114.

82 In 1913-14 behoorde een bioscoop met vijf- tot zeshonderd stoelen tot de grotere theaters. Vijf jaar later werden in de grote steden bioscopen gebouwd die plaats boden aan vijftien- tot zestienhonderd bezoekers.

83 Rieger, *Technology and the culture of modernity in Britain and Germany 1890-1945*, 86-115.

84 Voor een bespreking van het begin van deze ontwikkeling op het gebied van filmproductie zie o.a. William Uricchio and Roberta E. Pearson, *Reframing culture. The case of the Vitagraph quality films* (Princeton en New Jersey 1993); Tom Gunning, *D.W. Griffith and the beginnings of American narrative film* (Urbana en Chicago 1994) 172.

85 Voor meer details over de opkomst van het zogenaamde 'exclusive system' in de filmverhuur en bioscoopexploitatie en de gevolgen daarvan: Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 144-145.

Wereldoorlog in Amsterdam de Cinema Palace en Cinema De Munt, terwijl ook de Rotterdamse elitebioscoop Cinema Royal tot zijn concern behoorde. Deze voorsprong van Desmet en zijn generatiegenoten op de concurrentie was echter niet van blijvende aard. Tijdens de oorlog, toen de vraag naar bioscoopamusement piekte, begon een klein groepje Joden met eigen of geleend kapitaal te investeren in de bouw van nieuwe bioscooptheaters. In Amsterdam waren het vooral David Hamburger en Elias de Hoop Azn. In Rotterdam waren het de zwagers Abraham Tuschinski, Hermann Ehrlich en Hersch Gerschtanowitz en daarnaast Karl Weisbard. In Den Haag was het met name Lodewijk Cohen Barnstijn die zijn nek uitstak en in Utrecht David Hamburger Junior (geen familie van David Hamburger in Amsterdam) met zijn zwagers. De nieuw gebouwde bioscopen overtroffen de elitebioscopen van de eerste generatie vooral in omvang. Het waren verder zalen voor de massa, vrij simpel uitgevoerd en gedecoreerd, te meer omdat bouwmaterialen tijdens de oorlogsjaren schaars en duur werden. Het Nieuw Olympia Theater (1916) en het eerste Luxor Theater (1917) in Rotterdam waren accommodaties van dit type. Met het succes van deze 'filmschuren' werd de financiële basis gelegd voor de luxe bioscooppaleizen in Rotterdam en Amsterdam die rond 1920 openden.⁸⁶ Hierbij ging het om een vrij late en kleinschalige afspiegeling van de luxueuze bioscooppaleizen in Amerika of in grote Europese steden zoals Berlijn en Londen, waarvan de eerste al rond 1910 gebouwd werden. In Nederland waren ze op één hand te tellen. Het meest uitgesproken voorbeeld van deze internationale trend in Nederland was de bouw van het Amsterdamse Tuschinski Theater door Abraham Tuschinski. De palen voor deze bioscooptempel gingen in 1918 de grond in, al duurde het tot 1921 voordat het theater zijn deuren opende.⁸⁷ Wat verder kenmerkend was voor de Joodse ondernemers die vanaf midden jaren tien naar voren traden, is het feit dat ze al vroeg streefden naar horizontale integratie door naast hun zelfgebouwde bioscopen ook gevestigde bioscopen over te nemen, zij het wederom op beperkte schaal ten opzichte van bijvoorbeeld hun Amerikaanse en Duitse collega's. Ook hier waren ze niet degenen die ermee begonnen. Desmet bezat één van de vroegste bioscoopketens. Wel

⁸⁶ Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 307. Den Haag is wat deze ontwikkeling betreft een geval apart. Loet Barnstijn investeerde in de vorming van een omvangrijke bioscoopketen in Den Haag, maar liet de vestiging van de grootste bioscopen Asta en City aan anderen over, voornamelijk niet-Joodse ondernemers. Zelf richtte hij zich na de Eerste Wereldoorlog vooral op de (verticale) integratie van zijn filmverhuurbedrijf met een serie bioscopen in Den Haag en provinciale steden door de vorming van de NV Nederlandsche Bioscoop Trust (NBT).

⁸⁷ Andere voorbeelden zijn de Cinema Royal onder leiding van de combinatie van Nathan Bierman en Jacques Veerman in Amsterdam (opening 8-02-1922) en het WB Theater (opening 20-11-1919) en het Grand Theater Pompenburg (opening 7-12-1922) onder leiding van Karl Weisbard in Rotterdam. In Den Haag: Asta (opening 24-12-1921) en City (opening 4-11-1922). Ook het in 1919 nieuwgebouwde Rembrandt Theater in Utrecht (opening 29-11-1919) onder leiding van de zwagers David Hamburger Junior, Leonardus Lorjé en Christiaan Adam kan hiertoe gerekend worden. Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 307.

waren het Joodse ondernemers die zich tijdens de oorlog het sterkst profileerden op dit terrein. Tuschinski ontleende er al snel zijn positie als belangrijkste bioscoopmagnaat van Rotterdam aan.

Met hun investeringen in luxe bioscopen en ketens legden de Joodse nieuwkomers de basis voor een voorhoedepositie waar gedurende de twee komende decennia nauwelijks nog aan te tornen viel. Tegen het einde van de oorlog waren de belangrijkste bioscopen van het land in Joodse handen, terwijl ook veel stadsbioscopen in de ‘tweede categorie’ onder leiding stonden van ondernemers van Joodse komaf. Familierelaties en sociale netwerken speelden daarbij een belangrijke rol.⁸⁸ Het meest opvallende voorbeeld is Rotterdam, waar het Joodse aandeel in het bioscoopbedrijf enorm groeide als gevolg van de instroom van recent gearriveerde Oost-Europese Joodse migranten. Op ideeën gebracht of geholpen door familieleden of kennissen stapten de meesten in als bedrijfsleider om vervolgens meer of minder voortvarend verder te gaan als zelfstandige exploitant. Het lokale bioscoopbedrijf hing in toenemende mate van familiebanden aan elkaar. In hoofdstuk twee zal ik op de impact van dit Joodse milieu op de Rotterdamse bioscoopbranche en andere Joodse sociale netwerken in relatie tot het filmbedrijf terugkomen. Noemenswaardig is dat er Joodse bioscoopexploitanten waren die – in het kielzog van Tuschinski, Barnstijn, de Hamburgers en De Hoop – pas rond 1920 gingen behoren tot de voorhoede. Zij verschenen op het toneel toen hun voorgangers zich toeleiden op het consolideren van hun positie. Tegelijkertijd waren er ook Joodse ondernemers die na een vooruitstrevende start op dat moment juist in de problemen kwamen, bijvoorbeeld Weisbard in Rotterdam.⁸⁹ Het was dus niet voor *alle* Joden van de nieuwe generatie bioscoopexploitanten rozengeur en maneschijn. Onderling werd fel geconcurrerd.

⁸⁸ Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 102, 116-117, 268, 297. De profilering van Amsterdamse compagnons Elias de Hoop en David Hamburger is illustratief voor de groeiende invloed van Joodse ondernemers binnen de bioscoopwereld en de generatiewisseling die zich voltrok. Deze nieuwkomers werkten tijdens de oorlog nog samen met de ervaren katholieke filmpionier Jean Desmet in de exploitatie van de vooraanstaande Amsterdamse bioscopen Cinema Palace en Cinema de Munt. Terwijl zij steeds meer familieleden bij de zaak betrokken, die allemaal meedeelden in de winst, werd het aandeel van Desmet echter steeds kleiner, wat onder meer te maken had met onenigheid over de gang van zaken binnen de gezamenlijke vennootschap. Uiteindelijk gaf hij zijn aandeel in beide theaters helemaal op. Cinema de Munt kwam onder leiding te staan van De Hoops schoonzoon Benjamin Mendes. Tot 1918 maakte Desmet nog deel uit van de directie van Cinema Palace. In hoofdstuk twee wordt uitvoeriger ingegaan op Joodse sociale en familiale netwerken.

⁸⁹ Weisbard kwam in de problemen toen hij in 1922 een tweede, grote bioscoop in Rotterdam liet bouwen (Grand Théâtre Pompenburgsingel), die vervolgens niet goed bleek te lopen. Dat was waarschijnlijk vooral een gevolg van de inmiddels ingetreden economische recessie. Tuschinski wist het theater in 1923 over te nemen en had het geluk dat, toen hij het na een ingrijpende verbouwing heropende, ook de recessie bijna voorbij was.



*Interieur van het Rotterdamse Grand,
Tuschinski Nieuws, 19 oktober 1928.*

2. Ontwikkeling van het aanbod: van Europees naar Amerikaans (en Duits)

Ook op een ander terrein traden Joodse ondernemers naar voren. Voor een aantal van hen pakte de overgang van een door Europa gedomineerde wereldfilmmarkt naar een door Amerika gedomineerde markt (met Duitsland als tweede speler in Europa) zo gunstig uit, dat zij in staat waren ook in het Nederlandse film distributiebedrijf de leiding over te nemen. De ondernemingen van Nöggerath, Desmet, Gildemeijer, Ghezzi en de vestiging van het Franse Pathé waren aanvankelijk de marktleiders in Nederland. Hoewel deze kantoren ook wel Amerikaanse films van Edison, American Biograph en Vitagraph verhuurden, waren ze hoofdzakelijk op Europa georiënteerd.⁹⁰ Het Algemeen Internationaal Filmbureau, de Transatlantic Film Company en de Imperial Film Service – firma's onder leiding van de Joodse entrepreneurs Julius Godefroa, Carl Bolle en Raphael Minden – waren rond het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog relatief marginale vertegenwoordigers van gevestigde en opkomende Amerikaanse filmproducenten. Films afkomstig uit recent opgerichte studio's als Universal, een maatschappij totstandgebracht door een "onervaren Joodse kleermaker met het bijeengeraapte kapitaal van geloofsgenoten", werden tot halverwege de jaren tien nog

⁹⁰ Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 23, 87 en 183.

niet echt serieus genomen door de gevestigde orde in de Nederlandse filmwereld.⁹¹ De belangrijkste lange speelfilms kwamen niet uit Amerika.

Na 1914 kwam er geleidelijk verandering in de situatie. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog had verstrekkende gevolgen voor de Nederlandse filmhandelaren. De op Europa gerichte filmverhuurkantoren kwamen in grote problemen, doordat het Europese distributienetwerk verstoord werd en van oudsher bloeiende productielanden, zoals Frankrijk en Italië, en later ook Denemarken, hun leidende positie in de filmproductie verloren aan de nieuwe filmmaatschappijen in Amerika en Duitsland.⁹² Terwijl Denemarken vanwege haar neutrale status in eerste instantie nog kon profiteren van de nieuwe situatie, kwam de filmproductie van Pathé in Frankrijk nagenoeg tot stilstand en kampten ook productiehuzen elders met materiaal- en personeelstekorten. Ze leden bovendien onder import- en exportrestricties binnen Europa als gevolg van censuur en andere overheidsmaatregelen. Brussel verdween helemaal als handelscentrum voor Nederlandse verhuurders, terwijl de films van veel buitenlandse producenten niet meer te krijgen waren op de filmbeurzen in Duitsland. Voor de gevestigde distributeurs betekende de oorlog concreet dat minder films beschikbaar waren en veel oude toeleveringskanalen werden afgesneden, waardoor een groot deel van hun aanbod wegviel. Dit leverde kansen op voor ondernemers die er in slaagden om alternatieve producten aan te bieden die wel verkrijgbaar waren. Dit waren met name Duitse en Amerikaanse films, hoewel daarbij wel aangetekend moet worden dat zowel het toezicht op de import en export door de Nederlandse Overzee Trust (NOT) als de zeeblokkade en de duikbootoorlog ook hier de nodige belemmeringen opleverden.⁹³

Desmet, Nöggerath, Pathé, Gildemeijer en Ghezzi probeerden hun positie op filmverhuurgebied te behouden door in onderhandeling te treden met nieuwe aanbieders. Ze werden hierin echter al gauw voorbijgestreefd door hoofdzakelijk

⁹¹ Ibidem, 236-237, 263.

⁹² Over deze opmerkelijke transitie is het nodige geschreven door filmhistorici. In de literatuur bestaat discussie over het moment waarop de neergang van Europese maatschappijen – met name Pathé – precies begonnen is en hoe de daarmee corresponderende ‘overwinning’ van de Amerikaanse filmstudio’s (Universal, Famous Players Lasky/Paramount e.a.) en het in 1917 opgerichte Duitse Ufa verklaard kan worden. Er zijn verschillende verklaringsmodellen geopperd, waarvan een aantal inmiddels achterhaald of genuanceerd zijn. Zie hiervoor: Gerben Bakker, ‘America’s master: The European film industry in the United States, 1907-1920’ in: Sedgwick e.a. ed., *An economic history of film*, 24-47, aldaar 24; Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 30-31, 244.

⁹³ Voor een heldere uiteenzetting over de impact op de filmbranche van de gereguleerde import en export van films en filmgerelateerde producten door de NOT en de problemen veroorzaakt door de zeeblokkade (Noordzee): Ivo Blom, ‘Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog’ in: Hans Binneveld e.a. ed., *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Hilversum 2001) 129-143, aldaar 129.

Joodse concurrenten.⁹⁴ Om te beginnen verkeerden de Joodse filmverhuurders Bolle en Godefroa na 1914 ineens in een veel gunstiger positie, omdat zij het alleenrecht bezaten op de verspreiding van de films van respectievelijk Universal en de Amerikaanse maatschappijen achter de Motion Picture Sales Agency.⁹⁵ Raphael Minden zat door zijn contacten met het Amerikaanse Famous Players eveneens in de goede hoek. Maar er waren meer kapers op de kust. Bioscoophouders die zelf in de verhuur stapten, verwierven binnen korte tijd een krachtige positie en werden de hoofdleveranciers van de belangrijkste premièrebioscopen. Dergelijke nieuwkomers waren in de eerste plaats het verhuurkantoor Cinema Palace van Elias de Hoop en David Hamburger Senior, Filma van de niet-Joodse compagnons Bedijs en Pelster, en de H.A.P. Film Company van Loet Barnstijn. Barnstijn wist tijdens de oorlog voor zichzelf een zeer sterke positie te creëren door de verwerving van de populaire Amerikaanse en Italiaanse seriefilms. Ook Cinema Palace had in de oorlog veel succes met seriefilms en films met bekende sterren. Vanaf 1917 verschenen er nog veel meer concurrenten. Opvallend was de groeiende Duitse invloed in het Nederlandse filmbedrijf tussen 1917 en 1919 door de vestiging van Duitse distributeurs in het kielzog van het in 1917 opgerichte Ufa, op dat moment verreweg het grootste en meest kapitaalkrachtige filmconcern van Europa.⁹⁶ Dit alles leidde er uiteindelijk toe dat de eerste generatie verhuurders kort na de oorlog min of meer was uitgerangeerd. Barnstijn kwam als gevolg van zijn specialisatie in Amerikaanse films uit de oorlog als de leidende Nederlandse filmdistributeur.

Vermoedelijk heeft de Joodse komaf van de studiobazen en medewerkers van de recent opgekomen grote Hollywoodstudio's en het Duitse Ufa een rol gespeeld in de opmars van Joden in het Nederlandse filmverhuurbedrijf tijdens en kort na de Eerste Wereldoorlog. Binnen het Amerikaanse en Duitse filmmilieus en breder in de Joodse wereld bestond namelijk van begin af aan een habitus om in eerste instantie met geloofsgenoten zaken te doen. Diverse auteurs hebben dit zelfs als potentiële deelverklaring voor de prominente rol van Joden in alle takken van de filmindustrie aangemerkt. De secundaire literatuur spreekt over een "strong sense of group cohesion" die er onder andere voor gezorgd zou hebben dat Joden grotere risico's durfden te nemen

94 Gildemeijer behoorde tijdens de oorlogsjaren nog tot de vooraanstaande verhuurders, mede doordat hij een deel van de Duitse, Scandinavische en ook Amerikaanse films wist te verwerven. Gildemeijer verkocht zijn verhuurkantoor in 1917 echter aan de NV Nordisk. Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 348-350.

95 Deze ondernemers verhuurden overigens niet alleen Amerikaanse films. Zo verwierf Godefroa in 1914 ook het monopolie op de producten van het Duitse Eiko. Carl Bolle vertegenwoordigde ook Europese maatschappijen, zoals het Zweedse Svea.

96 Blom, *Jean Desmet*, 273, 309-310. Tussen 1917 en 1922 verschenen in Nederland Nordisk, Sun Film, Nebima, Wortham's, PIG Film, Emelka, LCB's Standaardfilms en vestigingen van Paramount, Ufa, Fox en MGM.

dan hun niet-Joodse vakgenoten.⁹⁷ Hoewel er geen bronnen meer zijn om dit te staven, is het desalniettemin plausibel dat ook de Joodse ondernemers in Nederland op zijn minst een betere onderhandelingspositie hadden dan hun niet-Joodse vakgenoten, voor wie de handel met de oprichters en vertegenwoordigers van deze filmmaatschappijen veel minder laagdrempelig was.⁹⁸ De Joodse identiteit lijkt hier als een belangrijke vorm van sociaal kapitaal en gemeenschappelijke basis van vertrouwen een belangrijke rol te hebben gespeeld bij het verwerven en consolideren van een sterke positie in de branche.

Tegelijkertijd hoeft dit aanvullende oorzaken van de interne verschuiving binnen de film distributie niet uit te sluiten. Zo was er de aarzeling van de eerste generatie om zich aan te passen aan moderne handelspraktijken als *block-booking* en *blind-selling*, waarbij duizelingwekkende bedragen werden gevraagd voor de rechten op de films van bepaalde studio's en filmsterren. Conservatisme, een gebrek aan bereidheid om zulke grote risico's te nemen en de angst om de eigen onafhankelijkheid kwijt te raken, hebben de oudere garde mogelijk parten gespeeld. Andere omstandigheden zoals leeftijd, levensfase of simpelweg de wens om door te groeien naar respectabeler of minder risicovolle beroepen kunnen er eveneens de oorzaak van zijn dat de eerste generatie zich juist in deze periode meer terugtrok uit het filmbedrijf. Dat kon een weloverwogen, vrijwillige keuze zijn. Het heeft dan ook geen zin om de wisseling van de wacht in het filmverhuurbedrijf en de bioscoopexploitatie uitsluitend te definiëren in termen van winnaars of verliezers, succesvol of onsuccesvol ondernemerschap.⁹⁹

3. Professionalisering

Het derde gebied waarop Joden zich opvallend profileerden betrof de interne organisatie van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf. Op allerlei niveaus was er sprake van professionalisering. Dit uitte zich onder meer in de opkomst van de naamloze vennootschap als meest gekozen bedrijfsvorm in verband met prijzige theaters, steeds duurdere films en de exploitatie van kleine ketens. Verder was het te merken aan het

⁹⁷ Andere termen die in de secundaire literatuur in deze context gebruikt worden zijn 'etnische sociale cohesie', een 'sterk gevoel van groepscohesie' of Joodse solidariteit. Avisar, 'Die Mischpoche von Hollywood', aldaar 204; Lary L. May en Elaine Taylor May, 'Why Jewish movie moguls. An exploration in American culture', *American Jewish History* 71-1 (1982) 6-25, aldaar 12.

⁹⁸ Er zijn geen aanwijzingen dat de Joodse ondernemers die tijdens de oorlog in de Nederlandse filmwereld actief werden reeds voorafgaand aan hun loopbaan in de filmbranche beschikten over internationale handelscontacten met Joden in Amerika en Duitsland, of kennissen of familieleden hadden die al in de Amerikaanse of Duitse filmindustrie werkzaam waren.

⁹⁹ Voor de verschillende factoren die van invloed waren op de loopbaanontwikkeling van Desmet zie Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade*, 322-325.

verschijnen van gespecialiseerde vakbladen voor het film- en bioscoopbedrijf en de instelling van een wekelijkse filmbeurs in Amsterdam waar Nederlandse filmverhuurders en bioscoophouders elkaar ontmoetten om handel te drijven (1916). Bovendien kwamen er zowel aan werknemerszijde als aan werkgeverszijde initiatieven op om zich op lokaal, regionaal of nationaal niveau te organiseren, wat weer gestalte kreeg in de oprichting van eigen belangenverenigingen. In de loop van de jaren tien raakte de bedrijfstak als gevolg van deze ontwikkelingen meer geïntegreerd. Dat gebeurde eerst op lokaal niveau en pas later op nationaal niveau. Het hoogtepunt was wat dat betreft de oprichting in 1918 van een eigen landelijke bond van bioscoopexploitanten om binnen de bedrijfstak regulerend op te treden en de belangen naar buiten toe te behartigen.

Joden traden als initiatiefnemers naar voren bij het uitgeven van filmvakbladen, het organiseren van de handelsbeurs en het creëren van lokale samenwerkingsverbanden. Het vakblad *De Kinematograaf*, dat vanaf januari 1913 verscheen, stond onder redactie van een Joodse hoofdredacteur Julius Godefroa (Vleeskruijer).¹⁰⁰ De stedelijke Joodse voorhoede van het filmbedrijf begon met de organisatie van de filmbeurs. In lokale verenigingen van zowel bioscoopexploitanten en film distributeurs als van het bioscoop personeel, waren Joden als voortrekkers overgerepresenteerd.¹⁰¹ Wat echter vooral in het oog springt is hun betrokkenheid bij de totstandkoming van de nationale bedrijfsorganisatie. Tijdens de oorlogsjaren groeide de behoefte aan zo'n organisatie onder invloed van uiteenlopende factoren binnen en buiten de filmwereld. Verreweg het belangrijkste waren de toenemende maatschappelijke kritiek en de negatieve overheidsbemoediging in de vorm van filmkeuringen, leeftijds grenzen voor bioscoopbezoek en hoge belastingen op bioscoopvoorstellingen. Andere zaken die de behoefte aan een landelijke bond vergrootten waren de omstandigheden dat ook het bioscoop personeel zich had georganiseerd en de angst dat de op expansie gerichte buitenlandse filmmaatschappijen teveel invloed zouden krijgen in de Nederlandse filmwereld.

David Hamburger Jr uit Utrecht en de bioscoopexploitant-filmverhuurder Loet C. Barnstijn uit Den Haag namen in februari 1918 het voortouw bij de oprichting van de Bond van Exploitanten van Nederlandsche Bioscooptheaters in Amsterdam. De bekende, officiële aanleiding hiervoor was de zogenaamde "Hulpkreet uit het Zuiden"

¹⁰⁰ Ibidem, 237. Zie ook de vermelding van deze persoon op URL: www.cinemacontext.nl en URL: www.joods-monument.nl [laatst geraadpleegd oktober 2012].

¹⁰¹ Ibidem, 312-314 en 428. Zie ook Bert Hogenkamp, 'Koekebakkers of slaggers: de Amsterdamse bioscoopstaking van 1924-25', *Skrien* 139 (1984) 55-57.

van de Limburgse bioscoopexploitant Willem van Lier. Hij deed in *De Bioscoopcourant* zijn beklag over een bioscoopverbod voor de jeugd onder de achttien en een drastische verhoging van de vermakelijkheidsbelasting in zijn gemeente.¹⁰² Daarnaast waren er geruchten dat de regering bezig was een commissie te vormen om het actuele bioscoopvraagstuk te onderzoeken en speciale wetgeving te ontwerpen, wat in 1918 ook zou gebeuren met de instelling van de Commissie Ledeboer. In een door Hamburger Junior bijeengeroepen vergadering van vakgenoten kwam een actiecomité onder leiding van Barnstijn tot stand om de oprichting van een eigen bond voor te bereiden. Filmpionier Willy Mullens werd door het comité als voorzitter van het eerste Hoofdbestuur benoemd, dat verder was samengesteld uit vier Joodse en twee niet-Joodse bestuursleden.¹⁰³ In de zomer van 1921 viel deze eer ten deel aan Hamburger zelf. Die situatie bleef tot eind 1939 ongewijzigd, op een korte onderbreking in 1926 na. Niet alleen had de bond daarmee jaren achtereen een Joodse voorzitter. Ook andere Joodse ondernemers, onder wie Elias de Hoop, David Hamburger Senior en de broers van Loet Barnstijn, speelden van begin af aan een prominente rol in de organisatie.¹⁰⁴



Samenkomst van bioscoopexploitanten en filmverhuurders op de wekelijkse filmbeurs op maandag in Amsterdam. Foto van omstreeks 1930, Collectie EYE Film Instituut

¹⁰² Zie voor de – binnen het filmbedrijf vaak gememoreerde – ‘hulpkreet uit het zuiden’ Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 52-53.

¹⁰³ Het volledige eerste hoofdbestuur bestond uit W. Mullens (voorzitter), L. C. Barnstijn (vice-voorzitter), L. Monnier (secretaris), F.A. Nöggerath (penningmeester), E. de Hoop (tweede penningmeester), D. Hamburger (commissaris), S. Walvis (commissaris).

¹⁰⁴ Voor meer informatie over de omstandigheden omtrent de bondsformatie: Dibbets, ‘Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen’ in: Idem e.a. ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 229-270, aldaar 237-243. Aan de prominente rol van Joden in de Nederlandse Bioscoopbond wordt in hoofdstuk 2 meer aandacht besteed.

Gunstige kansenstructuur

Naast de vorming van een nieuwe voorhoede binnen het film- en bioscoopbedrijf die voor een groot deel uit Joden bestond, was er tijdens de Eerste Wereldoorlog eveneens sprake van een significante toename van het aantal Joodse ondernemers dat over de gehele linie in de branche actief was, zo laten de cijfers uit het kwantitatieve onderzoek zien.¹⁰⁵ Het lijkt erop dat deze ontwikkeling grotendeels te verklaren is vanuit de specifieke eigenschappen van de kansenstructuur in deze bedrijfstak tussen 1910 en 1918.

Kenmerkend voor de ontwikkelingsfase waarin de bedrijfstak zich bevond was allereerst het feit dat het een groeimarkt betrof. Vaste bioscopen waren een nieuw fenomeen en met name in de grote steden deden de pioniers in deze nieuwe amusementsbranche doorgaans goede zaken. Dit zorgde ervoor dat de branche een grote aantrekkingskracht uitoefende op een breed scala aan ondernemers en investeerders van buiten de filmwereld. Afgezien van de noodzakelijke financiële investeringen om een start te kunnen maken (aanschaf van projectieapparatuur, kosten van een vergunning, de huur en inrichting van een pand), was de bedrijfstak in meerdere opzichten nog relatief laagdrempelig. De algehele opstartkosten waren nog beperkt vergeleken met de periode na de Eerste Wereldoorlog. De recente overschakeling van een systeem waarbij exploitanten hun films moesten kopen naar een systeem waarbij zij hun films huurden, had ook een kostenbesparing opgeleverd ten opzichte van de beginperiode. Opleiding en diploma's waren niet nodig en het maakte in de filmhandel in beginsel weinig uit waar je vandaan kwam. De bedrijfstak had bovendien een open karakter in die zin dat er zowel op nationaal als op internationaal niveau nog geen sprake was van een volledig uitgekristalliseerde, solide en geprofessionaliseerde infrastructuur. Daar kwam nog bij dat de internationale filmproductie en -distributie als gevolg van het uitbreken van WO I zodanig verstoord werd dat kansen ontstonden voor nieuwe entrepreneurs.

Ook het beleid en de regelgeving voor het film- en bioscoopbedrijf door gemeentelijke autoriteiten en later ook de landelijke overheid, zoals regels ten behoeve van de brandveiligheid in bioscoopexploitaties, het vergunningstelsel, de filmkeuring en de heffing van belastingen op bioscoopbezoek, bevonden zich nog in een beginstadium. Er was wat dat betreft nog veel ruimte om te manoeuvreren. Eigen kapitaal of het kapitaal van externe investeerders en de juiste sociale contacten voor het verkrijgen van officiële toestemming en het creëren van maatschappelijk draagvlak

¹⁰⁵ Zie bijlage II.

voor de bioscoop op lokaal niveau, waren nagenoeg de enige voorwaarden voor nieuwkomers om een bioscooponderneming te kunnen starten. Natuurlijk was daarnaast een portie lef onmisbaar om stand te kunnen houden in deze plotseling uitdijende en onvoorspelbare branche, waarin vanwege de groei veel concurrentie was. Een goed ontwikkeld gevoel voor trends in consumentengedrag was mooi meegenomen.

Volgens de secundaire literatuur over het ondernemerschap van minderheden vormt de beschreven situatie de ideale kansenstructuur voor iedereen die op een of andere manier minder gelukkig gepositioneerd is op de arbeidsmarkt, bijvoorbeeld door een gebrek aan opleiding, een taalachterstand vanwege een migrantenachtergrond, of discriminatie bij de invulling van vacatures.¹⁰⁶ Nu zijn Nederlandse historici het er over eens dat de beroepsperspectieven van Joden in Nederland vanaf het einde van de negentiende eeuw over het algemeen verbeterd waren ten opzichte van de periode daarvoor, al kon dit sterk verschillen per locatie, sociale geleding en generatie.¹⁰⁷ Toch had het overgrote deel van de Joodse minderheid als gevolg van haar kwetsbare maatschappelijke uitgangspositie ook in de eerste helft van de twintigste eeuw nog altijd minder kansen op de arbeidsmarkt dan de niet-Joodse bevolking, ondanks het feit dat de officiële beroepsbeperkingen voor Joden al sinds de Burgerlijke Gelijkstelling in 1796 niet meer bestonden en zij in theorie tot alle beroepen konden toetreden.¹⁰⁸ De sociale en economische achterstand was nog lang niet ingelopen. Uit eerder onderzoek naar de economische en maatschappelijke ontwikkeling van de Joden in Nederland blijkt dat zij weliswaar in toenemende mate aanwezig waren in sectoren buiten de traditionele Joodse beroepenstructuur als gevolg van hun sociale en economische emancipatie, acculturatie en integratie, maar dat het nog een hele tijd zou duren voordat het oude patroon op grote schaal doorbroken werd.¹⁰⁹ Joden hadden ervaring in en kwamen via hun Joodse familie en kennissen in aanraking met een beperkt aantal beroepen. Ze ondervonden bovendien weerstand in alternatieve, gevestigde

¹⁰⁶ Zie o.a. Jan Rath en Robert Kloosterman, 'Outsider's business. Research on immigrant entrepreneurship in the Netherlands', *International Migration Review* 34-3 (2000) 656-680; Howard E. Aldrich, Roger Waldinger en Robin Ward ed., *Ethnic entrepreneurs. Immigrant business in industrial societies* (Londen 1990) 32-33.

¹⁰⁷ J.C.H. Blom en J.J. Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)' in: J.C.H. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de Joden in Nederland* (Amsterdam 1995) 247-310; Berg e.a. ed., 'Geschiedenis van de joden in Nederland en joden in neerlandse economische geschiedschrijving' in: Idem, *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 8-31, aldaar 17; Jan Lucassen, 'Joodse Nederlanders 1796-1940: een proces van omgekeerde minderheidsvorming' in: *Ibidem*, 32-47, aldaar 39-40.

¹⁰⁸ Zie voor de beperkte mogelijkheden van Joden op de Nederlandse arbeidsmarkt met name de studie van Selma Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd. Het joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940* (Amsterdam 1987) 232-233.

¹⁰⁹ Berg e.a., 'Geschiedenis van de joden in Nederland en joden in neerlandse economische geschiedschrijving', 8-31, aldaar 17; Lucassen, 'Joodse Nederlanders 1796-1940: een proces van omgekeerde minderheidsvorming', 32-47, aldaar 40.

beroepssectoren ten gevolge van de sociale afstand tussen Joden en de niet-Joden die in deze sectoren de belangrijkste posities innamen. Zo constateerde Leydesdorff in haar studie over het Joodse proletariaat van Amsterdam dat Joden, ook als ze dat zelf zouden willen, nauwelijks konden doordringen in beroepsgroepen buiten de zogenaamde 'Joodse economie', mede doordat de deuren van veel niet-Joodse bedrijven informeel gesloten bleven voor Joden.¹¹⁰ Opkomende branches, zoals het filmbedrijf, of nieuwe ontwikkelingen binnen bepaalde sectoren, boden de Joodse minderheid nieuwe economische mogelijkheden die tamelijk zeldzaam waren. Dit kwam vooral van pas in tijden waarin het in andere branches waarin veel Joden actief waren niet goed ging, zoals in de jaren tien in Amsterdam bijvoorbeeld het geval was bij de uiterst conjunctuurgevoelige diamantindustrie.¹¹¹

De aantrekkelijke kansenstructuur van het filmwezen medio jaren tien in combinatie met de relatief beperkte beroepsmogelijkheden van Joden moet op zijn minst voor een deel verklaren waarom Joodse ondernemers juist in deze ontwikkelingsfase op steeds grotere schaal hun geluk beproefden in het filmbedrijf. Een andere factor die vermoedelijk heeft bijgedragen aan deze ontwikkeling is het feit dat de Joodse minderheid al een veel langere beroepstraditie had in de wereld van kunst en amusement wegens het ontbreken van sociale en economische barrières.¹¹² Bovendien had een relatief groot deel van de Joodse bevolking al ervaring met zelfstandig ondernemerschap en de bijbehorende risico's.¹¹³ Daarbij moet overigens wel worden opgemerkt dat het merendeel van de Joodse ondernemers die in het film- en bioscoopbedrijf actief werden zelf geen ervaring had in het amusementsbedrijf.¹¹⁴ Wel konden ze mogelijkterwijs voortbouwen op en profiteren van reeds bestaande netwerken van Joodse familie, vrienden of kennissen in het amusement. Wat we tot slot niet mogen vergeten, is dat de amusementsbioscoop in eerste instantie vooral een grootstedelijk fenomeen was. De meeste ontwikkelingen in het film- en bioscoopbedrijf speelden zich af in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag, dus in de steden waar de

¹¹⁰ Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd*, 232-233.

¹¹¹ W. van Agtmaal, 'Het diamantvak in Amsterdam: van oudsher een joodse negotie' in: Berg e.a. ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 114-129, aldaar 127.

¹¹² Zie bijvoorbeeld H. Berg en J. Groeneboer ed., *Dat is de kleine man. 100 jaar Joden in het Amsterdamse amusement, 1840-1940* (Amsterdam en Zwolle 1995) 60.

¹¹³ Jan Rath, 'Een etnische stoelendans in Mokum. Over de economische incorporatie van immigranten en hun nakomelingen in Amsterdam' in: Gevers, *Uit de zevende* (Amsterdam 1998) 235-249; Berg e.a. ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 40; Blom e.a., 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)', 247-308, aldaar 261.

¹¹⁴ Zie hoofdstuk 2.

Joodse gemeenschappen in vergelijking met de rest van het land verreweg het grootst waren en waar ook het grootste deel van de Joodse filmondernemers actief was.¹¹⁵

Voorts kunnen we er van uitgaan dat de aanwezigheid van Joden in het filmbedrijf en de voorbeeldfunctie van een aantal van hen een verdere aanwas van Joodse ondernemers en werknemers in de branche heeft gestimuleerd. Het proces van Joodse nichevorming versterkte als het ware zichzelf. Die kettingreactie is een algemeen terugkerend patroon bij etnische minderheden in uiteenlopende bedrijfstakken: zodra de eerste pioniers zich in een bedrijfstak gevestigd hebben, volgen er meer. Dat gaat zo door totdat er geen ruimte meer is in de branche, totdat er elders vacatures ontstaan of totdat de nichevorming om een of andere andere externe reden doorbroken wordt. Zo maakte de Tweede Wereldoorlog op lokaal, nationaal en deels ook internationaal niveau abrupt een einde aan veel Joodse niches.¹¹⁶ In de literatuur over etnisch ondernemerschap wordt de aangroei van niches vooral verklaard vanuit de sociale inbedding van de ondernemers en hun economisch handelen (*social embeddedness*). Tot de eigen groep begrensde loyaliteit en afdwingbaar vertrouwen binnen de groep worden daarbij gezien als de belangrijkste determinanten.¹¹⁷ Zoals bij alle ‘groepen’ het geval is zouden ondernemers uit maatschappelijke minderheidsgroepen de aantrekkelijke posities binnen hun ondernemingen en hun kennis, kunde en kapitaal bewust of onbewust zoveel mogelijk reserveren voor familie of kennissen binnen het eigen etnische sociale netwerk, oftewel voor de *insiders*. Het etnische sociale netwerk zou de entree van nieuwe ‘leden’ in de etnische niche faciliteren en een steun vormen voor de ondernemers die er reeds deel van uitmaakten.¹¹⁸ Dit principe gaat vrijwel altijd op, al kan het in verschillende gradaties optreden. Het ontstaan van etnische concentraties in bepaalde bedrijfstakken is ook nooit helemaal te verklaren vanuit de inbedding van de ondernemers in etnische sociale netwerken. Het heeft vermoedelijk wel bijgedragen aan de consolidatie van de positie van de Joodse minderheid in het Nederlandse filmbedrijf gedurende een periode van ruim twee decennia.

115 In 1930 leefde circa 81% van de Nederlandse Joden in de grote steden Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.

116 Rath, ‘Een etnische stoelendans in Mokum’, 235-249; Roger Waldinger, *Still the promised city? African-Americans and new immigrants in post-industrial New York* (Cambridge 1996) 95; idem en M. Bozorgmehr ed., *Ethnic Los Angeles* (New York 1996) 476-477. Zie ook Ewa Morawska, *Insecure prosperity. Small-town Jews in industrial America, 1890-1940* (Princeton 1996) 45-46.

117 De term *social embeddedness* is afkomstig van de Amerikaanse socioloog Mark Granovetter.

118 Morawska, *Insecure prosperity. Small-town Jews in industrial America, 1890-1940*, 45-46; Rath, ‘Een etnische stoelendans in Mokum’, 235-239.

Joodse sleutelfiguren zetten zichzelf in de schijnwerpers

Het groeiend aantal Joodse filmondernemers in het algemeen en de opvallende presentie van Joden in de voorhoede van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf na de Eerste Wereldoorlog was niet noodzakelijkerwijs iets wat voor buitenstaanders erg zichtbaar was. De generatieverschuiving was vooral intern merkbaar en dan nog vooral in de grote steden. Dat daar snel verandering in kwam was het resultaat van de persoonlijke stijl van drie ondernemers die in de jaren twintig gezichtsbepalend werden voor de branche. Zij vielen bij uitstek op door hun actieve profilering buiten kringen van vakgenoten. De manier waarop zij zich aan de buitenwereld presenteerden trok minstens zoveel aandacht als hun reële prestaties als ondernemers.

Abraham Tuschinski

De Poolsjoodse immigrant Abraham Tuschinski (1886-1942) ontplooidde een breed scala aan activiteiten om de geschiedenis in te gaan als de meest toonaangevende 'Nederlandse' bioscoopexploitant van zijn tijd. Dat hij daar ook in slaagde blijkt wel uit de vele publicaties over Tuschinski en zijn monumentale bioscooppaleis aan de Reguliersbreestraat in Amsterdam, zowel tijdens zijn leven als na zijn dood.¹¹⁹ Weliswaar draagt het voortbestaan van dit theater in belangrijke mate bij aan de herinnering aan haar oprichter, maar dat neemt niet weg dat Tuschinski zijn tot op de dag van vandaag voortlevende imago als innovatieve ondernemer voor een groot deel zelf construeerde en cultiveerde. Een van de vehikels waarmee hij dat deed was het *Tuschinski Nieuws* dat vanaf januari 1927 wekelijks verscheen. Op de voorkant van de eerste nummers was zijn portret te zien en ook in latere nummers kon men de goedgeklede en charmante verschijning in vol ornaat aanschouwen. Het *Tuschinski Nieuws* bevatte een romantisch vervolgverhaal in drieëndertig afleveringen over Tuschinski's loopbaan in het amusementsbedrijf.

Het 'autobiografische' *Vijftien jaar van mijn leven* is als bron inmiddels bekritiseerd. Van der Velden constateerde dat latere biografen er niet voor terugdeinsden "allerlei feitelijkheden, anekdotes en aan Tuschinski zelf toegedichte gedachtespinsels" uit dit verhaal over te nemen zonder stil te staan bij het specifieke karakter van deze

119 Henk van Gelder, *Abraham Tuschinski* (Amsterdam 1996); Nelleke Manneke en Arie van der Schoor, *Het grootste van het grootste* (Capelle aan den IJssel 1997); Goossens, *Tuschinski – droom, legende en werkelijkheid* ('s-Gravenhage 2002); B. Rutgers en K. Doornenbal, *Theater Tuschinski* (Warnsveld 2003); Egbert Barten, 'Mythes rond een bioscoopbouwer. Abraham Tuschinski', *Filmkrant* 172 (1996) 34; Van der Velden, 'Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski (1886-1942)', 82-102.

publicatie.¹²⁰ Dat is op zich niet verbazend, want het was een meeslepend verhaal met het klassieke thema van de *selfmade man* die was opgeklommen van kleine Poolse kleermaker tot ‘Hollandse’ bioscoopmagnaat met een ongekend grootse en exotische levensstijl. Het was een heldenverhaal vol smeulige en ontroerende details over de manier waarop Tuschinski in 1911 met zijn Rotterdamse Thalia in de filmbranche begon en zijn bedrijf steeds verder uitbreidde tot aan het voorjaar van 1925. Het rijkelijk gedecoreerde en luxueus ingerichte Tuschinski Theater in Amsterdam werd gepresenteerd als de ultieme kroon op zijn werk. Het verhaal eindigde met de opening van de Rotterdamse versie van Tuschinski’s cabaret La Gaîté (Amsterdam). Wat vaak vergeten wordt is dat strategische motieven bepaalden wat wel en wat niet verteld werd in deze commerciële uitgave.



Voorblad van het Tuschinski Nieuws, 21 januari 1927.

¹²⁰ Van der Velden, ‘Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski’, 82. Zie ook: Radstake, ‘Abraham Tuschinski: een culture broker? Een onderzoek naar de gecreëerde rol van Tuschinski naar aanleiding van zijn serie memoires Vijftien jaar van mijn leven in het Tuschinski Nieuws’ (Doctoraalscriptie UU 2005). Van der Velden maakt de kanttekening dat sommige auteurs, onder wie Manneke en Van der Schoor, doorgaans wel door hun notenapparaat duidelijk maken welke tekstpassages op *Vijftien jaar van mijn leven* gebaseerd zijn, terwijl Van Gelder en Goossens dat niet doen.

Het *Tuschinski Nieuws* bevat alle kenmerken van Tuschinski's zelfpresentatie. Hij presenteerde zich aan zijn tijdgenoten binnen en buiten de branche nadrukkelijk als de ideale filmondernemer. Volgens zijn maatstaven was dat allereerst een initiatiefrijke, harde werker met flair die tegen andermans adviezen in tot kolossale prestaties in staat was, die van een droom werkelijkheid kon maken door risico's te nemen en hindernissen te overwinnen. Het was bovendien iemand die met innovaties kwam, waar anderen volgden. Tuschinski schreef vernieuwingen in het bioscoopwezen soms ten onrechte aan zichzelf toe. Hij schroomde niet de euvels van zijn concurrenten te duiden. Het was Tuschinski "al vroeg opgevallen" dat zij een minder goede smaak hadden in de filmkeuze, minder oog voor de wensen van het verwende Hollandse publiek en voor een stijlvolle theaterinrichting. Hij zag 'fouten' bij zijn collega's die hij vervolgens in zijn eigen bioscopen moest "rechtzetten".¹²¹ Artistiek en zakelijk inzicht, gecombineerd met voldoende aandacht voor detail waren volgens hem onmisbare eigenschappen voor een bioscoopexploitant. De ideale ondernemer van Tuschinski was tot slot een wereldburger die met zijn tijd mee ging, zich flexibel in uiteenlopende kringen bewoog en ook in de internationale filmwereld meetelde. Hij figureerde in zijn *Tuschinski Nieuws* min of meer op gelijke hoogte met Joodse Hollywoodmoguls als William Fox, Marcus Loew en Carl Laemmle en de bioscoopmagnaat S.L. Rothaphel-'Roxy', alsof hij behoorde tot de galerij der groten van de internationale filmindustrie. Regelmatig verwelkomde Tuschinski als publieke figuur in hoogsteigen persoon op het Amsterdamse Centraal Station of op Schiphol internationale filmsterren of producenten die het feitelijk marginale Nederland met een bezoek vereerden.¹²²

Wat het meest opvalt in Tuschinski's publiciteit is het streven naar opwaartse sociale mobiliteit op een manier die past bij de typologie van de etnische ondernemer die zich hoofdzakelijk op de mainstream cultuur richt. Directe verwijzingen naar zijn Joodse en Poolse achtergrond ontbreken nagenoeg, al bevat het *Tuschinski Nieuws* voor de oplettende lezer indirect wel degelijk veel informatie over de Joodse kringen waarin hij en zijn compagnons verkeerden.¹²³ Wat nadruk krijgt is zijn waardering

121 O.a. *Tuschinski Nieuws* (TN) 1, 21-01-1927, 4-5.

122 Foto van de aankomst van Adolph Zukor op het Amsterdam Centraal Station, TN 19, 27-05-1927, voorblad; TN 47, 9-12-1927, 6 over het bezoek van Zukor aan het Tuschinski Theater in Amsterdam; TN 47, 9-12-1927, 3-8. Op de voorkant van verschillende nummers van het *Tuschinski Nieuws* stonden grote foto's van onder meer S.L. Rothaphel Roxy en Carl Laemmle, zoals TN 12, 8-04-1927 en TN 8, 11-03-1927.

123 Speciaal bij de adverteerders in het blad valt op dat het hoofdzakelijk lokale Joodse middenstanders uit Rotterdam en Amsterdam betreft, onder wie veel Oost-Europeanen. Zo stonden er in het *Tuschinski Nieuws* advertenties van tailleurs en bontwerkers en kosjere slagers en bakkers, zoals bijvoorbeeld die van de 'NV Rotterdamsche Bakkerij Onder rabbinaal toezicht. Dir L. van Stedum', waar "des zondags den geheelen dag versch brood verkrijgbaar" was. Daarnaast wordt relatief veel aandacht besteed aan Joodse filmproducenten, regisseurs en andere filmprofessionals, evenals aan 'Joodsgetinte' films. Zie bijvoorbeeld het levensverhaal van de Joodse studiobaas Carl Laemmle, TN 4, 11-02-1927, 7;

voor ‘de Nederlander’, de Nederlandse cultuur en het koningshuis. Allerlei vormen van waardering geuit door maatschappelijke en culturele elites nemen een uitgesproken plaats in. Tuschinski bediende de kleine man, maar hij was er trots op dat “ook de deftige stand” naar zijn theaters kwam. Speciaal voor dit deel van de clientèle stonden in het *Tuschinski Nieuws* allerhande advertenties voor luxe goederen, zoals auto’s en auto-onderdelen, taxi-services, reisbureaus, tropenkleding, fijn banket, parfum en speciale sigaren, vooral van winkels uit de betere wijken van de grote steden, zoals Amsterdam-Zuid en Hilligersberg in Rotterdam.¹²⁴ Tegelijkertijd converseerde hij met burgemeesters, ministers en hoogstaande personen uit de kunsten. Lovende artikelen in dagbladen over Tuschinski’s “bijdrage aan de verheffing van het filmamusement” werden in het *Tuschinski Nieuws* aangehaald met de toevoeging: “Zoo schrijven de groote bladen over Tuschinski’s theaters en cabaret. Elken dag vindt men in de pers mededelingen waaruit blijkt dat Tuschinski, de leider van Neerland’s beste theaters en cabarets, aan de spits van Holland’s vermaak staat. Heel Nederland, heel Europa, heel de wereld weet dit.”¹²⁵ Tuschinski benadrukte voorts de eerbied van zijn vakgenoten: “Met uitzondering van een enkele filmmaatschappij worden de producten der wereldcinematografie voor Holland het eerste mij aangeboden. Dat heb ik voor een groot deel te danken aan de reputatie van het Amsterdamse Tuschinski Theater.”¹²⁶

Tuschinski stuurde de perceptie van zijn persoonlijke kwaliteiten heel bewust door middel van publicaties als het *Tuschinski Nieuws* en vele andere pr-methoden. Hij richtte zich in grootse advertenties in dagbladen en tijdschriften vaak persoonlijk tot het Nederlandse publiek en trok voortdurend de aandacht van journalisten met bijzondere acties, zoals prijsvragen en fotowedstrijden, maar ook bijvoorbeeld door de plaatsing van een eenmotorig Pandervliegtuig in de hal van zijn Amsterdamse bioscoopaleis toen hij daar in september 1928 het luchtvaartepos *WINGS* (Paramount, VS 1927) vertoonde. Een van zijn bekendste publiciteitsstunts was zijn rondvlucht boven Rotterdam, waarbij hij filmprogramma’s uitstrooide over de stad.¹²⁷ Waar de meeste andere bioscoopexploitanten zelf op de achtergrond bleven, was Tuschinski kortom een bekende Nederlander. Sinds de opening van het Tuschinski Theater in 1921 fungeerde

‘Een jubileum in de Hollandsche Filmwereld’, *TN* 4, 11-02-1927, 7; ‘Een interview met Julius Aussenberg door onze actieve medewerkster mevrouw B. Binger-Cantor’, *TN* 9, 18-03-1927, 24-27; ‘Zonen van één volk’, *TN* 42, 19-10-1928, 10. Ook duikt af en toe een uitgesproken Joods onderwerp op in het blad, zoals bijvoorbeeld in het korte verhaal van Max Tak getiteld ‘Het Tallith’, in *TN* 7, 17-12-1928, 3-4.

¹²⁴ *TN* 2, 28-01-1927, 2; *TN* 4, 11-02-1927, 3-9; *TN* 3, 4-02-1927, 6.

¹²⁵ Letterlijk geciteerd uit *TN* 24, 15-06-1928, 33.

¹²⁶ Geciteerd uit *TN* 41, 28-10-1927, 5.

¹²⁷ Manneke e.a., *Het grootste van het grootste*, 59-61.

zijn naam zelfs als handelsmerk. Het kwam in de Nederlandse bioscoopbranche namelijk maar zelden voor dat bioscoophouders hun bioscoop vernoemden naar zichzelf.



*Portret van de filmverhuurder Loet C. Barnstijn,
Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 1 juli 1927.*

Lodewijk Cohen (Barnstijn)

De in Enschede geboren en getogen bioscoopexploitant, film distributeur en latere filmproducent Lodewijk Cohen (1880-1953), beter bekend als Loet Barnstijn, ging de geschiedenis in als het andere kopstuk van het Nederlands film- en bioscoopbedrijf voor de Tweede Wereldoorlog.¹²⁸ Ook hij is tijdens zijn leven en na zijn dood getypeerd als een gedistingeerde zakenman met grote dromen en ideeën over de smaak van het publiek. Daarnaast kreeg hij al snel het stereotiepe imago van de slimme handelaar die alles wat hij aanpakte in goud veranderde. Barnstijn had net als Tuschinski de naam

¹²⁸ Linneman, 'Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur' (Doctoraalscriptie EUR Rotterdam 1988); Reijnhoudt, 'Loet C. Barnstijn: de man die Filmstad bouwde', *Skoop* 6-7/8 (1981) 17-22 en 43-48; Linneman, 'Lodewijk Cohen (1880-1953)' in: *Biografisch woordenboek van Nederland*. URL: <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn4/cohen> [laatst geraadpleegd oktober 2012]; De Jong, 'Lodewijk (Loet) Cohen' in: Fuks-Mansfeld ed., *Joden in Nederland in de twintigste eeuw* (Utrecht 2007) 51; Van Gelder, 'Je moet je hersens vrijhouden. Filmpionier Loet C. Barnstijn', *NRC Handelsblad*, 4-04-1997.

een harde werker te zijn en een voorbeeldfiguur die over het vermogen beschikte om nieuwe perspectieven en veranderingen in de bedrijfstak als eerste te signaleren. Hij zou in een “klein land zaken hebben gedaan op een Amerikaanse manier”.¹²⁹ Het levensverhaal van deze Nederlandse ‘filmgigant’ spreekt tot de verbeelding. Het wordt gekleurd door telkens opnieuw gememoreerde anekdotes over bijzondere ontmoetingen, originele ingevingen en reizen naar Amerika. Barnstijn was vanaf het begin van de Eerste Wereldoorlog oprichter en leider van diverse firma’s, zoals de zeer gerenommeerde Haagse verhuurkantoren H.A.P. en BenS Film Company en L.C.B.’s Filmproductions, later voortgezet onder de naam L.C.B.’s Standaardfilms. Hij werd bekend als de belangrijkste onafhankelijke importeur van Amerikaanse films in Nederland, als voorvechter van de belangen van de ondernemers in het filmbedrijf, als ‘uitvinder’ van het geluidsfilmapparaat de Loetafoon in samenwerking met Philips eind jaren twintig en als oprichter van de filmstudio L.C.B.’s Filmstad en aanverwante bedrijven in Wassenaar midden jaren dertig.

Barnstijn hoefde zich als Nederlandse burger minder te bewijzen dan de Poolse vreemdeling Tuschinski, maar toch was de zelfpromotie van deze Joodse ondernemer vergelijkbaar met Tuschinski’s communicatiestrategie. Allereerst trad hij binnen vakkringen meer dan anderen op de voorgrond. Iedereen wist wie Barnstijn was door zijn flamboyante advertentiecampaagnes in de vakpers waarin zijn naam opvallend vaak genoemd werd. De advertenties van Loet C. Barnstijn’s Filmproductions en H.A.P. namen vele pagina’s in beslag en werden door concurrenten afgedaan als “reclameschreeuwerij”.¹³⁰ Ze vielen zelfs op in een bedrijfstak waarin superlatieven en bluf gebruikelijk waren. Barnstijn verscheen als ‘ster’ van zijn bedrijven zelf op portretfoto’s in zijn advertenties en hij richtte zich in de teksten persoonlijk tot vakgenoten, zowel in dichtvorm als in proza. Jaarwisselingen, het begin van een nieuw filmseizoen of de omstandigheid dat hij net was teruggekeerd van één van zijn zakenreizen naar Amerika leenden zich daar uitstekend voor. Hij ondertekende “met collegiale groeten” en naar Amerikaans voorbeeld presenteerde hij zich vaak alleen onder zijn initialen in plaats van onder zijn volledige naam.¹³¹ Het bronnenmateriaal is wat dit onderdeel van zijn ondernemerschap betreft onuitputtelijk. Het lijkt erop dat Barnstijn zich hierbij

¹²⁹ Reijnhoudt, ‘Loet C. Barnstijn: de man die Filmstad bouwde’, 18.

¹³⁰ In 1918 werden in *De Bioscoopcourant* en *De Kinematograaf* enige artikelen gewijd aan de “scherpte in het reclame-maken” die “geen goede indruk naar buiten” zou maken. De H.A.P. Film Company van Loet C. Barnstijn lag hierbij tijdelijk onder vuur. ‘Reclame maken’, *De Kinematograaf*, 15-02-1918. Daarin wordt verwezen naar een artikel met hetzelfde onderwerp in *De Bioscoopcourant* van 8-02-1918.

¹³¹ Advertenties N.B.T. Loet C. Barnstijn’s Film Productions, *NWC*, 30-12-1921; *NWC*, 2-01-1925; *NWC*, 23-01-1925 en de advertentie van de NV World Industrial Company, *NWC*, 8-05-1931.

spiegelde aan zijn Amerikaanse collega Carl Laemmle in Hollywood, die zichzelf in het Amerikaanse vakblad de *Moving Picture World* presenteerde met de woorden "I, Carl Laemmle, am the most important man in the film business".¹³² In 1918 was de vergelijking tussen de persoonlijke kwaliteiten, ervaring en vakkennis van Laemmle met die van concurrerende ondernemers een vast onderdeel van de reclamepolitiek van de ondernemingen die Laemmle vertegenwoordigde. In Amerika stond de tactiek bekend als *crazy advertising*.

Barnstijn droeg voortdurend zijn geïdealiseerde zelfbeeld van succesvol pionier, koopman, financier en organisator uit. L.C.B. wees op de belangrijkste eigenschappen van "den onafhankelijken filmkooper" of "den independant filmdistributor" in de Nederlandse filmwereld, zoals de kunst een goede inschatting te maken van de "bijzondere smaak, het karakter en de mentaliteit van het publiek in het kleine Nederland".¹³³ Barnstijn trad veelvuldig in de openbaarheid als hij ruchtbaarheid wilde geven aan een nieuwe ontwikkeling in de branche waarin hij een belangrijke rol speelde, zoals de vorming van trusts om de onafhankelijkheid van het Nederlandse bioscoopbedrijf te beschermen tegen een gevreesde overheersing door Amerikaanse of Duitse producenten, of de introductie van de geluidsfilm. Hij liet niet na zijn gezag te onderstrepen. Zijn status van vooraanstaand zakenman cultiveerde hij naar buiten zorgvuldig met een Haagse villa, dienstpersoneel en een auto met chauffeur.¹³⁴ Er bestond dan wel niet zoiets als het '*Barnstijn Nieuws*' of een autobiografische publicatie voor het grote publiek, maar zijn voorname positie drong ook in de publieke opinie door als gevolg van zijn *exposure* in de dagbladpers en andere media, waaronder ook het *Tuschinski Nieuws*. Daarin werd meermaals in vette letters opgenomen: "Loet C. Barnstijn is de meestbeduidende Film-Importeur van Nederland."¹³⁵ Zijn persoonlijke bekendheid bleef niet beperkt tot vakkringen. Door middel van populaire uitgaven die de bioscoopbezoeker lieten proeven van de spannende wereld van de film, maakte het brede publiek kennis met de filmimporteur. Een mooi voorbeeld daarvan is een populair boek voor de fans van filmgod Rudolph Valentino, waarin het voorwoord door Barnstijn geschreven was.¹³⁶

132 Robert H. Cochrane, 'Beginning of motion picture press agenting', *Film History* 19-3 (2007) 330-332.

133 Advertenties Loet C. Barnstijn's Jubileumjaar, *NWC*, 1-07-1927.

134 Reijnhoudt, 'Portret van een vergeten filmgigant', 43.

135 *TN* 7, 4-03-1927, 28.

136 Rudolph Valentino, *Mijn levensgeschiedenis* (Den Haag 1926).

Zowel Barnstijn als Tuschinski onderscheidten zich van al hun vakgenoten in de Nederlandse filmwereld door speciaal aan de persoonlijkheid achter de onderneming een prominente rol toe te kennen in hun publicitaire activiteiten. Dit gegeven werd nog versterkt door het feit dat hun familienamen nadrukkelijk naar voren kwamen in de namen van de ondernemingen. Hoewel dat in het bedrijfsleven over het algemeen vrij normaal was (vergelijk Gerzon, Hirsch of Peek&Cloppenburg) kwam het in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf veel minder voor. In Amerika was dat wel het geval en zo fungeerden de namen van Tuschinski en Barnstijn net als Fox, Goldwyn en Loew als handelsmerk. Door de manier waarop deze twee Joodse ondernemers naar buiten traden werden ze in de jaren twintig de meest zichtbare vertegenwoordigers van de bedrijfstak, zowel intern als voor buitenstaanders. Op één andere Joodse ondernemer na.



*David Hamburger Jr, Nieuw Weekblad voor de
Cinematografie, 17 juli 1931.*

David (Daniël) Hamburger Junior¹³⁷

De geringe aandacht van filmhistorici en biografen voor de man die ruim twee decennia aan het hoofd van de Nederlandse Bioscoopbond stond, steekt schril af bij de publicaties over Tuschinski en Barnstijn. Dat heeft ongetwijfeld te maken met het feit dat de Utrechtse exploitant David Hamburger Junior (1887-1947) niet in de eerste plaats opviel door zijn ondernemerschap – ondanks het feit dat hij gedurende het interbellum wel degelijk een grote speler was in het 'provinciale' bioscoopwezen.¹³⁸ Hij werd vooral bekend door de wijze waarop hij als bondsvoorzitter jarenlang de functie vervulde als voornaamste intermediair tussen de bedrijfstak en de rest van Nederland. Blijkbaar spreekt een vooraanstaande organisatieman en belangenbehartiger minder tot de verbeelding dan een extravagante ondernemer. De leider van de Bond genoot in de jaren twintig en dertig echter een minstens zo grote zichtbaarheid. Hij was een centrale figuur die de gehele bedrijfstak tussen 1921 en 1939 naar buiten toe vertegenwoordigde en binnen de bedrijfstak moest zorgen voor ordehandhaving en onderlinge saamhorigheid. Het was onder zijn leiding dat de bedrijfsorganisatie haar sterke machtspositie opbouwde als interne regulator en centrale onderhandelingspartner bij conflicten tussen het film- en bioscoopbedrijf en gemeentelijke en landelijke autoriteiten.

Zoals in de vorige paragraaf al kort werd aangestipt was Hamburger in 1918 één van de aanvoerders bij de oprichting van de eerste landelijke bond voor bioscoopexploitanten, maar zijn grote naam in de jaren twintig en dertig dankte hij aan de door hem geïnitieerde reorganisatie in 1921. Na enkele jaren van gesteggel over al dan niet tegengestelde belangen van filmverhuurders en bioscoopexploitanten, verticaal geïntegreerde bedrijven, lokaal opererende ondernemers en bovenlokaal opererende ondernemers, slaagde Hamburger er met steun van Barnstijn en enkele andere ondernemers in om de Exploitantenbond om te vormen tot de Nederlandse Bioscoopbond, waarvan ook de filmdistributeurs deel uitmaakten. Deze – in de internationale filmwereld unieke – koepelorganisatie zou tot aan de jaren negentig voortbestaan. Om op te komen voor de belangen van filmondernemers overal in Nederland reisde David Hamburger af naar de kleinste gehuchten. Ter plaatse zat hij openbare vergaderingen voor, waarbij het bondsbestuur de confrontatie aanging met

¹³⁷ In sommige bronnen wordt in plaats van David zijn officiële naam Daan of Daniël aangehouden. David Hamburger Junior is geen familie van David Hamburger Senior in Amsterdam. Ter onderscheiding van Hamburger Senior werd aan de naam van de Utrechtse exploitant 'Junior' toegevoegd.

¹³⁸ Hamburger maakte samen met zijn zwagers Lorjé en Adam deel uit van diverse vooraanstaande combinaties, voornamelijk actief in de exploitatie van de grotere provinciale bioscopen (Utrecht, Haarlem, Eindhoven, Arnhem, Venlo). Tevens bekleedde hij in verschillende ondernemingen een functie als commissaris.

gemeentelijke autoriteiten.¹³⁹ Meestal waren journalisten daarbij ook uitgenodigd, wat de landelijke bekendheid van het werk van de Nederlandse Bioscoopbond inclusief haar voorzitter nog vergrootte. In Den Haag voerde Hamburger in de eerste helft van de jaren twintig een succesvolle lobby om het moeizaam ontwikkelde ontwerp voor een landelijke Bioscoopwet op belangrijke punten aan te passen, voordat deze in 1928 in werking zou treden. Toen dat uiteindelijk gebeurde, benoemde minister Kan hem als bedrijfsvertegenwoordiger in de Centrale Commissie voor de Filmkeuring. Hij bekleedde deze functie onder voorzitterschap van zijn jeugdvriend uit Utrecht, de eveneens Joodse onderwijzer David van Staveren, die was benoemd tot “regeeringsadviseur in filmaangelegenheden”.¹⁴⁰

Wat betreft Hamburgers profilering valt op dat hij zich doorgaans opstelde als voornamelijk burger met voldoende opleiding en beschaving om op niveau te kunnen praten met de elites die zich met het film- en bioscoopbedrijf bemoeiden. Buitenstaanders achtten Hamburger op z'n minst respectabeler en diplomatieker dan het ‘kermis- en ander volk’ waaruit de branche overwegend was samengesteld, althans in hun perceptie. Zijn streven om altijd een zo groot mogelijke politieke en religieuze neutraliteit te bewaren en zijn doel om de bedrijfstak van binnenuit te beschaven, konden rekenen op waardering.¹⁴¹ Binnen het filmbedrijf werd Hamburger door velen (maar niet door iedereen!) beschouwd als iemand die gerekend kon worden tot de meer welgestelde milieus, een beeld dat sterk uitgedragen werd door het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*.¹⁴² In 1929 betrok hij met zijn familie een huis op stand aan het Utrechtse Wilhelminapark. Uit de successen die Hamburger boekte in onderhandelingen over filmkeuringen en belastingen met hoogwaardigheidsbekleders blijkt dat hij in ieder geval een heel eind kwam als het ging om het winnen van respect van autoriteiten.¹⁴³ Gelijkwaardigheid was echter iets anders. Het gezicht van het

139 Voor enkele grote confrontaties tussen de Bioscoopbond en gemeentelijke autoriteiten en het gebruik van protestvergaderingen als middel, zie Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 176-178. Zie verder bijvoorbeeld: ‘Het bioscoopconflict in het Zuiden’, *NRC*, 20-09-1929; ‘Het bioscoopconflict in het zuiden’, *NRC*, 20-07-1929.

140 ‘Onzen zilveren jubilaris: D. Hamburger Junior – Utrecht’, *NWC*, 14-01-1938.

141 Zie bijvoorbeeld ‘De Nederlandsche Bioscoopbond jubileert. Van den Chaos naar den Cosmos’, *Het Vaderland*, 14-02-1933.

142 Zie bijvoorbeeld ‘De heer Hamburger Jr. 20 jaar in het bedrijf’, *NWC*, 13-01-1933; ‘In memoriam. D. Hamburger Jr’, *NWC*, 05-12-1947. In de herinnering van bioscoopexploitant Dinie van Royen (geboortedatum 24-12-1904) was David Hamburger niet één van de belangrijkste bioscoopexploitanten van Nederland, maar een “sjieke meneer uit een sjieke familie uit Utrecht”. Interview van Fransje de Jong met Dinie van Royen gehouden op 19-04-2007 te Amstelveen.

143 Hamburger wist op den duur zelfs beruchte bioscoopbestrijders voor zich te winnen. De bekende katholieke tegenstander van de ‘slechte bioscoop’ B.Th. de Wolf van de Vereniging voor Eer en Deugd zwaaide Hamburger bijvoorbeeld in een radio-interview lof toe voor zijn inspanningen om ‘het bioscoopkwaad’ vanuit de bioscoopwereld zelf tegen te gaan. Voor typeringen van David Hamburger Junior: ‘1921-18 juli – 1931. Een gedenkwaardige datum’, *NWC*, 17-07-1931; ‘De heer Hamburger 20 jaar in het bedrijf’, *NWC*, 13-01-1933; ‘Onzen zilveren jubilaris: D. Hamburger Junior – Utrecht’, *NWC*, 14-01-1938.

'weinig serieus te nemen' film- en bioscoopbedrijf was en bleef nu eenmaal van Joodse afkomst, en, zoals in hoofdstuk 2 zal blijken, nog van bescheiden komaf ook.

Hindernissen op de sociale ladder

Wat in de nadrukkelijke profilering van Tuschinski en Barnstijn, maar ook bij Hamburger in algemene zin naar voren komt, is een uitgesproken streven naar maatschappelijke erkenning en waardering, zowel voor het film- en bioscoopbedrijf als geheel, als voor henzelf als persoon. Dit laat zien dat zij in hun ondernemerschap en optredens naar buiten toe zeer bewust omsprongen met de imagoproblematiek. Voor deze Joodse spelers in het bijzonder telde de negatieve beeldvorming over hun bedrijfstak dubbel. Het filmbedrijf had hen weliswaar in staat gesteld uit te groeien tot zelfstandige, vooraanstaande ondernemers, maar het negatieve aura dat om de bedrijfstak heen hing blokkeerde verdere opwaartse sociale mobiliteit en acceptatie door de overwegend niet-Joodse ondernemerselite. Niet alleen de discussies over ongewenste invloeden van de bioscopen op de samenleving maakten sociale stijging problematisch, maar ook het ongemakkelijke gegeven dat Tuschinski, Barnstijn en Hamburger hun posities verworven hadden tijdens de Eerste Wereldoorlog. Zij hadden geprofiteerd van de plotselinge bloei van het bioscoopbedrijf, terwijl op datzelfde moment in Nederland veel armoede, schaarste en werkloosheid heersten. Er bestond een reëel gevaar dat tijdgenoten de wereld van film en bioscoop gingen associëren met oorlogswinsten en het bedenkelijke en geminachte milieu van de 'oorlogswinstmakers', of OW'ers, die er begin jaren twintig om bekend stonden zich te gedragen als de nieuwe aristocratie.¹⁴⁴ Een kleine groep Nederlanders had tijdens de oorlog een fortuin verdiend en had de gewoonte dit breeduit te etaleren. De manier waarop de nieuwe rijken hun geld ongegeneerd lieten rollen in decadente restaurants en andere amusementsgelegenheden wekte bij een groot deel van de bevolking weerstand op. Er was Tuschinski, Barnstijn en Hamburger alles aan gelegen om te voorkomen dat zij gelijk werden gesteld aan deze OW'ers. Ze deden er dan ook alles aan om de respectabiliteit van hun branche te onderstrepen.

De manier waarop deze ondernemers in de schijnwerpers traden, werd echter niet alleen ingegeven door een behoefte iets te doen aan de negatieve beeldvorming. De andere kant van het verhaal was dat Tuschinski, Barnstijn en Hamburger tegelijkertijd

¹⁴⁴ Voor meer informatie over de zogenaamde oorlogswinstmakers: Paul Moeyes, *Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog 1914-1918* (Amsterdam en Antwerpen 2001) 302-307. Wat betreft de associatie tussen film en bioscoop en het milieu van de OW'ers: Judith Thissen en André van der Velden, 'Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis: een eerste verkenning', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis (TMC)* 12-1 (2009) 50-72.

een door magie omgeven internationale wereld representeerden, waarvan voor veel Nederlanders een grote aantrekkingskracht en romantiek uitging. Succesvol zijn in het filmbedrijf betekende ook het leiden van een leven dat voor toenmalige begrippen erg avontuurlijk was, vol buitenlandse reizen en interessante ontmoetingen. Afgezien van het deel van de bevolking dat gewoon was op de filmwereld neer te kijken, was er ook een bioscoopminnend publiek dat juist met bewondering naar deze ondernemers keek en film bovendien zag als een verrijking voor de samenleving in plaats van als moderne kwaal. De drie meest vooraanstaande Joodse ondernemers van de branche hadden er in de jaren twintig geen enkele moeite mee aan dit publiek te laten zien dat het hen voor de wind ging in filmzaken. Ze hadden ‘het gemaakt’ in de jonge bedrijfstak en waren trots op wat ze hadden bereikt. In welke andere bedrijfstak konden ze zo’n voorbeeldfunctie vervullen? Deze context verklaart mede het zelfbewuste gezicht dat deze ondernemers aan de buitenwereld toonden.

Het Joodse imago van het Nederlandse filmbedrijf

De sterke profilering en nationale bekendheid van Tuschinski, Barnstijn en Hamburger had wel een ongewenst neveneffect. De perceptie van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf als door Joden gedomineerde bedrijfstak werd erdoor gevoed. Een relatie tussen het wijdverbreide Joodse imago van Hollywood en Joden in de Europese filmwereld was snel gelegd, zowel in positieve als in negatieve zin. Historici die zich hebben beziggehouden met de Nederlandse filmgeschiedenis staan hier zelden bij stil. Toch is het belangrijk, want bepalend voor het beeld van de bedrijfstak en daarmee ook indirect voor ondernemerspraktijken en relaties tussen verschillende groepen binnen de branche. Mogelijk wordt het aansnijden van een dergelijk thema als politiek incorrect ervaren. Een andere verklaring voor de geringe aandacht voor het Joodse imago van het filmbedrijf is dat de beeldvorming minimaal gedocumenteerd is, omdat het in het Nederland van de jaren twintig in de meeste kringen niet geaccepteerd was om opvattingen over Joodse medeburgers als Joden publiekelijk te uiten. De secundaire literatuur over de Joodse minderheid gedurende het interbellum laat zien dat denkbeelden over Joden eerder latent aanwezig waren en meestal indirect of in verhullende termen aan de oppervlakte kwamen. Zeker was dat zo in het geval van negatieve beeldvorming: “Indien er aarzelingen of bezwaren tegen ‘de’ joden werden geuit, ging dat dikwijls gepaard met de uitdrukkelijke verzekering zeker geen antisemit te zijn. Ook werden de bedenkingen ingekleed in tevens grote bewondering voor de

vele grote prestaties die er door joden waren geleverd. Maar, volgde er dan, het was toch zaak te voorkomen dat joden te veel invloed kregen. (...) Organisaties probeerden over het algemeen ook te voorkomen dat zij voor 'joods' werden aangezien als zij relatief veel (vooraanstaande) joodse leden hadden."¹⁴⁵

Dat ook het filmbedrijf in Nederland geleidelijk een Joods imago kreeg in de jaren twintig wordt bevestigd door sporadisch overgeleverde uitlatingen die we wel tot onze beschikking hebben, omdat de filmpers of de Joodse pers er toevallig aandacht aan besteedde of omdat filmhistorici er tegen aan liepen bij lokaal onderzoek in gemeentearchieven.¹⁴⁶ Van Oort heeft bijvoorbeeld laten zien dat Henri Poels, een vooraanstaande autoriteit in het katholieke arbeidersmilieu, het beeld van de Joodse dominantie in de filmwereld gebruikte als onderdeel van zijn betoog gericht tegen een gevreesde secularisering in de samenleving, waarvoor een wereldsamenzwering van Joden en Logemannen (vrijmetselaars) verantwoordelijk moest worden gehouden. In 1921 stelde Poels in een openbare rede op het Nationaal R.K. Arbeiderscongres in Nijmegen vast dat de katholieken nog te weinig beseften in welke mate de ontkerstening en de daarmee verbonden "wereldcrisis in de samenleving" het gevolg was van "het feit dat de geldmarkt, de wereldpers, de schouwburgen en de bioscopen voor het overgrote deel in joodse handen" waren.¹⁴⁷

Een journalist van het in Alkmaar verschijnende, rooms-katholieke *Noord Hollandsch Dagblad* zag de bioscoop als een snel opgekomen, moderne "gifplant" met een "bedwelmend mysterieus opium".¹⁴⁸ Met "*Jodenkapitaal* gebouwde protserige paleizen van klaterpracht" zouden het volk lokken door "dikdoende gewichtigheid, sensatie, pikanterie en valsche gevoeligheid".¹⁴⁹ In *Het Geldersche Dagblad* sprak een bioscoopbestrijder over de Synagoge des Satans om de bioscoop mee aan te duiden, een terminologie die refereerde aan een eeuwenoud denkbeeld binnen het christendom

145 Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 285.

146 In het onderzoek voor dit proefschrift is geprobeerd systematisch onderzoek te doen naar het voorkomen van uitspraken over de Joden in de filmwereld in een breed scala aan lokale en landelijke dagbladen die bewaard zijn gebleven in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Dit bleek zoeken naar een speld in een hooiberg. Voor een onderzoeker in het heden is het achteraf nauwelijks te 'voorspellen' waar en wanneer het verschijnsel zich voordeed (afgezien van de nationaalsocialistische pers). Zelfs al zou men alle Nederlandse tijdschriften en dag- en weekbladen geheel doornemen, dan zouden we nog steeds niet kunnen vaststellen hoe breedgedragen dit soort beeldvorming was. De gedrukte pers geeft immers geen inzicht in alles wat wel werd gedacht, maar niet werd opgeschreven.

147 Poels, 'Onze moderne katholieke standsorganisaties' (rede op 18 en 19-09-1921 tijdens het Nationaal R.K. Arbeiderscongres Nijmegen) en de weergave van de rede van Poels in *De Gelderlander*, 20-09-1921, tweede blad. Zie ook hoofdstuk 5 van het proefschrift van Van Oort, 'Leven en laten leven in de mijnstreek' in: Idem, *Film en het moderne leven in Limburg*, 94-95, 100.

148 Citaten zoals weergegeven in 'De eeuwige campagne', *NWC*, 20-10-22; 'Kankerplek Pestilentie Moderne Gifplant Mysterieus Opium Jodenkapitaal', *Kunst en Amusement (KenA)*, 8-12-1922. Het oorspronkelijke artikel verscheen in het *Noord-Hollandsch Dagblad* van 11 oktober 1922.

149 Ibidem.

over een pact tussen de duivel en het Joodse volk. Met name in de middeleeuwen, werden Joden door christelijke geestelijken omschreven als de Synagoge van de Satan. Volgens dit denkbeeld waren Joden duivelskinderen op aarde, “behept met de onuitroeibare trekken van de duivel zelf”.¹⁵⁰ De auteur in *Het Geldersche Dagblad* haalde dit predicaat van stal na het zien van een film waarin “enkele gegevens uit den Bijbel op een bedrieglijke manier door elkaar gehaspeld waren en verwerkt in een liefdesroman, welke op een zeer laag peil stond”.¹⁵¹ Ieder goed christen wist volgens hem dat het “verdraaien van de Schrift tot iemands verderf nu juist net het dagelijksch werk van den vorst der duisternis” was.¹⁵²

Het waren voornamelijk vertegenwoordigers van conservatieve stromingen binnen de katholieke wereld die de associatie van Joden met film importeerden in het Nederlandse debat over de film en bioscoop. Mensen zoals de voorman van de katholieke standsorganisaties en aalmoezenier van sociale werken Henri Poels, probeerden daarmee de katholieke identiteit krachtiger te positioneren ten opzichte van de nieuwe amusementsvorm. Daarbij trad een mechanisme op dat al langer bekend was in de geschiedenis van de Joodse minderheid: Joden werden gestigmatiseerd als de personificatie van moderne, negatieve ontwikkelingen, zoals de destructieve kanten van het kapitalisme, zedenverwildering en een om zich heen grijpende ontkerkelijking. De zichtbaarheid van Joden in de moderne commerciële bioscoopexploitatie maakte het mogelijk ‘de’ Joden aan te wijzen als stuwende kracht achter de consolidatie van de amusementsbioscoop als symptoom van alles wat slecht was aan het moderne leven: de bioscoop was als ‘ziektebeeld’ van de moderniteit een fundamentele bedreiging voor de zeden en het virus was het Joodse kapitaal.¹⁵³

Wat daarnaast opvalt is dat dit verschijnsel vooral opduikt in provinciale kringen buiten de grote steden, in plaatsen waar nauwelijks tot geen Joodse filmondernemers actief waren.¹⁵⁴ Dit bevestigt de zogenaamde ‘antisemitismetheorie’, waarin ervan

¹⁵⁰ Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 45-46.

¹⁵¹ ‘Nog altijd het Bioscoopkwaad!’, *KenA*, 16-08-1924. De film die aanleiding had gegeven tot het betoog van de auteur in *Het Geldersche Dagblad* was de Bijbelfilm *DE KONINGIN VAN SCHEBA (THE QUEEN OF SHEBA)* (VS 1921) die in de Arnhemse bioscopen draaide.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Marcel Poorthuis en Theo Saleminck, *Een donkere spiegel. Nederlandse katholieken over joden. Tussen antisemitisme en erkenning 1870-2005* (Nijmegen 2006) 64, 174-177.

¹⁵⁴ Illustratief is een openbare bijeenkomst tegen de ‘zedenverwilderende bioscoop’ die in 1935 gehouden werd in Bergen op Zoom, waarover bericht werd in het *Nederlandsch Israëlitisch Weekblad*. Het Joodse weekblad reageerde daarbij op een artikel over de bijeenkomst in de regionale katholieke krant *De Avondster*. Tijdens de bijeenkomst werd gesproken over Joodse machthebbers in het filmwezen die de ‘slechte film’ zouden propageren en de katholieke jeugd in de bioscoop zouden verwarren en vergifigen. De Joden in de filmwereld werden verklaard tot hoofdschuldigen van het bioscoopkwaad. ‘Altijd dat gestook’, *NIW*, 26-07-1935.

wordt uitgegaan dat stigmatisering van Joden het meest de kans krijgt in omgevingen met een aanzienlijke sociale afstand tot de groep mensen over wie het gaat. Daarmee wordt bedoeld dat er in de directe omgeving weinig tot geen daadwerkelijke sociale interactie met Joden is die het stigma kan corrigeren. Latente anti-Joodse gevoelens komen bovendien meestal pas aan de oppervlakte als zij 'functioneel' zijn, oftewel "geëigend om de ervaren problemen van de tijd – sociale, economische of wat dan ook – met behulp van bestaande stereotypes zo te duiden, dat zij begrijpelijk en oplosbaar lijken".¹⁵⁵

Het feit dat de meeste overgeleverde uitlatingen over een vermeende Joodse overheersing van de filmbranche afkomstig zijn uit katholieke hoek heeft hoogstwaarschijnlijk te maken met de omstandigheid dat de katholieke zuil de enige was, waarbinnen op grote schaal activiteiten werden ontplooid om film en bioscoop geschikt te maken voor de eigen achterban, hetzij door het stimuleren van een katholieke filmproductie, hetzij door middel van censuur.¹⁵⁶ Weliswaar wees een groot deel van de katholieke wereld de zedenbedervende bioscoop af, maar niet het medium zelf. Al tijdens het begin van de doorbraak van de vaste bioscopen waren er katholieke filmcritici en autoriteiten opgestaan die voorstander waren van een eigen filmzuil, waarmee de katholieke identiteit beschermd en versterkt kon worden. Het demoniseren van Joodse filmondernemers bleek een uitermate functioneel instrument in het pleidooi voor het tot stand brengen van zo'n katholieke filmomgeving. De strategie gaf extra overtuigingskracht aan het argument dat zo'n initiatief meer dan noodzakelijk was.

Om de Joden in de filmwereld te karakteriseren, vermengde men de beeldvorming over filmondernemers als een minderwaardig volk van veredelde kermisexploitanten met eeuwenoude, "deels aan elkaar gekoppelde vijandbeelden van de jood", oftewel anti-Joodse stereotypen.¹⁵⁷ Het meest voor de hand liggende Joodse stereotype dat zich

155 Deze definitie van de functionaliteit van anti-Joodse denkbeelden wordt onder anderen gehanteerd door Leo Lucassen in 'Links antisemitisme. De plaats van het anti-joodse stereotype binnen de Franse socialistische beweging in de negentiende eeuw' in: D. van Arkel e.a. ed., *Van oost naar west. Racisme als mondiaal verschijnsel* (Baarn e.a. 1990) 71-86. Lucassen volgt hierbij D. van Arkel, 'De groei van het anti-joodse stereotype. Een poging tot een hypothetisch-deductieve werkwijze in historisch onderzoek', *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 10 (1984) 34-70, aldaar 37.

156 Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*; Pim Slot, 'Katholieken en de film, 1920-1940. Pogingen tot vorming van een katholieke zuil' in: *Jaarboek van het Katholiek Documentatie Centrum* (1991) 61-99 en Pim Slot, 'Een vloek en een zegen. De katholieken en film in Nederland 1912-1942' (Doctoraalscriptie UvA Amsterdam 1989).

157 Stereotypen zijn volgens Evelien Gans "uitdrukking van de opvatting dat alle of de meeste mensen die tot een bepaalde (minderheids)groep behoren, specifieke eigenschappen bezitten (positieve en negatieve)", waarbij vereenvoudiging en vertekening van de werkelijkheid optreedt. Evelien Gans, 'De joodse almacht. Hedendaags antisemitisme', *Vrij Nederland*, 29-11-2003, 2. In de iconografie van stereotypen die er over Joden bestaan, worden door Saleminck en Poorthuis als opeenvolgende lagen onderscheiden: "de religieuze stereotypen vanaf de eerste eeuw die geworteld zijn in de substitutietheologie en de leer over verblindings, godsmoord, vloek en straf; de religieuze stereotypen uit de middeleeuwen die spreken over hostieschennis, rituele moorden, bronvergiftiging en woeker, met een pre-racistische inkleuring van het beeld van joden als 'duivelse dieren'; de moderne seculiere stereotypen die een

eenvoudig liet verbinden met de ondernemers in het film- en bioscoopbedrijf was het klassieke beeld van de kapitalistische, op geld beluste, rijke Jood. Onder deze noemer vallen volgens Evelien Gans alle stereotypes die “op een of andere manier verwijzen naar een vermeende joodse economisch-sociale status en attitude, variërend van de geldjood, de materialistische jood en de handels- en sjacherjood met zijn internationale contacten, die achter de schermen aan de touwtjes trekt in de financiële en politieke wereld”.¹⁵⁸ Voor een kruisbestuiving tussen de identificatie van Joden met geld en een wantrouwende houding ten opzichte van de beroepsgroep van bioscoopexploitanten was voor bioscoopbestrijders maar weinig nodig. De opening van het ‘decadente’ Tuschinski Theater en enkele andere mondaine grootstedelijke filmpaleizen ten tijde van de kleine economische crisis begin jaren twintig vormde een geschikte aanleiding om achter de façade van de bioscoop de macht van het Joodse kapitaal te ontwaren. Bij Poels beleefde de conservatieve samenzweringsmythe van een Joods gevaar – in de vorm van een machtsmonopolie dat de bestaande beschaving van de meerderheid zou ondermijnen – een *revival*. Andere Joodse stereotypes die opdoken in de beeldvorming over de Joden in de filmwereld waren het antieke beeld van de Jood als verrader die de werkelijkheid bewust verdraait ten gunste van zichzelf en het Bijbelse beeld van het Joodse volk gekenmerkt door zedeloosheid.¹⁵⁹ Een combinatie van deze verschillende stereotypes bracht geleidelijk de moderne constructie van de ‘Joodse filmmagnaat’ tot leven.

Sluimerende beelden over ‘Joodsche filmmagnaten’

Het lijkt erop dat dergelijke lokale en incidentele uitingen van – deels sociaaleconomisch gefundeerd – antisemitisme in de jaren twintig geen grote gevolgen hadden voor de positie of het succes van de individuele ondernemingen van Tuschinski, Barnstijn en Hamburger. Zelfs binnen het katholieke milieu hadden ze vermoedelijk nog een beperkte uitstraling, waarop de uitspraken van Poels wellicht de enige uitzondering

op sociaal-darwinistische gronden gebaseerde raciale beeldvorming ontwikkelen en een op economische en politieke gronden gebaseerde mythe over een joods gevaar; en tot slot (na de Shoah) stereotypen van de joden ofwel als symbool van het slechte geweten van de Europese beschaving ofwel als corruptie van het eigen lot en/of de eigen profetische roeping”. Salemink en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 27-28.

158 Geciteerd uit Gans, ‘De joodse almacht’, *Vrij Nederland*, 29-11-2003, 2. Vgl. Idem, *Gojse nijd en joods narcisme* (Amsterdam 1994) en idem, ‘De rijke jood: de geschiedenis van een stereotype’, *De Groene Amsterdammer* 111-51/52 (1987) 32-33.

159 Zie voor de verschillende anti-Joodse stereotypen in katholieke kring, zoals de hardnekkige mythe van zedeloosheid, de economische macht en de politieke invloed van het Jodendom ook Jan Ramakers, ‘De houding van de Nederlandse katholieken tegenover de joden, 1900-1940’ in: Van Arkel e.a. ed., *Van oost naar west. Racisme als mondiaal verschijnsel*, 87-100.

vormen. Tuschinski, Barnstijn en Hamburger voelden zich in elk geval niet genoodzaakt erop te reageren door meer naar de achtergrond te treden. Ook maakten ze er in het openbaar geen woorden aan vuil, ofwel omdat ze het simpelweg niet de moeite vonden, ofwel omdat ze bang waren om slapende honden wakker te maken. Wanneer ze de aandacht zouden vestigen op dit antisemitisme kon dat interne verhoudingen in de bedrijfstak op scherp zetten en zakelijke belangen in de weg staan. De meeste Joden in Nederland negeerden antisemitische incidenten doorgaans om te voorkomen dat zulke kwesties ongewild werden opgeblazen.¹⁶⁰ Nathan Heyman Wolf, de Joodse redacteur van het vakblad *Kunst en Amusement*, was nagenoeg de enige persoon binnen de filmwereld die zich af en toe fel uitliet over antisemitische verdachtmakingen met het filmbedrijf als doelwit. Wolf noemde de man die had gesproken over met Jodenkapitaal gebouwde bioscopen in zijn blad een "krankzinnig journalist, welke J.E. teekent, en die van roomschen geloove is".¹⁶¹ De woordkeus van de katholieke had bij hem een gevoelige snaar geraakt, zo blijkt wel uit het volgende citaat:

Dit Noord-Hollandsch Dagblad werkt natuurlijk in het verborgene, maar zijn gif verspreidt het toch. In roomsche kringen vooral wordt tegen de 'algemeene' bioskoop gewerkt. Men ziet het aan de oprichting van zogenaamde keur- en witte bioscopen, waar precies dezelfde films worden vertoond als in de niet-keur – en in de 'rose', 'blauwe' of 'zwarte' bioscopen. Maar dáárvan wordt in het roomsche blaadje, dat hier zoo heftig scheldt, niet gerept. Ook wordt niet gerept van de tallooze bioscopen in Noord-Brabant, Zeeland, Limburg enz, die met 'roomsch' kapitaal zijn gebouwd en die met 'roomsch' kapitaal door roomschen worden gedreven. Het artikel is venijnig, giftig, ophitsend, vernederend – en de bedoeling is géén andere dan de autoriteiten op te zetten tegen ons bedrijf.¹⁶²

Naar aanleiding van het artikel in *Het Geldersche Dagblad*, waarin de term 'synagoge des satans' werd gebezigd, schreef Wolf vol minachting dat dit een prachtige vondst was. Hij meende dat men de bioscoophouders nu maar voortaan "synagoge-houders

¹⁶⁰ Blom e.a., 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland', 285.

¹⁶¹ 'Kankerplek Pestilentie Moderne Gifplant Mysterieus Opium Jodenkapitaal', *KenA*, 8-12-1922.

¹⁶² *Ibidem*.

des satans” moest noemen.¹⁶³ Het is de vraag of Barnstijn, Tuschinski en andere Joodse ondernemers wel zo blij waren met de manier waarop Wolf dit soort uitwassen van discriminatie aanpakte. Zijn artikelen trokken de aandacht en bliezen de kwestie alleen maar op. Eenmaal zwart-op-wit gesteld kon het beeld van de Joodse dominantie en de Joodse filmmagnaten een eigen leven gaan leiden, voor polarisatie zorgen binnen kringen van vakgenoten en het imago van de branche verder aantasten.

Dat het beeld gedurende het hele interbellum ook bleef opduiken in uiteenlopende contexten was te danken aan de meest kenmerkende eigenschap van stereotiepe beelden: eenmaal opgeroepen verdwijnen ze niet meer zo makkelijk uit het discours, omdat ze blijven verwijzen naar een deel van de werkelijkheid, ook al treedt daarbij vereenvoudiging, generalisering en vertekening op. Voor iedereen die ernaar zocht was er altijd wel ondersteunend bewijs te vinden, al was het maar in uitspraken van anderen. Tijdens een openbare conferentie over het bioscoopvraagstuk met uiteenlopende landelijke autoriteiten in 1926 was het de directeur van Filmfabriek Polygoon, de heer Ochse, die namens het filmbedrijf te berde bracht dat Amerika de hele wereld op filmgebied zou gaan beheersen en dat de Amerikaanse filmindustrie “vrijwel uitsluitend in Joodsch-Duitsch Amerikaansch bezit” was.¹⁶⁴ De “joodsche medewerker” van dagblad *Het Vaderland* pleitte uitvoerig voor een vertegenwoordiging van het Joodse volksdeel in het te vormen nationale filmkeuringinstituut – met als argument dat “in het filmbedrijf hier te lande, vele Joden hun brood verdienen”.¹⁶⁵ De schrijver was bang dat de zelfcensuur binnen het film- en bioscoopbedrijf verloren zou gaan als men zou vertrouwen op een filmkeuring waarin geen Joden zitting hadden. Die censuur zorgde er volgens hem nu net voor dat antisemitische films uit Duitsland in Nederland niet in de bioscoop kwamen. Het artikel was getiteld ‘De Joden op de film’ en werd door verschillende dagbladen en de vakpers overgenomen. In dit geval gebruikte iemand uit Joodse hoek de Joodse presentie als argument om de identiteit van de Joodse minderheid te versterken. Een interessante tegenhanger van het negatieve stereotype van de Joodse filmmagnaat, was het positieve stereotype van de getalenteerde Joodse filmondernemer dat enige malen opdook in de Joodse pers.¹⁶⁶

163 ‘Nog altijd het Bioscoopkwaad!’, *KenA*, 16-08-1924. Andere voorbeelden van berichtgeving in *Kunst en Amusement* waarin verwezen wordt naar Joden in de filmwereld en beeldvorming daarover: ‘Hollywood, het moderne Gomorra?’, *KenA*, 15-06-1923; ‘Bioscoop Artiesten en Jodenhaat’, *KenA*, 23-11-1923; ‘Paul Wegener, Henri Borel, Kritiek en De Film’, *KenA*, 23-03-1924.

164 ‘Conferentie over het bioscoopvraagstuk III’, *NWC*, 21-05-1926.

165 ‘De Joden en de Film’, *NW*, 3-06-1927. Tevens: ‘De Bioscoopwet en de joden op de film’, *NWC*, 10-06-1927 en *Het Vaderland*, 28-05-1927, avondblad.

166 Is. Jessurun Cardozo Szn, ‘Uit het leven van William Fox’, *De Vrijdagavond* 6-3 (1929) 42-45; X.Z.Y., ‘Adolphe Zukor’, *De Vrijdagavond* 2-11 (1925) 167-168 en X.Z.Y., ‘Tien jaar Tuschinsky-theater [sic]’, *De Vrijdagavond* 8-31

Een artikelenserie in de *NRC* die M.J. Brusse in augustus 1928 wijdde aan Abraham Tuschinski barst van de Joodse stereotypes, variërend van opmerkingen over het uiterlijk en de gedragingen van Tuschinski tot het benoemen van beeldbevestigende positieve en negatieve karaktertrekken van (Oost-Europese) Joden.¹⁶⁷ Frappant is dat Brusse zijn portret deels baseerde op het verhaal 'De dagtaak van den filmmagnaat A. Tuschinski' uit het *Tuschinski Nieuws*, waaraan hij vervolgens zijn eigen gedachten toevoegde.

Het internationale discours over de rol van Joden in de filmindustrie in Amerika en verschillende Europese landen droeg bij aan de instandhouding van het Joodse imago van het filmbedrijf. De beeldvorming over Joodse filmmagnaten in Duitsland vertoonde opvallend veel gelijkenis met de eerder aangekaarte opvattingen van conservatieve katholieken in Nederland.¹⁶⁸ Nederland was geen gesloten fort waar men geen notie had van wat in het buitenland werd gezegd of gedacht. Verhalen over uit Oost-Europa afkomstige Joden die waren uitgegroeid tot grote studiobazen in Amerika bereikten de Nederlander in de vorm van allerlei beschouwingen over de Amerikaanse filmwereld in kranten en tijdschriften. Opvattingen uit verschillende Europese landen sijpelden eveneens door in de pers. Zo werd in 1924 een interview gepubliceerd van de kunstcriticus en schrijver Henri Borel met de Duitse regisseur Paul Wegener die meende dat de filmkunst moest worden gezuiverd van het "merkantilisme der Galicische Joden" [Centraal-Europese Joden afkomstig uit een streek die tot 1918 tot Oostenrijk-Hongarije behoorde en daarna Pools grondgebied werd].¹⁶⁹ Deze specifieke groep Joden zou "den handel erin voor een overgroot deel in handen" hebben, aldus Wegener.¹⁷⁰

De invloed van het internationale discours was tegen het einde van de jaren twintig ook terug te zien bij aanhangers van de elitaire club van voorstanders van de filmkunst, verenigd in de Filmliga. Daar functioneerde de beeldvorming over Joods Hollywood als onderdeel van het anti-amerikanisme in deze kring en de daarmee verbonden afwijzing van Tuschinski en Barnstijn als belangrijkste verspreiders van commerciële Amerikaanse 'filmrommel' in Nederland. In de jaren dertig gaven nieuwe ontwikkelingen binnen en buiten de bedrijfstak nog eens een impuls aan de opvattingen over Joodse filmmagnaten, waarvoor meer aandacht in hoofdstuk 5.

(1931) 80.

167 M.J. Brusse, 'Onder de mensen', *NRC*, 18-08-1928, avondblad en 19-08-1928, ochtendblad.

168 Voor de Duitse situatie: Stratenwerth, 'Dieses gemeine jüdische Treiben' in: idem e.a. ed., *Pioniere in Celluloid*, 61-62, 72-73.

169 'Paul Wegener, Henri Borel, kritiek en de film', *KenA*, 23-03-1924. Met betrekking tot Galicische Joden zie o.a. Annemarie Cottaar, *Ik had een neef in Den Haag. Nieuwkomers in de twintigste eeuw* (Zwolle 1998) 166-170.

170 'Paul Wegener, Henri Borel, kritiek en de film', *KenA*, 23-03-1924.

Hoewel erg bepalend voor de context waarin alle filmondernemers opereerden, hebben filmhistorici nauwelijks stilgestaan bij de Joodse afkomst van de drie meest bekende ondernemers van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf na de Eerste Wereldoorlog en de gevolgen daarvan voor de verhouding tussen de filmwereld en de maatschappelijke omgeving. Bovendien is een andere complicerende factor in die verhouding opvallend genoeg onderbelicht gebleven: de grote zichtbaarheid van Joodse ondernemers in de landelijke brancheorganisatie.

Veel meer dan hun niet-Joodse collega's bekleedden Joodse ondernemers gedurende de jaren twintig en dertig belangrijke functies in de bestuursorganen van de Nederlandse Bioscoopbond en er was ook in kwantitatief opzicht sprake van een relatieve overrepresentatie (zie bijlage III).¹⁷¹ Bondsvoorzitter David Hamburger en zijn jarenlange rechterhand, de bondsadministrateur Abraham de Hoop, waren slechts het topje van de ijsberg. De families De Hoop en Cohen Barnstijn hadden altijd minstens één familielid in het bestuur en dat gold in de meeste jaren ook voor de (zowel zakelijk als privé) aan elkaar gekoppelde families Ehrlich, Tuschinski en Gerschtanowitz en de Joodse families Van Biene en Kroonenberg. Andere Joodse spelers die gedurende een groot aantal jaren diverse functies bekleedden binnen de bond waren Raphael Minden, Benjamin Mendes, Aron van Dijk, Elias Viskoper Szn, Nathan Bierman, Salomon Kinsbergen, Jef Croeze, David Pinto en Jo Paerl. Aftredende Joodse leden van het hoofdbestuur en andere commissies binnen de Nederlandse Bioscoopbond werden meestal opgevolgd door een andere Joodse ondernemer. Zo vervulde Elias de Hoop Azn aan de zijde van David Hamburger en zijn neef de bondsadministrateur Abraham de Hoop jarenlang de functie van penningmeester in het hoofdbestuur, totdat Hermann Ehrlich het stokje van hem over nam in 1933. David Hamburger Senior was vanaf 1921 tot aan zijn overlijden in 1936 voorzitter van de Commissie van Geschillen, waarna hij werd opgevolgd door Eduard Cohen Barnstijn, één van de broers van Loet C. Barnstijn.

De prominente aanwezigheid van Joden in de Nederlandse Bioscoopbond was een delicate kwestie als het ging om de communicatie en onderhandelingen met de burgerlijke elites buiten de bedrijfstak die de dienst uitmaakten in gemeentebesturen en de landelijke regering. Met name was dat zo in de provincies buiten de Randstad waar nauwelijks Joodse filmondernemers actief waren. Ongewild was het de zoveelste

¹⁷¹ In de provinciale afdelingen van de bond speelden de Joodse ondernemers nagenoeg geen rol, simpelweg omdat in sommige regio's überhaupt geen of maar weinig Joden actief waren in de branche (bijvoorbeeld Limburg en Noord-Brabant). Het merendeel van de Joodse ondernemers in het filmbedrijf opereerde in deze periode in Rotterdam, Amsterdam of Den Haag. Dit verklaart mogelijk mede hun rol in de NBB, aangezien het bondsbureau in Amsterdam gevestigd was en het voornaamste bestuurswerk daar plaatsvond.

bevestiging van het beeld dat de Joodse minderheid niet alleen in Amerika, maar ook in de Nederlandse filmwereld de lakens uitdeelde. In het volgende hoofdstuk wordt ingezoomd op de formele en informele netwerken van Joodse ondernemers in en rondom de Bond en de Joodse uitstraling van deze organisatie binnen en buiten de bedrijfstak. Het laat zien dat er meer was dan 'de grote drie'. Hamburger, Tuschinski en Barnstijn representeerden een grootstedelijk, overwegend Joods filmmilieu dat zich veel verder uitstreekte in de branche en waarin ze zelf stevig waren ingebed.



*NBB-diner ter ere van Elias de Hoop Azn,
Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 14 november 1924*

2 | Rondom de Bond: informele en formele sociale netwerken van Joodse ondernemers

Een flink deel van het sociale en professionele bestaan van de Joodse voorhoede in het filmbedrijf speelde zich af in het 'bondsleven'. Voor David Hamburger Jr, Abraham Tuschinski en Loet Barnstijn was de Nederlandse Bioscoopbond niet alleen een zakelijk verband tussen bioscoopondernemers en filmverhuurders om de belangen van de filmbranche naar buiten toe te behartigen en binnen de bedrijfstak regulerend op te treden: het lidmaatschap had voor hen ook heel duidelijk een sociale component. De door familiebanden en zakenrelaties hecht verweven club ondernemers met een actieve rol in de bondsorganisatie kon aan de ene kant een broeinest van conflicten zijn door het onvermijdelijke ellebogenwerk en opspelende persoonlijke vetes, maar aan de andere kant ook een veilige haven waar men zich thuis voelde en belangrijke informatie met elkaar kon delen. Deze kring was opvallend stabiel van samenstelling en bestond voor het overgrote deel uit Joden: een beperkte groep families zwaaide jarenlang de scepter over het reilen en zeilen in de organisatie. Wisselingen in besturen en commissies hadden doorgaans het karakter van een stoelendans, waar familieleden en zakenrelaties hun posities uitruilden. In dit hoofdstuk fungeert het bondsmilieu als vertrekpunt om de sociale netwerken van Joodse ondernemers binnen de branche nader te onderzoeken en het belang ervan voor hun ondernemerschap inzichtelijk te maken. Wie maakte er precies deel uit van deze kringen, waar kwamen de ondernemers oorspronkelijk vandaan, en belangrijker: hoe verhieldden 'grote' en 'kleine' Joodse ondernemers zich tot elkaar, tot hun vakgenoten buiten dit selecte gezelschap en tot hun externe gesprekspartners in het maatschappelijk leven? Wat dat laatste betreft gaat speciaal de aandacht uit naar de vraag wat de kwantitatieve oververtegenwoordiging van Joden in de bestuursgelederen van de Nederlandse Bioscoopbond betekende voor de interne verhoudingen en het functioneren van de bond.

Gezamenlijk aan tafel

MENU

Hors-d'oeuvre variété de Bioscoop
Croquet van gestampde Barnstijn
Gestoofde Hondjes met concurrentiesaus
Ingemaakte Reclame met Trust-worteltjes
Getruffeerde Kunst-Wolffboutjes met pikante celluloidsaus
Hoop's Pudding met Hamburger-koekjes
Scala-ijs á la Rotterdam
Fruit. Speciaal geleverd door de Firma Heibel-Bonje en Cie¹⁷²

Het is te danken aan de hoofdredacteur van het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* Pier Westerbaan dat we bijna een eeuw na dato nog iets kunnen proeven van de collegiale sfeer die kon heersen in bondskringen.¹⁷³ De niet-Joodse filmjournalist schoof geregeld aan bij de informele samenkomsten van het hechte ondernemerscircuit rondom de Nederlandse Bioscoopbond, zoals banketten ter ere van alles wat maar gevierd kon worden: (her)openingen van bioscopen, opnieuw ingerichte filmverhuurkantoren, jubilea, huwelijken van prominente ondernemers of hun kinderen, af- en aantredende bondsbestuurders en 'ronde' verjaardagen. Concurrenten en compagnons zaten daar in hun beste pak aan een feestelijk gedekte tafel. In speeches en persiflerende gelegenhedsgedichten prezen ze elkaar de hemel in of ze staken de draak met elkaar én met de boze buitenwereld van bioscoopbestrijders en lastige overheden. Tussendoor werd er volop geroddeld en gepraat over de nieuwste inzichten die waren opgedaan tijdens een zakenreis naar Amerika, Londen, Parijs of Berlijn. Alles onder het genot van een maaltijd verzorgd door Hotel Krasnapolsky, Paviljoen Vondelpark, Americain of Schiller. Westerbaan had de merkwaardige gewoonte dit soort avonden, waaraan het overgrote deel van de ondernemers in de branche zelf geen deel had, in geuren en kleuren te beschrijven in zijn nieuws- en advertentieblad. Hij memoreerde complete voordrachten en beschreef de stemming onder de aanwezigen. Een speciale plaats ruimde hij in voor de weergave van de hilarisch bevonden creatieve menukaarten, waarin zoveel mogelijk *inside jokes* verwerkt waren. Ook gelegenheidsliederen over de geboekte successen

¹⁷² 'Vergadering-varia', *NWC*, 3-04-1925.

¹⁷³ Voor meer informatie over de leidende positie van Westerbaan in de Nederlandse filmjournalistiek: Thunnis van Oort, 'Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt', *TMC* 13-2 (2010) 157-174; Ad Franssen, 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan' in: *Jaarboek Film 1984* (Weesp 1984) 31-42.

van de Nederlandse Bioscoopbond of de verdiensten van een bondsbestuurder werden in de beschrijvingen opgenomen. Westerbaan stelde zijn lezers zelfs op de hoogte van het bij deze gelegenheden veelvuldig ingezette relatiecement, oftewel de diverse cadeaus die de hoofdpersonen van de vieringen mochten ontvangen, van een stijlvol zilveren theeservies en een Jacobean-ameublement voor de bondsvoorzitter tot aan een “buitengewoon fraai salonklokje van ingelegd schildpad” voor Eduard Barnstijn, één van de broers van Loet.¹⁷⁴ Er ging heel wat luxe over tafel: Perzische tapijten, zilveren sigarendozen met inscriptie, jardinières op zilveren voet, elektrische kachels en kristallen fruitschalen.¹⁷⁵

De berichten over de feestelijke soupers en recepties van de Bond in het belangrijkste Nederlandse vakblad voor de film- en bioscoopwereld staan bol van de verwijzingen naar een sfeer van gemoedelijkheid, saamhorigheid en ‘lotsverbondenheid’ van de aanwezige ondernemers onder elkaar. Bij dit soort gelegenheden werd in speeches vaak gesproken over de *underdog*positie van bioscoopexploitanten in de Nederlandse samenleving en het verbroederend karakter daarvan. Het meest opmerkelijk zijn de verslagen van afscheidsdiners ter ere van vertrekkende bestuurders die in werkelijkheid niet eens echt vertrokken, zoals in november 1924 het geval was bij Elias de Hoop.¹⁷⁶ Hij gaf zijn voorzitterschap van de Afdeling Amsterdam weliswaar op, maar bleef aan in het hoofdbestuur en de Raad van Beroep. Dat stond een uitgebreide huldiging niet in de weg. De verslaggever van het *Nieuw Weekblad* beleefde het afscheidsfeest in de dinerzaal van Hotel Americain als “een avond van jolijt, van oprechte hartelijkheid en vriendschap”, waar een “kostelijke stemming” heerste: “Nauwelijks was men aan tafel of gezelligen kout klonk aan alle kanten.”¹⁷⁷ Filmverhuurder Raphael Minden die “bekend stond om zijn gijntjes”, droeg “als een eerste klas-nummer” het bijzondere menu voor, waarop gerechten stonden als Filmbeurs-Roastbeef en Munt-Plombières over ijs, geïnspireerd op de naam van De Hoops filmverhuurkantoor Munt Film.¹⁷⁸ De Hoop

174 ‘De grootsche huldiging van de Hapfilm’, *NWC*, 25-10-1925.

175 Ibidem. Zie verder o.a. ‘Diner van de Amsterdamsche Afdeeling ter eere van den heer E. de Hoop’, *NWC*, 14-11-1924; ‘De Dag van D. Hamburger Jr.’, *NWC*, 23-07-1926; ‘De heer Cohen Barnstijn eere-lid’, *NWC*, 22-10-1926; ‘Jubileum Tip-Top Theater’, *NWC*, 29-10-1926; ‘Het Jubileum Charles van Biene’, *NWC*, 23-09-1927; ‘12,5 jarig bestaan Universal Film Agency. Den heer Paerl gehuldigd’, *NWC*, 2-11-1928; ‘Een huldiging van den heer A. van Dijk’, *NWC*, 23-09-1927; ‘Huldiging van de families Hamburger en Adam’, *NWC*, 20-01-1933; ‘Jubileum Louis Groen’, *NWC*, 24-02-1933; ‘Het feest van den heer Lenson’, *NWC*, 18-05-1934; ‘Een 25-jarig jubileum in het filmbedrijf te Culemborg’, *NWC*, 28-02-1936.

176 ‘Diner van de Amsterdamsche Afdeeling ter eere van den heer E. de Hoop’, *NWC*, 14-11-1924. Een ander uitzonderlijk voorbeeld is: ‘De dag van D. Hamburger Jr’, *NWC*, 23-07-1926. Hier werd de bondsvoorzitter uitgezwaaid vanwege zijn aftreden, maar al na enige maanden werd hij opnieuw voorzitter.

177 ‘Diner van de Amsterdamsche Afdeeling ter eere van den heer E. de Hoop’, *NWC*, 14-11-1924.

178 Ibidem.

ontving van zijn Amsterdamse vakgenoten een “kristallen bowl in zilveren standaard met dito deksel” als symbool van toegenegenheid, vriendschap en waardering.¹⁷⁹ Er werd veel gespeecht en de heer Bollongino zong “onder begeleiding van gitaar een Afscheidstoost op Rijn” over al de aanwezige gasten en de man om wie het deze avond allemaal draaide.¹⁸⁰ Dat zakelijke en persoonlijke banden hier moeilijk van elkaar te scheiden waren bleek onder meer uit dit dichtwerk, waarin het familiebelang letterlijk en figuurlijk aanleiding gaf tot het nodige plezier: “Mendes kan het heusch niet schelen, Of De Hoop het bestuur verlaat, Want het blijft in de familie, Gaan zoals het altijd gaat, Zijn advies in Ben zijn zaken, Blijft vanzelf gewoon bestaan, Als de Munt uit die adviezen, Nou maar goeie munt blijft slaan.”¹⁸¹

Naast de nadruk op vriendschaps- en familiebanden zijn er in de dinerbesprekingen her en der aanwijzingen te vinden waarmee we iets meer te weten komen over het sociaalgeografische profiel van de gasten aan de dis. Bedoeld zijn hints in de richting van een specifieke herkomst, (wel)stand, godsdienst of het vroegere beroep van de aanwezigen. Ondernemers onderscheidden zich bijvoorbeeld van elkaar door het aanwenden van ‘breedsprakig en beschaafd’ of juist ‘volks’ taalgebruik in de gehouden speeches, persiflages bevatten expliciete verwijzingen naar herkomst of sociaal milieu, en de sociale status van een bioscoopexploitant of verhuurder was te merken aan de manier waarop vakgenoten met hem omgingen en over hem spraken. Zo waren er welopgeleide, burgerlijke Joodse stedelingen, zoals Elias Viskoper Szn te Den Haag, en katholieke provinciale middenstanders uit het ‘donkere zuiden’ (Willem Peters en Willem van Lier uit Limburg). Er waren buitenlanders uit diverse windstreken (Aron Chermoek uit Siberië; Peereboom uit Brussel; Rene Kahn uit de Elzas) en Hollandse vakbondsmannen uit arbeiderskringen (familie Kroonenberg te Amsterdam). Gevoeligheden op het terrein van standsbesef werden soms op de hak genomen: “Du Mee vindt dat er teveel zwervers zijn, Wij wenschen hem slechts elieten, Als leden van onzen schoonen bond, Dan kan hij tenminste genieten.”¹⁸²

Het gegeven dat een Joodse afkomst zich door het gebruik van woorden uit het Jiddisj en door de herkenbaarheid van typisch Joodse namen veel duidelijker laat onderscheiden van een niet-Joodse, dan katholieken te onderscheiden zijn van protestanten, brengt met zich mee dat deze *ethnic markers* al gauw het meest

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem. Benjamin Mendes exploiteerde de Amsterdamse Cinema de Munt en was de schoonzoon van Elias de Hoop, eigenaar van het filmverhuurkantoor Muntfilm.

¹⁸² ‘De dag van D. Hamburger Jr’, *NWC*, 23-07-1926.

opvallen.¹⁸³ Aan de bezongen gasten in een lied voor Hamburger is in één opslag te zien dat meer Joden dan niet-Joden aanwezig zijn en ook de meeste tafelspeeches zijn van Joodse sprekers.¹⁸⁴ In de beschrijving van het diner ter ere van De Hoop sippelen elementen van Joods taalgebruik door, waarbij wel aangetekend moet worden dat een deel ervan door tijdgenoten ook ervaren kon worden als Amsterdamse spreektaal¹⁸⁵:

Minden die is hier gebleven, Want hij moest in Londen zijn, Om de twee-
reels te gaan koopen, Hij doet alles in het klein. Maar de Mermaid en
de Chesters, Worden in dien tijd gekocht, Terwijl Minden *zit te naschen*,
Koopt een ander al die bocht.

Zwaluw kwam van verre streken, Maar de lente bracht hij niet, Ach
theater-exploiteeren doe je toch maar voor verdriet, Had hij niet nog een
paar huisjes, En wat *tweedehands briljant*, Zat hij hier niet te dineeren,
Als gesjochte exploitant.

Ziet ons opperhoofd genieten, Naast De Hoop zijn adjudant, Colijn kan
hij helemaal niet zetten, Schrijft van woede in de krant, Colijn zegt: weg
die bioscopen, En die ellendige exploitant, *Moet met petroleum loopen*,
Tot heil van mij en 't vaderland.¹⁸⁶

[mijn cursivering, FdJ]

183 De naam speelt een belangrijke rol bij het herkennen van Joden als 'anders'. De meeste 'typisch' Joodse namen zijn ontstaan tussen 1811 en 1825, toen Joden de gelegenheid kregen een achternaam aan te nemen. Naar analogie van het landelijk gebruik waar de zoon van Willem, zich Willems noemt, ontstonden namen als Abrahams en Daniels. Soms koos men het beroep als achternaam (bijv. Brillleslijper, Loterijman, Turfkruijer, Viskoper) en soms de herkomst (bijv. Van Cleef, Engelsman, Italiaander, Polak). Sefardische Joden droegen bij hun komst in Nederland reeds achternamen die zij soms veranderden en van een Joodse voornaam voorzagen.

184 'De dag van D. Hamburger Jr', *NWC*, 23-07-1926. Van de 37 aanwezigen waren 21 van Joodse afkomst: Charles van Biene, Jacques Veerman, Jo Paerl, Rene Kahn, Kurt Rosen, Simon Vos, Alex Zomerplaag, Charles Peereboom, Simon Kool, Raphael Minden, Loet Barnstijn, Alex Benno, Samuel Hijmans, A. Bierman, Aron Chermoeck, Jozef Kroonenberg, Aron van Dijk, David Hamburger Senior, Isedoor Cohen Barnstijn, Elias de Hoop Azn, Daniel (David) Hamburger Jr.

185 Justus van de Kamp en Jacob van der Wijk ed., *Koosjer Nederlands* (Amsterdam en Antwerpen 2006). Selma Leydesdorff spreekt van een "Amsterdams-Joods taaleigen": het af en toe toepassen van een enkel woord afkomstig uit het Jiddisch, zonder dat het meteen een Joodse uitdrukking is, maar eerder een manier om grappige verhalen te vertellen en geintjes te maken. Selma Leydesdorff, 'Woord vooraf' in: Maurits Verhoef en Thijs Wierema, *Ochenebbisj* (Amsterdam 1999) 7-17, aldaar 15.

186 Alle citaten zijn afkomstig uit: 'Diner van de Amsterdamsche Afdeeling ter eere van den heer E. de Hoop', *NWC*, 14-11-1924. Naschen: lekker eten, snoepen, schransen. Gesjocht: er slecht aan toe zijn, zonder inkomsten, de dupe zijn. Van de Kamp en Van der Wijk, *Koosjer Nederlands*, 415 en 184. De zinsnede 'tweedehands briljant' verwijst impliciet naar de rol van Joden in de handel in 'tweedehands' artikelen en het juweliers- en diamantvak. Met petroleum lopen: verwijzing naar het beroep olieventer (olieman). Het venten van kleine waar had voor tijdgenoten een Joodse connotatie.

Door sprekers opgevoerde termen als *Mokum*, *smoezen*, *gesjocht*, *gijn*, *sores* en *simge* of *schmeicheln* onderstreepten de prominente aanwezigheid van Joden in de Nederlandse Bioscoopbond. Toen het filmverhuurkantoor HAP in 1925 jubileerde, nam het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* zelfs een Hebreeuws woord uit de toespraak van Eduard Cohen Barnstijn op in Hebreeuwse typografie: “Voor mij is hier ‘t mooist de eer, of zooals wij ‘t zeggen in een taal die velen uwer verstaan, דבוכ. Dat is ongeveer hetzelfde, doch het zegt zooveel meer, ‘t heeft voor ons een diepere beteekenis.”¹⁸⁷ Uiteraard gaf het vakblad voor iedereen in de branche die niet gerekend kon worden tot ‘ons’ of ‘velen uwer’ in een voetnoot enige uitleg: “Spreek uit: *kowet*.”¹⁸⁸ Behalve de taal waren er impliciete verwijzingen naar andere beroepen dan de bioscoopwereld waarin veel Joden werkzaam waren, zoals de diamantnijverheid en de kleinhandel (“Je illusies naar de maan, Je had nog beter op het Rembrandtplein, met bloemen kunnen staan”) of naar het bekende Amsterdamse persbureau Vaz-Dias van de Joodse ondernemer Mozes Vaz-Dias – een begrip in die tijd. Met enige regelmaat vergeleek men de Bioscoopbond en haar voorzitter Hamburger met de Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkers Bond (ANDB) en de Joodse arbeidersvoorman Henri Polak.¹⁸⁹ Tijdens het diner ter ere van de HAP Film en Eduard Barnstijn werd drie keer gecollecteerd voor De Joodsche Invalide. Hoewel ook gecollecteerd werd voor het Dorus Rijkersfonds en het Pensioenfonds voor Artisten, wist het NWC te melden dat De Joodsche Invalide “verreweg het meeste geld” kreeg.¹⁹⁰

De blikken die het vakblad gunde in de feestelijke kanten van het bondsbestaan, afgewisseld door soms zeer uitvoerige beschrijvingen van joodse begrafenisplechtigheden (!), geeft lezers van toen en nu haast automatisch de indruk dat het bondsmilieu een soort *misjpoge* was: een soort familiegemeenschap van bevriende en solidaire Joden onder elkaar.¹⁹¹ Op het eerste gezicht lijkt sprake te zijn van een vrij gesloten ondernemersnetwerk waarin een gedeelde Joodse afkomst de belangrijkste

¹⁸⁷ ‘De grootsche huldiging van HAP-Film’, *NWC*, 25-10-1925.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ Een voorbeeld van de vergelijking tussen de ANDB en de NBB is te vinden in de speech van Herman Kroonenberg in: ‘De Dag van D. Hamburger Jr’, *NWC*, 23-07-1926: “Toen kwam de heer Kroonenberg, die bij al zijn zin voor gijn direct de ernst te pakken krijgt als hij over zijn organisatie begint. Ik heb, zei hij, in onze vergaderingen, zoo graag de A.N.D.B. (Algemene Nederlandse Diamantbewerkers Bond) naar voren gebracht. Daar heb ik bewondering voor m’n organisatie en m’n bestuurders gevoeld, zoals ik als A.N.D.B.’er Henri Polak bewonderde, zoo waardeer ik onzen oud-voorzitter. De capaciteiten van Polak heb ik teruggevonden in Hamburger. Ik zeg dat niet om *hem te schmeicheln*. Als de ware werker voor ons allen wil ik hem hier dank brengen namens de kleine exploitanten in Amsterdam”.

¹⁹⁰ ‘De grootsche huldiging van HAP’, *NWC*, 25-10-1925.

¹⁹¹ ‘Sander Kroonenberg’, *NWC*, 4-12-1925; ‘Carel van Zwanenburg’, *NWC*, 17-10-1930; ‘J. Mühlrad’, *NWC*, 21-09-1934; ‘In memoriam Jacques Veerman’, *NWC*, 14-02-1936; ‘Will Tuschinski’, *NWC*, 11-08-1939; ‘E. de Hoop Azn’, *NWC*, 31-05-1940.

basis vormt van de sociale cohesie. Hier werkt het bekende principe dat minderheden door buitenstaanders gemakkelijk worden voorgesteld als coherente en homogene groep. Misschien voelden niet-Joodse bondsleden die zichzelf niet tot de *insiders* konden rekenen zich op een bepaalde manier zelfs buitengesloten. Maar hoe zat dit milieu werkelijk in elkaar? In hoeverre was het door de vakpers uitgedragen beeld van eenheid en lotsverbondenheid van Joodse ondernemers in het bondsmilieu misleidend? Er bestaat een risico het belang van de Joodse afkomst voor de groepssamenhang in het bondsleven teveel te overdrijven. De nadruk op dit aspect van de identiteit wendt de aandacht af van andere, mogelijk veel bepalender identiteitskenmerken die gemeenschapszin bevorderen of juist belemmeren.¹⁹² Sommige individuele sociaal-culturele achtergronden kunnen de formatie van een hecht netwerk juist in de weg staan doordat ze sociale scheidslijnen tussen ondernemers markeren, bijvoorbeeld standsverschillen of een totaal andere beleving en waardering van de eigen Joodse afkomst. Aangezien de Joodse minderheid in Nederland behoorlijk versnipperd was wat betreft herkomst (migratieverleden, stad/provincie e.d.), religieuze opvattingen en levensstijlen, van orthodox tot zeer seculier en/of zionistisch en alles daartussenin, is kennis over de achtergronden van de individuele Joodse ondernemers noodzakelijk om een genuanceerder en meerdimensionaal beeld te verkrijgen van het bondsmilieu.

Clustervorming van Joodse ondernemers: een pluriform gezelschap

Behalve Hamburger, Barnstijn en De Hoop waren Kroonenberg, Van Biene, Van Dijk, Veerman en Bierman, Paerl, Gerschtanowitz en Ehrlich bekende Joodse familienamen in het bondsleven. Jaren achtereen hadden één of meer personen uit deze families zitting in de belangrijkste organen van de Bond, zoals het hoofdbestuur, de Afdeling Filmverhuurders, de plaatselijke afdelingen van de drie grote steden, de Geschillencommissie en de Raad van Beroep.¹⁹³ De naam Tuschinski komt in dit rijtje niet voor, omdat Tuschinski zelf geen bestuurlijke functies bekleedde in de Bioscoopbond, vermoedelijk wegens zijn analfabetisme. Toch behoorde hij indirect wel tot de ondernemerskringen rondom de Bond door de actieve rol van zijn zwagers en compagnons Ehrlich en Gerschtanowitz. Een onderzoek naar beroepsachtergronden, herkomst, maatschappelijke status en andere kenmerken van het sociaalgeografische

¹⁹² Dit werd ook opgemerkt door Jan Rath: Idem, *Minorisering. De sociale constructie van 'etnische minderheden* (Amsterdam 1991) 22.

¹⁹³ Zie bijlage III voor de samenstelling van de belangrijkste bondsorganen.

profiel van ondernemers uit de meest prominente Joodse families in de organisatie, geeft meer inzicht in de onderlinge relaties. Hieruit blijkt dat de afzonderlijke families in maatschappelijk opzicht en wat betreft professionele achtergronden verschillende compartimenten binnen Joods Nederland vertegenwoordigden, waarbij wel opvalt dat het hoofdzakelijk Asjkenazim betrof.

De groep Joden in het Nederlands filmbedrijf valt grofweg uiteen in vier duidelijk af te bakenen, deels plaatsgebonden ondernemersclusters en een lossere verzameling van Joodse ondernemers die weliswaar niet echt deel uitmaakten van een hecht cluster, maar wel bepaalde beroepsachtergronden met elkaar deelden.

Oost-Europese Joden uit het kleermakersvak

Het eerste en meest herkenbare cluster van Joodse filmondernemers binnen de Nederlandse filmwereld bestond uit recent gearriveerde migranten uit Oost- en Centraal-Europa, met als voornaamste representanten Tuschinski en zijn compagnons. Net als in sommige andere landen was in Nederland een relatief omvangrijke groep Oost-Europese Joden actief in het filmbedrijf. Ze waren afkomstig uit verscheidene Poolse, Russische en Oostenrijks-Hongaarse plaatsen en droegen familienamen als Schusterowitz, Schanzer, Glupczinski, Chermoek, Mühlrad, Rosenberg, Weisbard, Sprecher en Schwed. Ze waren vanaf het einde van de negentiende eeuw alleen of in groepjes in Nederland aangekomen. In tegenstelling tot wat bijvoorbeeld in Hollywood het geval was, domineerde deze groep niet het totaalbeeld. Het was vooral een Rotterdamse aangelegenheid, wat overigens opvallend is aangezien ook in Amsterdam, Den Haag en Scheveningen Joodse migranten uit Oost-Europa gevestigd waren.¹⁹⁴

Vanaf midden jaren tien waren zij dominant aanwezig in het bioscoopbedrijf van de havenstad. De helft van alle lokale bioscoopondernemingen stond kort na de Eerste Wereldoorlog onder leiding van Joden uit Oost-Europa.¹⁹⁵ Vrijwel allemaal waren ze in eerste instantie actief geweest als kleermakers, bontwerkers of kledinghandelaren. Hoewel het klassieke beeld is dat deze migranten hun eigen land verlieten vanwege politieke, religieuze of demografische push-factoren en op weg naar Amerika 'per

¹⁹⁴ In Amsterdam en Den Haag duiken sporadisch wel namen van Oost-Europese Joden, zoals bijvoorbeeld Manuel Lachowitsky in Den Haag, maar het gaat in deze steden slechts om enkele individuen. Sommigen van hen begonnen hun loopbaan in Rotterdam, zoals Aron Chermoek en ook Abraham Tuschinski. Van een Oost-Europees migrantennetwerk was binnen het lokale bioscoopwezen in Den Haag en Amsterdam geen sprake. Mogelijk heeft dit te maken met de verschillende samenstelling van de groep Oost-Europese Joden in de verschillende steden en het feit dat het voor een deel tijdelijke migranten betrof. Zie L. Fuks, 'Oost-Joden in Nederland tussen beide wereldoorlogen', *Studia Rosenthaliana* XI-2 (1977) 198-215; Annemarie Cottaar, *Ik had een neef in Den Haag* (Den Haag 1998).

¹⁹⁵ André van der Velden, 'Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski (1886-1942). Tekst en context van een zogenaamde biografie', *TSEC* I-3 (2004) 82-102, aldaar 99.

ongeluk' in Nederland bleven hangen, ging het bij deze ondernemers vermoedelijk eerder om economische migratie met Rotterdam als einddoel of op zijn minst om een combinatie van de genoemde motieven. Rotterdam stond internationaal bekend om haar aantrekkelijke *opportunity structure* voor Joden in het kledingbedrijf.¹⁹⁶

Overall in West-Europa stonden de Oost-Europese migranten in principe onderaan de sociale ladder in de Joodse gemeenschap.¹⁹⁷ Dat was ook in Nederland het geval. Tussen de migranten en de Nederlandse Joodse bevolking bestond een betrekkelijk grote sociale afstand. In de secundaire literatuur wordt melding gemaakt van een zekere hooghartigheid of neerbuigende houding van Nederlandse Joden ten opzichte van de Oost-Europese Joden, die vooral te maken had met het feit dat zij in vele opzichten 'anders' waren, zowel wat hun geloofsbeleving betreft als op het culturele vlak.¹⁹⁸ Oost-Europese Joden waren over het algemeen traditioneler ingesteld dan het overgrote deel van hun geloofsgenoten in West-Europa, waar processen van secularisering, assimilatie en integratie al veel verder waren voortgeschreden. Ze spraken onderling Jiddisj, een volkstaal die laag in aanzien stond en in Nederland al lang niet meer gesproken werd, op enkele overgebleven woorden en uitdrukkingen na.¹⁹⁹ Velen spraken daarnaast ook Pools of Russisch. Bij aankomst waren ze arm en nauwelijks geschoold.

Hun afwijkende cultuur en de taalbarrière waren er mede de oorzaak van dat de integratie tussen de migranten en de autochtone Joodse bevolking moeizaam verliep. Die gebrekkige integratie was overigens wederzijds. Wat daarbij niet meehielp was het feit dat de migranten gewoonlijk dicht bij elkaar woonden in andere straten dan Hollandse Joden.²⁰⁰ In Rotterdam, maar ook in Amsterdam, Den Haag en Scheveningen,

196 B.W. de Vries, *From pedlars to textile barons. The economic development of a Jewish minority group in the Netherlands* (Amsterdam e.a. 1989) 291. Van der Velden en Manneke en Van der Schoor hebben gewezen op de mythevorming over de migratiemotieven van Tuschinski en andere Oost-Europese Joden in de filmwereld. Van der Velden, 'Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski', 82-102; Nelleke Manneke en Arie van der Schoor, *Het grootste van het grootste. Leven en werk van Abraham Tuschinski* (Capelle a/d IJssel 1997). Voor een samenvatting van verschillende mogelijke oorzaken van de grootschalige migratie van Joden uit Oost-Europa: Andrew Godley, *Jewish immigrant entrepreneurship in New York en London 1880-1914: enterprise and culture* (Basingstoke UK 2001) 67-70.

197 Zie bijvoorbeeld Steven E. Aschheim, *Brothers and strangers: The East European Jew in German and German-Jewish consciousness 1800-1923* (Wisconsin 1982); David A. Brenner, *The invention of Jewish ethnicity in Ost und West* (Detroit 1998) 15, 18-19; Jack Wertheimer, *Unwelcome strangers: East European Jews in imperial Germany* (New York 1987).

198 Zie bijvoorbeeld Evelien Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken. Een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland* (Amsterdam 2002) 134, 208-210; Philo Bregstein en Salvador Bloemgarten ed., *Herinnering aan Joods Amsterdam* (Amsterdam 2004) 241, 244-246 en 249; Dick Houwaart, *Kehillo, Kedousjo, Den Haag. Een halve eeuw geschiedenis van joods Den Haag* (Den Haag 1986) 75; Jaap Meijer, *Hoge hoeden, lage standaarden. De Nederlandse Joden tussen 1933 en 1940* (Baarn 1969) 150.

199 De overgebleven woorden en uitdrukkingen uit het Jiddisj zijn door Justus van de Kamp en Jacob van der opgenomen in hun naslagwerk *Koosjer Nederlands*, samen met de overblijfselen uit andere omgangstalen uit het Joods verleden. Van de Kamp en Van der Wijk ed., *Koosjer Nederlands*.

200 Fuks, 'Oost-Joden in Nederland tussen beide wereldoorlogen', 202; Cottaar, *Ik had een neef in Den Haag*, 169.

leefden de Oost-Europese Joden decennialang overwegend binnen een eigen Joodse migrantengemeenschap als een weinig geïntegreerde minderheid. Ze hadden hun eigen synagogen en hun eigen clubs en verenigingen op het gebied van liefdadigheid, educatie en ontspanning. Hoewel niet al deze migranten orthodoxe joden waren bleven ze over het algemeen wel sterk de nadruk leggen op hun Joods-zijn en hechtten ze meer aan tradities dan veel andere Joden in Nederland. Natuurlijk was de beperkte integratie en de enigszins neerbuigende houding van de Joodse mainstream relatief. Het was geen statisch gegeven. De sociale scheiding werd continu uitgedaagd door toenemende sociale en economische contacten tussen de migrantengemeenschap en de omringende Joodse en niet-Joodse omgeving. Desondanks bleven de meeste Oost-Europese Joden tot aan de Tweede Wereldoorlog nog verkeren in hun tamelijk geïsoleerd sociaal milieu, zeker in vergelijking met andere groepen binnen de Joodse gemeenschap.²⁰¹

Welke invloed dat had op de onderlinge verhoudingen binnen het Rotterdamse bioscoopbedrijf komt het meest concreet tot uitdrukking in de samenwerkrelaties. Joodse Oost-Europeanen werkten in bioscoopdirecties en filmverhuurkantoren hoofdzakelijk samen met andere Joodse Oost-Europeanen en men rekruteerde ook het overgrote deel van het personeel uit de eigen migrantengemeenschap. Etnische en godsdienstige verwantschap en onderlinge familierelaties – ook over de grenzen van afzonderlijke ondernemingen heen – zorgden er samen met processen van sociale uitsluiting voor dat een hecht lokaal ondernemersnetwerk tot stand kwam. Het merendeel van de Joodse migranten in het filmbedrijf was wel op een of andere manier gelieerd aan de families Schanzer of Schusterowitz. De familie Tuschinski had nauwe banden met de families Schwed en Glupczinski uit Lodz en natuurlijk met de Ehrlichs en Gerschtanowitzen. De ondernemers bezochten dezelfde synagoge en/of verenigingen en trouwden veelal binnen de eigen kring van Oost-Europese Joden. Veel middenstanders die in het *Tuschinski Nieuws* adverteerden waren niet alleen Joods, maar kwamen in veel gevallen ook uit Oost-Europa. Verder was er in dit blad vrij veel aandacht voor andere Oost-Europese Joden in het filmwezen, ook in het buitenland.

Binnen de lokale filmbranche viel het omvangrijke cluster van Joodse migrantenfamilies duidelijk te onderscheiden van de overige Joodse en niet-Joodse bioscoopondernemers en filmverhuurders. Dat betekent overigens niet dat er geen ondernemers waren die actief probeerden het patroon dat geleidelijk ontstond te doorbreken. Zeker na de Eerste Wereldoorlog zien we dat bioscoopondernemers als Tuschinski en kleinere entrepreneurs als Aron Chermoeck hun best deden om het relatief

²⁰¹ Fuks, idem, 198-215.

geïsoleerde migrantenmilieu te ontstijgen door zakenpartners of geldschieters te zoeken in andere milieus, soms ook in andere steden. Vermoedelijk hadden Oost-Europese Joodse ondernemers werkzaam in de filmwereld een bijzonder sterke drijfveer om meer te integreren in de rest van de samenleving, welke wrijving dit integratieproces ook opleverde. Banden met personen buiten het eigen sociale netwerk waren een vorm van sociaal kapitaal die onontbeerlijk was voor integratie en sociale stijging.²⁰²

Hollandse Joden uit het diamantvak

Hoger op de sociale ladder van de Joodse gemeenschap stonden de ondernemers van het ondernemerscluster rondom de familie De Hoop en David Hamburger Senior in Amsterdam. De voornaamste Joodse Amsterdammers in de bestuursorganen van de Bioscoopbond kwamen oorspronkelijk uit 'Het Vak' dat – samen met de kleinhandel – van oudsher zo het beeld bepaalde van het Joodse leven in deze stad: het diamantbedrijf.²⁰³ Toen deze uiterst conjunctuurgevoelige bedrijfstak kort voor de Eerste Wereldoorlog in een zware crisis belandde en er als gevolg daarvan enorme werkloosheid heerste, beproefden meerdere diamantbewerkers en een enkele diamanthandelaar hun geluk in de filmwereld. Het was op dat moment immers een veelbelovende bedrijfstak waar iedereen terecht kon en er waren voor Joden uit de diamantnijverheid weinig alternatieve uitwijkmogelijkheden.²⁰⁴ Ze waren gewend voortdurend te inventariseren naar welk beroep ze konden overstappen als het slecht ging. Naast Elias de Hoop, zijn neef Abraham de Hoop en David Hamburger Senior, hadden onder meer de families Kroonenberg, Vos, Kool, Van Embden, Van Biene, Croeze, Mendes, Bierman en Groen een verleden in de diamant, al dan niet aangevuld met tijdelijke nevenberoepen (veelal sigarenfabrikant).²⁰⁵ Binnen de groep waren er wel statusverschillen in samenhang met het type werk dat ze in 'Het Vak' hadden verricht of de tak binnen de industrie waaruit

202 Vgl. Mark S. Granovetter, 'The strength of weak ties', *American Journal of Sociology* 78-6 (1973) 1360-1380, aldaar 1360; Idem, 'The strength of weak ties: a network theory revisited', *Sociological Theory* 1 (1983) 201-233.

203 Het was onder de Amsterdamse Joden gangbaar te spreken over 'Het Vak'. Joden speelden in de Amsterdamse diamantnijverheid al vóór 1800 een dominerende rol en deze situatie bleef bestaan. In de jaren tien van de twintigste eeuw vond ongeveer de helft van de Joodse beroepsbevolking emplooi in het diamantbedrijf. Wietske van Agtmaal, 'Het diamantvak in Amsterdam: van oudsher een joodse negotie' in: Hetty Berg, Thera Wijsenbeek en Eric Fischer ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant. Joodse ondernemers en ondernemingen in Nederland 1796-1940* (Amsterdam 1994) 114-129, aldaar 114.

204 Karin Hofmeester, *Jewish workers and the Labour Movement* (Hants en Burlington 2004) 104-106; Selma Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd: het joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940* (Amsterdam 1987).

205 GA Amsterdam, Archief van het Bevolkingsregister Amsterdam, Duplicaatfilms Gezinskaarten (1893-1939). Zie verder: 'Binnenlandsche berichten. Amsterdam', *De Kinematograaf*, 2-05-1913; 'Het jubileum van den heer Charles van Biene', *NWC*, 23-09-1927; 'De zeventigste verjaardag van den heer E. de Hoop Azn', *NWC*, 23-07-1937; 'E. de Hoop Azn', *NWC*, 31-05-1940 en de vermelding van E. de Hoop Azn op de website URL: www.jodeninederland.nl [laatst geraadpleegd oktober 2012].

ze afkomstig waren. Er bestond in het diamantbedrijf namelijk een duidelijke sociale hiërarchie.²⁰⁶ Elias de Hoop Azn bijvoorbeeld was voorafgaand aan zijn activiteiten in de filmwereld en ook later nog een bekende figuur in het milieu van de diamanthandel, terwijl het merendeel van zijn collega's diamantbewerker was geweest. Als koopman was hij betrokken bij de stichting van het gebouw voor de Beurs voor de Diamanthandel als voorzitter van de bouwcommissie en de commissie van obligatiehouders.²⁰⁷

Met uitzondering van een enkeling afkomstig uit Antwerpen ging het hier om autochtone, Nederlandssprekende Joden. Ze hadden weinig gemeen met de migranten uit Oost-Europa in Rotterdam, Amsterdam en Den Haag en leefden praktisch in een ander universum, hoe klein Joods Nederland ook was.²⁰⁸ Weliswaar kwamen ze elkaar tegen op straat of bij het winkelen in de Jodenbuurt, maar ondanks dat mengden beide groepen nauwelijks. Voor de Amsterdammers uit de diamant speelden de religieuze aspecten van de joodse traditie een kleinere rol in het dagelijkse leven, ze gingen slechts sporadisch naar de synagoge en hun kennis van het Jiddisj bleef doorgaans beperkt tot overgebleven woorden en uitdrukkingen. Vooral het omvangrijke Joodse proletariaat (inclusief de diamantbewerker) vervreemde grotendeels van het joodse godsdienstige leven en werd in sterke mate beïnvloed door het socialisme.²⁰⁹ Vergeleken met de Oost-Europese joden waren de diamantjoden veel meer geïntegreerd in de niet-Joodse omgeving, al moet daarbij aangetekend worden dat ook zij tot op zekere hoogte in een Joodse subcultuur leefden als gevolg van hun concentratie in bepaalde buurten en straten in de stad en het feit dat ze op zijn minst een minimum aan joodse tradities levend hielden (viering van de belangrijkste joodse feestdagen, joodse huwelijken en begrafenissen, besnijden, een koosjer of 'koosjer-stijl' huishouden).

Veel Joden uit de diamant vonden dat Poolse en Russische Joden hun traditionele Joods-zijn naar hun maatstaven teveel accentueerden in het openbare leven, maar ze

²⁰⁶ Diamantklovers verdienden het meest en waren de aristocraten in het vak. Daaronder kwamen de snijders en de slijpers. Daaronder volgden verstellers en de hulpkrachten van de slijpers. Verder werd het onderscheid bepaald door de branche waarin werd gewerkt, zoals grof, meele, klein of chips, waarbij de briljantslijper bijvoorbeeld boven de chipsslijper stond. Van Agtmaal, 'Het diamantvak in Amsterdam', 122. De meeste filmondernemers afkomstig uit het diamantbedrijf waren werkzaam geweest als diamantsnijders en -slijpers. Deze informatie is ontleend aan de gezinskaarten van deze personen in het bevolkingsregister van Amsterdam. GA Amsterdam, Archief van het Bevolkingsregister Amsterdam, Duplicaatfilms Gezinskaarten (1893-1939).

²⁰⁷ Zie onder meer de vermelding van 'Elias de Hoop Azn (geboren te Amsterdam 21-07-1867)' op de website www.jodenin nederland.nl en het artikel 'De zeventigste verjaardag van E. de Hoop', *NWC*, 23-07-1937. Overigens hield ook De Hoop er een nevenberoep op na als alternatief in slechte tijden. Elias de Hoop was namelijk tegelijkertijd sigarenfabrikant.

²⁰⁸ Fuks spreekt van "flinke irritaties aan beide zijden". Fuks, 'Oost-Joden in Nederland tussen beide wereldoorlogen', 202. In tegenstelling tot Antwerpen en Londen werkten in de Amsterdamse diamantindustrie voornamelijk autochtone Joden. De groep Oost-Europese Joden in het diamantvak was hier veel kleiner.

²⁰⁹ Hofmeester, *Jewish workers and the Labour Movement*, 108-109; Leydesdorf, *Wij hebben als mens geleefd*, 195.

voelden zich ook ‘anders’ dan andere Joden in Amsterdam. Allereerst maakten ze deel uit van een relatief gesloten beroepsgroep die niet of nauwelijks toegankelijk was voor Joden zonder familie of connecties in de diamantwereld, want opleidingsplekken en arbeidsplaatsen waren daarvan afhankelijk.²¹⁰ Daar kwam bij dat ze zichzelf sinds lange tijd beschouwden en opstelden als de trotse culturele elite van het Joodse arbeidersproletariaat, en door veel generatiegenoten ook zo werden gezien. Dit zelfimago van de diamantbewerker stamde uit de Kaapse Tijd (1871-1875), de grootste bloeitijd van het diamantbedrijf in Amsterdam. In die bewuste periode had hun levensstandaard een enorme vlucht genomen en daarmee ook hun maatschappelijke aanzien.²¹¹ In latere periodes van conjuncturele problemen en verslechtering van de positie van Amsterdam op de wereldmarkt, armoede en enorme werkloosheid, proletariseerde het Joodse deel van de bevolking dat werkzaam was in het diamantbedrijf in sociaal en economisch opzicht weer in belangrijke mate, maar de bijzondere status bleef voortbestaan, zij het in afgezwakte vorm. Diamantmensen voelden zich ook in de jaren twintig en dertig nog beschaafder dan Joodse arbeiders of handelaren in andere beroepsgroepen. Ze hadden meer dan gemiddeld educatie genoten dankzij hun bond, de ANDB.²¹² Dat ze bij gebrek aan werkgelegenheid gedwongen waren een ander beroep uit te oefenen veranderde weinig aan de levenshouding die hun opvoeding in de diamant had opgeleverd. Het is belangrijk in de gaten te houden dat hun ‘elitestatus’ beperkt bleef tot het milieu van het Joodse arbeidersproletariaat. Er was immers nog een Joodse culturele elite waaraan zij met geen mogelijkheid konden tippen (ook de kooplieden niet): de aristocratie van dokters, advocaten, juristen, bankmensen en intellectuelen (deels Sefardisch). Het was en bleef nu eenmaal een arbeiders- en handelsmilieu, hoe men ook probeerde erboven uit te stijgen.

Net als bij de Oost-Europese Joden in Rotterdam werkte de gedeelde professionele en culturele achtergrond van de voormalige diamantmannen door in de samenstelling van directies van bioscoop- en filmverhuurbedrijven in Amsterdam en bij het inhuren van bijvoorbeeld bedrijfsleiders of vertegenwoordigers.²¹³ Gedeeltelijk is

²¹⁰ Ibidem, 79.

²¹¹ Van Agtmaal, ‘Het diamantvak in Amsterdam: van oudsher een joodse negotie’, 117.

²¹² Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd*, o.a. 81-82 en 86.

²¹³ Dat was bijvoorbeeld het geval bij de ondernemingen Cinema Palace en Cinema de Munt en de ‘NV Theaternij Het Oosten’, de exploitatiemaatschappij achter de Tip-Top Bioscoop in de Jodenbreestraat in Amsterdam, die in 1913 werd opgericht door J. Kroonenberg (koopman en diamantbewerker), S. Kroonenberg (koopman en diamantbewerker), A. Ossendrijver (koopman), J.F.W. van Schaick (bouwkundige), S. Vos (diamantsnijder) en J. van Emden (diamantkoopman). De eerste expliciteur van dit theater was bijvoorbeeld Charles van Biene, eveneens afkomstig uit het diamantbedrijf. Zie o.a. ‘Binnenlandsche berichten. Amsterdam’, *De Kinematograaf*, 2-05-1913; ‘Het zilveren jubileum van Charles van Biene’, *NWC*, 3-09-1937; NIOD, Verzamelarchief van de Omnia Treuhand Gesellschaft, de Deutsche Treuhand AG en de Wirtschaftsprüfstelle, toegang 94f, inv.nr. 1542: document met betrekking tot de NV Theaternij Het Oosten.

dit te verklaren vanuit een voorkeur voor zakenpartners van hetzelfde geloof of dezelfde *standing*, maar ook vanuit een simpelweg voortbestaan van bestaande formele en informele banden in de nieuwe branche. Ook hier ging het om langdurige zakenrelaties. Er waren bovendien familieconnecties tussen verschillende ondernemers uit Het Vak, zoals bijvoorbeeld tussen de families De Hoop en Mendes.²¹⁴ Er was wel een belangrijk verschil met de Joodse migranten in Rotterdam. De Kroonenbergs en andere voormalige beroepsgenoten vormden binnen het Amsterdamse bioscoop- en verhuurbedrijf samen niet zo'n omvangrijk en dicht ondernemerscluster als het Oost-Europese. Het Amsterdamse netwerk was opener. Het ging veeleer om 'plukjes' ondernemers met dezelfde achtergrond die geconcentreerd waren rondom enkele ondernemingen, terwijl als het zo uitkwam ook zakenrelaties werden aangegaan met Joden uit andere lokale Amsterdamse kringen en ook niet-Joodse collega's. Het is daarom des te opvallender dat de delegatie Amsterdammers met een prominente rol in de brancheorganisatie van begin af aan voornamelijk bestond uit personen uit dit specifieke Joodse circuit.

Joodse ondernemers uit het Twentse textielmilieu (en vergelijkbare kringen)

Tussen de Nederlandse ondernemers uit de diamant en de Oost-Europese migranten uit het kleermakersvak vormde de opmerkelijke filmclan Cohen Barnstijn – Serphos – Lievenboom als derde Joodse ondernemerscluster een aparte aanwezigheid in het bondsleven. De vijf ondernemende broers Loet, Abraham, Eduard, Isedoor en Jacob Cohen Barnstijn en de hierboven genoemde compagnons kwamen niet uit de grote stad, maar uit de provincie. Dit sterke familieverband van Joodse provincialen uit Enschede functioneerde jaren achtereen als een soort verborgen keten waarin een aantal schijnbaar onafhankelijk van elkaar opererende en concurrerende bioscoop- en verhuurondernemingen met elkaar verbonden waren. Voorafgaand aan hun entree in de filmwereld verdienden de Barnstijns de kost als zelfstandige ondernemers in de zijdefabricage, de meubelhandel en het slagervak. Hun wortels lagen in het Joodse textielabrikantenmilieu. De textielnijverheid werd in Twente van oudsher gedomineerd door de protestantse textielelite, terwijl enkele Joodse familiebedrijven (o.a. Menko, Serphos, Rozendaal, Van Gelderen, Van Dam) sinds het einde van de negentiende eeuw een afzonderlijke elite met een eigen sociaal circuit vormden. De bemiddelde

²¹⁴ Elias de Hoop Azn was de schoonvader van Benjamin Mendes. Zie o.a. URL www.cinemacontext.nl

middenstanders Cohen Barnstijn behoorden zelf niet tot de toplaag, maar waren er door familierelaties wel mee verbonden.²¹⁵

Kenmerkend voor het milieu van Joodse textielfamilies in Enschede was volgens Francisca de Haan de neiging om sociale contacten te beperken tot personen behorend tot de eigen klasse, afgescheiden van de veel grotere groep arme Joden in Enschede. Binnen de groep textielfamilies heerste een sterk gemeenschapsgevoel. Omdat Joodse textielfabrikanten als *Joden* nauwelijks konden doordringen in het protestantse bolwerk, creëerde men voor zichzelf een veilige haven in sociaal en economisch opzicht.²¹⁶ Huwelijken tussen leden van verschillende Joodse textielfamilies waren gewenst en kwamen dan ook veelvuldig voor. In de bedrijfsvoering namen ze de traditie van het familisme over van de protestantse textielelite, omdat deze strategie succesvol bleek bij het verwerven en behouden van een economische en sociale machtspositie. Volgens bedrijfshistorici was dit een vorm van bedrijfsvoering waarin “het kapitalistisch winststreven ondergeschikt gemaakt werd aan de bloei, het aanzien en de continuïteit van de sociale positie van de familie van kapitaalbezitters. Winstmaximalisatie was geen doel op zich, maar een middel tot instandhouding van het familiale erfgoed. De zin van al het harde werken en investeren van de ondernemer lag in het in stand houden voor langere duur van de onderneming ten behoeve van de familie. Het garanderen van materiële en sociale zekerheid van komende generaties door het spreiden van risico’s was het primaire doel”.²¹⁷ Zowel in het protestantse als in het Joodse fabrikantennetwerk was het bieden van financiële of andersoortige hulp aan directe familieleden, maar ook aan concurrerende families een morele plicht. Dat kon op veel manieren. Het varieerde van de afname van elkaars producten en het geven van extra kortingen tot het verstrekken van geldleningen onder gunstige voorwaarden. Men deelde waardevolle

215 Een tante van de broers Barnstijn, Helena Martha Cohen (Enschede 9-10-1842), was bijvoorbeeld getrouwd met de meest vooraanstaande Joodse textielentrepneur van Enschede, Nathan Menko (Enschede 5-09-1839). URL: <http://shum.huji.ac.il/~dutchjew/genealog/regio/enschede/369.htm> [laatst geraadpleegd september 2007]. Een oom van de gebroeders Barnstijn was Levie Lievenboom, met wiens kleinzoon ze later samenwerkten in de bioscoopexploitatie van verschillende theaters in Overijssel. URL: <http://shum.huji.ac.il/~dutchjew/genealog/regio/enschede/400.htm>; URL: <http://shum.huji.ac.il/~dutchjew/genealog/regio/enschede/161.htm> [laatst geraadpleegd september 2007].

216 Francisca de Haan, *Een eigen patroon. Geschiedenis van een joodse familie en haar bedrijven, ca. 1800-1964* (Amsterdam 2002) 80, 320 en 321. Voor een bespreking van het openlijke antisemitisme tegenover de ‘nieuwe’ Joodse textielelite: Tina Hammer-Stroeve, *Familiezoet. Vrouwen in een ondernemerselite, Enschede 1800-1940* (Zutphen 2001) 66-67.

217 De Haan, *Een eigen patroon*, 24. Zie verder A.L. van Schelven, *Onderneming en familisme. Opkomst, bloei en neergang van de textielonderneming Van Heek en Co te Enschede* (Leiden 1994) 3 en 228; De Vries, *From pedlars to textile barons*, 128; David Karels, ‘Familiebedrijven, familisme en individualisme in Nederland, ca. 1880-1990. Een bijdrage aan de theorievorming’, *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 24 (1997) 527-554.

informatie met elkaar en hielp familieleden en kennissen uit het eigen netwerk aan een baan.²¹⁸

In de opbouw en expansie van het voor Nederlandse begrippen omvangrijke Barnstijn-imperium in de filmbranche zijn duidelijk de sporen terug te vinden van dit leef- en werkklimaat. Dit is overigens onderbelicht gebleven in de literatuur over Loet Barnstijn, die veel meer nadruk legt op de persoonlijkheid van het individu als pionier en innovator.²¹⁹ Van begin af aan voerden familistische strategieën echter de boventoon in het ondernemerschap van alle broers, niettegenstaande kleine persoonlijke verschillen in aanpak en stijl.²²⁰ Samen functioneerden ze als een ‘organisch geheel’ op een manier die door geen enkele andere familie in het Nederlandse filmwezen geëvenaard werd. Aan de basis daarvan lag de som van onderling verleende diensten. De strategie van de Barnstijns bestond voor een deel uit het nastreven van kostenbesparingen voor de familie als geheel door het leveren van producten aan elkaar wanneer dat voordeel opleverde, zodat zo min mogelijk familiekapitaal afvloeiende naar externe partijen. Het gaat hier bijvoorbeeld om de door Jacob en Loet in Den Haag geproduceerde luxe zijden gordijnen voor de bioscoop van Eduard Barnstijn, Lievenboom en Serphos in Enschede, een volledige bioscoopinrichting verzorgd door het meubelmagazijn van hun moeder, een populaire en dure ‘kaskraker’ in de bioscopen van de broers geleverd door Loet, het installeren van geluidsfilmapparatuur namens de N.V. Loetafoon, waardevolle kennis uit de eerste hand over markten en de laatste ontwikkelingen in de Amerikaanse filmwereld van Jacob, en tot slot – hoewel moeilijk te staven door gebrek aan bronnen – mogelijk zelfs renteloze of voordelige leningen vanuit de textielelite via Serphos, Lievenboom of de familieconnectie Menko.²²¹

Een ander onderdeel van de familiestrategie van de Barnstijns was de weloverwogen spreiding van risico’s en kansen door in te zetten op verschillende steden en op verschillende takken van sport binnen de filmwereld. Iedere broer specialiseerde zich min of meer en er was een duidelijke rolverdeling (van pionier en voortrekker

²¹⁸ De Vries, *From pedlars to textile barons*, 128.

²¹⁹ Zie bijvoorbeeld Bram Reijnhoudt, ‘Loet C. Barnstijn: de man die Filmstad bouwde’, *Skoop* 6-7/8 (1981) 17-22 en 43-48; Marcel Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur: aspecten van filmondernemerschap in Nederland in de jaren dertig’ (Doctoraalscriptie EUR 1988).

²²⁰ Zie bijvoorbeeld de typering van de familie Barnstijn in ‘De grootsche huldding van HAP-Film’, *NWC*, 25-10-1925.

²²¹ Zie bijvoorbeeld: Archief van de gemeente Enschede (1811) 1862-1920, Index op de bouwstukken 1862-1920: Brief van E. Cohen Barnstijn aan B&W Enschede dd. xx-11-1920; ‘Heropening Flora Theater Utrecht’, *NWC*, 1-02-1929 en 8-02-1929; Advertenties NV Loetafoon, *NWC*, 8-02-1929; ‘Nieuwe exploitatie Apollo Theater Den Haag’, *NWC*, 10-02-1933; ‘Luxor Theater, *NiW*, 24-09-1919; Advertentie Loet C. Barnstijn’s Standaardfilms, *NWC*, 14-01-1927; ‘Een gala-avond in City Theater te Utrecht’, *NWC*, 9-10-1936; ‘Aaneensmelting N.V. Hapfilmcompany en N.V. Loet Barnstijn’s Standaard-films’, *NWC*, 24-08-1928; ‘Personalialia. J. Cohen Barnstijn’, *KenA*, 23-07-1920; ‘Amerika. Een babbeltje met den heer Jaap C. Barnstijn’, *NWC*, 28-11-1924.

tot informant tot stabiele achtergrondfiguur). Tussen 1912 en 1940 exploiteerden de broers een groot aantal bioscopen verspreid over Enschede, Den Haag, Amsterdam, Utrecht en Leiden, waarbij iedere broer na verloop van tijd één van de steden als voornaamste thuisbasis verkoos. Met de oprichting van HAP Film NV in Den Haag begonnen Eduard en Loet al in 1914 met het verwerven van hun later zo befaamde aandeel in de distributie van Amerikaanse films in Nederland, waarbij de eigenlijke spil en beste troef Jacob was die twee jaar eerder naar Amerika was geëmigreerd. Meerdere ondernemingen op het gebied van filmdistributie werden in de loop der jaren door Loet of Eduard beheerd, soms samen met Serphos en Lievenboom of andere compagnons. Loet kon zich mede door het sterke familievangnet risicovolle ondernemingen permitteren, zoals de ontwikkeling van een geluidsfilmapparaat. Met name in de jaren dertig vervulde hij de voortrekkersrol door te investeren in filmproductie. Omdat de diverse vennootschappen van de broers op het gebied van vertoning, distributie en productie formeel gezien grotendeels onafhankelijk van elkaar opereerden, kon de familie profiteren van de voordelen van verticale integratie zonder dat dit binnen één en dezelfde onderneming daadwerkelijk nodig was. Er was kortom sprake van een “informeel samenwerkingscircuit als krachtig alternatief voor verticale integratie”, wat overigens niet inhoudt dat ze hier helemaal niet mee experimenteerden.²²²

Het familisme had grote gevolgen voor de status van de Barnstijns in bondskringen. Niemand kon om de broers heen, omdat ze door hun werkzaamheid in meerdere steden en beroepsonderdelen altijd wel in enkele afdelingen of commissies zitting namen, overal wel belang bij hadden en wisten wat er her en der speelde. Loet Barnstijn was van begin af aan een luidruchtig pleitbezorger en medeorganisator van de Bioscoopbond. Als iemand uit de familie een vergadering, diner of de filmbeurs niet kon bijwonen was er altijd wel een broer over die de familie kon vertegenwoordigen.

²²² Keetie E. Sluyterman, *Kerende Kansen. Het Nederlandse bedrijfsleven in de twintigste eeuw* (Amsterdam 2003) 35-38. De familie Barnstijn profiteerde wel degelijk ook van formele verticale en horizontale integratie. Verreweg het belangrijkste initiatief op dit gebied binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf van het interbellum was de oprichting in 1921 van de prestigieuze N.V. Nederlandsche Bioscoop-Trust door Loet C. Barnstijn samen met Johannes M. Franke, Elias Viskoper Szn. en David Hamburger Jr. Deze beursgenoteerde *holding* naar het voorbeeld van de grote Amerikaanse filmconcerns, beheerde door aandelenbezit meerdere NV's, waaronder een filmimport- en verhuurbedrijf onder leiding van Barnstijn zelf, een aantal bioscopen verspreid over verschillende steden, een fabriek voor de productie van Nederlandstalige tussentitels, een drukkerij voor publiciteitsmaterialen en een NV voor de buffetexploitatie in de aangesloten bioscopen. Bij oprichting bedroeg het maatschappelijk kapitaal van de Trust fl. 10.000.000. De filmonderneming was met acht en later twaalf bioscopen meteen de grootste van het land. Onder de aandeelhouders bevonden zich een aantal gevestigde namen uit het Nederlandse bedrijfsleven, zoals Stokvis, IJssel de Schepper en Onnes van Nijenrode. Zie bijvoorbeeld: Aankondigng van de oprichting van de N.V. Nederlandsche Bioscoop-Trust, *KenA*, 8-04-1921; 'Een evenement in de Hollandsche filmwereld. De Nederlandsche Bioscoop-Trust', *KenA*, 11-02-1921.

De gebroeders Barnstijn werkten in de bond voortdurend aan de consolidatie van het familiebelang in de Nederlandse filmwereld.

We zien een vergelijkbaar patroon bij de kleinere familiecombinatie waarvan de Utrechtse bondsvoorzitter deel uitmaakte. De families Hamburger, Lorjé en de niet-Joodse (!) familie Adam vormden vanaf 1913 een bekend trio binnen de filmwereld. Om te beginnen exploiteerden de zwagers David Hamburger Jr, Leonardus Lorjé en Christiaan Adam na hun werkzaamheid in de kantoorboekhandelketen van de familie Lorjé, de Rembrandt Bioscoop in Utrecht om zich vervolgens hoofdzakelijk te richten op bioscopen in meerdere grote provincieplaatsen (o.m. Haarlem, Arnhem, Venlo, Eindhoven). Net als de combinatie Barnstijn-Serphos-Lievenboom vertoonde hun ondernemerschap en samenwerking familistische trekken, terwijl ook de sociale kring waarin ze verkeerden in de basis vergelijkbaar was. Het ging om families die in het begin van de twintigste eeuw een sociale stijging binnen de provinciale middenklasse hadden doorgemaakt en waren gaan behoren tot de welgestelde burgerij. Uit het gemengde huwelijk tussen Adam en een dame uit de familie Lorjé en de verhouding tussen beide families kunnen we opmaken dat het een vrij seculier milieu betrof, hoewel de meeste huwelijken binnen de families Lorjé en Hamburger joods waren. Het gemengde huwelijk bleek echter geen onoverkomelijk probleem. Ook uit het feit dat grote zakenpartners van Hamburger katholieken waren (Desmet en Maas) blijkt dat de Joodse identiteit voor deze ondernemers iets minder doorslaggevend was bij de keuze van compagnons dan bijvoorbeeld bij de Oost-Europese Joden, maar ook bij de diamantjoden het geval was. Dat Loet Barnstijn eveneens getrouwd was met een niet-Joodse zal – zeker in een tijd waarin gemengde huwelijken nog omstreden waren – ongetwijfeld een band hebben geschapen tussen Hamburger en Barnstijn.

Het kleine netwerk rondom Hamburger zat het meest op één lijn met de familie Barnstijn, wat bevestigd wordt door het feit dat ze elkaar al snel hadden gevonden. De sociale verwantschap had tot gevolg dat ze in het filmbedrijf sterk naar elkaar toe trokken. Ze zaten bij de bondsdiners letterlijk aan hetzelfde eind van de tafel en gingen bovendien zakelijke banden met elkaar aan. David Hamburger, Loet Barnstijn en een aantal van zijn broers zaten bijvoorbeeld samen in de Nederlandsche Bioscoop Trust (NBT), een voor Nederlandse begrippen omvangrijke *holding* die verschillende NV's controleerde, waaronder een filmimport- en verhuurbedrijf, een aantal bioscopen, een filmfabriek voor de productie van tussentitels, een drukkerij voor de productie van publiciteitsmateriaal en een bedrijf voor de buffetexploitatie in de aangesloten bioscopen. Deze samenwerking kan in wezen worden beschouwd als een verlengstuk

van het familistische cluster rondom de Barnstijns. Beide familiecombinaties profiteerden hiervan.

Joden uit het amusement

Tot slot waren er binnen de bond ook Joodse ondernemers actief die een verleden in het amusementsbedrijf in brede zin met elkaar deelden.²²³ In bondskringen was de circus- en kermisfamilie Kinsbergen de meest zichtbare familie met een dergelijke professionele achtergrond. Het meest prominente gezicht was de kleurrijke Salomon (Sol) Kinsbergen, die op vrij late leeftijd met bioscoopexploitatie begon na een lange en gevarieerde loopbaan als toonkunstenaar, operettecomponist, zanger, clown, violist, pianist, kapelmeester, klarinettist en stichter van een wassenbeeldenfabriek. Zijn familie was in de negentiende eeuw vooral gespecialiseerd geweest in goochelen, paardendressuur en koorddansen, maar volgende generaties waren actief geworden in uiteenlopende beroepen in de kermis-, theater- en muzikantenwereld. Kort voor zijn entree in de filmwereld was Sol Kinsbergen onder meer dirigent van orkesten in Amerika en verschillende Europese wereldsteden, en directeur van het Amsterdamse Theater Panopticum, waar revue-, cabaret- en variétévoorstellingen werden gegeven. Met Joodse en niet-Joodse collega's uit het amusement en ondernemers van alle rangen en standen exploiteerden Sol Kinsbergen en familieleden gedurende het interbellum middenklasse bioscopen en variétés in vooral Amsterdam en Den Haag, maar ook in Rotterdam en Breda.²²⁴ Vergelijkbaar met de familie Kinsbergen was de traditionele Joodse familie Soesman (Suisman), die hoofdzakelijk in Rotterdam en Scheveningen opereerde en vanuit het variété- en kermismilieu was overgegaan op bioscoopexploitatie.²²⁵ Zo waren er nog meer Joodse amusementsnamen binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf. Een aantal bioscoopondernemers en filmverhuurders was in de jaren tien onderaan de ladder begonnen als explicateur in een bioscoop. Deze ondernemers hadden gemeenschappelijk dat ze ervaring hadden in de wereld van vermaak en de meesten kenden elkaar al voordat ze begonnen met hun activiteiten op filmgebied. Ze

223 Zie ook: Hetty Berg en Joost Groeneboer ed., *Dat is de kleine man. Honderd jaar joden in het Amsterdamse amusement 1840-1940* (Amsterdam en Zwolle 1995).

224 'Sol Kinsbergen', *Het Vaderland*, 7-09-1932; 'Een 70-jarige die er zijn mag', *Het Leven*, 17-07-1937; 'Van goochelen en goochelaars', *Haagsche Dameskroniek*, 10-03-1934; 'De joden in het circusbedrijf', *De Vrijdagavond* 3-52 (1926) 412-415; Marja Keyser, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw* (Amsterdam 1976) o.a. 27-31 en 95.

225 Herman Romer, *Casino-Variété. Een tempel van vermaak op de Coolsingel* (Zaltbommel 2001) vanaf 23; 'Het Theater Soesman te Rotterdam', *Het Leven*, 10-02-1923.

vormden binnen de filmwereld alleen niet zo'n hecht netwerk als bij de andere drie clusters het geval was.

De verschillende Joodse sociale circuits waren, zoals het voorgaande liet zien, binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf terug te herkennen.²²⁶ Afzonderlijke Joodse ondernemersnetwerken bestonden naast elkaar en kwamen samen in het bondsleven. Daarbij valt op dat autochtone Joden uit de geseculariseerde middenklasse in de meerderheid waren, waarbij ondernemers uit de diamant de boventoon voerden. De Joden met een achtergrond in amusementsberoepen en de Oost-Europeanen rondom Tuschinski speelden in de bond een kleinere rol. Voor de laatstgenoemden gold zelfs dat zij pas halverwege de jaren twintig actief werden binnen de organisatie. Dit kan ermee te maken hebben gehad dat het merendeel van de Joodse en niet-Joodse bioscoopexploitanten in Rotterdam aanvankelijk weinig moest hebben van de in Amsterdam opgerichte landelijke bond, maar wat waarschijnlijk ook meespeelde was de diepe sociale kloof tussen de migranten en hun geloofsgenoten die in Holland geboren en getogen waren. In het integratieproces, waarbij de interne sociale scheidslijnen binnen de groep Joodse ondernemers op de proef werden gesteld, was juist deze kloof lastig te overbruggen. Overigens werd de groep niet alleen verdeeld door de verschillende achtergronden van de ondernemers, maar ook door statusverschillen op grond van hun economische positie binnen de branche.

Onevenwichtige machtsbalans

Nu kan iedere vorm van 'verclustering' – of het nu gaat om een sociale scheiding tussen Joden en niet-Joden, allochtone of autochtone Joden, tussen ondernemers in de grote stad en ondernemers in de provincie, of tussen filmverhuurders en bioscoopexploitanten – een bedreiging vormen voor de eenheid of eensgezindheid binnen een kunstmatig verbond als een landelijke brancheorganisatie. Het kan resulteren in de vorming van machtsblokken en het evenwicht verstoren. Dat de bestuursorganen van de Nederlandse Bioscoopbond geen afspiegeling vormden van de daadwerkelijke getalsmatige verhoudingen in het film- en bioscoopbedrijf, maakte haar positie als centrale belangenbehartiger van de bedrijfstak naar buiten toe en als interne regulator problematisch. De dominante rol van Joden in de bondsorganisatie en hun

²²⁶ In de jaren dertig kwam er binnen de filmwereld nog een milieu bij dat zich op grond van cultuurverschillen onderscheidde. Het betrof een cluster bestaande uit zeer geassimileerde en veelal welgestelde Duits-Joodse Exil-emigranten uit de hogere middenklasse (zie hoofdstuk vijf). Deze groep was nauwelijks vertegenwoordigd in het bondsleven.

invloed op de algemene besluitvorming die iedereen in het filmbedrijf aanging, stond niet in verhouding tot het werkelijke aandeel van de Joodse minderheid in de branche. Landelijk gezien waren de katholieke bioscoopexploitanten in de meerderheid, maar dit was nauwelijks terug te zien in de verdeling van belangrijke bestuursfuncties. Er waren wel bestuurders van katholieke of protestantse huize, maar deze werden getalsmatig en wat sleutelposities betreft overschaduwd door representanten van de verschillende Joodse clusters. Daar kwam nog bij dat er in de branchevereniging meteen al sprake was van een onevenwichtige machtsverdeling tussen bovenlokaal opererende ondernemers in de Randstad met bioscoopketens en/of filmkantoren aan de ene kant, en de puur op lokaal niveau opererende kleine exploitanten overal in het land aan de andere kant. De laatste en grootste groep, die in tegenstelling tot de eerste hoofdzakelijk bestond uit niet-Joodse ondernemers, had weinig invloed op de gang van zaken.

Wat we op basis van het onderzoek naar de achtergronden hebben kunnen concluderen is dat de Joodse ondernemers in de bond van binnenuit gezien zeker geen homogeen en coherent ondernemersnetwerk vormden.²²⁷ Daarvoor lagen de sociale milieus te ver uit elkaar. Maar hoe verdeeld de groep intern ook was, in relatie tot de veel omvangrijker niet-Joodse meerderheid in de bedrijfstak functioneerden ze wel degelijk als één collectief met bepaalde gemeenschappelijke belangen en gedeelde ervaringen, zeker in de context van de sterk verzuilde samenleving. De filmwereld was geen geïsoleerd universum waar zuilen niet bestonden en waar geen sprake was van vastgeroeste wederzijdse vooroordelen. Er waren grenzen aan de integratie (tweerichtingsverkeer). Hun *status aparte* werd versterkt door de zichtbare Joodse overrepresentatie in het bondsleven. Dat het Joodse milieu heterogeen van samenstelling was, maakte voor 'andersdenkenden' weinig verschil: Joden waren Joden. Vermeende wanpraktijken of juist bepaalde kwaliteiten van individuele Joodse ondernemers werden gemakkelijk geprojecteerd op de hele groep. Een van de gevolgen van deze situatie was dat het bijdroeg aan polarisatie binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf, omdat niet iedereen zich even goed vertegenwoordigd voelde. Hier trad in wezen hetzelfde mechanisme op als bij de beeldvorming over 'filmjoden' bij buitenstaanders ten gevolge van hun zichtbaarheid: ook bij vakgenoten ontstond al gauw het beeld dat de Hollandse net als de internationale filmwereld werd beheerst door een 'klik' van Joodse zakenlieden.²²⁸

²²⁷ Wellicht viel ook de groep katholieken of de groep protestanten in de bedrijfstak uiteen in (familie)clusters, maar deze vallen buiten het gezichtsveld van dit onderzoek. Nader onderzoek naar de families Miedema, Thedinga en Abeln, die vooral in Drente en Friesland bioscopen exploiteerden, zou interessant zijn.

²²⁸ Vgl. Jacques Klöters, 'Amusement in de dagen van Olim' in: Berg e.a. ed., *Dat is de kleine man*, 83-115, aldaar 92.

Onderhuidse spanningen tussen Joden en niet-Joden speelden de Nederlandse Bioscoopbond vooral in de eerste helft van de jaren twintig parten. In het toch al zeer rumoerige tijdvak voorafgaand aan de invoering van het verplichte lidmaatschap (1927) had de organisatie nog niet de sterke positie in de branche verworven waar zij later om bekend kwam te staan.²²⁹ Er woedden hevige discussies over het organisatiemodel en de precieze doelstellingen van de bond en er heerste voortdurend onenigheid over statuten, de verdeling van bestuurszetels, de contributieplicht en de besteding van de gelden en allerlei voorgestelde maatregelen om de onderlinge handel te reguleren.²³⁰ Iedere maatregel die kon leiden tot een inperking van de bewegingsvrijheid van individuele ondernemers en de brancheorganisatie of een bepaalde groep daarbinnen te machtig kon maken stond al bij voorbaat ter discussie. De ledenaanwas stokte en er liepen leden weg, vergaderingen verliepen steeds rumoeriger als gevolg van botsende belangen en opvliegende karakters, en het hoofdbestuur had er grote moeite mee het leger aan potentiële afvalligen binnen boord te houden, zoals bijvoorbeeld een stel katholieken die in 1917 nog hadden geprobeerd een Rooms-Katholieke Bond voor Bioscoopexploitanten op te richten.²³¹ Dat was dan wel geen succes gebleken, maar dat deed niets af aan de intentie. Kortom: de NBB kampte met draagvlakproblemen.²³² Olie op het vuur werd gegooid door het uitgesproken polemische vakblad *Kunst en Amusement*, dat zich geleidelijk ontpopte tot één van de grootste vijanden van de “bonds-officials” en daardoor haast een magnetische aantrekkingskracht uitoefende op een heel kamp van tegenstanders, die allemaal hun ei kwijtwillden.²³³

Anti-Joodse sentimenten kwamen her en der aan de oppervlakte in de forse lading kritiek die de bestuurders van de bond in deze periode te verwerken kregen in verband met een opeenstapeling van grote en kleine kwesties. Een van belangrijkste aanleidingen was de onevenredige machtspositie van het kleine netwerk van Joodse

229 Dibbets e.a. ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 256. Zie ook de in 1978 gepubliceerde jubileumuitgave ter gelegenheid van het zestigjarig bestaan van de NBB en haar directe voorloper, de in februari 1918 opgerichte Bond van Exploitanten van Nederlandsche Bioscoop-Theaters: J. Th. van Taalingen, ‘Nederlandse Bioscoopbond 60 jaar: een documentaire over de Nederlandse bioscoopbond en het daarin georganiseerde film- en bioscoopbedrijf’ (Amsterdam 1978).

230 Zie bijvoorbeeld ‘De gisting in de Nederlandsche Bioscoopbond’, *KenA*, 1-06-1923; ‘Dwaas machtsvertoon van het hoofdbestuur’, *KenA*, 7-12-1923; ‘Vrede op aarde....en in den Bond...? Eene vergadering van ontevredenen’, *KenA*, 21-12-1923; ‘Eene federatie van filmverhuurders en exploitanten’, *KenA*, 19-07-1924 en 26-07-1924.

231 Dibbets e.a. ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, 238.

232 André van der Velden, Thunnis van Oort, Fransje de Jong en Eva van der Mars, ‘De moeilijke jeugdijaren van de Nederlandsche Bioscoop Bond’ (concept artikel, nog te verschijnen). Zie ook de opmerkingen over de geringe animo voor de bond bij veel ondernemers in het filmbedrijf in ‘E. de Hoop’, *NWC*, 31-05-1940.

233 *KenA* zou in 1927 uiteindelijk tenondergaan aan zijn eigen polemieik. Voor de positionering van dit vakblad en haar hoofdredacteur ten opzichte van de NBB en andere vakbladen: Franssen, ‘De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan’, 31-42.

ondernemers aan de top (Hamburger Junior, de familie Barnstijn, Hamburger Senior en De Hoop) en de belangenverstrengeling die daarbij optrad als gevolg van de sterke verwevenheid van persoonlijke en zakelijke belangen. Zo was er bijvoorbeeld opvallend veel overlap tussen de leiding van de NBB en de leiding van de NV Nederlandsche Bioscoop Trust, de grootste verticaal geïntegreerde filmonderneming van het land. Het leidde onder meer tot partijdigheid in de beslechting van zakelijke conflicten waarin de Bioscooptrust verwickeld was en dat schaadde het algemene vertrouwen in de integriteit en objectiviteit van de bondsbestuurders.²³⁴

In artikelen en ingezonden brieven in *Kunst en Amusement* over de zogenaamde 'Trust-affaire' en de "onbetrouwbare elementen" in de organisatie speelden critici van het hoofdbestuur langdurig in op het antisemitisme dat ook in de branche latent aanwezig was.²³⁵ Overigens is dat opmerkelijk aangezien het blad een Joodse hoofdredacteur (Nathan Wolf) en ook Joodse redactieleden had.²³⁶ Wel gebeurde dat in de meeste gevallen in bedekte termen, dus zonder het expliciete gebruik van het woord 'Joods'. In persoonlijke aanvallen gericht op David Hamburger en Loet Barnstijn bediende men zich veelvuldig van het Joodse stereotype van de sluwe, geld- en machtsbeluste bedrieger, wiens handelen voortkwam uit 'lage instincten'. "Menschen als Loet en Zijne Lakeien" en "andere rotte plekken in het bedrijf" waren "voor geen cent te vertrouwen."²³⁷ Van dit soort vakgenoten die "uitblonken in manipulatie" kon

234 Eén van de conflicten waarbij de N.B.T. betrokken was had betrekking op de levering van films aan bioscopen waarover de Geschillencommissie van de Bond een boycot had uitgeroepen wegens achterstallige betaling van filmhuurschulden. Filmverhuurders mochten aan deze theaters niet leveren. De N.B.T. onder leiding van bestuursleden Hamburger en Franke leverde als enige tijdens de boycot wél aan deze theaters, waartegen de Geschillencommissie vervolgens nauwelijks optrad. Een ander voorbeeld betrof de levering van films onder 'de Bondsvoorwaarden' die in 1923 waren ingesteld door de NBB. De directies van de N.B.T. en de Hapfilm onder leiding van Barnstijn hielden zich zelf niet aan deze voorwaarden en kwamen er af met een waarschuwing, terwijl andere bedrijven strenger werden bestraft. De NBB mat met twee maten, waar het bedrijven betrof van de bondsbestuurders zelf. Een grote rel ontstond in 1924 naar aanleiding van een conflict in Rotterdam tussen het N.B.T.theater Scala en de rest van de Rotterdamse bioscoopwereld, waarbij het Scala Theater niet streng genoeg werd aangepakt en waaraan de Nederlandse Bioscoopbond bijna tenonderging. Problematisch was eveneens het feit dat een zakelijk conflict tussen de directie Tuschinski en de N.B.T. werd behandeld door een Raad van Beroep waarin directieleden van de Trust zitting hadden. 'De betrouwbaarheid van het hoofdbestuur van den Nederlandschen Bioscoopbond', *KenA*, 14-12-1923; 'Vier weerstandskassen', *KenA*, 9-02-1924; 'Wat er tenslotte van komen moest', *KenA*, 23-08-1924; 'Arbitraal vonnis in hooger beroep', *NWC*, 2-10-1924; 'Klachten tegen de Ned. Bioskoop-Trust', *KenA*, 28-02-1925; 'Een schandelijke aanval op het filmbedrijf door de Bioskooptrust', *KenA*, 28-03-1925; 'De Algemeene Ledenvergadering', *KenA*, 3-04-1925.

235 Ibidem; 'Een schandelijk voorstel van het bondsbestuur. Machtsmisbruik en geweld willen zegeviëren over oprechtheid en goede trouw. Een aanslag op de soevereiniteit van de algemeene vergadering. Het hoofdbestuur onbekwaam om verder leiding te geven', *KenA*, 20-07-1923. Gevallen van latent antisemitisme in de branche hoefden overigens niet altijd betrekking te hebben op de relatie tussen ondernemers onderling. Ze konden ook de relatie tussen niet-Joodse werkgevers en Joodse werknemers betreffen. Hogenkamp, 'De Lichtstraal, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (1916-1921)', 130.

236 Hoofdredacteur Nathan Heijman Wolf had zich eerder zelfs fel uitgesproken tegen het antisemitisme onder de katholieke critici van het film- en bioscoopbedrijf, zoals naar voren kwam in het eerste hoofdstuk. In de retoriek gericht tegen de 'machtige heren in de bond' functioneerde het echter als één van de middelen om de weerstand tegen de Bond onder de eigen lezerskring aan te wakkeren.

237 'Open brief aan Loet Cohen Barnstijn', *KenA*, 14-02-1925; 'Wat moet er nu gebeuren?', *KenA*, 4-04-1925.

al helemaal niet worden verwacht dat ze geïnteresseerd waren in de behartiging van algemene belangen.²³⁸ Heel af en toe protesteerde in de vakpers iemand tegen deze vermenging van kritiek op het hoofdbestuur met antisemitische toespelingen waarmee automatisch de reputatie van alle Joodse collega's op het spel kwam te staan.²³⁹

De opmerkelijke positie van Joden in de brancheorganisatie leidde echter niet alleen intern tot animositeit. Het leverde daarnaast problemen op in de toch al stroeve onderhandelingen met lokale en landelijke autoriteiten over filmkeuringen, leeftijds grenzen voor bioscoopbezoek en de belastingpolitiek van gemeentebesturen. Als centrale woordvoerders namens de branche hadden organisatiemannen als David Hamburger Jr en de bondsadministrateur Abraham de Hoop in feite een dubbele handicap: ze waren niet alleen Joods, maar ze vertegenwoordigden ook nog eens een bedrijfstak die over het algemeen niet al te welwillend of anders wel ronduit vijandig benaderd werd. Dit speelde niet overal en altijd een rol: in de eerste plaats werden ze hiermee geconfronteerd in het gebied beneden de rivieren, waar beelden over de Joodse bijdrage aan de verspreiding van het bioscoop kwaad dieper waren ingesleten dan elders. Een van de grotere kwesties betrof een maandenlang conflict in 1929 tussen de bond en katholieke gemeentebestuurders in Brabant en Limburg over een speciale filmkeuring voor katholieken in een groot aantal zuidelijke gemeenten. De zogenaamde "Bioscoopoorlog in het Zuiden" werd breed uitgemeten in zowel regionale en landelijke dagbladen en natuurlijk in de filmpers.²⁴⁰ Antisemitisme dat normaliter buiten de openbaarheid bleef kwam hierbij meer dan anders in de publiciteit.²⁴¹

Verschillende katholieke kranten schilderden de bond af als een zedenloze bende van vrijbuiters. Deze "meerendeels joodsche organisatie uit het Noorden" hield volgens *De Limburger Koerier* "onvoldoende rekening met de geestesgesteldheid van het christelijk volksdeel" in het zuiden, maar "óók boven de grote rivieren, zij het

238 'De betrouwbaarheid van het Hoofdbestuur van den Nederlandschen Bioscoopbond', *KenA*, 14-12-1923; 'Wat er tenslotte van komen moest', *KenA*, 23-08-1924; 'De belaagde onschuld', *KenA*, 14-03-1925; 'Het bioscoopbedrijf op den tweesprong', ingezonden door Fritz Burckhardt, *KenA*, 18-07-1925; 'Open Brief aan Loet Cohen Barnstijn', *KenA*, 14-02-1925; 'Mijn laatste woord inzake Barnstijn', *KenA*, 28-02-1925. Vgl. Klötters, 'Amusement in de dagen van Olim', 92.

239 In een ingezonden brief van de heer Strengtholt gericht aan N.H. Wolf in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* lezen we bijvoorbeeld: 'U heeft het in uw blad onder het hoofd *KenA* over het feit dat in de annalen van den burgerlijken stand zou zijn ingeschreven een zekere Levie Cohen. Vermoedelijk een slip of the pen uwerzijds. In de annalen van den Haagschen burgerlijken stand staat Lodewijk Cohen Barnstijn. Voor die vergissing wordt u niet voor de rechter gedaagd, doch ik zeg u alweer (en daarbij hef ik bestraffend de wijsvinger op), mijnheer Wolf dat is niet de weg en bovendien 'What's in a name'. U teekent NH Wolf, men zegt dat u Nathan Habekuk heet. Nu vraag ik u wederom in gemoede, loopt u met een band om uw hoed waarop staat, 'ik heet Nathan of Naatzan', en indien dit zoo was, zou u dan geen behoorlijk mensch kunnen zijn? Neen, neen mijnheer Wolf in dien richting moet u het niet zoeken.' *NWC*, 27-02-1925.

240 Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 167-190. Ook Van Oort wijst daarin op het antisemitisme dat in de strijd een rol speelde. In het bijzonder de passage 'Joden en het donkere zuiden' vanaf pagina 175.

241 *Ibidem*, 175.

willens of uit niet-aanvoelen".²⁴² Katholieke exploitanten en met hen vele andere kleine ondernemers zouden gebukt gaan onder de dictatoriale machtswellust van Joodse filmimporteurs, van wie zij afhankelijk waren en die in de bond de dienst uitmaakten. De minderheidsdwang evenals de "doffe ontevredenheid van een groot aantal bondsleden" bleef voor de buitenwereld in het verborgene, omdat de bond "uiterlijk schoon, energiek en artistiek" geleid werd.²⁴³ Burgemeester van Maastricht Van Oppen – tevens voorzitter van de Zuidelijke Keuringsvereniging – en verscheidene wethouders noemden het bondsbestuur letterlijk een onbetrouwbare "Jodentroep", waarmee geen afspraken te maken viel.²⁴⁴ Voor hen bewees het Joodse aandeel in de filmverhuur en de sleutelrol van Joden in de Nederlandse Bioscoopbond eens te meer dat het filmwezen "wat de wereldfabricage en de distributie betreft, nagenoeg geheel in handen van een Joodsche leiding en Joodsch kapitaal gelegen" was.²⁴⁵ Ironisch genoeg kwamen zulke opvattingen extra in de belangstelling te staan toen verschillende leden van het hoofdbestuur zich publiekelijk tegen de aantijgingen verweerden. Dat deden ze tijdens demonstratieve openbare vergaderingen in bioscopen in Maastricht, Eindhoven en Venlo. De zogenaamde protestvergaderingen en de argumenten die er door de strijdende partijen te berde werden gebracht, maakten veel reacties los bij pers en publiek, zowel van tegenstanders als van medestanders.²⁴⁶ Opzienbarend was het emotionele optreden van de bondsvoorzitter in een Maastrichtse bioscoop, waarbij hij zijn "gevoelig hart uitschreide over den schimp dat het hoofdbestuur van den Bond hoofdzakelijk uit Joden zou bestaan": de "katholieken hadden in het bedrijf immers door aantal de macht en zij zouden nu eenmaal niet toelaten dat het katholieke geloof iets te kort zou worden gedaan".²⁴⁷

242 Citaat zoals weergegeven in 'De kwestie van het zuiden', *NWC*, 1-02-1929.

243 Ibidem.

244 Ibidem; 'Het bioscoopconflict het zuiden. Een strijd van anderhalf jaar?', *Het Vaderland*, 22-06-1929. Zie ook Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 175.

245 Ibidem.

246 'Kantteekeningen', *De Limburger Koerier*, 15-06-1929; 'De strijd in het Zuiden', *NWC*, 28-06-1929; 'Uit de pers. Op zijpaden', *NWC*, 28-06-1929.

247 'Kantteekeningen', *De Limburger Koerier*, 15-06-1929.

***Pr*-strategieën van de Nederlandse Bioscoopbond**

Algemeen aanvaard was de openlijke verbinding van de traditionele samenzweringsmythe met de Joden in de Bioscoopbond zeker niet, óók niet in het ‘katholieke zuiden’. Wat interne pluriformiteit en verdeeldheid in opvattingen betreft deed het katholieke volksdeel weinig onder voor het Joodse.²⁴⁸ De tolerantiegrens voor een dergelijke stigmatisering van de Joodse minderheid in de publieke sfeer was in het hele land laag, zowel binnen als buiten de bedrijfstak. Het stuitte veel mensen tegen de borst. Men vreesde bovendien voor de verstoring van de maatschappelijke orde. Binnen de bedrijfstak zelf was er helemaal weinig ruimte voor, omdat de meeste ondernemers in grote mate afhankelijk waren van hun Joodse collega’s. Openbare antisemitische uitwassen zoals hierboven kwamen over de gehele periode tussen 1921 en 1939 dan ook relatief weinig voor. Toch was het voor de Joodse bestuurders in de Bioscoopbond lastig in te schatten hoe breed gedragen dit soort beeldvorming in werkelijkheid was. Ze konden hoogstens afgaan op geruchten in hun directe omgeving en hun eigen persoonlijke ervaringen. De communicatiestrategie die het hoofdbestuur in de loop van de jaren twintig ontwikkelde, laat zien dat zij voortdurend anticipeerde op deze onzekere factor in de externe bedrijfsomgeving. David Hamburger Jr en zijn medebestuurders voerden een actief beleid om zoveel mogelijk te voorkomen dat hun organisatie werd aangezien voor een Joods machtsbolwerk van filmverhuurders.

Het hoofdbestuur reageerde daarmee in de eerste plaats op wat zich binnen de bedrijfstak afspeelde. In reactie op het snel toegenomen wantrouwen naar aanleiding van de Trust-affaire kwam zij halverwege de jaren twintig met een imposant publiciteitsoffensief om een positievere beeldvorming over de bond en haar bestuurders de wereld in te helpen. Dit gebeurde in nauwe samenwerking met het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, de grootste concurrent van *Kunst en Amusement*, het vakblad dat ervan beschuldigd werd de meeste laster te verspreiden.²⁴⁹ De dinerverslagen aan het begin van dit hoofdstuk, waarin alle successen van het bondsbestuur breed werden uitgesponnen, maakten een integraal onderdeel uit van deze pr-campagne. Ze begonnen vanaf eind 1924 in het *Nieuw Weekblad* te verschijnen, terwijl er ook een enorme toename was van andere ‘redactionele’ stukken over belangrijke ‘bondsofficials’

²⁴⁸ Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 176.

²⁴⁹ Voor meer informatie over de verhouding tussen *KenA* en het *NWC*: Fransen, ‘De eerste Nederlandse filmbladen’, 36-37.

in verband met feestelijke aangelegenheden.²⁵⁰ Deze artikelen – inclusief bijbehorende portretfoto's – verschenen bij voorkeur vóór in het redactionele katern van het blad, waar ze veel ruimte in beslag namen in vergelijking met ander nieuws. Ze hadden een sterk ophemelend karakter.

In het *NWC* kwamen de bestuursleden niet als machtswellustelingen naar voren, maar als weldoeners van het Nederlandse filmbedrijf met idealen als belangrijkste drijfveer in plaats van eigenbelang en winstbejag. Steevast lag de nadruk op hun organisatievermogen en hun zeldzame bereidheid om kostbare tijd en energie dienstbaar te stellen aan het algemeen belang, zoals de verheffing van de bedrijfstak. Waar veel anderen hun handen niet vuil maakten en alleen kritiek hadden langs de zijlijn stortten ondernemers als David Hamburger, De Hoop en de gebroeders Barnstijn zich vol overgave in het bondswerk, waarvoor ze niet altijd de waardering ontvingen die ze verdienden. De dinerbesprekingen demonstreerden dat de machtige Joodse verhuurders uit de 'hetze' in werkelijkheid de kwaadsten niet waren en juist prima door één deur konden met grote en kleine collega's van alle gezindten. Herhaaldelijk kwamen hun "goede hoedanigheden als mensch" naar voren, waaronder hun werklust, verstand, fatsoen, integriteit, respectabiliteit, rechtvaardigheid en objectiviteit in bondsaangelegenheden.²⁵¹ Benadrukt werd dat zij naast tegenstanders ook vele terechte medestanders en vrienden hadden in het bedrijf. De hoofdredacteur van het vakblad weet het dan ook aan de "aard van de nuchtere en weinig spontane Hollander als zoon van de noordelijke stranden" dat er velen waren "die in gewone omstandigheden niet zooveel waardeering deden blijken als ze werkelijk gevoelden".²⁵²

Twee terugkerende elementen in de promotiecampagne gingen behoren tot het standaardrepertoire van de Nederlandse Bioscoopbond in de communicatie richting de eigen achterban en de buitenwereld. Vrijwel alle interne en externe publiciteit, van artikelen en interviews tot openbare redevoeringen van de bondsvoorzitter, kenmerkte zich vanaf midden jaren twintig allereerst door een uitgesproken nadruk op de godsdienstige en politieke neutraliteit van de NBB en het edele streven om de "traditie van tolerantie zoo kenmerkend voor het Nederlandschap eer aan te doen".²⁵³ De brancheorganisatie moest beschouwd worden als onverzuimd domein van eerlijke zakenlieden in Nederland waar ondernemers van iedere afkomst, herkomst

²⁵⁰ Deze 'traditie' begon met de uitgebreide bespreking van het diner ter ere van Elias de Hoop, *NWC*, 14-12-1924 en werd tot ver in de jaren dertig voortgezet, zij het minder demonstratief dan in de jaren twintig.

²⁵¹ Zie bijvoorbeeld 'De dag van D. Hamburger Jr', *NWC*, 23-07-1926.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ 'Het tien-jarig bestaan van den Nederlandschen Bioscoopbond', *NWC*, 4-05-1928.

of levensovertuiging als gelijken behandeld werden. Als retorisch instrument om de polariserende werking van de verzuiling (inclusief status- en standsverschillen) intern te dempen en de aandacht af te wenden van de belangenstrijd tussen exploitanten en verhuurders combineerde men de neutraliteitspolitiek met het klassieke argument van de gemeenschappelijke strijd tegen een gezamenlijke *externe vijand*. Daarmee werd vanzelfsprekend gedoeld op de autoriteiten die het film- en bioscoopbedrijf uitmolken door middel van hoge vermakelijkheidsbelastingen en het kamp van bioscoopbestrijders. De regelgeving en ‘lastercampagnes’ van deze vijanden, door Hamburger aangeduid als “machtswellustigen, overdreven zedepredikers en andere opzettelijk kwaadwilligen”, bedreigden de broodwinning van zowel bioscoopexploitanten als filmverhuurders en daarom moesten ze solidair zijn met elkaar.²⁵⁴ Alleen door eendrachtige samenwerking in een landelijke bond was het film- en bioscoopbedrijf in staat zich te verweren tegen aanvallen van buitenaf. Interne verdeeldheid en een onfatsoenlijke omgang met elkaar versterkten het negatieve imago van de branche en daar had alleen de vijand baat bij. Bovenal zou het de acceptatie van het filmwezen als respectabele bedrijfstak door de maatschappelijke bovenlaag vertragen. Wat hier wederom heel duidelijk naar voren komt is het streven om respectabel gevonden te worden, zoals dat ook kenmerkend was voor de individuele strategieën van de drie Joodse sleutelfiguren (zie hoofdstuk 1).

Natuurlijk kwam de neutrale positie van de Nederlandse Bioscoopbond het best uit de verf wanneer de neutraliteit van het film- en bioscoopbedrijf bedreigd werd door de buitenwereld. Om zich krachtiger te positioneren maakte het hoofdbestuur dan ook gretig gebruik van de pogingen in de (internationale) katholieke wereld om te komen tot een eigen commerciële, maar katholieke filmproductie, filmdistributie en bioscoopexploitatie. Zo blijkt uit de volgende woorden van David Hamburger uit 1928 ter gelegenheid van het tienjarig bondsjubileum: “Alles wijst op een grooten en belangrijken strijd, dien wij in de naaste toekomst zullen hebben te voeren tegen hen, die het bedrijf van ons willen doen overgaan in handen van een *speciale groep*. Dat men theaters wil gaan bouwen, soit. Daaraan is niets te doen, maar men zal trachten zoveel invloed uit te oefenen op een belangrijk gedeelte uwer bezoekers, dat deze bezoekers uw theaters zullen gaan mijden om hun entrées daar te brengen, waar ze uitsluitend gebruikt zullen worden om ons, de *neutrale bioscoopexploitanten*, nog heftiger te kunnen bestrijden.”²⁵⁵ De Bioscoopbond en haar pleitbezorgers schotelden

²⁵⁴ ‘Het tien-jarig bestaan van den Nederlandschen Bioscoopbond’, *NWC*, 4-05-1928.

²⁵⁵ ‘De luisterrijke viering van het tienjarig bestaan van den Nederlandschen Bioscoop-Bond. De feestviering’, *NWC*, 11-05-1928.

de ondernemers in de Nederlandse filmwereld een angstbeeld voor dat wat generalisatie en uitvergroting betreft weinig onderdeel voor de retoriek van de bestrijders van het 'bioscoopkwaad'. Antisemitisme dat in katholieke kring aan de oppervlakte kwam werd waar mogelijk in het eigen voordeel aangewend, zoals tijdens het keuringsconflict in het zuiden van 1929. Het bood het hoofdbestuur een extra gelegenheid om het gebrek aan fatsoen en respect voor andersdenkenden bij de tegenstander aan te tonen.²⁵⁶

In hoeverre de communicatiestrategie van het bondsbestuur het gewenste effect bereikte, valt niet meer precies na te gaan. Het beeld van neutraliteit en eendracht werd in ieder geval niet zomaar door de hele achterban en door toeschouwers geaccepteerd. De associatie van de bond met een Joodse samenzwering bleef gedurende het hele interbellum opduiken, vooral in katholieke kring.²⁵⁷ Wat het beeld van de neutraliteit natuurlijk niet ten goede kwam was het feit dat het intieme bondsleven, zoals dat uit de artikelen in het *NWC* naar voren kwam, er aan de buitenkant ondanks alles zo 'Joods' uitzag. Binnen de bedrijfstak wekte de opzichtige pr-campagne zeker in het begin ook irritatie op. De (niet-Joodse) hoofdredacteur van het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* kreeg bij tegenstanders al gauw de naam het "Knechtje" te zijn van de Trustmannen in het Bondsbestuur vanwege de opvallende huldeblijken en de provocerende toon waarmee tegenstanders van de NBB werden aangevallen.²⁵⁸ Een provinciale exploitant uit Zeeland, Van der Zeeuw, meende dat het redactionele gedeelte van dit vakblad geheel werd beheerst door "flikflooijerijen aan de Trustheeren in het Bondsbestuur".²⁵⁹ Volgens hem had Loet Barnstijn journalist Pier Westerbaan onder druk gezet om van het vakblad een reclamemiddel voor de Trust te maken. Vervolgens zou Westerbaan de uitgever Sijthof van het vakblad *Kunst en Amusement* weer hebben beticht van antisemitisme, wat de doodsteek betekende voor dit blad.²⁶⁰ Een nogal pessimistische kleine distributeur sprak in juli 1925 nog in dubbelzinnige bewoordingen over de bondsbestuurders als "een zekeren kliek" die door "vazallen en stemvee" aan

256 Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 176-177.

257 Zie bijvoorbeeld het volgende citaat uit het katholieke dagblad *De Gelderlander*: "Het Nederlandsche Bioscoopbedrijf is zoo goed als geheel in handen van den Nederlandschen Bioscoopbond. 't Is deze Bond die ten onzent op filmgebied de alleenheerschappij voert. Dat deze bond zich om specifiek christelijke eischen niet veel bekommert is bekend en telkens weer gebleken. De katholieken oefenen in deze organisatie geen invloed uit en de leiding van de Bioscoopbond is meer geneigd tot pogingen om elk katholiek streven te negeeren of positief tegen te werken, dan tot overleg om ook aan onze wenschen zooveel mogelijk tegemoet te komen", *De Gelderlander*, 11-03-1935. Zie verder de opmerkingen over antisemitische beeldvorming rondom de NBB in hoofdstuk 5.

258 Zie o.a. 'Het knechtje', *KenA*, 26-01-1924; 'De belaagde onschuld', *KenA*, 14-03-1925; 'Officiële insinuaties, schaamte en massa-boycot', *KenA*, 31-01-1925; 'De gewonnen-verloren actie', *KenA*, 7-02-1925; 'Een absoluut onafhankelijk weekblad', *KenA*, 28-03-1925.

259 'De belaagde onschuld', *KenA*, 14-03-1925.

260 Ibidem.

de macht kon blijven.²⁶¹ Het voortbestaan van deze Bioscoopbond, uitgaande van een “ruwen en perfiden droom van lage instinkten en een op winst beluste hegemonie”, zou onherroepelijk uitmonden in een “zekeren en wissen ondergang van het gehele bioscoopbedrijf, afgebakend met doornen, uiteindend in de eeuwige woestijn”.²⁶²

Het publiciteitsoffensief van het hoofdbestuur was midden jaren twintig kortom nog niet in staat alle negatieve beeldvorming tegen te gaan. Het won pas echt aan kracht na een vrijwillig en – zo zou later blijken – tijdelijk aftreden van het voltallige hoofdbestuur en een bestuurlijke ingreep in april 1925 op voorstel van David Hamburger Senior. Deze achtte het “voor de gang van zaken gewenscht” dat in het hoofdbestuur in het vervolg “van iedere zaak of combinatie van zaken niet meer dan één persoon” zitting kon nemen en “dat van dat college evenmin bloedverwanten in den tweeden graad” konden behoren.²⁶³ De motie die hij hiertoe indiende werd met algemene stemmen aangenomen. Vast staat dat de Nederlandse Bioscoopbond er na afloop van de interne crisis in slaagde om toch voldoende draagvlak in de branche te verwerven om haar positie als centrale belangenbehartiger en regulator veilig te stellen. Met de invoering van het verplicht lidmaatschap (exclusiviteitsbeginsel, 1927/1928) kwam de hele bedrijfstak onder het regime van de bond.²⁶⁴ NBB-leden mochten alleen nog maar handel drijven met elkaar. Het voorstel was afkomstig van voormalig diamantman Aron van Dijk die het hoofdbestuur ervan wist te overtuigen dat de ANDB (Diamantbewerkerbond) dit middel eerder had toegepast om vat te krijgen op het gehele diamantbedrijf.²⁶⁵ Ook deze organisatie had gedurende haar eerste bestaansjaren heel wat moeite moeten doen om de interne animositeit te beteugelen en joden en christenen met elkaar te laten samenwerken in één organisatie.²⁶⁶

De neutraliteitspolitiek van de Nederlandse Bioscoopbond bleef na de interne crisis op zijn minst een potentiële bron van spanning, omdat er na alle kritiek uiteindelijk

261 ‘Het bioscoopbedrijf op den tweesprong’, ingezonden door Fritz Burckhardt, *KenA*, 18-07-1925.

262 *Ibidem*.

263 ‘De pacificatie-bijeenkomst. Een algemeene wensch tot eenheid’, *NWC*, 24-04-1925.

264 Er bestaat enige verwarring over het precieze moment waarop het verplichte lidmaatschap officieel is ingevoerd. Dibbets schrijft dat dit in 1927 gebeurde. Volgens het jaarverslag over 1928 dat het *Nieuw Weekblad voor Cinematografie* publiceerde, was dit pas in 1928 het geval. Het idee werd echter al in 1924 geopperd en in 1926 werd hier al over gestemd tijdens de ledenvergadering van april. De verwarring wordt vermoedelijk grotendeels veroorzaakt doordat het moment waarop de leden de bepaling kregen voorgelegd en na verloop van tijd ook goedkeurden, niet samenvalt met de officiële koninklijke goedkeuring van de Bondsstatuten waarin de bepaling werd opgenomen. Dit doet echter niets af aan het eindresultaat dat hiermee de gehele bedrijfstak onder het regime van de Bond kwam. Dibbets, ‘Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen’, 256; ‘Een somber jaar’, *NWC*, 4-01-1929; ‘Open brief aan Loet Cohen Barnstijn’, *KenA*, 14-02-1925.

265 ‘Open brief aan Loet Cohen Barnstijn’, *KenA*, 14-02-1925.

266 Van Agtmaal, ‘Het diamantvak in Amsterdam: van oudsher een joodse negotie’, 114-129, aldaar 126; Hofmeester, *Jewish workers and the Labour Movement*, 59-62 en 78.

weinig verandering was gekomen in de globale samenstelling van de bestuursorganen van de bond, noch in de verhouding tussen Joden en niet-Joden. Joodse bestuurders die op het hoogtepunt van de conflicten tijdelijk waren afgetreden, onder wie David Hamburger Junior, waren teruggekeerd in het hoofdbestuur. In 1928 bestond het dagelijks bestuur bijna volledig uit Joodse ondernemers, op één katholiek na (Willem Peters uit Venlo). Zijn medebestuurders waren David Hamburger Junior, Abraham en Elias de Hoop, Charles Salomon van Biene, Eduard Barnstijn, Jacques Veerman en Hermann Ehrlich. Hoewel het hoofdbestuur in daaropvolgende jaren wel meer dan één niet-Joodse ondernemer telde, bleef tot aan het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog een zichtbare, getalsmatige overrepresentatie van Joden bestaan (zie bijlage III).

Neutraliteit / Joodse identiteit

In tegenstelling tot wat men misschien zou verwachten, stond de strikt gehandhaafde neutraliteit voor het hoofdbestuur niet gelijk aan een compleet negeren van specifieke Joodse belangen in de besluitvorming. Binnen de branche presenteerden de Joodse bestuurders in de Bioscoopbond zich af en toe wel nadrukkelijk als Joden en niet alleen binnen de eigen Joodse kring. Er werd besloten niet te vergaderen tijdens de “Israëlietische Paschen” (Pesach) en in het bondsreglement kwam in 1930 een bepaling dat het Joodse personeel van bioscopen en filmverhuurkantoren recht had op verlof met sabbat, de wekelijkse rustdag in het jodendom.²⁶⁷ Op verzoek van de Amsterdamse Opperrabbijn Onderwijzer legde het bondsbestuur de filmhandel stil wanneer de filmbeurs op maandag samenviel met Grote Verzoendag (Jom Kippoer), zoals dat ook gebeurde met christelijke feestdagen. Er was immers een “groot aantal Israëlieten” betrokken bij het filmbedrijf.²⁶⁸ De NBB maakte hiermee duidelijk dat joden en christenen een gelijke behandeling konden verwachten en tegelijkertijd onderhielden de Joodse bestuursleden op deze manier een goede relatie met de Joodse gemeenschap, al waren er natuurlijk ook economische gronden voor het verzetten van een filmbeurs waar een belangrijk deel van de filmhandelaren niet zou komen opdagen.²⁶⁹ Dergelijke

²⁶⁷ ‘Bondsnieuws’, *NWC*, 19-03-1926; ‘1929’, *NWC*, 3-01-1930.

²⁶⁸ ‘Kol Nidrei en het trilbeeld’, *Centraal Blad voor Israëlieten*, 12-01-1923. Zie ook ‘Waardeering van een bondsbesluit’, *NWC*, 19-01-1923.

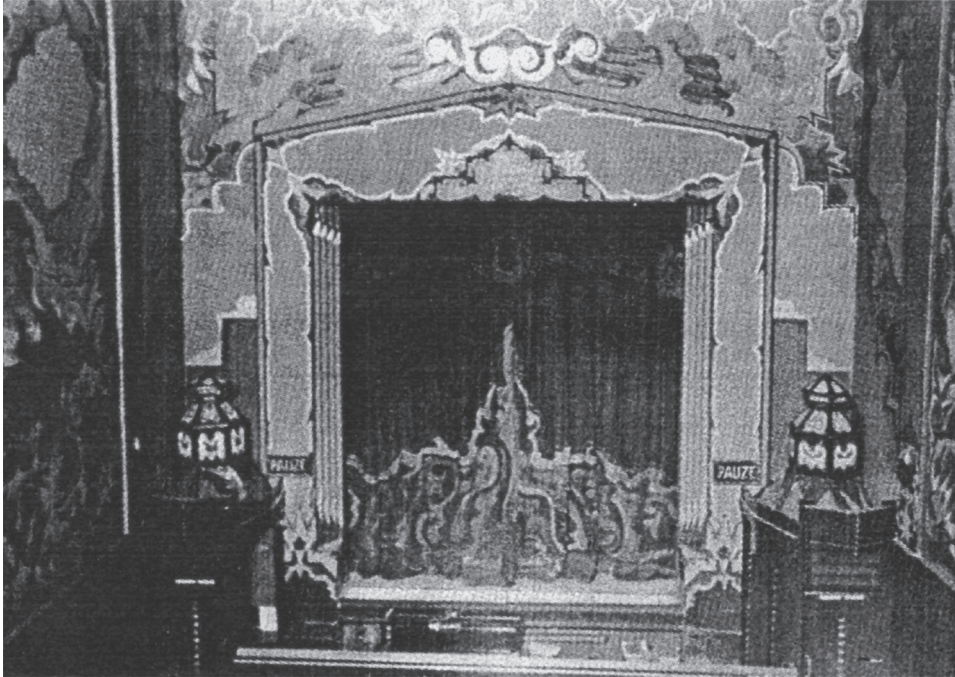
²⁶⁹ In alle jaren waarin Grote Verzoendag op maandag viel werd de filmbeurs verzet na dinsdag. ‘Kol Nidrei en het trilbeeld’, *Centraal Blad voor Israëlieten*, 12-01-1923; ‘Waardeering van een bondsbesluit’, *NWC*, 19-01-1923; *NWC*, 25-09-1925, 14-09-1928, 11-10-1929, 18-09-1931; 7-10-1932; 4-10-1935. Voor het verzetten van vergaderingen in verband met Pesach: *NWC*, 19-03-1926. Voor het recht op verlof met sabbat *NWC*, 3-01-1930. Vergelijk met P. de Baar, ‘Gerzon-naaisters waren vrij op sabbat. Joden in de Amsterdamse kledingindustrie, 1796-1940’, *Ons Amsterdam*, 46-6 (1994) 148-152.

centraal genomen en in de vakpers aangekondigde maatregelen om Joodse ondernemers in de gelegenheid te stellen bepaalde tradities in acht te nemen, roepen de vraag op hoe Joodse bioscoopdirecteuren en filmverhuurders zich meer in het algemeen verhielden tot het jodendom en de Joodse gemeenschap. Welke relaties onderhielden de Joodse ondernemers in het filmbedrijf met de Joodse wereld? Hun sociale omgeving buiten de context van vakgenoten was minstens zo'n belangrijk onderdeel van de externe bedrijfsomgeving. Hoofdstuk drie en vier staan geheel in het teken van deze problematiek. Het eerste richt zich hoofdzakelijk op de meer traditionele aspecten van de Joodse identiteit en het Joodse milieu, terwijl de aandacht in het tweede specifiek uitgaat naar de omgang van de ondernemers met het zionisme als moderne, politieke ideologie.



Het Tip-Top Theater in de Jodenbreestraat in 1934

(collectie JHM)



*Toneel en doek Tip-Top Theater
(collectie Theater Instituut)*



*'Ome Jozep Kroonenberg en publiek in het Tip-Top Theater bij het 20-jarig bestaan',
Het Leven, 24 maart 1934.*

3 | Tussen synagoge en cine-goge

In de nostalgische herinnering aan Joods Amsterdam neemt de Tip-Top van de familie Kroonenberg een belangrijke plaats in. Veelzeggend zijn de bijnamen van het kleine en goedkope variété- en bioscooptheater in de Jodenbreestraat dat gebouwd was door de architecten Gulden & Geldmaker. De bewoners van de overbevolkte Jodenbuurt spraken wel over de “cine-goge”, de “Tsjip-Tsjop” of de “kersausjesbios”. Na iedere voorstelling lag de vloer bezaaid met schillen van de gepelde ‘Cura  ose amandelen’ (pinda’s) die men voor aanvang bij de Joodse straathandelaren kocht.²⁷⁰ Volgens een oude anekdote overstemde het indringend geschreeuw van Joodse marktkooplui in de naastgelegen Uilenburgersteeg de explicateur Van Biene, met als gevolg hilarische commentaren bij de zwijgende films. Als de toeschouwers hadden genoten beloonden ze hun favoriete explicateur met gember- en orgeade-bolussen en met een mergtaart als het Joods Nieuwjaar was. Directeur Joseph Kroonenberg – ook wel “rooie Jopie” of “ome Jozep” genoemd – wilde dat alleen de elite van het artiestenvolk optrad in zijn theater, wat aanleiding gaf tot de klassieke mop: “De Isra-elite zal je bedoelen!”.²⁷¹ Hij huurde vaak Joodse artiesten en musici in. Amsterdams-Jiddisje woorden op de Bühne vlogen het publiek om de oren. Dat viel in goede aarde bij de Joodse toeschouwers, omdat ze “het prachtig vonden als ze dan even hun eigen taaltje hoorden”, aldus een oud-buurtbewoner in het boek *Herinnering aan joods Amsterdam*.²⁷²

Tip-Top was meteen vanaf de opening in 1914 een populaire ontmoetingsplek voor Joodse arbeiders en droeg in sterke mate bij aan het saamhorigheidsgevoel binnen de Joodse subcultuur van Amsterdam. De lokale Joodse middenstand adverteerde in de bioscoop en de directie werkte samen met ORTA en TOMOR – producenten van koosjere ‘plantenboter onder rabbinaal toezicht’ – door vrijkaartjes te verstrekken via de verkoop van hun margarine. Advertenties hiervoor verschenen in het *Centraal*

270 Bob Logger e.a. ed., *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw* (Amsterdam 2007) 118-119; Justus van de Kamp en Arie van der Wijk, *Koosjer Nederlands* (Amsterdam en Antwerpen 2006) 659; Richard van Bueren, ‘Tip Top Theater’ in: Idem, *Saturday night at the movies. Het grote Amsterdamse bioscopenboek II/III* (Amsterdam 1999) 333-341, aldaar 334; ‘Het twintig-jarig bestaan van het Tip-Top Theater’, *Het Leven*, 24-03-1934; Meyer Sluysen, ‘Tsjip-Tsop’ in: Idem, *Er groeit gras in de Weesperstraat* (Amsterdam 1958) 119. De bijnaam ksousamangelen-bioscoop werd door sommigen, onder wie Meyer Sluysen, overigens als neerbuigend ervaren.

271 Sluysen, *Er groeit gras in de Weesperstraat*, 120.

272 Voor de verschillende anekdotes zie o.a.: Sluysen, *Er groeit gras in de Weesperstraat*, 119-132; Philo Bregstein en Salvador Bloemgarten ed., *Herinnering aan joods Amsterdam* (Amsterdam 2004) 230; Van de Kamp e.a., *Koosjer Nederlands*, 659; Simon van Collem, *Uit de oude draaidoos* (Amsterdam 1959) 52.

Blad voor Israëlieten en het *Nieuw Israëlietisch Weekblad*.²⁷³ Ome Jozep zelf was een lokale beroemdheid. Samen met zijn compagnons en familieleden van de NV Theater Mij Het Oosten, een onderneming van vier voormalig diamantbewerkers en één diamantkoopman, maakte Kroonenberg van het familietheater een huis met persoonlijkheid.²⁷⁴ Hoewel het publiek van het theater gemengd van samenstelling was, dankte Kroonenberg zijn bijzondere status aan zijn bereidheid in de programmering rekening te houden met speciale wensen of verwachtingen van zijn Joodse bezoekers. Op Grote Verzoendag, de belangrijkste dag van de joodse liturgische kalender, bleven de deuren van Tip-Top gesloten.²⁷⁵ Andere joodse feestdagen waren een uitgelezen gelegenheid om iets bijzonders te doen voor het Joodse publiek. Zo trakteerde de directie van Tip-Top de buurt in oktober 1925 op een “buitengewoon Joodsch filmprogramma” ter gelegenheid van Soekot (Loofhuttenfeest).²⁷⁶ Een hele week waren de Joodse familietragedies *KADISCH* (*YISKOR*) (Oostenrijk 1924) en *SORES EN SIMGO* (Nederland, z.j.) te zien, begeleid door een Joods mannenkoor. Op het toneel stond het interieur van een loofhut uitgestald.

Met uitzondering van de minder bekende en weinig succesvolle Rembrandt-Bioscope, eveneens gelegen in het hartje van de Amsterdamse Jodenbuurt, was geen enkele andere bioscoop in Nederland zo verbonden met de lokale Joodse gemeenschap als de Tip-Top. Alleen Apollo in Den Haag – een theater dat vanaf haar oprichting in 1907 tot aan de Tweede Wereldoorlog onder leiding van Joodse exploitanten stond – vervulde vermoedelijk een soortgelijke functie in de wijk waarin de meeste Joodse Hagenaars geconcentreerd waren.²⁷⁷ Dat deze theaters in dit opzicht een *status aparte* hadden, betekent echter niet dat er geen andere bioscoophouders waren die met het oog op klantenbinding of vanuit een persoonlijke behoefte, de banden aanhaalden met

²⁷³ Advertentie ORTA, *NIW*, 20-03-1914; Advertentie TOMOR, 24-04-1914; ‘Het twintig-jarig bestaan van het Tip-Top Theater’, *Het Leven*, 24-03-1934; Tamarah Benima, *Kippesoep was ondenkbaar zonder saffraan* (Den Haag 1983) 54.

²⁷⁴ De NV Theater Mij Het Oosten werd opgericht door de diamantbewerkers Jozef Kroonenberg, Sander Kroonenberg, Salomon Vos, Aron Ossedrijver en de diamantkoopman Jacob van Embden. Zie o.a. ‘Binnenlandsche berichten’, *De Kinematograaf*, 2-05-1913.

²⁷⁵ Advertentie van Tip-Top en het korte redactionele artikel ‘Tip-Top Theater’, *NIW*, 30-09-1927.

²⁷⁶ Advertentie Tip-Top Bioscoop, *NIW*, 2-10-1925.

²⁷⁷ Hier was de meest markante persoonlijkheid Elias Viskoper Szn, van oorsprong accountant, wiens vader deel uitmaakte van de Nederlands-Israëlietische kerkeraad. Viskoper profileerde zich op verschillende gebieden actief binnen de Haagse Joodse gemeenschap en zorgde ervoor dat ook het bioscoopprogramma op gezette tijden een Joods tintje kreeg. ‘Vacature Kerkeraad Nederlands-Israëlietische Gemeente Den Haag’, *NIW*, 8-02-1928; ‘De a.s. Kerkeraadsverkiezing te Den Haag’, *NIW*, 15-02-1929; ‘Joodsch Gemeentebelang’, *NIW*, 15-02-1929; ‘Het Joodsche Gemeentebelang’, *NIW*, 7-01-1927 en 7-12-1927; ‘Voor de Haagsche Joodsche Weezen’, *Het Vaderland*, 29-10-1924; ‘Centraal Israëlietisch Wees- en Doorgangshuis Leiden’, *Het Vaderland*, 31-03-1925. Aankondiging aspirantenfeest van de Joodse gymnastiekvereniging in de Apollo Bioscoop, *Ha’amoed – De Vuurzuil* 1-20 (1932).

het Joodse deel van het publiek of hun eigen Joodse achtergrond lieten meespelen in de onderneming, anders dan puur op het niveau van samenwerkrelaties. Integendeel.

Dit hoofdstuk laat zien hoe Joodse ondernemers in het filmbedrijf concreet vormgaven aan hun Joods-zijn in de bedrijfsvoering. Welke rol speelde hun persoonlijke binding met de lokale Joodse gemeenschap in hun ondernemerschap en in hoeverre kwam de joodse traditie tot uitdrukking in de dagelijkse ondernemerspraktijk? In het bijzonder gaat hierbij de aandacht uit naar de omgang van de ondernemers met twee aspecten van het jodendom waarmee de eigen culturele en religieuze identiteit kon worden uitgedragen in de publieke ruimte: de joodse kalender en de traditie van *tsedaka* (liefdadigheid). Door in te zoomen op de profilering van de ondernemers op deze twee gebieden krijgen we niet alleen inzicht in de relaties die individuele filmondernemers onderhielden met Joodse organisaties en het Joodse deel van hun klantenkring, maar we kunnen er ook enigszins uit afleiden hoe er vanuit de Joodse gemeenschap werd aangekeken tegen het filmbedrijf. Tegelijkertijd komen we meer te weten over de beleving van joodse tradities in de bredere context van Joods Nederland en de relatie tussen de Joodse gemeenschap en de rest van de samenleving. De ruimte voor minderheden om de eigen identiteit naar buiten toe te benadrukken, wordt immers mede bepaald door de aard van de relatie met de meerderheidscultuur. Er kan sprake zijn van acceptatie, gedogen, weigering, druk om te assimileren of juist ruimte om de eigen identiteit vorm te geven.

Uiteindelijk is het doel de positionering van de filmondernemers ten opzichte van de verschuivende noties van (groeps)identiteit binnen de Joodse minderheid tijdens het interbellum inzichtelijk te maken. De Joodse gemeenschap was als aparte subcultuur binnen de moderniserende, verzuilde Nederlandse samenleving sterk aan verandering onderhevig, zo bleek al uit de inleiding van dit proefschrift. Vanuit intern perspectief leken de grenzen tussen het toch al zeer heterogene en qua godsdienstige opvattingen versnipperde Joodse volksdeel en de rest van Nederland in toenemende mate te vervagen onder invloed van voortschrijdende processen van secularisatie, acculturatie en integratie. Joodse identiteit en dan met name de religieuze aspecten ervan speelden in het dagelijks leven van grote groepen Joden in Nederland een steeds minder grote rol. Sommigen gingen het Joods-zijn zuiver als private, individuele aangelegenheid beschouwen. Voor anderen hadden bepaalde rituelen alleen nog een sociale betekenis. Hoewel de intensiteit van de religieuze beleving vele gradaties kende, was algemeen sprake van een groeiende onkerkelijkheid. Dit bracht in traditioneler ingestelde kringen de angst voor een teloorgang van de 'Joodse eigenheid' teweeg. Hoe sterker

de secularisering, des te harder spanden de leiders van traditionele joodse instellingen zich in om de joodse tradities en cultuur levend te houden en het uiteenvallen van de groep te voorkomen. Via de Joodse pers en het Joodse verenigingsleven werd alles in het werk gesteld om Joodse saamhorigheid te stimuleren. Dit droeg er aan bij dat het Joodse sociale leven in Nederland ondanks de secularisering bloeide.²⁷⁸

Het voortbestaan van de Joodse subcultuur werd trouwens ook tot op zekere hoogte gewaarborgd doordat de meeste Joden in Nederland lid bleven van hun kerkgenootschap (Nederlands-Israëlitisch of Portugees-Israëlitisch). Zelfs de Joden die in de praktijk vervreemd waren van de joodse godsdienst hielden vast aan bepaalde tradities en gewoonten (besnijdenis, joods huwelijk, joodse begrafenis en de viering van de belangrijkste joodse feestdagen). Vrijwel allemaal deden ze op zijn minst iets bijzonders met sabbat. Op Vrijdagavond en de feestdagen kwam de emotionele binding met de eigen familie en de Joodse gemeenschap tot uitdrukking, ook al waren ze grotendeels ontdaan van hun religieuze betekenis. Karin Hofmeester vat deze praktijken samen onder de noemer *ethnic cohesion*.²⁷⁹ De religieuze traditie als zodanig functioneerde geleidelijk niet meer als het voornaamste bindmiddel tussen Joden onderling, maar de groepssamenhang bleef toch bestaan, omdat Joodse identiteit veel meer was dan religie alleen (o.a. gedeelde ervaringen en gedeeld erfgoed) en bovendien voortdurend opnieuw werd gedefinieerd en afgebakend. Oude tradities werden nieuw leven ingeblazen of gemoderniseerd en er ontstonden ook 'nieuwe tradities' en opvattingen die het gemeenschapsgevoel binnen de Joodse minderheid een impuls gaven, zoals het moderne politieke zionisme (zie hoofdstuk vier). Zoals reeds aangegeven in de overkoepelende inleiding van dit proefschrift heeft een aantal sociale wetenschappers deze continue dynamiek in de identiteitsvorming van etnische minderheden onder invloed van veranderingen in de maatschappelijke context aangeduid met de term 'the invention of ethnicity'.²⁸⁰ Ook de Joodse minderheid werd (en wordt) als groep in zekere zin telkens weer opnieuw 'uitgevonden'. Hoe verhielden de Joodse filmondernemers zich tot dit proces? Leverden ze een bijdrage aan het groepsbesef door de handhaving of bevordering van joodse tradities en cultuur of juist niet?

278 J.C.H. Blom en J. Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)' in: J.C.H. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam 1995) 247-310; Selma Leydesdorff, 'Woord vooraf' in: Maurits Verhoeff en Thijs Wierema ed., *Ochenebbisj* (Amsterdam 1999) 7-17, aldaar 10-11.

279 Karin Hofmeester, *Jewish workers in the Labour Movement* (Hants en Burlington 2004) 27.

280 Kathleen N. Conzen e.a., 'The invention of ethnicity: a perspective from the U.S.A.', *Journal of American Ethnic History* 12-1 (1992) 3-43.

Na een korte bronnenverantwoording zal eerst worden ingegaan op de inachtneming van joodse tradities door ondernemers in het Nederlandse bedrijfsleven en het filmbedrijf in algemene zin. Vervolgens komen de verschillende activiteiten aan bod waarmee Joodse bioscoopexploitanten zich vooral op lokaal niveau binnen het Joodse milieu profileerden. Er wordt zowel stilgestaan bij de motieven van de ondernemers zelf als bij de perceptie van de activiteiten door anderen. Aan het einde van het hoofdstuk wordt uitgezoomd naar het nationale niveau, waarbij wordt onderzocht welk verband er bestaat tussen de initiatieven van de filmondernemers op het gebied van Joodse liefdadigheid en de in 1927 opgerichte landelijke filantropische instelling van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf, de Stichting Bio-Vacantieoord.

Schaarse bronnen

Het bronnenmateriaal waarop het overgrote deel van dit hoofdstuk gebaseerd is, verdient enige toelichting. De meeste informatie over de omgang van filmondernemers met joodse tradities en hun profilering binnen joodse gemeenten en instellingen is ontleend aan de algemene berichtgeving over het filmbedrijf en bioscoopadvertenties in de belangrijkste Joodse weekbladen. Het in Amsterdam verschijnende Nieuw Israëlietisch Weekblad is van week tot week doorgenomen voor de volledige periode van 1918 tot 1940, omdat dit het meest gelezen blad in alle geledingen van Joods Nederland was. De orthodoxe kranten het *Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen* dat in Rotterdam verscheen, evenals het in Amsterdam uitgegeven *Centraal Blad voor Israëlieten*, zijn steekproefsgewijs geraadpleegd. Beide bladen hadden een relatief grote oplage in vergelijking met andere Joodse persorganen, maar een geringere spreiding dan het *NIW*.²⁸¹ Voor elk van de drie bladen gold dat zij het Joodse publiek op de hoogte hielden van Joodse activiteiten in het land, verenigingsnieuws, familieberichten en allerhande discussies die in de Joodse gemeenschap plaatsvonden. In aanvulling hierop zijn tot slot alle jaargangen van het culturele, populairwetenschappelijke familieweekblad *De Vrijdagavond* (1924-1932) bestudeerd vanwege de bijzondere oriëntatie van dit tijdschrift. De doelstelling van *De Vrijdagavond* was namelijk de grotendeels gesecculariseerde stedelijke Joodse middenklasse te behouden voor

²⁸¹ Het orthodoxe *Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen* (*WIH*) verscheen van 1870 tot 1940 in Rotterdam. Het orthodoxe *Centraal Blad voor Israëlieten in Nederland* (*CBVI*) verscheen van 1885 tot 1940 in Amsterdam en onderscheidde zich onder meer van het *NIW* door haar prozionistische oriëntatie. Voor de signatuur van de drie bladen zie ook: L. Fuks, 'Joodse pers in de Nederlanden' in: H. van Praag, *Joodse pers in de Nederlanden en in Duitsland 1674-1940* (Amsterdam 1969) 12-13 en Isaac Lipschits, *Honderd jaar NIW. Het Nieuw Israëlietisch Weekblad 1865-1965* (Amsterdam 1966).

het Nederlandse Jodendom door interesse op te wekken voor de joodse tradities en cultuur. Het blad wilde voor de afgedwaalde gezinnen een ‘positieve Joodse identiteit’ creëren.²⁸²

Deze bronnen geven geen volledig beeld van de situatie. Hoewel de bestudeerde bladen regelmatig aandacht besteedden aan nieuws uit de provincie en in mindere mate ook aan nieuws uit het buitenland, waren ze hoofdzakelijk op de Randstad georiënteerd en dan nog met name op Amsterdam en Rotterdam. Ook werden zeker niet alle activiteiten op het terrein van cultuur en amusement aangekondigd of nabesproken. Ondanks deze beperkingen, die vooral het zicht ontnemen op de precieze draagwijdte van de ondernemerspraktijken, levert de Joodse pers voldoende informatie op om in ieder geval de belangrijkste activiteiten van de ondernemers in relatie tot het Jodendom in kaart te brengen. Voor alle duidelijkheid: er zijn ook nauwelijks andere bronnen voorhanden. Privé-archieven waaruit iets opgemaakt zou kunnen worden over de persoonlijke motivaties van ondernemers zijn niet overgeleverd en niet-Joodse media, inclusief het belangrijkste vakblad voor het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf, geven slechts sporadisch inzicht in deze problematiek. Dit komt doordat Joodse bioscoopondernemers in de communicatie met het brede Nederlandse publiek gewoonlijk geen blijk gaven van hun Joodse achtergrond, laat staan dat ze voor specifieke Joodse doeleinden adverteerden in niet-Joodse kranten. Eventueel zou het interne perspectief op de ondernemerspraktijken van Joodse ondernemers in de toekomst nog verbreed of genuanceerd kunnen worden door aanvullend onderzoek te doen in Joodse verenigingsbladen en andere Joodse periodieken.²⁸³

Handhaving van joodse tradities in het filmbedrijf

De wekelijksche filmbeurs is in het joodsche jaar eenmaal niet doorgegaan. En wel op 2 oktober jongstleden, omdat het dien dag Jom Kippoer was. Iederen maandag worden daar te Amsterdam de tragische films verhuurd van Asta Nielsen, de groote Lubitsch-trilbeelden, de Charly Chaplin-schaterlachportretrollen, doch dezen Maandag bleven al die grootheden in de blikken trommels rustig, onbesproken.

²⁸² Judith Frishman, ‘De Vrijdagavond as a mirror of Dutch Jewry in the Interbellum’ in: idem en Hetty Berg ed., *Dutch Jewry in a cultural maelstrom 1880-1940* (Amsterdam 2007) 85-96, aldaar 96.

²⁸³ Hier zijn ze buiten beschouwing gelaten in verband met het feit dat het merendeel van deze bladen slechts gedurende een korte periode verscheen en sporadisch overgeleverd is en daarom minder geschikt om een algemeen beeld te schetsen.

Het jochie veranderde dien dag niet van gastheer, zelfs de grote detective Joe Deebz zag geen kans om te verhuizen en al die trilkoningen en koninginnen moesten een dag langer blijven waar ze waren, omdat het Jom Kippoer was: alles moest wijken voor het Kol Nidrei en al die beroemdheden deden niets van zich hooren tot het sjemang jisroeil weerklonken zou hebben.²⁸⁴

Uit eerder onderzoek naar Joodse ondernemers in Nederland is gebleken dat de Joodse signatuur van ondernemingen in de jaren twintig en dertig in veel gevallen niet meer was af te lezen aan de bedrijfsvoering, bijvoorbeeld als het ging om openingstijden of werktijden (sabbat en feestdagen). De grootste uitzondering hierop waren bedrijven in de voedselsfeer gericht op de Joodse nichemarkt, zoals koosjere slagers, bakkers en kruideniers, of andere ondernemingen met een vrome joodse leiding middenin de Joodse wijken in Amsterdam, Den Haag of Rotterdam.²⁸⁵ Het herkenbaar Joods karakter van de meeste andere bedrijven nam gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw steeds verder af.²⁸⁶ De sabbat speelde bijvoorbeeld nauwelijks een rol in branches en ondernemingen met een gemengde werkomgeving en klantenkring. Afgezien van de 'vromen' hechtte de meerderheid van de Joden in Nederland weinig aan de plicht het werk neer te leggen op de wekelijkse rustdag van het jodendom (vrijdagavond, zaterdag). Initiatieven vanuit orthodoxe kring om de inachtneming van de sabbat door werkgevers en werknemers te stimuleren, zoals van de vereniging Sjemiras Sjabbos, kregen niet de gewenste respons. Zelfs het overgrote deel van de Joodse diamantbewerkers in Amsterdam werkte al sinds het begin van de twintigste eeuw op zaterdag in plaats van op zondag.²⁸⁷ Van de joodse feestdagen werd alleen Grote Verzoendag (Jom Kippoer) tijdens het interbellum door de meeste Joden, inclusief geseculariseerde Joden, wel in acht genomen en bovendien breed gerespecteerd binnen het Joodse bedrijfsleven. Winkels en bedrijven waren gesloten. Joodse bladen verschenen niet. Op deze dag van bezinning over de eigen verkeerde daden in het voorgaande (joodse) jaar mag namelijk niet gewerkt worden. Men bidt, vast en brengt traditioneel een groot deel van de dag

284 'Kol Nidrei en het trilbeeld', *CBVI*, 12-01-1923. Kol Nidrei: de avond waarmee Jom Kippoer begint. Trilbeeld: één van de (ook in 1923 al) ouderwetse benamingen voor film.

285 Nichemarkt: kleine en afgebakende groep potentiële klanten van een bedrijf of organisatie binnen een bestaande grotere markt. In dit proefschrift verwijst de term naar het Joodse deel van het bioscooppubliek.

286 Hetty Berg, Thera Wijsenbeek en Eric Fischer ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant. Joodse ondernemers en ondernemingen in Nederland 1796-1940* (Amsterdam 1994).

287 De diamantbeurs was wel gesloten op sabbat. Voor meer informatie over de omgang met de sabbat in de diamantindustrie: Hofmeester, *Jewish workers and the Labour Movement*, 82; Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 264.

door in de synagoge, al kon de invulling van de dag in de praktijk erg verschillend uitpakken. Joodse ondernemers die buiten de Joodse nichemarkt opereerden en hun bedrijven niet sloten, namen meestal zelf wel vrij.

De mate waarin het Joods-zijn in het ondernemerschap was weerspiegeld, was voor een belangrijk deel individueel bepaald, tijd- en plaatsgebonden en kon sterk per bedrijfstak verschillen, onder meer afhankelijk van het aantal Joden dat erin werkzaam was. Bovendien veranderde de betekenis van de Joodse identiteit voor het functioneren van één en dezelfde onderneming door de jaren heen dikwijls onder invloed van diverse interne en externe factoren. De manier waarop de ondernemer zelf tegen zijn Joods-zijn aankeek, was geen statisch gegeven en wat daarnaast meespeelde was de sociale druk binnen de Joodse minderheid om aan bepaalde normen, waarden en gedragsregels te voldoen. Deze sociale druk kon afnemen of toenemen. Verder was de hoeveelheid ruimte die de samenleving als geheel bood om de Joodse signatuur van een onderneming duidelijk naar voren te laten komen medebepalend. Francisca de Haan heeft de dynamiek tussen deze verschillende factoren gedemonstreerd in haar studie naar de familie- en bedrijfsgeschiedenis van de Joodse textielabrikanten Van Gelderen in Twente.²⁸⁸

Er is geen reden om aan te nemen dat de Joodse ondernemers in het film- en bioscoopbedrijf erg afweken van het dominante patroon, althans wat betreft de inachtneming van joodse tradities in de bedrijfsvoering. Aangenomen mag worden dat ook het merendeel van de filmondernemers in het dagelijks leven op een niet-orthodoxe, maar wel bewuste manier omging met het Joods-zijn. Dit wordt onder andere bevestigd door de herinneringen van de katholieke Dinie van Royen (geboren 24-12-1904) die in de jaren twintig en dertig werkzaam was in het Amsterdamse filmbedrijf.²⁸⁹ Hoewel haar Joodse kennissen niet strikt volgens de religieuze richtlijnen leefden ("het waren geen sjoelgangers"), gingen hun kinderen wel allemaal naar een joodse school. Iedereen hield de belangrijkste gedenkdagen in ere en sommigen voerden een koosjere huishouding. Ze weet nog hoe Joodse collega's het Loofhuttenfeest vierden in de achtertuin en haar vertelden over de geschiedenis van het feest, waaruit blijkt dat de feestdagen hun betekenis ook in het Joodse filmmilieu niet helemaal hadden verloren. Van Royen herinnert zich bovendien de zogenaamde *nasj*-avonden van de Amsterdamse exploitanten op vrijdagavond na afloop van de bioscoopvoorstellingen.

²⁸⁸ Francisca de Haan, *Een eigen patroon. Geschiedenis van een joodse familie en haar bedrijven, ca. 1800-1964* (Amsterdam 2002) 25.

²⁸⁹ Interview van Fransje de Jong met Dinie van Royen [Amstelveen 19-04-2007].

Vrienden en kennissen uit het filmbedrijf, Joden maar ook christenen, kwamen bij elkaar in Café Schiller om “vreselijk veel te snoepen”.²⁹⁰

Sluitingen van bioscooptheaters op vrijdagavond of zaterdag in verband met sabbat kwamen niet voor in Nederland, net als elders in Europa en de VS overigens. Uit advertenties blijkt dat zelfs het Tip-Top theater open bleef, anders dan veel buurtwinkels.²⁹¹ Op basis van het bronnenmateriaal lijkt sabbatsluiting van amusementsgelegenheden in Nederland geen thema van discussie te zijn geweest. Het al dan niet vieren van sjabbes werd gezien als een privé aangelegenheid, zowel voor de ondernemers als voor hun klanten.²⁹² Deze neutrale houding ten opzichte van het amusementsbedrijf stond in scherp contrast met de felle debatten in binnen- en buitenland over de handhaving van de zondagsrust, waarbij men zich in Nederland beriep op de negentiende-eeuwse Zondagswet.²⁹³ Voor zover op basis van bioscoopadvertenties (of het ontbreken ervan) kan worden vastgesteld sloten de bioscopen van Joodse ondernemers hun deuren ook niet op Grote Verzoendag, met uitzondering van Tip Top en mogelijk ook de Rembrandt-Bioscope in de Jodenbreestraat en de Apollo in Den Haag. Gezien de status van Jom Kippoer kunnen we er wel van uitgaan dat ze doordraiden op niet-Joods personeel.

Uit het eerdergenoemde besluit van de Nederlandse Bioscoopbond om niet te vergaderen op Pesach en om de filmbeurs te verzetten in verband met Grote Verzoendag kunnen we opmaken dat op zijn minst een deel van de filmondernemers in Nederland het belangrijk vond bepaalde joodse wetten te handhaven. Men legde het werk op deze momenten van de joodse kalender neer uit eigen overtuiging ofwel omdat het binnen de eigen sociale omgeving en/of het Joodse filmmilieu sociaal wenselijk was. De NBB gaf met het verschuiven van de filmbeurs – bedoeld of onbedoeld – het signaal af dat verwacht werd dat Joodse filmhandelaren en bioscoophouders op dit punt de

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Het is mogelijk dat er alleen niet-Joods personeel werd ingezet maar daar zijn geen concrete aanwijzingen voor. Een anekdote van Meyer Sluysen over het Tip-Top Theater suggereert dat op vrijdagavond de zaal vooral vol zat met “Kattenburgers”, omdat de Joodse clientèle dan gezellig thuis zat “bij de thee en de andere nasj”. Sluysen, *Er groeit gras in de Weesperstraat*, 124.

²⁹² Dat het ook anders kon blijkt uit berichtgeving in het *NiW* waarin aandacht werd geschonken aan bioscooprellen in Palestina. In Jeruzalem protesteerden vrome Joden onder aanvoering van de lokale opperrabbin in de jaren twintig tegen filmvoorstellingen tijdens de sabbat. Zo wist een “fanatieke menigte” in 1923 met succes de bezoekers van een bioscoop te belemmeren het pand op vrijdagavond te betreden, onder toezien oog van de politie. ‘Zonder titel [artikel ‘Persoonlijke vrijheid’ zonder titel geciteerd uit de *NRC*], *NiW*, 9-11-1923; ‘Filmvoorstelling op Sabbath in Palestina’, *NiW*, 12-08-1927 en Hillel Tryster, *Israel before Israel. Silent cinema in the Holy Land* (Jeruzalem 1995) 181.

²⁹³ ‘De Zondagswet te Leiden’, *NWC*, 12-10-1928 en ‘Toepassing van de stokoude Zondagswet’ in het jaarverslag van de NBB, *NWC*, 4-01-1929. Voor discussies hierover in andere landen, zoals Engeland en de VS: Gregg Waller, *Main street amusements: movies and commercial entertainment in a southern city, 1896-1930* (Washington DC 1995); Terry Lindvall, *Silents of God: Selected issues and documents in silent American film and religion, 1908-1925* (Londen 2001); David R. Williams, ‘Never on Sunday: The early operation of the Cinematograph Act of 1909 in regard to Sunday opening’, *Film History* 14 (2002) 186-194; Gunning, *D.W. Griffith and the beginnings of American narrative film*, 151.

joodse traditie in ere hielden. Het was in het Nederlandse bedrijfsleven helemaal niet zo vanzelfsprekend dat brancheorganisaties naast de christelijke ook rekening hielden met joodse feestdagen.²⁹⁴ Dat leverde voor joden in een christelijke werkomgeving soms problemen op. Geen wonder dat de Joodse pers de aandacht vestigde op de voorbeeldfunctie die er op dit punt van het film- en bioscoopbedrijf kon uitgaan. Het traditionele joodse weekblad *Centraal Blad voor Israëlieten* sprak in 1923 haar grote bewondering en dankbaarheid uit over deze publiekelijke handhaving van de binding met het jodendom in “een tijd waarin het antisemitisme weer af en toe de kop op” stak en “de Jodenverdrukking in veel landen weer hoogtij vierde”.²⁹⁵ De bestuurders van de Bioscoopbond lieten met het uitstellen van de filmbeurs in verband met Grote Verzoendag zien dat zij “eerbied voor den Joodschen godsdienst” bezaten.²⁹⁶

Meer of minder Joods

Eigen afkomst en opvattingen, de Joodse sociale kring waarin een ondernemer verkeerde en het wel of niet aanwezig zijn van een substantiële Joodse clientèle in de buurt waar de bioscoop geëxploiteerd werd, waren natuurlijk ook binnen de filmwereld medebepalend voor de mate waarin het Joods-zijn in het ondernemerschap tot uiting kwam. Zoals te verwachten viel op basis van het vorige hoofdstuk waren er wat dat betreft grote verschillen tussen ondernemers onderling. Eén specifieke groep binnen het Nederlandse filmbedrijf week op het punt van de eigen geloofsbeleving behoorlijk af van het dominante patroon: het lokale netwerk van Joden uit Oost- en Centraal-Europa in Rotterdam, waarbinnen Tuschinski en zijn plaatselijke concurrent Karl Weisbard sleutelposities bekleedden. Dit was zoals gezegd een groep met een sterke eigen groepsidentiteit, eigen verenigingen, eigen bladen en een eigen synagoge. Alhoewel hun geloofsopvatting zelden strikt orthodox was – Tuschinski werkte bijvoorbeeld gewoon door op vrijdagavond en zaterdag – waren ze van alle Joden binnen de branche veruit het meest traditioneel ingesteld. Het merendeel van de Rotterdamse bioscoopexploitanten uit Oost-Europa was aangesloten bij de traditioneeljoodse broedervereniging en

294 Alleen in branches waar Joden relatief oververtegenwoordigd waren, zoals de diamantindustrie, werd op diverse manieren centraal rekening gehouden met joodse feestdagen en de afwijkende werkweek. Ook grote handelsevenementen in de jaarbeurs in Utrecht waar veel Joden bij betrokken waren, vonden in de jaren twintig niet plaats op belangrijke dagen van de joodse kalender. Hofmeester, *Jewish workers and the Labour Movement*, 86; ‘Negende Nederlandsche Jaarbeurs’, *NRC*, 9-05-1923. Voor voorbeelden van particuliere ondernemers en hun beleid ten opzichte van joodse feestdagen: Berg e.a., *Venter, fabriqueur, fabrikant*, 71, 89, 174 en 187.

295 ‘Kol Nidrei en het trilbeeld’, *CBVI*, 12-01-1923.

296 *Ibidem*.

sjoel van Poolse en Russische Joden Agoedas Achim. Een aantal van hen speelde in de vereniging een zeer actieve rol, zoals Hersch Josef Gerschtanowitz, de zwager en compagnon van Tuschinski, die jarenlang voorzitter was van deze gemeente.²⁹⁷ Ook familieberichten in het *Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen*, zoals aankondigingen van geboortes, overlijden of de “kerkelijke meerderjarigheid” (bar mitzwa) van zonen van de ondernemers, wijzen op een inbedding in een milieu, waarin de joodse traditie nog sterk aanwezig was.²⁹⁸ Het wekt dan ook weinig verbazing dat het in de eerste plaats Oost-Europese migranten, zoals Tuschinski, Weisbard, Mühlrad, Rosenberg en Chermoeck, waren die zich ook binnen hun ondernemerschap onderscheidten van hun vakgenoten als het ging om het ontplooiën van specifieke ‘Joodse activiteiten’ en de handhaving van bepaalde joodse tradities.

Naast de Oost-Europeanen in het bedrijf en een klein aantal autochtone collega’s in Rotterdam en Den Haag hechtten vooral de filmondernemers afkomstig uit het Amsterdamse diamantmilieu belang aan de Joodse signatuur van hun onderneming. Op dit punt weken ze af van vooraanstaande spelers in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf als de gebroeders Barnstijn en David Hamburger Jr. Onder hen bevonden zich naast Joseph Kroonenberg en zijn familie ook Jacques Wessel, de compagnons Jacques Veerman en Nathan Bierman, Aron en Benjamin van Dijk, Benjamin Mendes en Simon Kool, evenals Elias de Hoop en David Hamburger Senior. Het ging alles bij elkaar om een relatief kleine en vaste groep Joodse filmondernemers, met name actief in buurten waar een relatief groot deel van het bioscooppubliek uit Joden bestond. Zij waren degenen die met hun bioscoopprogramma’s adverteerden in de Joodse weekbladen of andere Joodse tijdschriften, terwijl Loet Barnstijn en David Hamburger Junior daarin praktisch onzichtbaar waren.²⁹⁹ Voor deze groep was de

²⁹⁷ Advertentie Purimfeest Broedervereniging Rotterdam, *WIH*, 1-03-1918; ‘Agoedas Achim’, *CBVI*, 5-05-1922; ‘Agoedas Achim’, *WIH*, 4-04-1928 en 3-08-1928; ‘Een nieuwe synagoge voor de Oost-Joden alhier’, *NRC*, 30-07-1928; Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 19 en 21-22.

²⁹⁸ Zie bijvoorbeeld: aankondiging geboorte Sera Gerschtanowitz, *WIH*, 20-09-1918; Aankondiging geboorte Sophia Ehrlich, *WIH*, 19-07-1918; Overlijdensadvertenties Carl Schwed, *WIH*, 11-05-1918 en 14-06-1918; Overlijdensadvertentie Jacob Schusterowitz, *WIH*, 21-06-1918; Aankondiging bar mitzwa Elie Chermoeck, *WIH*, 31-03-1922; Aankondiging bar mitzwa Jacob Rosenberg, *WIH*, 4-09-1925; Aankondiging “kerkelijke meerderjarigheid” Max Gerschtanowitz, *WIH*, 8-05-1925.

²⁹⁹ Van de verschillende filmbedrijven van David Hamburger en de familie Barnstijn verschenen nooit advertenties in de Joodse pers, met uitzondering van het Luxor Theater in Amsterdam dat een tijdlang onder leiding stond van Abraham Barnstijn. Om een indruk te geven van de zichtbaarheid van het filmbedrijf in het *N/W* tussen 1918 en 1940: de volgende bedrijven adverteerden gedurende de hele periode of een aantal jaren elke week of regelmatig in dit Joodse weekblad: Cinema de Munt (Amsterdam), Cinema Palace (Amsterdam), Union (Amsterdam), Scala Theater (Amsterdam), Rembrandt Theater (Amsterdam), Theater Tuschinski (Amsterdam), Roxy (Amsterdam), Cinema Royal (Amsterdam), Corso (Amsterdam), Luxor (Amsterdam), City (Amsterdam), Alhambra (Amsterdam), Tip-Top (Amsterdam). Meer incidentele adverteerders waren: Rembrandt-Bioscope (Amsterdam), Bioscope Theater (Amsterdam), Passage Bioscoop (Amsterdam), Rex Theater (Amsterdam), Handelsblad Cineac (Amsterdam), Rialto Theater (Amsterdam), Victoria Theater (Amsterdam), Bioscoop Theater Scala (Utrecht), Palace Theater (Utrecht), Theater Pathé (Amsterdam), Flora Bioscoop

Joodse pers een belangrijk platform voor het onderhouden van de relaties met de lokale Joodse gemeenschap. Jaarlijks kon men rondom Rosj Hasjana de nieuwjaarswensen van bioscoopdirecties lezen, waarin de “Israëlietische clientèle” direct werd aangesproken. Het insturen van dergelijke wensen was een gebruikelijke praktijk onder Joodse ondernemers. Vlak voor of vlak na iedere joodse jaarwisseling nam deze traditie verscheidene pagina’s van de Joodse bladen in beslag. Opmerkelijk is dat Abraham Tuschinski en zijn zwagers Ehrlich en Gerschtanowitz in het *Nederlandsch-Israëlietisch Weekblad* steevast twee advertenties plaatsten: één voor de Amsterdamse en één voor de Rotterdamse bioscoopbezoekers. Die voor Rotterdam bevatte altijd een wens in het Hebreeuws, vermoedelijk omdat het Joodse publiek daar meer traditioneler ingestelde Oost-Europese migranten telde dan in Amsterdam. In de nieuwjaarsadvertenties voor het Amsterdamse publiek bleef dit achterwege.³⁰⁰

De bioscoopdirecties die adverteerden in de Joodse weekbladen profileerden zich eveneens in de Joodse wereld door zo nu en dan speciaal de Joodse nichemarkt te bedienen ter afwisseling van het gebruikelijke *mainstream programma*. Dat deden ze in de regel met “Joodsche filmwerken”, oftewel speelfilms waarin in meer of mindere mate Joodse leefwerelden of thema’s gerepresenteerd werden. Vooral in de jaren twintig verschenen er op de internationale markt relatief veel drama’s en komedies waarin het Joodse familieleven in Oost-Europa en migrantenwijken in Amerika gethematiseerd en gemythologiseerd werd (de zogenaamde assimilatie-drama’s) en films over belangrijke gebeurtenissen en voorbeeldfiguren uit de Joodse geschiedenis. Soms waren ze gebaseerd op Jiddische literatuur, internationaal befaamde toneelstukken met Joodse onderwerpen

(Bussum), Arnhems Theater (Arnhem), City Bioscope (Groningen), Tip-Top (Den Haag), Apollo (Den Haag), City Theater (Den Haag), Cinema Palace Wijk-Maastricht (regionaal nummer), Royal Cinema (Maastricht, regionaal nummer), Palace Cinema (Haarlem, regionaal nummer), Luxor (Dordrecht, regionaal nummer), Stadsschouwburg en Chicago (Tilburg, regionaal nummer), City Theater (Tilburg, regionaal nummer), Groot Luxor (Breda, regionaal nummer), Chicago/Rembrandt/Parisien (Eindhoven, regionaal nummer), Luxor (Den Bosch, regionaal nummer), Grand en Casino (Breda, regionaal nummer). Twee filmverhuurders adverteerden in de jaren dertig in het *N/W*: Lumina Film (Kahlenberg en Levy) en Tobis Film Distributie (Van Biene en Zomerplaag). De advertenties van Rotterdamse bioscopen onder Joodse leiding verschenen doorgaans in het *Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen*.

300 Het ging om nieuwjaarswensen namens de bioscopen van de ‘directie Tuschinski’, de compagnons Veerman en Bierman, Benjamin en Aron van Dijk, Mendes en Kool, de familie Weisbard en Chermoeck, Salomon Kinsbergen, Elias de Hoop, Alfred Simons, Andre de Jong, de familie Mühlrad, David Rosenberg, Isidor Benjamins, Salomon den Hartogh en Carel van Zwanenburg (vertegenwoordigend de Rotterdamse bioscopen Thalia, Cinema Royal, Scala-Bioscoop, Olympia, Grand Theatre, W.B. Theater, Studio ‘32, Lumière, Capitol Theater, City Theater (en het Schiedamse Passage Theater); de Amsterdamse bioscopen Theater Tuschinski, Cinema Royal, Cinema Palace, Cinema de Munt (Rembrandt Bioscope Jodenbreestraat), Rembrandt Theater, Passage Bioscoop, Luxor, Scala, Roxy, Passage, Alhambra, Corso; de Haagse bioscopen City Theater, Flora Theater, Odeon. Het aantal nieuwjaarswensen was niet ieder jaar gelijk. Er waren overigens ook enkele niet-Joodse exploitanten die in de Joodse pers zulke wensen plaatsten, zoals J.M.P. ter Linden. Geraadpleegd werden alle septembermaanden vanaf 1918. *N/W*, 22-09-1922; 18-09-1925; 4-10-1929; 11-09-1931; 27-09-1935; 23-09-1938.

of personages of delen van het Oude Testament (bijbeldrama's).³⁰¹ Hoewel de meeste van zulke films nadrukkelijk voor een breed publiek 'van alle religies' gemaakt waren en ook zo werden aangekondigd in de algemene pers, articuleerden de exploitanten in de communicatie richting de Joodse klantenkring extra sterk het Joodse karakter ervan. Ze illustreerden hun advertenties met Davidsterren en vertaalden sommige filmtitels in het Hebreeuws.³⁰² Namen van Joodse schrijvers, regisseurs en bekende Joodse acteurs, zoals Rudolf Schildkraut, werden extra groot vermeld, en eventueel getoonde religieuze tradities, andere joodse gebruiken en stereotiepe 'Joodse karaktertrekken' (Joodse humor) opgesomd of 'toegelicht'.³⁰³ Wanneer de exploitanten ook aan het bijprogramma en de muzikale omlijsting een Joods cachet gegeven hadden en er bijvoorbeeld een Joods synagogekeoor met religieuze gezangen in de bioscoop optrad, werd daarop expliciet de aandacht gevestigd.³⁰⁴

Net als bij de nieuwjaarswensen sprak men de Joodse klanten heel direct aan. Een terugkerend verschijnsel in de advertenties voor dergelijke filmprogramma's is het gebruik van uitspraken als "Iedere Jood kome dit prachtwerk zien!", "Speciaal voor onze Joodsche Clientèle", "Geachte Geloofsgenoten!", of "Wij kunnen deze film als iets bijzonders voor de Rotterdamsche Israëlieten aanbevelen, want menige traan zal uit Joodsche oogen vloeien bij het zien van de film!".³⁰⁵ Men behandelde de Joden hier kortom als aparte doelgroep met een heel eigen smaak en heel eigen wensen.

301 'DE GEBENSITE ETTÉ', *De Vrijdagavond* 1-1 (1924) 13; 'DE TIEN GEBODEN', *De Vrijdagavond* 1-35 (1924) 141; 'DE OUDE WET', *De Vrijdagavond* 1-9 (1924). Er is een enorme hoeveelheid secundaire literatuur beschikbaar over de representatie van Joden en Jodendom in films. Zimmerman, 'Jewish and Israeli film studies', 911-942; Ted Merwin, *In their own image. New York Jews in Jazz Age popular culture* (New Brunswick e.a. 2006) 5-6; Prawer, *Between two worlds*; Erens, *The Jew in American cinema*; Stratenwerth en Simon ed., *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt*; Ulrich Gregor e.a. ed., *Jüdische Lebenswelten im Film* (Berlijn 1993); Jim Hobermann, *Bridge of light. Yiddish film between two worlds* (New York 1991); Friedmann, *The Jewish image in American film*.

302 Zie bijvoorbeeld de volgende selectie advertenties: Advertentie voor de film SIMSON EN DE PHILISTIJNEN, *NIW*, 28-06-1918; Advertentie voor de film ARON DE PANDHUISDOCHTER, 23-05-1919; Advertenties voor de film DE VLOEK, *NIW*, 1-12-1922 en *WIH*, 12-01-1923, 26-01-1923; Advertentie voor de film ZIJN VOLK VERLOOCHEND, *NIW*, 12-10-1923; Advertentie voor de films SORES EN SIMGE EN NATHAN DER WEISE, *WIH*, 28-03-1924; Advertentie voor de film SORES EN SIMCHOH, *NIW*, 11-04-1924; Advertentie voor de film DE OUDE WET, *NIW*, 27-06-1924; Advertentie voor de film LEVEND BEGRAVEN, *NIW*, 6-03-1925; Advertentie voor de film DE TIEN GEBODEN, *NIW*, 1-05-1925; Advertentie voor de film HET SLAVENJUK AFGEWORPEN, *NIW*, 14-01-1927; Advertentie voor de film HOE LANG NOG?, *NIW*, 21-03-1930.

303 Zie bijvoorbeeld: Advertentie Cinema Palace, *WIH*, 13-07-1923. Vgl. de volgende kritieken van de Joodse burgerlijke elite op de verbeelding van joodse tradities in films: D.S. van Zuiden, 'De Joden op de film', *De Vrijdagavond* 1-7 (1924) 103-105 en M. Danvers, 'Een Joodsche film: met de jazz-zanger Al Jolson in de hoofdrol', *De Vrijdagavond* 7-10 (1930) 156-157.

304 Zie bijvoorbeeld: Advertentie Theater Tuschinski, *NIW*, 17-03-1922; Advertentie Thalia en Cinema Royal, *WIH*, 5-05-1922; Advertentie Tip-Top Bioscoop, 2-10-1925. Vgl. Henk van Gelder, 'Een propaganda voor ons Jodendom' in: *Abraham Tuschinski* (Amsterdam 1996) 61-70.

305 Zie bijvoorbeeld de volgende selectie van advertenties: Advertentie Cinema Palace, *WIH*, 3-03-1922; Advertentie Theater Tuschinski, *NIW*, 17-03-1922; Advertentie Thalia en Cinema Royal, *WIH*, 5-05-1922; Advertentie Union, *CBVI*, 24-11-1922; Advertentie Cinema Palace, *WIH*, 12-01-1923; Advertentie Asta Theater, *WIH*, 26-01-1923; Advertentie Rialto Theater, *NIW*, 12-10-1923; Advertentie WB Theater, *WIH*, 28-03-1924; Advertentie WB Theater, *WIH*, 11-04-1924; Advertentie Roxy, *WIH*, 4-08-1933.

In de praktijk kwam het er vaak op neer dat de betreffende bioscoopexploitanten voor bepaalde Joodsgetinte bioscoopprogramma's een 'dubbele promotiestrategie' hanteerden, of anders gezegd twee advertenties opmaakten: één voor het niet-Joodse en één voor het Joodse publiek. Commerciële Joodse familiedrama's zoals HUMORESQUE (VS 1920) werden voor het brede publiek zonodig 'geneutraliseerd', terwijl andere grote publieksfilms – bijbeldrama's maar ook een kaskraker als DE JAZZ ZANGER (VS 1927) – voor het Joodse publiek zoveel mogelijk werden 'verjoodst'.³⁰⁶ De perceptie van sommige films als 'Joodse films' bij het Joodse publiek werd nog versterkt wanneer de bioscoopexploitanten van bepaalde films speciale erevoorstellingen voor vooraanstaande Joodse genodigden uit de buurt organiseerden.³⁰⁷

WB THEATER
N. Binnenweg 326 - Telefoon 30844.

Israëlieten van Rotterdam!

Vanaf 4 April brengen wij aan U, EEN ECHT JOODSCH
FAMILIE PROGRAMMA, als te hoofdnummer:

צרות ושמחה (Vreugde en Leed)
een greep uit het Joodsche familieleven, dat iedereen zal ontroeren!

Als 2e Hoofdfilm:

נאמן דאר נא'ים
(Nathan der Weise)

naar het bekende toneelstuk van Lessing.

Het verhaal van NATHAN DER WEISE wordt ten deele op het tooneel opgevoerd in entreactes door het ensemble van HENRI BRONDGEEST Dus Tooneel en Film gecombineerd! Ons prachtig CONCERTORGEL zal deze Films met Joodsche muziek illustreren. Deze week mag geen enkel Rotterdamsch Israëliet in ons Theater ontbreken. U weet, wij geven één voorstelling per avond. Aanvang 8 uur. Zondag 3 voorstellingen. Aanvang 2 uur, 5 uur en 8 uur.

DIT PROGRAMMA IS OOK TOEGANKELIJK VOOR KINDEREN
U weet het dus, allen naar het W. B. THEATER

U kunt reeds vanaf heden plaatsen bespreken voor de volgende week. Wij raden dit in Uw eigen belang aan, want de drukte zal enorm zijn.

Aanbevelend,
K. WEISBARD

Aankondiging 'Joods filmprogramma'

Weekblad voor Isr. Huisgezinnen, 28 maart 1924.

³⁰⁶ Een interessant artikel wat dit betreft verscheen in *De Vrijdagavond* over de film DE JAZZ ZANGER: Danvers, 'Een Joodsche film', 156-157.

³⁰⁷ Zie bijvoorbeeld de voorstellingen voor Joodse genodigden van DE OUDE WET, NIW, 16-05-1924 en 23-05-1924.



ASTA-THEATER
Hoogstraat 160 — Directeur: DAVID ROSENBERG.

קללה
DE VLOEK
DE K'LOLOH

Geachte Geloofsgenooten!

Vanaf VRIJDAG 26 JANUARI biedt het ASTA-THEATER, Hoogstraat 160, U een film, gespeeld door de voornaamste Hongaarsche Film-artisten, een drama uit het volksleven.

קללה, De K'lolah, de Vloek

Iets buitengewoons, voortreffelijks, aandoenlijk, sensationeels! Een stuk joodsch volksleven, dat U aangrijpt en een verlustiging is van oogen en hart! Ge zijt hier in echt joodsch milieu! Ge maakt er kennis met den wonderrabbi, die de Jodin Judith een voorspelling doet, welke beslissend is voor gansch haar verder leven. Ge leeft mede dat oud-joodsche kebillosleven in een Hongaarsch doop.

De film zal muzikaal geïllustreerd worden door speciaal gekozen muziek waaronder **קול נידרי** (Kol Nidrei) met versterkt orkest onder leiding van den Kapelmeester, den Heer JAC. BONEFANG.

Ook op het toneel biedt de Directie deze week iets buitengewoons

SOROSOTO

Weet U wie SOROSOTO is? SOROSOTO is de wereldkampioen HARMONICASPELER. De virtuoos bij uitnemendheid wiens spel de hoorders boeit van begin tot einde. DE MAN, die de techniek van zijn spel volkomen beheerscht. Alle muziekliethebbers moeten komen luisteren naar SOROSOTO het muziekwonder, den koning der harmonicaspelers, die overal in de buitenlandsche theaters om zijn meesterspel een uitbundig succes verwierf. SOROSOTO komt voor het eerst in Nederland. Voorts optreden van:

BERGERETTE, de geliefde Chanteuse Tiroliëne

Op WOENSDAG en ZATERDAG van 2-4 uur MATINEE. Prijzen 40, 30 en 20 cent

Op ZONDAG van 2-4 uur. Prijzen 50, 40 en 30 cent

GEEN TOEGANG VOOR PERSONEN BENEDEN DE 16 JAAR

Geachte Geloofsgenooten! Beschouwt deze uitnodiging als persoonlijk tot U en Uw Huisgezin gericht.

ASTA-THEATER, Hoogstraat 160.

*Aankondiging van het Joodse familiedrama De VLOEK,
Weekblad voor Isr. Huisgezinnen, 26 januari 1923.*

CINEMA PALACE

Joden van Rotterdam !

Als hoofdfilm gaat morgenavond :

Judith Trachtenberg

Tragedie eener Jodin in zeven acten

De Telegraaf schrijft over deze fraaie film: Dit is in den stroom slordig filmwerk **eindelijk weer eens een zorgvuldig stuk werk!** Leontine Kühnberg en Paul Otto in de hoofdrollen geven daarbij zéér goed filmspel; sentimentaliteit en grofheid is vermeden; **alles saamgevat is dit waarlijk een film, waarnaar men met belangstelling kijkt.**

Voorts leze men de uitnemende recensies in het Israelietisch Weekblad en het Centraal Blad voor Israelieten.

Iedere Jood kome dit prachtwerk zien! - Niemand blijve thuis!

Geén kinderen

*Aankondiging van het Joodse filmdrama JUDITH TRACHTENBERG,
Weekblad voor Isr. Huisgezinnen, 3 maart 1922.*

Thalia Theater en Cinema Royal

Alle Rotterdamsche Israelieten
moeten vanaf **Vrijdag 5 Mei** naar ons Theater komen
Wij vertoonen dan een film, die hen tot in het diepst van het hart zal treffen

HUMORESQUE

Een Joodsch familiedrama in 5 bedrijven

De ondergrond van deze film is de moederliefde, die in het leven der Joden soms zoo ontroerend ontwikkeld is

HUMORESQUE

is de geschiedenis van een **Joodsch Gezin**, evenals zoovele anderen uit Rusland verjaagd en naar New-York verhuisd. Een levensbeeld vol ontroerende momenten maar ook met echt **JOODSCHEN HUMOR**

Het Orkest zal vele Hebreuwsche melodieën ten gehoor brengen, o.a. **KOL NIDREI**
Nog nooit is een film vertoond zoo edel en zoo mooi als HUMORESQUE
Iedere familie moet het werk komen zien
Ook toegankelijk voor kinderen

*Aankondiging van het Joodse filmdrama HUMORESQUE,
Weekblad voor Isr. Huisgezinnen, 5 mei 1922.*

Speciale voorstellingen met joodse feestdagen

Soms gaf de joodse kalender aanleiding tot aanpassingen in de reguliere film-programmering. Zowel in Amsterdam als daarbuiten zorgden Joodse ondernemers en heel sporadisch ook niet-Joodse ondernemers juist rondom Pesach, het Wekenfeest en de feestdagen in het najaar voor extra feestelijke of Joodse filmvoorstellingen voor de hele familie.³⁰⁸ Meestal programmeerde men als hoofdfilm een sentimenteel Joods familiedrama, als er op dat moment tenminste een film van dat genre verkrijgbaar was. In 1924 was in de Amsterdamse Rembrandt Bioscope bijvoorbeeld *DE GEBENSJTE ETTE* (VS 1922) te zien tijdens het Wekenfeest.³⁰⁹ Scala Rotterdam draaide datzelfde jaar op alle dagen van Chanoeka een “groot en aangrijpend drama uit het Russische Joodsche Volksleven”.³¹⁰ Wanneer geen Joodse themafilm voorhanden was maakte men de voorstelling op andere manieren extra feestelijk, bijvoorbeeld met behulp van een versterkt orkest of speciale Joodse artiesten of musici. Men verwisselde het bioscoopprogramma in verband met Pesach of Rosj Hasjana soms in plaats van op vrijdag pas op zaterdag of organiseerde “doorlopende voorstellingen” tijdens de joodse jaarwisseling.³¹¹ Een creatieve exploitant in Rotterdam besloot zijn nieuwe “Elite Bioscoop- en Intiem Theater Astoria” in 1918 groots te openen op de eerste dag van Rosj Hasjana.³¹²

Bij deze commerciële voorstellingen ging het in de eerste plaats om klantenbinding. Het inspelen op de feestdagen paste in de reguliere strategie van bioscopeigenaren van alle gezindten om gebruik te maken van bijzondere dagen ter verhoging van de recettes.³¹³ De meeste Nederlandse bioscopen hadden een aangepast programma

308 Advertentie Arnhemsc Theater, *NiW*, 2-02-1923; Advertentie Rialto, *NiW*, 7-12-1923; Advertenties Tip-Top en Tuschinski, *NiW*, 27-12-1929; Advertentie Tuschinski, *NiW*, 7-12-1934; Advertentie Studio '32, *NiW*, 9-12-1939; Advertentie Cinema de Munt, *NiW*, 21-10-1921; Advertentie Tip-Top, *NiW*, 7-10-1927; Advertentie Rembrandt Theater, *NiW*, 10-10-1930; Advertenties Tuschinski, *NiW*, 30-03-1923 en 6-04-1923; Advertentie Rembrandt Theater, *NiW*, 2-04-1926; Advertentie *NiW*, 11-04-1930; Advertenties Grand en Ooster Theater Rotterdam, *WiH*, 18-04-1924; Advertenties W.B. Theater en Corso Rotterdam, *WiH*, 4-04-1928; Advertentie Scala Utrecht, *NiW*, 6-06-1924; Advertentie Rembrandt Bioscope, *NiW*, 6-06-1924; Advertentie Tuschinski, *NiW*, 14-05-1926; Advertentie Luxor en W.B. Theater Rotterdam, *WiH*, 8-06-1924; Advertenties Corso en WB Theater Rotterdam, *WiH*, 24-05-1928.

309 Advertentie Rembrandt Bioscope, *NiW*, 6-06-1924.

310 Advertentie Scala Rotterdam, *WiH*, 19-12-1924.

311 Advertentie Cinema Royal, *NiW*, 30-03-1923; Advertentie Cinema de Munt, *NiW*, 18-04-1924; Advertentie Corso Cinema Rotterdam, *WiH*, 14-09-1928.

312 Advertentie Astoria Theater Rotterdam, *WiH*, 6-09-1918.

313 Zie ook de opmerkingen van Mustafa Özen over de speciale voorstellingen die tijdens de Ramadan georganiseerd werden in de moslimwijk Sehzadebasi in Istanbul. Opvallend was dat het juist niet-moslim buitenlanders waren die de speciale voorstellingen in moslimbuurten verzorgden. Het was één van de marktstrategieën van buitenlandse firma's om de markt in Istanbul te bedienen. Mustafa Özen, *De opkomst van het moderne medium cinema in de Ottomaanse hoofdstad Istanbul 1896-1914* (Proefschrift Universiteit Utrecht 2007) 158-161, 165, 256-257.

met Hemelvaart, Pasen, Pinksteren en Kerstmis, althans daar waar het openblijven van bioscopen op deze christelijke feestdagen niet van hogerhand verboden was.³¹⁴ Wel bleef het rekening houden met joodse feestdagen, net als de programmering van Joodse themafilms in het algemeen, een relatief marginaal verschijnsel. Bij geen enkele Joodse bioscoopexploitant was wat dit betreft sprake van een vaste, jaarlijks terugkerende gewoonte. Dit is begrijpelijk aangezien vrijwel iedereen een breed publiek bediende. Alleen voor Josef Kroonenberg vormde de Joodse nichemarkt zijn belangrijkste doelgroep. Het is overigens opmerkelijk dat Joodse bioscoopexploitanten in de Joodse pers ook reclame maakten voor feestvoorstellingen ter gelegenheid van christelijke feestdagen. Rijk geïllustreerde bioscoopadvertenties, vol kerstballen en kerstbomen, waren geen uitzondering. Ook bijzondere voorstellingen en de aangepaste bioscoopopeningstijden met Hemelvaartsdag en de bioscoopbezoeken van Sinterklaas werden aangekondigd in de Joodse pers.³¹⁵ Men nam het dus ook weer niet zo nauw met de joodse traditie dat ze zich op dit punt terughoudend opstelden. De redacties traden evenmin op tegen dit soort reclames, terwijl zowel Sinterklaas als Kerstmis in traditionele kringen gezien werden als een bedreiging voor Chanoeka.

Sommige Joodse bioscoopexploitanten, met name Abraham Tuschinski en Karl Weisbard, stelden hun bioscoop daarnaast kosteloos ter beschikking voor speciale bijeenkomsten ter gelegenheid van Poerim (in februari of maart) en Chanoeka (in december), twee vreugdefeesten waar vooral kinderen actief aan deelnemen. De bioscoopexploitanten werden hiervoor benaderd door het rabbinaat, verenigingen en schoolbesturen. Vaak leverden ze zelf ook een bijdrage aan de organisatie van deze collectieve vieringen die in het teken stonden van de opvoeding van de jeugd tot goede joden. Het waren intieme bijeenkomsten waar optredens van artiesten en de vertoning van een 'gepat' filmprogramma werden gecombineerd met amateurtoneel en -muziek en activiteiten behorend bij Poerim en Chanoeka. Onderricht over de joodse traditie werd verpakt in een jasje van vermaak, compleet met snoep en limonade. Het was één van de manieren waarop de vertegenwoordigers van het geïnstitutionaliseerde

³¹⁴ Niet in alle gemeenten was het geoorloofd de bioscoop open te houden op sommige christelijke feestdagen. In Haarlem en Leiden was het geven van bioscoopvoorstellingen op eerste Paasdag, eerste Pinksterdag en Kerstdag een tijd lang verboden. 'Bioscopen op feestdagen te Haarlem', *Alkmaarsche Courant*, 2-05-1933 en 'Toepassing van de stokoude Zondagswet', *NWC*, 4-01-1929. In Venlo ontstond een conflict tussen lokale geestelijke en gemeentelijke autoriteiten en een bioscoopexploitant over bioscoopvoorstellingen tijdens de vastenperiode. Voor traditionele katholieken was amusement gedurende de weken tussen carnaval en Pasen uit den boze. Van Oort, *Film en het moderne leven in Limburg*, 84. Tijdens de tiendaagse Missieweek was in Heerlen de bioscoop taboe. Van Collem, *Uit de oude draaidoos*, 59.

³¹⁵ Advertenties voor speciale kerstprogramma's: *WIH*, 22-12-1922, *WIH*, 26-12-24 en *WIH*, 21-12-1928. In 1928 adverteerde bijvoorbeeld Weisbard met een aangepast programma in verband met Hemelvaartsdag en speciale St. Nicolaas-matinees. *WIH*, 18-05-1928 en *WIH*, 3-11-1928.

jodendom probeerden een verdere afkalving van het joodse geloof in Nederland tegen te houden. Met name in de decembermaand, wanneer Chanoeka de competitie moest aangaan met Sinterklaas, was dit geen overbodige luxe. Zelfs in de Joodse pers werden beide ‘pakjesdagen’ in een adem genoemd in advertenties van Joodse winkeliers. Het *Centraal Blad voor Israëlieten* verzocht haar lezers om verslagen van de vieringen in te sturen.³¹⁶

Uit de schaarse berichtgeving in de Joodse pers blijkt dat het Tuschinski Theater in Amsterdam in de jaren twintig en dertig de meest populaire bioscooplocatie was voor zulke evenementen, die anders meestal in verenigingsgebouwen of ‘bovenzaaltjes’ plaatsvonden.³¹⁷ De vieringen waren doorgaans het initiatief van de joodse lerarenvereniging Achawah, de Hoofdsynagoge en de Armenscholen. Zo stroomden op een zondagochtend in maart 1927 ruim vijftienhonderd kinderen van de Israëlitische godsdienstscholen onder begeleiding van hun leerkrachten het bioscooppaleis aan de Reguliersbreestraat binnen om samen Poerim te vieren. Ook een aantal Amsterdamse rabbijnen was van de partij. Het programma opende met een korte uitleg over de betekenis van de feestdag, waarop de redding van het Joodse volk door koningin Esther tijdens de ballingschap in Perzië wordt gevierd. Vervolgens kregen de leerlingen een film te zien over het leven van Mozes en de uittocht uit Egypte. Dat dit onderwerp niet bepaald aansloot bij het verhaal van Poerim was geen onoverkomelijk probleem. De kinderen neurieden vrolijk mee op de traditionele joodse muziek waarmee het bioscooporkest van Max Tak het filmverhaal begeleidde. Aan het einde van het programma zorgde een clown alsnog voor de carnavaleske sfeer die hoort bij het traditionele Poerimfeest. De jeugd kreeg al met al een totaalpakket Joodse cultuur ter lering en vermaak. Tevreden over de gang van zaken constateerde het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* dat de “aanwezigheid van het Rabbinaat in plano wel bewees, hoezeer dit feest bij de directie Tuschinski ook de ingenomenheid van de hoge geestelijkheid verdroeg”.³¹⁸

Naast Tuschinski verleenden in Amsterdam ook de directies van het Rialto Theater aan de Ceintuurbaan, het Bio-Theater in de Watergraafsmeer en de Plantage Schouwburg af en toe hun medewerking.³¹⁹ In Rotterdam was het W.B. Theater van

316 ‘Mededeling’, *CBVI*, 16-12-1927.

317 ‘Feest bij Tuschinski’, *NIW*, 3-01-1930. Voor feesten in andere jaren: ‘Poerim in Tuschinski’, *NIW*, 13-03-1925; ‘Poerimfeest in Tuschinski’, *NIW*, 25-03-1927; ‘Chanoekofeest bij Tuschinski’, *NIW*, 3-01-1930; ‘Chanoekofeest voor de Joodsch-Poolsche kinderen’, *NIW*, 3-01-1930; ‘Chanoekofeest bij Tuschinski’, *NIW*, 2-01-1931; ‘Herman Elteschool’, *NIW*, 7-12-1928 en 14-12-1928; ‘Poerimdienst met ontbijt’, *NIW*, 5-03-1937.

318 ‘Poerimfeest in Tuschinski’, *NIW*, 25-03-1927.

319 *NIW*, 02-01-1925; ‘Zichroun Jangakouf’, *NIW*, 3012-1927; ‘Herman Elteschool’, *NIW*, 7-12-1928; ‘Chanoekofeest Herman Elteschool’, *NIW*, 14-12-1928; *NIW*, 20-03-1936.

Karl Weisbard locatie nummer één. Weisbard organiseerde in 1925 bijvoorbeeld een Chanoeka-voorstelling voor de kinderen van de Israëlietische Kosteloze School, de emigranten van de Holland Amerika-lijn, de verpleegden van het Israëlietische Oudenliedengesticht, de leden van de joodse vereniging Mikweih Jisroël en andere joodse verenigingen. Bij de viering in zijn theater van de plaatselijke religieuszionistische jeugdvereniging en de armenschool gaf Weisbard de kinderen zelfs geschenkjes mee. Wat in het bijzonder bij deze ondernemer opvalt is dat zowel zijn rol in de Oost-Europese migrantengemeenschap als zijn affiniteit met het religieus-zionisme nadrukkelijk naar voren komt in zijn bijdrage aan de vieringen. De Chanoeka-feesten in de bioscoop van bijvoorbeeld Zichroun Jangakouf werden ingeleid met een Hebreeuwse speech en opgeluisterd met Oost-Europese Joodse liederen. In 1927 vertoonde Weisbard op het feest een film over de zionistische voorman Theodor Herzl en de voorzitter van de vereniging deelde mee dat ten name van de personen die hun medewerking hadden verleend, onder wie de bioscoopexploitant, “bomen waren geplant in Israël”.³²⁰ We hebben minder goed zicht op wat buiten Amsterdam en Rotterdam gebeurde, al beschikken we over enkele verwijzingen naar Chanoeka- en Poerimbijeenkomsten in bioscopen in Den Bosch, Den Haag en Eindhoven.³²¹ Zo vierden de lokale verenigingen Sjoloum Weringous en Zeierel Zion in Den Bosch hun Chanoeka-avond in 1925 in de Chicago Bioscoop onder directie van Simons en Monasch.

In tegenstelling tot de commerciële Joodse themavoorstellingen gerelateerd aan de joodse kalender moeten de Poerim- en Chanoekabijeenkomsten in bioscopen vooral worden gezien als uitingen van *tsedaka* (Hebreeuws voor rechtvaardigheid), ofwel de joodse vorm van filantropie. De Poerim- en Chanoekavieringen in de bioscoop maakten een integraal onderdeel uit van Weisbards en Tuschinski's persoonlijke filantropische activiteiten op Joods gebied. Ze waren non-profit en werden zonder uitzondering georganiseerd voor kinderen uit arme buurten en joodse weeshuizen en verpleeghuizen.³²² De joodse filantropie als zodanig strekte zich binnen het Joodse filmmilieu echter veel verder uit.

320 'Chanoeko-viering', *WIH*, 18-12-1925; 'Zichroun Jangakouf afdeling Rotterdam', *WIH*, 29-12-1922. 'Chanoeko in de Kosteloze Isr. Godsdienstschool alhier', *WIH*, 14-12-1923.

321 'Den Haag', *NW*, 20-03-1936; 'Den Bosch', *NW*, 2-01-1925; 'Eindhoven 29 december', *NW*, 02-01-1914.

322 Op Chanoekofeesten van het Oude Liedengesticht, het Israëlietisch Weeshuis, de Kosteloze Israëlietische Godsdienstschool en Touras Chajim bijvoorbeeld vertoonde Karl Weisbard, “hulpvaardig als steeds om het lot van minderbedeelden te veraangenamen”, gratis films met een Joodse thematiek: 'Chanoeko in de Israëlietische Godsdienstschool alhier', *WIH*, 14-12-1923; 'Gratis bioscoopvoorstelling bij Weisbard', *WIH*, 26-12-1924. Zie ook de koppeling tussen de Ramadan (Suikerfeest) en benefietavonden rondom filmvoorstellingen in moslimwijken in Istanbul. Özen, *De opkomst van het moderne medium cinema in de Ottomaanse hoofdstad Istanbul 1896-1914*, 158.

***Tsedaka* (lokaal)**

Het bieden van materiële en immateriële hulp aan de zwakkere of armere medemens is één van de belangrijkste joodse heilige plichten. In de joodsreligieuze opvatting is tsedaka alles behalve vrijwillige filantropie en een onmisbaar deel van een goed joods leven. In het geval van gewone liefdadigheid is degene die ontvangt dankbaar. Bij tsedaka is degene die geeft dankbaar dat hij of zij het gebod mag volgen.³²³ Heel Nederland, maar Joods Nederland in het bijzonder kende in de jaren twintig en dertig een zeer bloeiende liefdadigheidscultuur die was voortgekomen uit de geïnstitutionaliseerde Joodse armenzorg.³²⁴ Er waren honderden kleine en grote initiatieven op dit gebied, deels georganiseerd door armbesturen, verenigingen en stichtingen, maar ook op *ad hoc* basis, bijvoorbeeld als particulieren een hulpactie op touw zetten voor een gezin dat door rampspoed overvallen was. Verenigingen in de grotere joodse gemeenten zoals Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Haarlem, Arnhem, Leiden en Utrecht beschikten over speciale ziekenhuizen, weeshuizen en tehuizen voor bejaarden. Enkele Joodse filantropische organisaties beheerden instellingen op nationaal niveau. Deze waren niet alleen binnen de Joodse gemeenschap bekend maar ook daarbuiten, zoals de psychiatrische inrichting Het Apeldoornsche Bosch. Een andere Joodse instelling met grote bekendheid in de niet-Joodse wereld was bijvoorbeeld De Joodsche Invalide met haar beroemde collectebusjes.³²⁵

De Nederlandse Joden hadden kortom net als andere gezindten hun eigen afzonderlijke web van organisaties, waarmee ze zorgden voor hun ‘eigen’ misdeelden. Tsedaka was één van de weinige terreinen waarop tot op zekere hoogte Joodse zuilvorming plaatsvond. Volgens Leydesdorff berustte deze liefdadigheid niet enkel en alleen op de joodse filantropische traditie, maar had ze ook te maken met de zorg om het behoud van een eigen Joodse identiteit. Liefdadigheid was één van de krachtigste verbindende elementen tussen verschillende groepen Joden onderling. Het bieden van hulp in een Joodse omgeving stimuleerde joden om in de traditie blijven en versterkte het groepsbesef binnen de Joodse minderheid, omdat Joodse hulp ervaren werd als

323 Een verschillende waardering wordt toegekend aan verschillende vormen van tsedaka, waarbij een belangrijk punt van onderscheid de mate van anonimiteit van de gever en ontvanger is. Shmuel Himelstein, ‘Charity’ in: R.J. Zwi Werblowsky en G. Wigoder ed., *The Oxford dictionary of the Jewish religion* (New York en Oxford 1997) 154. Met betrekking tot tsedaka in Nederland: Van de Kamp en Van de Wijk, *Koosjer Nederlands*, 533; Lipschits, *Tsedaka*, 13; Selma Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd. Het joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940* (Amsterdam 1987) 239.

324 Het web van liefdadigheid was bij de Joodse minderheid in Amsterdam omvangrijker dan bij de rest van de Amsterdamse bevolking. Leydesdorff, ‘Woord vooraf’, 11.

325 Met betrekking tot de diverse Joodse liefdadigheidsinstellingen zie: Lipschits, *Tsedaka*, 22-28.

iets fundamenteel anders dan christelijke naastenliefde, ook al zag het er in de praktijk hetzelfde uit.³²⁶ Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog groeide de bereidheid om mee te doen aan liefdadige acties onder de Joodse Nederlanders als gevolg van het leed dat grote groepen geloofsgenoten in Oost-Europa werd aangedaan.³²⁷

Vanuit de Joodse gemeenschap werd regelmatig op basis van een gedeelde etniciteit een beroep gedaan op Joodse ondernemers voor de ondersteuning van activiteiten met specifieke Joodse doeleinden. Voor de ondernemers zelf was het één van de manieren om hun verbondenheid met de Joodse gemeenschap te tonen. Joodse bioscoophouders droegen net als geloofsgenoten in andere bedrijfstakken hun steentje bij aan dit soort initiatieven, als ondernemer of op persoonlijke titel. De activiteiten speelden zich grotendeels af op lokaal niveau. Daarbij tekende zich binnen de Nederlandse filmwereld een duidelijk patroon af. De filantropie van de migrantenondernemers in Rotterdam was sterk verbonden met het lokale, traditionele joodse verenigingsleven, terwijl het bij autochtone Joden veel vaker ging om *ad hoc* initiatieven.

Filantropie van Oost-Europese Joden in het Rotterdamse bioscoopwezen

De rol die Weisbard, Tuschinski en andere Oost-Europese collega's speelden in lokale Joodse verenigingen in Rotterdam is relatief goed gedocumenteerd. Zoals eerder vermeld behoorden ze allemaal tot de broedervereniging en sjoel van de Oost-Europese Joden in Rotterdam Agoedat Achiem. De eigenaar van het W.B. Theater Karl Weisbard, van oorsprong bontwerker en handelaar in chique mode, was tegelijkertijd zeer actief binnen de Mikweih Jisroëll (Vertrouwen Israëls). Dit was een godsdienstige weldadigheidsclub die was opgericht om de bekering van joden tot het christelijk geloof tegen te gaan en de Joodse volksklasse te verheffen. Weisbard gaf er knip- en naaicursussen, organiseerde feesten, culturele avonden, bazaars en leerzame avonden "op Joodsch gebied" en nodigde de plaatselijke Joodse jeugd op gezette tijden uit in zijn bioscoop voor een gratis filmvoorstelling.³²⁸ Het *Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen* noemde hem de "onvermoeibare medewerker" van de Mik.³²⁹ Nog een andere lokale

³²⁶ Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd*, 240-241 en 256.

³²⁷ Jan Lucassen, 'Joodse Nederlanders 1796-1940: een proces van omgekeerde minderheidsvorming', 41; Daniel Soyer, *Jewish immigrant associations and American identity in New York, 1880-1939* (Cambridge Mass. 1997), in het bijzonder hoofdstuk 7.

³²⁸ Zie o.a. 'Mikweih Jisroëil Rotterdam', *WIH*, 8-03-1918; 'Mikweih Jisroeil', *NIW*, 23-11-1923; 'Mikweih Jisroëil', *WIH*, 18-07-1924; 'Mikweih Jisroëil', *WIH*, 28-11-1924; 'In het W.B.', *WIH*, 26-12-1924.

³²⁹ Bericht over Mikweih Jisroëll, *WIH*, 24-12-1915.

liefdadigheidsclub waarvoor Weisbard activiteiten organiseerde was de orthodoxe joodse begrafenisvereniging Dowor Touf (Goed Doel). Vanwege zijn sympathie voor het zionisme deden religieus-zionistische verenigingen bovendien regelmatig een beroep op hem om mee te helpen bij lokale zionistische bijeenkomsten. Zo was hij als één van de weinigen betrokken bij de organisatie van filmvertoningen en andere festiviteiten ter gelegenheid van het landbouwfeest Toe Bisjwat (Nieuwjaarsfeest der Bomen). Weisbard was verder betrokken bij diverse acties voor Joodse vluchtelingen uit Polen, waarbij hij nauw samenwerkte met zijn grote concurrent Abraham Tuschinski. De families Tuschinski, Ehrlich en Gerschtanowitz speelden op hun beurt een prominente rol bij de totstandkoming en financiering van de nieuwe synagoge van Agoedat Achiem, die in 1928 opende in de Kipstraat.³³⁰

Voor de Joodse bioscoopexploitanten afkomstig uit Oost-Europa was liefdadigheid allereerst een geschikt middel om de eigen groepsidentiteit gedeeltelijk te bewaren in een nieuwe context. Hun migrantenachtergrond bepaalde voor een belangrijk deel voor welke organisaties ze zich inzetten. De families Tuschinski, Ehrlich en Gerschtanowitz hadden een sterke band met Pools(-Joodse) of andere Oost-Europese belangenverenigingen, zoals het Oost-Joodsch Verbond en de Oost-Europese Joodse cultuurvereniging Peretz.³³¹ Hun betrokkenheid bij dergelijke instellingen blijkt onder meer uit de feesten voor Poolse Joden in hun bioscopen in verschillende steden.³³² Ze hielden actief contact met autoriteiten van het Poolse consulaat en Poolsjoodse comités en instellingen zoals de Alliance Polonaise en de Nederlandsch Poolse Vereeniging, die overigens door Gerschtanowitz zelf was opgericht.³³³ Arme Poolse Joden konden op vrijdagochtend bij de familie Tuschinski terecht voor gratis voedsel. Voor de Vereeniging Jüdische Waisenhilfe haalde Manja, de vrouw van Tuschinski, in het Olympia Theater

330 'Mikweih Jisroel. 15 Schewat', *NIW*, 5-02-1926; 'Agoedas Achiem', *WIH*, 4-04-1928 en 'Agoedas Achiem te Rotterdam', *WIH*, 3-08-1928; 'Een nieuwe synagoge voor de Oost-Joden alhier', *NRC*, 30-07-1928; 'Dowor Touf te Rotterdam', *NIW*, 22-11-1929; 'Dowor Touf de honderdjarige', *NIW*, 29-11-1929; 'Oost-Joodsch Verbond', *NIW*, 18-10-1932, over de oprichting van het Oost-Joodsch Verbond en verder 'Oost-Joodsch Verbond afd. Den Haag opgericht', *Het Vaderland*, 21-03-1934; 'Oost-Joodsch Verbond', *NIW*, 8-12-1939; 'Oost-Joodsch Verbond', *NIW*, 1-03-1940 en 'Weldadigheidssoiree voor de Joodsche vluchtelingen', *NIW*, 5-04-1940.

331 Het Oost-Joodsch Verbond was een algemene vereniging voor Oost-Europese Joden met een religieus-zionistische inslag (afdelingen in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam). 'Oost-Joodsch Verbond', *NIW*, 18-10-1932, over de oprichting van het Oost-Joodsch Verbond en verder 'Oost-Joodsch Verbond', *NIW*, 8-12-1939; 'Oost-Joodsch Verbond', *NIW*, 1-03-1940 en 'Weldadigheidssoiree voor de Joodsche vluchtelingen', 5-04-1940; 'Oost-Joodsch Verbond afd. Den Haag opgericht', *Het Vaderland*, 21-03-1934; 'Peretz', *WIH*, 13-01-1933 en 17-03-1933; Fuks, 'Oost-Joden in Nederland tussen beide wereldoorlogen', 207.

332 Ze organiseerden overigens ook vieringen van christelijke feestdagen voor arme Poolse kinderen van 'alle gezindten', zoals een kerstfeest in 1928. 'Voor de arme Poolse kinderen', *NRC*, 21-12-1928.

333 'Poolsche kinderen in Den Haag', *NIW*, 25-01-1929; 'Chanoekofeest voor de Joodsch-Poolsche kinderen', *NIW*, 3-01-1930; 'Chanoekofeest bij Tuschinski', *NIW*, 2-01-1931.

geld en kleding op voor Polen.³³⁴ Hersch Gerschtanowitz, diverse malen voorzitter van het Rotterdamse comité voor de organisatie van feestavonden voor Poolsjoodse kinderen, bracht de oriëntatie van “de directie Tuschinski” als volgt onder woorden: “wij stellen er prijs op den band, die bestaat tussen het land onzer geboorte en het land, waar wij een nieuw vaderland hebben gevonden, steeds te versterken. Wij hebben Nederland lief, maar dat belet ons niet om met een gevoel van genegenheid te denken aan Polen waar onze ouders en verwanten geboren zijn en verblijf houden.”³³⁵ Ehrlich trad bij dit soort gelegenheden op als vertegenwoordiger van het Poolse gezantschap in Den Haag en van het Poolse consulaat te Rotterdam.

Ondanks deze voorkeur voor organisaties met een Oost-Europese signatuur bleef de Joodse liefdadigheid van de migrantenondernemers in het Rotterdamse bioscoopbedrijf niet beperkt tot het migrantenmilieu. De Oost-Europese bioscoopexploitanten grepen ook de mogelijkheid aan om zich met behulp van liefdadigheid te emanciperen binnen de Joodse gemeenschap en daarbuiten door ook Nederlands-Joodse en niet-Joodse doelen, zoals het Rode Kruis, te steunen. Zo draaide Tuschinski bijvoorbeeld de ene week een ‘Joodse’ film voor joodse liefdadige instellingen en de andere week een ‘katholieke’ film voor katholieke liefdadige instellingen. Weisbard stelde zijn bioscoop ter beschikking van steunacties ten behoeve van de Rotterdamse psychiatrische inrichting Maasoord, Parkherstellingsoorden, “noodlijdenden in de Drentsche venen” of slachtoffers van overstromingen.³³⁶ Met andere woorden: ze droegen met hun filantropische activiteiten dus niet alleen hun Joodse identiteit uit, maar ze vergrootten tegelijkertijd hun netwerken en sociale speelveld in Nederland.

Filantropie van autochtone Joodse bioscoopexploitanten in Amsterdam en elders

Naast de Oost-Europese Joden onder de filmondernemers brachten ook autochtone Joodse bioscoopexploitanten hun banden met de Joodse gemeenschap in hun ondernemerschap tot uitdrukking door zich in te zetten voor Joodse filantropie. Hoewel traditionele verenigingen in Amsterdam wel sporadisch profiteerden van de acties van Joodse bioscoopexploitanten, was van een directe link met het traditionele joodse verenigingsleven in de meeste gevallen geen sprake. Alleen Elias Viskoper,

³³⁴ *NRC*, 30-07-1928; Advertenties Olympia Theater, *NiW*, 24-12-1926 en 31-12-1926.

³³⁵ ‘Chanoeko-feest bij Tuschinski’, *NiW*, 2-01-1931.

³³⁶ ‘Meisjes-padvinders’, *NRC*, 28-02-1926; ‘Kunstochtend’, *NRC*, 11-01-1926; ‘Kinderen naar buiten’, *NRC*, 02-04-1925; ‘Het W.B. Theater’, *NRC*, 16-11-1929. In 1928 liet de Firma Tuschinski door Polygoon een speciale film vervaardigen voor het Rode Kruis. Jaarverslag 1928, *NWC*, 4-01-1929.

die jarenlang exploitant-eigenaar was van de Apollo Bioscoop in Den Haag, was zelf zeer actief binnen joodse liefdadige instellingen. Hij trad zelfs enige tijd op als regent van het Centraal Israëlietisch Wees- en Doorgangshuis te Leiden.³³⁷ De familie Kroonenberg van de Tip Top Bioscoop in de Jodenbreestraat in Amsterdam en andere Joodse ondernemers kwamen daarentegen eerder met incidentele initiatieven om de nood van Joodse buurtgenoten te lenigen, zoals geldinzamelingen voor gezinnen die door rampspoed overvallen waren of armlastige Joodse artiesten. Mede als gevolg van hun beroepsverleden in de diamantbewerking spanden de Kroonenbergs zich in het bijzonder in voor liefdadigheidsacties onder de diamantbewerkers, bijvoorbeeld voor de longtuberculosebestrijding. Een sprekend voorbeeld daarvan is de vervaardiging van de propagandafilm ZONNESTRAAL (1919) voor het Koperen Stelenfonds voor de diamantbewerkers, een initiatief van Jozef Kroonenberg.³³⁸ Het doel was een geldinzameling voor Zonnestraal, het sanatorium voor tuberculoselijders in Hilversum speciaal voor diamantslijpers. Kroonenberg vroeg de bekende Nederlandse regisseur Theo Frenkel voor de regie van de film, een gedramatiseerd historisch overzicht van de tuberculosebestrijding in de diamantwereld vanaf haar oorsprong tot aan Zonnestraal. De film van Ome Jozep en Frenkel betrof een ode aan Ome Jan van de A.N.D.B. (Jan van Zutphen) die het Koperen Stelenfonds tot stand had gebracht. Kroonenberg mobiliseerde eigenhandig alle Amsterdamse bioscoopondernemers om hun zalen enkele dagen gratis ter beschikking te stellen.³³⁹ De opbrengsten van de vertoningen kwamen ten goede aan het Sanatorium.

Verder vonden in de Tip-Top regelmatig film- en variétevoorstellingen en feesten plaats voor uiteenlopende goede doelen. Een geliefd onderdeel van deze avonden was een optreden van het koor van de Grote Synagoge van Amsterdam onder leiding van Sam Englander, zowel binnen Joods Nederland als daarbuiten een beroemdheid.³⁴⁰ Ook

337 'Voor de Haagsche Joodsche Weezen', *Het Vaderland*, 29-10-1924; 'Vacature Kerkeraad Nederlands-Israëlietische Gemeente Den Haag', *NIW*, 8-02-1928; 'De a.s. Kerkeradsverkiezing te Den Haag', *NIW*, 15-02-1929; 'Joodsch Gemeentebelang', *NIW*, 15-02-1929; 'Het Joodsche Gemeentebelang', *NIW*, 7-01-1927 en *NIW*, 7-12-1927; 'Kerkeraad Ned. Isr. Gemeente', *Het Vaderland*, 29-03-1929; 'Het Centraal Israëlietisch Wees- en Doorgangshuis te Leiden', *NIW*, 3-06-1932.

338 IISG Amsterdam, Archief ANDB 1894-1958, inv.nr. 5206: Artikel van Henri Polak over de Zonnestraalfilm, z.j.. Met betrekking tot geldinzameling voor Zonnestraal waar Kroonenberg bij betrokken was: 'Zonnestraal-collecte', *CBVI*, 23-09-1927.

339 Diverse artikelen 'ZONNESTRAAL', *De Telegraaf*, 14-12-1919; 'De film ZONNESTRAAL', *De Film-Wereld* 2-46 (1919); 'Zonnestraal', *De Bioscoopcourant*, 19-12-1919; 'ZONNESTRAAL in het Circus Carré', *Algemeen Handelsblad*, 13-12-1919; 'De film voor Zonnestraaltje', *Theatergids* 14-97 (1919).

340 'Blind en krankzinnig', *NIW*, 2-02-1924; 'Sander Kroonenberg', *NWC*, 4-12-1925; 'Zonnestraal', *De Telegraaf*, 14-12-1919; 'De film ZONNESTRAAL', *De Film-Wereld*, 2-46 (1919); 'ZONNESTRAAL', *De Bioscoopcourant*, 19-12-1919; Ned. Israëlietisch Ziekenhuis', *NIW*, 25-02-1921; 'B.A.Z.E.S.', *NIW*, 30-03-1928; 'Ouden van dagen naar het Tip-Top Theater', *NIW*, 5-04-1935.

de compagnons Veerman en Bierman van het Royalconcern en Jacob Wessel (Union Bioscoop) gaven gratis bioscoopvoorstellingen voor armen, wezen, ouden van dagen en invaliden van joodse instellingen, vaak compleet met drank, sigaren en bonbons en soms zelfs inclusief vervoer naar de bioscoop per touringcar. Twee Joodse filmverhuurders die actief waren op het gebied van Joodse liefdadigheid waren, zo kunnen we uit de Joodse pers opmaken, Aron Lenson van het filmverhuurkantoor Filma en Walter Salomon van de Nordisk Film Company.³⁴¹ Het is belangrijk om te benadrukken dat ook voor deze groep gold dat men naast Joodse liefdadigheidsinitiatieven ook niet-Joodse goede doelen steunde door het gratis ter beschikking stellen van zalen of films of door directe financiële ondersteuning.

Motieven en receptie

Hoewel de joodse traditie van *tsedaka* in de basis niet gerelateerd is aan de achtergrond van de ontvanger maakt de brede Joodse en niet-Joodse oriëntatie van de Joodse ondernemers op liefdadigheidsgebied het lastig om de *tsedaka* van 'gewone liefdadigheid' te onderscheiden. Het is niet meer na te gaan hoe de Joodse filmondernemers hier zelf tegen aankeken. Ging het hen daadwerkelijk om de vervulling van een joodse plicht of handelden zij volledig of gedeeltelijk vanuit andere motieven, zoals een algemener streven naar meer sociaal aanzien of een betere integratie met de niet-Joodse omgeving? Met betrekking tot rondreizende Joodse circusondernemers is al eens geopperd dat zij juist speciaal aan katholieke en protestantse goede doelen schonken om te laten zien hoe goed ze geïntegreerd waren.³⁴² Joodse liefdadigheidsinstellingen ontvingen regelmatig steun van rijke Joden en personen met belangrijke posities in het openbare leven die een uiterst geringe band met het jodendom hadden.³⁴³ Wellicht maakten de Joodse filmondernemers zich nuttig op filantropisch gebied, omdat het er in Nederland nu eenmaal gewoon bij hoorde voor iedere ondernemer die zichzelf serieus nam. De protestantse textielelite kende bijvoorbeeld een zeer lange traditie van het nemen van sociale verantwoordelijkheid in de vorm van schenkingen aan goede doelen en het initiëren van sociale zorg, te verklaren vanuit de notie van christelijke naastenliefde en

³⁴¹ Instellingen die hiervan profiteerden waren vooral Joodse bejaardentehuizen en weeshuizen, onder meer de bekende Joodsche Invalide. 'Een mooie daad', *NIW*, 8-12-1922; 'De oudjes', *CBVI*, 8-12-1922; 'DE OUDE WET', *NIW*, 23-05-1923; 'De feestavond der invaliden', *NIW*, 25-12-1925; 'Een gezellige middag voor de verpleegden', *NIW*, 20-11-1935.

³⁴² Marline Otte, *Jewish identities in German popular entertainment 1890-1933* (Cambridge 2006) 56-59.

³⁴³ J. en D. Michman en H. Beem ed., *Pinkas. Geschiedenis van de joodse gemeenschap in Nederland* (Amsterdam en Antwerpen 1999) 103.

solidariteit, maar ook vanuit het familisme: het versterkte de status en de positie van de familie.³⁴⁴ In het film- en bioscoopbedrijf deden ook niet-Joodse ondernemers wel aan liefdadigheid, al lijkt de activiteit van de Joodse ondernemers op dit gebied vooralsnog groter te zijn geweest.

Belangrijker dan de intenties van de ondernemers zijn echter de effecten die ermee gesorteerd werden, juist omdat de acties op meerdere manieren geïnterpreteerd konden worden, afhankelijk van het referentiekader en ongeacht de motieven die eraan ten grondslag lagen. Etnische identiteitsformatie op grond van tradities zoals *tsedaka* is immers altijd een situationele, tijd- en plaatsgebonden sociale constructie. Al naar gelang het perspectief van waaruit men keek kon men de filantropie van deze bioscoopexploitanten opvatten als teken van een bewust Joods leven of juist als teken van een succesvolle integratie en aanpassing aan ‘gebruikelijke praktijken’ in de niet-Joodse wereld. Traditionele Joodse bladen grepen de liefdadigheid van de filmondernemers in ieder geval steevast aan om de Joodse solidariteit aan te wakkeren en meer in het algemeen de Joodse groepsidentiteit te verstevigen. In traditionele joodse kringen zag men iedere inspanning op dit gebied graag als doelbewuste handhaving van een belangrijke traditie in het jodendom. Men ‘etniseerde’ de ondernemers in zekere zin door hun filantropie aan te wijzen als symbool van hun Joodse identiteit.

Dit komt onder meer sterk tot uitdrukking in het culturele Joodse familieweekblad *De Vrijdagavond*. In drie artikelen werd de filantropie van de beroemde Joodse filmstudiebazen William Fox, Adolphe Zukor en het icoon van het Nederlandse bioscoopwezen Tuschinski gebruikt als aanknopingspunt om te demonstreren hoe betrokken ze waren bij hun eigen gemeenschap.³⁴⁵ De ondernemersfiguren – allemaal Oost-Europese migranten – fungeerden hier als levend bewijs voor het argument dat succesvol ondernemerschap en een streven naar integratie in en acceptatie door de rest van de samenleving niet per definitie hoefde samen te gaan met een volledig afscheid van de Joodse achtergrond. Zukor, Fox en Tuschinski werden alle drie voorgesteld als geslaagde ondernemers die zich in het zakenleven weliswaar hadden aangepast aan de dominante cultuur, maar wat betreft “hun innerlijke leven” en hun maatschappelijke activiteiten hun Joodse afkomst niet verloochend hadden.³⁴⁶ Hun publieke wapenfeiten

³⁴⁴ Paul Werkman en Rolf van der Woude ed., *Geloof in eigen zaak. Markante protestantse werkgevers in de negentiende en de twintigste eeuw* (Hilversum 2006) 79.

³⁴⁵ Is. Jessurun Cardozo Szn, ‘Uit het leven van William Fox: van winkelbediende tot filmkoning’, *De Vrijdagavond* 6-3 (1929) 42-45; X.Z.Y., ‘Adolphe Zukor’, *De Vrijdagavond*, 2-11 (1925) 167-168 en X.Z.Y., ‘Tien jaar Tuschinsky-theater [sic]’, *De Vrijdagavond* 8-31 (1931) 80.

³⁴⁶ Vergelijk het artikel over de Joodse bioscoopondernemer Jacques Veerman: ‘J. Veerman z.g.’, *De Joodsche Middenstander* 13, 21-02-1936: “Voor ons zal de heer Veerman blijven voortleven als een Jood, die zijn Jodendom

om minderbedeelde geloofsgenoten maar ook anderen een helpende hand te bieden, werden nadrukkelijk gepresenteerd als een uiting van hun Joods-zijn. Fox zou in Joods Amerika overall bekend staan om zijn filantropie. Zijn Fox Film Corporation was “immer bereid het leed van behoeftigen en zieken te verzachten”.³⁴⁷ Fox zou gehecht zijn aan het “volk waaruit hij was voortgekomen” en zijn Jood-zijn nooit als een last hebben gevoeld. Dat bleek wel uit zijn betrokkenheid bij Joodse charitatieve instellingen.³⁴⁸ Zukor en zijn vrouw zouden “door arm-Joodsch-New York aangebeden worden” door hun liefdadige activiteiten voor de “talrijke emigranten in East-Side”.³⁴⁹ Bij een bezoek van het echtpaar aan Europa zouden de “Joodsche bewoners van zijn geboortedorpje” een “beduidend geldgeschenk” hebben ontvangen van “een heer die onbekend wenste te blijven”.³⁵⁰ De anonieme schrijver van het artikel over Tuschinski beschouwde de bioscoopexploitant als een “zeldzaam goed en grootvoelend mensch” met een groot hart, wanneer het een persoonlijke bijdrage aan goede doelen betrof. Hij zou onder meer talloze malen “het kleine Russisch-Joodsche sjoeltje te Rotterdam uit dreigende omstandigheden” hebben geholpen.³⁵¹

Het paste helemaal in de strategie van het traditionele en moralistische tijdschrift dat zich primair richtte op het welopgeleide en koopkrachtige deel van Joods Nederland, waar de secularisatie zich al in een vergevorderd stadium bevond. *De Vrijdagavond* construeerde een alternatieve en ruime opvatting van Joodse identiteit voor de stedelijke Joodse bourgeoisie, of in de woorden van Judith Frishman: “*De Vrijdagavond*, a middle-brow magazine, not only asked questions about the nature of Jewish identity. It sought to provide an identity to those middle-class, middle-brow Jews who had recently moved out of the Jewish quarter, could not read Hebrew, and attended synagogue sporadically. It provided them with a past to be proud of, a past which attested to their acceptance of and their acceptability to Dutch society.”³⁵² Afgedwaalde Joodse gezinnen moesten het Joods-zijn en een goede traditionele joodse opvoeding opnieuw gaan waarderen. Artikelen over Joodse kunstenaars, musici

tot sieraad was, als een man die naast zakelijk inzicht, goede commercieele leiding, toch wist te handhaven zijn hoog Joodsch karakter”.

347 Jessurun Cardozo Szn, ‘Uit het leven van William Fox’, 45.

348 Ibidem. De schrijver noemde naast weldadigheidszin ook nog de “behoorlijke Joodsche opvoeding” van zijn twee dochters “die inmiddels met goede Joden gehuwd” zouden zijn.

349 X.Z.Y., ‘Adolphe Zukor’, 168.

350 Ibidem.

351 X.Z.Y., ‘Tien jaar Tuschinsky-theater [sic]’, 80. Waarschijnlijk werd hier de synagoge van de in 1894 opgerichte vereniging Agoedas Achim in de Kipstraat bedoeld (tot 1928 gevestigd in de Rederijstraat), waar de diensten op “Russisch-Poolse” wijze plaatsvonden. Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 19-21.

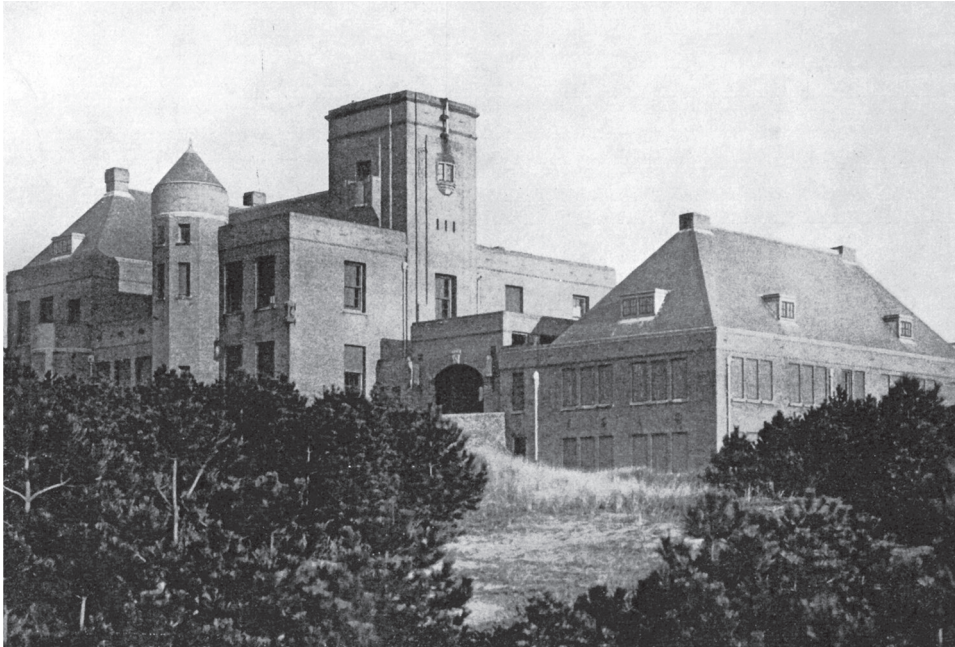
352 Frishman, ‘*De Vrijdagavond* as a mirror of Dutch Jewry in the Interbellum, 1924-1932’, 85-96, 96.

of andere beroemdheden bevatten altijd zoveel mogelijk ‘bewijzen’ voor de Joodse eigenheid van de besproken persoonlijkheden, die ofwel in hun werk konden worden gevonden, ofwel in hun levenswijze. Frishman wijst op de dubbele functie van deze artikelen: “they were to convince the outside world that the Jews were worthy citizens, and they bolstered egos and strengthened Jewish identity in a time when traditional values were losing significance.”³⁵³ Het blad had er voor de aansluiting met haar Joodse lezerskring alle belang bij de maatschappelijk succesvolle filmondernemers te behouden als voorbeeldfiguren, maar tegelijkertijd moest het een langzaam vervaagende Joodse cultuur doen herleven door te tonen dat zij ‘ondanks’ hun succes in uiterst wereldse zaken toch nog altijd Joodse burgers waren gebleven. Men hechtte er kortom groot belang aan zich te presenteren als een brede Joodse gemeenschap met bepaalde gedeelde waarden en vermeed zoveel mogelijk de indruk dat men alleen de orthodoxe joden als echte Joden beschouwde. De individuele Joodse ondernemers zelf presenteerden zich overigens nooit op deze manier in de pers, noch in de Joodse noch in de niet-Joodse bladen.

Personen in de niet-Joodse omgeving zullen op grond van afwijkende referentiekaders heel anders hebben aangekeken tegen de filantropie van de filmondernemers. Waarschijnlijk beschouwde men dergelijke praktijken in deze periode eerder als een typisch Nederlandse deugd dan als een typisch Joodse deugd. Juist deze dubbele interpretatiemogelijkheid maakte liefdadigheid tot een uitermate geschikt middel voor Joodse ondernemers om tegelijkertijd loyaal te zijn aan de Joodse gemeenschap én aan Nederland. Het mes sneed kortom aan twee kanten. Met liefdadigheid hield men in ieder geval de goede naam van de Joodse gemeenschap in ere binnen en buiten de eigen kring en door ook niet-Joodse liefdadigheidsdoelen te omarmen benadrukten de ondernemers dat ze geen buitenstaanders waren. Er was echter nog iets anders. De steun aan goede doelen droeg tegelijkertijd de potentie in zich het imago van de branche te verbeteren. Een aantal Joodse ondernemers in het film- en bioscoopbedrijf begon zich halverwege de jaren twintig geleidelijk aan steeds meer bewust te worden van de verschillende mogelijkheden van liefdadigheid als strategie om zich in uiteenlopende kringen op een positieve manier te profileren. Het sterkst komt dit naar voren in het volgende, unieke initiatief.

353 Ibidem, 85-96, 95.

B.I.O.-Vacantieoord. Een bijdrage aan onverzuilde liefdadigheid (nationaal)



Op de hoge top der duinen
Ver van drukte en gewoel
Staat geweldig trots en machtig
Russenduin ons aller doel

Vanuit de frisse ruime zalen
Zien wij uit op stad en land
Zie hoe onze ogen stralen
Heerlijk Bio-Oord heb dank!³⁵⁴

*Het Bio-Vacantieoord te Bergen aan Zee,
Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 26 december 1930.*

³⁵⁴ Fragment uit het zogenaamde 'Bio-Lied'. Fred de Haas, 'Korte historie van de Stichting Bio-Kinderrevalidatie ter gelegenheid van het 80-jarig bestaan' (ongepubliceerd historisch overzicht, maart 2007).

Op 21 maart 1927 gaven Joseph Kroonenberg, Hermann Ehrlich, Abraham de Hoop, Aaron van Dijk en Jacques Veerman een nationale dimensie aan hun particuliere liefdadigheidswerk door samen actie te ondernemen. Ingegeven door een idee van Tuschinski en zijn zwager Gerschtanowitz riepen ze namens de afdeling Amsterdam van de Nederlandse Bioscoopbond de Stichting Bio-Vacantieoord in het leven.³⁵⁵ De stichting had het doel behoeftige kinderen uit arme stadsbuurten voor enkele weken naar een gezond buitenparadijs te zenden. De katholieke bondsvoorzitter Du Mee die David Hamburger Jr in verband met de hoog opgelopen interne ruzies van dat moment tijdelijk verving, was bereid de stichting meteen in de oprichtingsakte vast te koppelen aan de brancheorganisatie. Zo werd er een officiële band geschapen tussen het nationale film- en bioscoopbedrijf en de filantropie. Centraal geregelde collectes in alle Nederlandse bioscopen met Pasen, Pinksteren en Kerstmis en particuliere giften van bioscoopexploitanten moesten het geld opbrengen waarmee in eerste instantie de kosten van een verblijf van groepen 'bleekneusjes' in kolonies van het Centraal Genootschap voor Kinderherstellings- en Vacantiekolonies in Egmond vergoed konden worden. Het streven was een eigen koloniehuis. De inzamelingen die iedere keer vooraf werden gegaan door speciaal door Polygoon gefabriceerde propagandafilmpjes, bleken zo goed aan te slaan dat eind 1930 het landgoed met landhuis Russenduin in Bergen aan Zee kon worden aangekocht en verbouwd.³⁵⁶ Hier werd het later zo bekend geworden B.I.O.-Vacantieoord (Beterschap In Ons Vacantieoord) ingericht. De "Trots van het Bioscoopbedrijf" kon op 1 juli 1933 door het bestuur van de Nederlandse Bioscoopbond worden geopend.³⁵⁷ Een tien pagina's lang verslag van "de Grootte dag" verscheen in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*.³⁵⁸

Zowel de initiatiefnemers van de stichting als de bestuurders die na de oprichting verantwoordelijk waren voor de dagelijkse leiding waren nagenoeg allemaal Joden. Ze kenden elkaar van het bondsleven.³⁵⁹ Allemaal hadden ze ervaring in de filantropie.

355 'Acte van oprichting Stichting Bio-Vacantieoord gevestigd te Amsterdam, d.d. 21 maart 1927 (Oprichting door het Bestuur van de Afd. Amsterdam van den Nederlandschen Bioscoopbond)', Archief St. Bio-Kinderrevalidatie (Arnhem), zonder inventarisnummer; 'De acte van oprichting der stichting Bio-Vakantieoord', *NWC*, 10-06-1927.

356 'De Kerstdaad van het film- en bioscoopbedrijf. Het landgoed Russenduin te Bergen aan Zee door het Bio-Vacantieoord aangekocht', *NWC*, 26-12-1930; 'Onze trots', *NWC*, 9-01-1931; 'Naar het Bio-Vacantieoord', *NWC*, 3-04-1931; 'Verbouwing van het Russenduin voor Biovacantieoord', *NWC*, 13-11-1931; 'Wat beoogt het Bio-Vacantieoord', *NWC*, 23-12-1932.

357 'Het Bio-Vacantieoord Russenduin te Bergen aan Zee heden plechtig geopend', *Het Vaderland*, 1-07-1933; 'Officieele opening Bio-Vacantieoord Russenduin Bergen aan Zee', *Alkmaarsche Courant*, 2-07-1933; Advertentie Tuschinski Theater 'Opening Bio-Vacantieoord Russenduin', *NW*, 7-07-1933.

358 'De Grootte dag. Het Bio-Vacantieoord Russenduin geopend', *NWC*, 7-07-1933.

359 Na een voorlopig bestuur waarvan Aron van Dijk nog deel uitmaakte, werd het bestuur al gauw als volgt samengesteld: Jacob ter Linden (voorzitter), Jacques Veerman (vice-voorzitter), Abraham de Hoop (secretaris), Herman

De activiteiten van de directie Tuschinski en Kroonenberg zijn al aan bod gekomen. Secretaris Abraham de Hoop verrichtte maatschappelijk werk voor verschillende Joodse verenigingen. Bovendien waren hij en zijn oom Elias de Hoop Azn vooraanstaande spelers in de Amsterdamse charitatieve afdeling van de internationale broederschap ‘voor alle gezindten’ de Ancient Order of Foresters (Court Charity 8010).³⁶⁰ Abraham de Hoop was voorzitter van het District Noord-Holland en redacteur van *De Forester*. De vice-voorzitter van de Stichting Bio Vacantieoord, Jacques Veerman van het omvangrijke Amsterdamse bioscoopconcern Royal, was eveneens een publieke figuur in het Joodse leven. Zijn “humaniteit en liefdadigheidszin” werden later bij zijn overlijden door de Joodse pers geroemd.³⁶¹ De Bioscoopbond had nog enkele vertegenwoordigers afgevaardigd. Het waren Isidor Barnstijn, David Hamburger Jr, Andre de Jong en B.D. Ochse. Niet-Joodse medebestuurders zoals Willem Peters uit Venlo of de Amsterdammer Van Royen, verkeerden dus niet alleen in het bondsleven in overwegend Joodse kring.³⁶² Dat was in deze stichting niet anders. Ze lag praktisch in het verlengde ervan.

De onlosmakelijke band tussen het Bio-Vacantieoord en het landelijke filmbedrijf – zowel reëel als in de beeldvorming – roept toch sterk de vraag op waar het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf eigenlijk een koloniehuis in de Hollandse duinen voor nodig had. Welke andere branche kende in die jaren immers zoiets? Het officiële en meest concrete antwoord op de vraag naar de gedachte achter de stichting is dat het bioscoopbedrijf in de loop van de jaren twintig te maken had met een groeiend aantal kleine en grote liefdadigheidsorganisaties dat voor allerhande doeleinden wilde collecteren in de bioscoop. Bioscoopexploitanten waren bang dat bioscoopbezoekers op den duur ‘donatiemoe’ zouden worden. Ze konden zich er wel eens aan gaan ergeren

Ehrlich (penningmeester), Joseph Kroonenberg (tweede penningmeester), Willem Peters (lid). Vertegenwoordigers in het bestuur namens de NBB waren Isidor Cohen Barnstijn, David Hamburger Junior, Andre de Jong en Brand Dirk Ochse. De katholieke bioscoopexploitante Dinie van Royen, die zelf ook actief is geweest in de stichting, herinnert zich eveneens dat er vooral Joodse ondernemers in de Stichting Bio-Vacantie-Oord zaten, aangevuld met een paar katholieken. De vrouwen van de ondernemers telden na iedere collecte de opbrengsten. Volgens haar waren de ‘telsters’ voor de Tweede Wereldoorlog voornamelijk Joodse vrouwen. Interview van Fransje de Jong met Dinie van Royen [Amstelveen 19-04-2007].

360 ‘A. de Hoop’, *N/W*, 13-04-1934 en ‘Het 40-jarig bestaan van Court Charity der Ancient Order of Foresters’, *N/W*, 12-02-1932. Zie ook: GA Amsterdam, Archief van de Order of Foresters, toegang 1248 (1892-1990), inv.nrs. 237, 240 en 126.

361 ‘Jacques Veerman z.g.’, *N/W*, 14-12-1936.

362 Met betrekking tot het bestuurslid Jacob ter Linden bestaat verwarring over zijn relatie tot het Jodendom. De website URL www.jodeninnederland.nl [laatst geraadpleegd oktober 2012] vermeldt hem als Joods, omdat hij vrij zichtbaar was in het *N/W* en betrokken was bij liefdadigheid voor Joodse instellingen. Het Amsterdamse bevolkingsregister vermeldt een katholieke achtergrond (Jacobus Mattheus Petrus ter Linden). GA Amsterdam, Archief van het Bevolkingsregister Amsterdam, Duplicaatfilms Gezinskaarten (1893-1939), Gezinskaart J.M.P. ter Linden.

dat er bij ieder bioscoopbezoek te pas en te onpas een beroep gedaan werd op hun vrijgevigheid. Bovendien hadden bioscoopexploitanten er moeite mee dat ze steeds keuzes moesten maken welke organisaties wel en welke organisaties niet in hun zaal mochten collecteren. Dit leverde chaos of treurige toestanden op. Het probleem kon in één keer worden opgelost als het Nederlandse film- en bioscoopwezen haar eigen liefdadige instelling had waarvoor op vaste momenten in het jaar werd gecollecteerd. Er is echter voldoende reden om aan te nemen dat er nog meer op het spel stond. Het moment waarop de stichting werd opgericht en de berichtgeving rondom het Bio-Vacantieoord suggereert dat er naast deze praktische reden nog sprake was van een andere achterliggende reden.

Het Bio-Vacantieoord kan onmogelijk los gezien worden van de achtergrond van de continue confrontaties van het filmbedrijf met de buitenwereld gedurende de jaren twintig die de branche een negatief imago gaven en de sociale positie van ondernemers onder druk zetten. In hoofdstuk één werd uiteengezet dat het film- en bioscoopbedrijf te kampen had met aanhoudende debatten over de potentiële maatschappelijke gevaren van de bioscoop in politiek-ideologisch opzicht en op zedelijk gebied. De commerciële bioscoop had op zijn zachtst gezegd een bedenkelijke status en gemeentelijke overheden en de nationale overheid probeerden voortdurend allerlei vormen van regelgeving te ontwikkelen om het bioscoopgevaar te beteugelen. Er werden felle discussies gevoerd over verschillende vormen van filmkeuring en over de Nederlandse Bioscoopwet. De Bioscoopbond trad op de voorgrond in de publiciteit wanneer een verweer tegen aanvallen van buitenstaanders nodig was. Tegelijkertijd onderhandelde het bondsbestuur voortdurend met gemeenteraden over een verlaging van de belasting op bioscoopbezoek. Door het actieve verdedigende optreden van het bondsbestuur lag de Bioscoopbond geregeld in de clinch met autoriteiten en critici uit allerlei gelederen, terwijl ze ook intern de boel nog niet op orde had, zoals hoofdstuk twee liet zien. Verschillende kwesties escaleerden in de loop van de jaren twintig. Het was daarom hoog tijd voor een *statement* vanuit de bedrijfstak, waarmee een positieve draai gegeven kon worden aan de beeldvorming over het filmbedrijf en haar ondernemers.

De strategie waarvoor men koos was liefdadigheid. Het was iets waarover op vrij korte termijn consensus kon worden bereikt binnen de bond. Liefdadigheid was al eerder door het bestuur erkend als middel om de respectabiliteit van de branche te verhogen en bovendien de interne saamhorigheid te vergroten, eveneens op een moment dat de bedrijfstak veel kritiek te verduren had. Vlak na de oprichting van de bond in 1918 wees voorzitter Hamburger op de mogelijkheid om een nationale “daad te

verrichten waarmee de sympathie van het heele land” gewonnen kon worden.³⁶³ Het voorstel was toen een landelijke filmweek te organiseren speciaal voor het Nationaal Zeemansfonds ten bate van de door de oorlog getroffen opvarenden van Nederlandse koopvaardij schepen en vissersvaartuigen en hun gezinnen. Dit doel mede te financieren werd in de dagbladen gepropageerd als nationale eer en een “vaderlandsch belang”, wat het een uitgelezen kans maakte voor bioscoopdirecteuren om hun beste beentje voor te zetten.³⁶⁴ Iets meer dan tien jaar later schreef het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* over Bio dat de autoriteiten dankzij dit werk nu wel moesten erkennen dat de “bioscoopmannen” op onbaatzuchtige wijze grote diensten konden bewijzen aan de samenleving.³⁶⁵ Bij de aanschaf van Russenduin zou er grote vreugde hebben geheerst in de branche: “Men heeft hier het oog vooral gevestigd gehad op de beteekenis er van naar buiten. Zij, die in de bioscopie hun bestaan vinden, worden immers veelal beschouwd als menschen wier doel en streven ‘t is om in den kortst mogelijken tijd rijk te worden.”³⁶⁶ Ieder “greintje onbaatzuchtigheid” zou hen worden ontzegd.³⁶⁷ Bij de opening van het vakantiehuis betoogde de bondsvoorzitter dat men door dit goede werk van het filmbedrijf “tegenwoordig wel eenigszins anders denkt dan vroeger over het bioscoopbedrijf” en dat de vestiging van het Bio-Vacantieoord te danken was “aan den suggestieven invloed van de film in den meest gunstigen zin”.³⁶⁸ Het Bio-Vacantieoord verhoogde de respectabiliteit van de bioscoopwereld. Vanzelfsprekend had iedere filmverhuurder of bioscoopexploitant, of hij nu Jood, katholiek, protestant of ‘rood’ was hier baat bij.

Wat opvalt in de publiciteit rondom de stichting en haar vakantiekolonie is dat neutraliteit en een nadruk op de ‘nationale zaak’ in belangrijke mate het aanzien van het Bio-Vacantieoord bepaalden. De liefdadigheidsinstelling was van grote toegevoegde waarde waar het de Bioscoopbond ging om het creëren en stimuleren van een publieke sfeer buiten de greep van de verzuiling. Alles in de uitgekende propagandastrategie van de stichting was erop ingesteld. Elke schijn van *commitment* aan een bepaalde

363 ‘Kort verslag van de Algemeene Vergadering van 6 mei 1918, gehouden in Café De Nieuwe Karseboom (filmbeurs)’, *De Bioscoop-Courant*, 10-05-1918.

364 ‘Ook een zaak van nationale eer’, *NRC*, 28-10-1918; ‘Het Nationaal Zeemansfonds’, *Het Vaderland*, 17-04-1925.

365 ‘Onze trots’, *NWC*, 9-01-1931; ‘De Kerstdaad van het film- en bioscoopbedrijf. Het landgoed Het Russenduin te Bergen aan Zee door het Bio-Vacantieoord aangekocht’, *NWC*, 26-12-1930; *NWC*, 15-04-1927 en advertentie Tuschinski Theater ‘Opening Bio-Vacantie-Oord Russenduin’, *NWJ*, 7-07-1933. ‘Excursie naar Het Russenduin te Bergen aan Zee’, *Het Vaderland*, 13-04-1933. In de filmvakpers werden lijsten afgedrukt met alle opbrengsten van de collectes in de verschillende bioscopen. Bijvoorbeeld: ‘Paascollecte Bio-Vacantieoord’, *NWC*, 9-05-1930.

366 ‘Onze trots’, *NWC*, 9-01-1931.

367 *Ibidem*.

368 ‘Het Bio-Vacantieoord Russenduin te Bergen aan Zee’, *Het Vaderland*, 1-07-1933.

groep of zuil in de Nederlandse samenleving werd vermeden, dus was hier ook geen speciale aandacht voor Joodse filantropie. In de propagandafilmpjes werd groot aangekondigd dat de kolonie was bedoeld voor minderbedeelde kinderen van alle gezindten. Het Bio-Vacantieoord was er dus voor iedereen, ongeacht 'ras' of geloof, en moest vooral *Nederlands* zijn. Juist de focus op neutraliteit en nationaal belang, precies passend bij hetgeen ook de Nederlandse Bioscoopbond als geheel uitdroeg, maakte het Bio-Vacantieoord in een samenleving zo verkokerd als de Nederlandse bijzonder met het oog op de rol van de Joden hierin. Het was niet alleen een methode om het algemene negatieve imago van de bedrijfstak als geheel te bestrijden. Het afwenden van de aandacht van etnische en religieuze verschillen had voor Joodse ondernemers het bijkomend voordeel dat daarmee ook de aandacht werd afgewend van de her en der opduikende beeldvorming over de macht van Joden in het Nederlandse filmbedrijf en de Bioscoopbond. Het is de vraag wat voor de Joodse bestuurders van het Bio-Vacantieoord belangrijker was: het voldoen aan de traditionele joodse plicht van de tsedaka of het offensief tegen de criticasters. Het bronnenmateriaal lijkt in dit geval in ieder geval te wijzen op dat laatste.

Jodendom in de ondernemerspraktijk

Het algemene beeld dat uit dit hoofdstuk naar voren komt, is dat er binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf in ieder geval een bepaalde groep ondernemers was die er waarde aan hechtte haar binding met het jodendom en de Joodse clientèle tot uiting te laten komen in de bedrijfsvoering. Voor zover op basis van de bronnen kon worden vastgesteld betrof het voornamelijk Oost-Europese migranten die vooral in het Rotterdamse bioscoopbedrijf actief waren, maar ook een relatief klein aantal autochtone bioscoopexploitanten in de drie grote steden in de Randstad. Alhoewel geen van hen strikt volgens de religieuze richtlijnen leefde en er bijvoorbeeld gewoon werd doorgewerkt met sabbat, namen deze ondernemers hun rol in het Joodse sociale milieu waarvan ze deel uitmaakten heel serieus. Op verschillende manieren gaven zij hun onderneming en ondernemerschap een Joodse signatuur, waarmee ze afweken van de meeste van hun Joodse vakgenoten. Ze adverteerden in de Joodse pers en plaatsten daarin joodse nieuwjaarswensen, terwijl andere Joodse collega's zoals Loet Barnstijn of David Hamburger in de traditionele Joodse bladen buiten beeld bleven. Naast hun *mainstream* filmprogramma's voor het brede publiek vertoonden ze ook Joodsgetint werk waarmee ze zich speciaal op hun Joodse clientèle richtten. Deze

voorstellingen waren soms gekoppeld aan bepaalde joodse feestdagen. Verder stelden ze hun bioscoop ter beschikking aan Joodse instellingen ten behoeve van poerim- en chanoekabijeenkomsten ter opvoeding van de Joodse jeugd of zetten zich in op het gebied van Joodse filantropie. Een van de manieren om de banden met het formele joodse godsdienstige leven aan te halen en ‘onderlinge saamhorigheid in de traditie’ te kweken was het organiseren van speciale voorstellingen ter ondersteuning van traditionele joodse filantropische instellingen als weeshuizen en oudeliedengestichten. Sluitingen van bioscopen op grond van joodse kalendervoorschriften kwamen nauwelijks voor, maar op Grote Verzoendag en Pesach legde men het werk wel neer.

We kunnen concluderen dat deze groep tot op zekere hoogte bijdroeg aan het behoud van joodse tradities en cultuur en de bloei van het Joodse leven in een tijd waarin steeds minder Nederlandse Joden de synagoge bezochten en traditionele religieuze aspecten van hun gemeenschappelijke identiteit steeds verder naar de achtergrond verdwenen. Met hun ‘Joodse activiteiten’ stimuleerden de ondernemers een bewuste en gezamenlijke beleving van het Jodendom in de openbare sfeer. Ze leverden een bijdrage aan de versterking van het Joodse groepsgevoel door zich in de Joodse pers nadrukkelijk te presenteren als Joodse ondernemers en door continu het bestaan van een afzonderlijke ‘Israëlitische klantenkring’ te bevestigen. Wel speelde dit alles zich uitsluitend af in de marge van hun reguliere ondernemerspraktijk. Bovendien was de uitgesproken Joodse profilering vrijwel alleen zichtbaar binnen de Joodse wereld en het filmmilieus en de meeste praktijken gericht op de Joodse gemeenschap hadden een zeer lokaal karakter. Buiten het Joodse milieu benadrukten zelfs de meest traditioneel ingestelde ondernemers in het filmbedrijf liefst zo min mogelijk dat ze ‘anders’ waren dan hun niet-Joodse collega’s.

Men schakelde doorgaans heel flexibel tussen beide posities. Naast joodse nieuwjaarswensen verschenen er zowel in de Joodse als in de algemene pers ook regelmatig ‘gewone’ nieuwjaarswensen van dezelfde Joodse bioscoopdirecties.³⁶⁹ Speciale programma’s in verband met Hemelvaart, Kerstmis of Sinterklaas werden net zo goed aangekondigd in de Joodse pers. Naast speciale happenings voor het Joodse publiek vonden in hun bioscopen als het zo uitkwam ook wel speciale happenings plaats voor een katholiek publiek, die evengoed werden opgeluisterd met katholieke koor- en orgelmuziek. Joodse en niet-Joodse filantropie waren bij deze ondernemers nauwelijks van elkaar te onderscheiden en al helemaal niet voor buitenstaanders. Liefdadigheid was daarom het middel bij uitstek om de sociale positie in de niet-Joodse omgeving te

³⁶⁹ Nieuwjaarswensen van o.a. Tuschinski en Weisbard, *NRC*, 1-01-1921, 31-12-1923 en 29-12-1927.

verbeteren en tegelijkertijd iets van de eigen identiteit te bewaren en daarmee trouw te blijven aan de eigen gemeenschap. Hiervan werd in Joodse filmkringen creatief gebruik gemaakt, en niet alleen in Nederland.³⁷⁰ Het verklaart mijns inziens voor een deel waarom juist deze groep ondernemers zo'n prominente rol speelde in de Stichting Bio-Vacantieoord. Niet alleen bevorderden zij met de oprichting van de 'neutrale' stichting hun eigen integratie en acceptatie als respectabele Hollandse burgers zonder hun identiteit te verloochenen, maar ze stimuleerden ook meer in het algemeen de integratie van Joden aangezien de stichting geen onderscheid maakte tussen Joodse en andere kinderen.³⁷¹

Waren er ook grenzen aan deze flexibele houding van deze groep filmondernemers ten opzichte van hun Joodse identiteit? Een interessante kwestie is of zij zich net zo flexibel opstelden tegenover het zionisme, de moderne Joods-nationale beweging die juist uitdroeg dat Joden een apart volk waren met een eigen, zij het 'verloren vaderland' dat stap voor stap moest worden teruggewonnen. Dit kon immers de nodige loyaliteitsconflicten opleveren, gezien hun uitgesproken oriëntatie op Nederland en het Nederlandschap en het traditionele deel van de Joodse gemeenschap, waar het zionisme buiten religieus-zionistische kringen een nauwelijks geaccepteerde stroming was. Uit de secundaire literatuur over Joden in de Amerikaanse filmindustrie blijkt dat sommige Joodse studiobazen niets te maken wilden hebben met het zionisme en zeker niet publiekelijk, omdat het strijdig was met het gevoel een echte Amerikaan te zijn.³⁷² In Nederland is de religieus-zionistisch georiënteerde Karl Weisbard een voorbeeld van iemand die zijn persoonlijke banden met Oost-Europa, Nederland, Rotterdam, het traditionele jodendom én het zionisme voor zichzelf met elkaar in overeenstemming wist te brengen in een heel persoonlijke mix, maar hoe zat het met de rest? Leefde het zionisme in het Nederlandse filmmilieu en kwam dit op één of andere manier zichtbaar tot uiting in de ondernemerspraktijk?

³⁷⁰ Zie bijvoorbeeld de opmerkingen over de schenkingen van de Joodse *movie mogul* Adolph Zukor aan Joodse liefdadigheidsorganisaties in Ted Merwin, *In their own image* (New Brunswick e.a. 2006) 117.

³⁷¹ Het wordt uit de bestudeerde bronnen overigens niet duidelijk of kinderen van alle gezindten in de praktijk ook daadwerkelijk samen verbleven in de vakantiekolonie van het Bio-Vacantieoord en of er bijvoorbeeld een kosjere keuken was.

³⁷² Avisar, 'Die Mischpoche von Hollywood', 205.

NEDERLANDSCHE ZIONISTENBOND, Afd. Rotterdam

LUXOR THEATER

Donderdag 17 APRIL a.s. 's avonds
8 uur zal vertoond worden de nieuwe

Palestina Film

De Joodsch-Amerikaansche millionair Bloomberg
bezoekt ארץ ישראל en staat verstomd over den vooruitgang
in het heilige land. Voor dezen avond is de medewerking
verkregen van den Heer SAM SWAAP, violist, en het
Rotterdamsche JOODSCH-NATIONALE JEUGDKOOR,
terwijl de Heer J. HERTZBERGER uit s-Gravenhage
over Palestina zal spreken.

JODEN BEZOEKT ALLEN OP 17 APRIL HET LUXOR THEATER

Gewone prijzen: f 1.25, f 1.—, f 0.75 en f 0.50. Kaarten reeds nu
verkrijgbaar bij het Luxor theater, Gebr. Haagens Keizerstraat en de
firma Hakkert, Diergaardelaan en Weste Wagenstraat.

Aankondiging PALESTINA FILM,

Weekblad voor Isr. Huisgezinnen, 11 april 1924.

4 | Zionisme in de Nederlandse bioscopen

In november 1922 kwam er bij de redactie van het *Nieuw Israëlietisch Weekblad* een enigszins gepikeerde ingezonden brief binnen van een Groningse lezer die zich had gestoord aan een voorval in de plaatselijke synagoge.³⁷³ De bestuurders van de joodse gemeente ter plaatse hadden reclame gemaakt voor de omstreden zionistische beweging door in de synagoge op te roepen tot het bijwonen van de vertoning van de Palestinafilm van het Joods Nationaal Fonds, waarvan de bruto opbrengst bestemd zou zijn voor de aankoop van land in Palestina. Volgens de schrijver was de meerderheid van de Groningse joodse gemeente niet zionistisch en had het kerkbestuur zich neutraal moeten opstellen. Een dergelijke extra reclame was naar zijn mening niet eens nodig. Er stonden immers al acht dagen van tevoren advertenties en aanbevelingen voor de filmvertoning in verschillende lokale kranten. De schrijver stak zijn wantrouwen ten opzichte van het Joods Nationaal Fonds en de “Palestijnsche zaak” niet onder stoelen of banken.³⁷⁴ Omdat alleen het J.N.F. kon beschikken over de gelden voor de opbouw van het Joodse land en traditionele verenigingen daarover “geen medezeggenschap hadden” was het lang niet zeker dat het land uiteindelijk “naar Thora en traditie bestuurd” zou worden, vond hij.³⁷⁵ Het *NIW* reageerde niet direct op deze laatste opmerkingen. Wel meende de redactie dat propaganda voor het Joods Nationaal Fonds niet thuishoorde in de synagoge, of het nu een filmvoorstelling betrof of niet. Het kerkbestuur moest zich volgens haar “te allen tijde ‘neutraal’ opstellen”, ook wanneer de meerderheid van de gemeente het zionistische gedachtegoed wel aanhing.³⁷⁶

Deze momentopname illustreert in het klein de gevoelige verhouding tussen het traditionele deel van de Joodse gemeenschap en het moderne zionisme dat rond de eeuwwisseling opkwam. Traditionele joden moesten niet alleen leren omgaan met de toenemende secularisering binnen de gemeenschap, maar ook met deze recent ontwikkelde visie op de emancipatie van het internationale Jodendom. Het politieke zionisme – waarin men het in de joodse religie en historie diepgewortelde verlangen om terug te keren naar het beloofde land opnieuw vorm gaf – was door haar uitgesproken activisme en sterke profilering in de openbaarheid een zichtbare stroming in Joods

373 VERITAS, ‘PALESTINA-FILM te Groningen. Het Dagelijksch Bestuur als propagandist van het Zionisme?’, *NIW*, 17-11-1922.

374 Ibidem.

375 Ibidem.

376 Ibidem.

Nederland. Ondanks de geringe aanhang in termen van ledenaantallen van zionistische organisaties was de ideologie nadrukkelijk aanwezig als een “nieuwe vorm van joods bewustzijn en joodse manifestatie”.³⁷⁷ Het gedachtegoed wekte een complex geheel van pro- en contrareacties op. De ideologie was voer voor hartstochtelijke discussies binnen de internationale Joodse gemeenschap. Zionisten hadden in Nederland en elders te kampen met felle tegenstanders uit religieus-orthodoxe, maar ook uit liberale en socialistische milieus. Alleen het streven om een thuis en een betere toekomst te creëren voor grote groepen Oost-Europese vluchtelingen werd vanuit filantropisch oogpunt in brede Joodse kring aanvaard.³⁷⁸

Welke houding namen de Joden binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf aan ten aanzien van het zionisme? De secundaire literatuur op het gebied van zionistische filmproductie, distributie en vertoning laat zien dat de beweging het medium film in de jaren twintig voor het eerst op serieuze schaal begon aan te wenden voor propagandadoeleinden.³⁷⁹ Financiers, technici en andere professionals op filmgebied werden bij de zaak betrokken via het brede netwerk van relaties in de gevestigde filmindustrie en de bioscoopwereld. Waren Joodse bioscoopondernemers en film distributeurs in Nederland ook betrokken bij het zionistische propaganda-apparaat?

Advertenties voor zionistische filmvertoningen in bioscopen en filmbesprekingen in zionistische tijdschriften als *De Joodsche Wachter* en *Het Beloofde Land*, traditionele Joodse weekbladen, de filmpers en de algemene pers vormden de bronnenbasis voor dit hoofdstuk.³⁸⁰ De opbouw is als volgt. Om de positie van filmondernemers beter te kunnen begrijpen, is enige kennis over de zionistische beweging en de institutionele context achter het propaganda-apparaat noodzakelijk. De eerste paragraaf verschaft daarom op basis van secundaire literatuur informatie over de voornaamste zionistische organisaties die betrokken waren bij filmpropaganda op internationaal en op nationaal niveau. Daarbij wordt met name stilgestaan bij de activiteiten van het Joods Nationaal

377 Blom en Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)', aldaar 295; Ludy Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941* (Assen 1975) 5.

378 Voor een genuanceerd beeld van de complexe pro- en antizionistische opvattingen in Nederland zie Evelien Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken. Een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland* (Amsterdam 1999).

379 Hillel Tryster, *Israel before Israel: silent cinema in the Holy Land* (Jerusalem 1995); Jeanpaul Goergen en Ronny Loewy, 'Filme von und über jüdische Organisationen und die jüdische Besiedlung von Palästina', *Filmblatt* 7-18 (Berlijn 2002) en Jan-Christopher Horak, 'Zionist Film Propaganda in Nazi Germany', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 4-1 (1984) 49-58; Moshe Zimmerman, 'Jewish and Israeli film studies' in: Martin Goodman e.a. ed., *The Oxford handbook of Jewish Studies* (New York 2002) 911-942.

380 *De Joodsche Wachter* was het tweewekelijks orgaan van de Nederlandsche Zionistenbond (NZB) dat vanaf 1905 verscheen en vanaf 1924 een weekblad werd. De lezerskring beperkte zich in tegenstelling tot het tijdschrift *Het Beloofde Land* tot de zionistische wereld.

Fonds. Vervolgens wordt inzicht gegeven in de Nederlandse roulatie van de zogenaamde ‘eerste golf’ zionistische films in de jaren twintig. De distributie- en vertoningscontext van de eerste officiële Palestinafilm van het Joods Nationaal Fonds (HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA, 1921) staat daarbij centraal. In de derde paragraaf wordt de betrokkenheid van Joodse filmondernemers bij de propaganda nader belicht en geïnterpreteerd. Ik heb er bewust voor gekozen in dit hoofdstuk alleen kort vooruit te blikken naar de voorstellingen van zionistische geluidsfilms in de jaren dertig (de ‘tweede golf’). Deze worden in het volgende hoofdstuk behandeld vanwege de veranderde status van het zionisme en de afwijkende dynamiek in het veld van de zionistische filmpropaganda in de periode na de introductie van de geluidsfilm.

Achtergronden van het moderne zionisme: politiek en propaganda

De Oostenrijkse journalist Theodor Herzl (1860-1904) wordt doorgaans gezien als de man die van het Joods nationalisme een georganiseerde, internationale politieke beweging maakte. Hij was één van de denkers die zich gedurende de laatste decennia van de negentiende eeuw bezighielden met het ‘Jodenvraagstuk’. Deze term duidde in grote lijnen op het complex aan actuele vragen over de daadwerkelijke en de wenselijke positie van de Joden en het Jodendom in de wereld in samenhang met het proces van politieke en sociale emancipatie van de Joodse minderheden in Europa. Uitbarstingen van Jodenhaat en pogroms in Oost-Europa, de vluchtelingenstromen die daarvan het gevolg waren en meer algemeen een groeiend antisemitisme in verschillende Europese landen, maakten een heroriëntatie op het Jodendom door zowel Joden als niet-Joden tot een urgente internationale kwestie. Waarom bestond er antisemitisme en hoe kon het worden tegengegaan? Diende men de Joden te beschouwen als een ‘ras’, een volk, een natie, een geloofsgemeenschap of een combinatie ervan? In welke richting kon het Jodendom zich in de toekomst het beste ontwikkelen? Herzls overtuiging was dat de Joden alleen veilig zouden zijn als ze als ‘normaal volk’ in een eigen natiestaat de meerderheid vormden. Daarvoor ontwierp hij een plan in zijn beroemd geworden boek *Der Judenstaat* (1896). Naar aanleiding van het werk kwam in 1897 een groot aantal internationale vertegenwoordigers van het Jodendom bijeen om samen een politiek antwoord op het Jodenvraagstuk te formuleren. De bijeenkomst in Basel kwam bekend te staan als het eerste Zionistencongres. Besloten werd dat gestreefd zou worden naar een publiekrechtelijk gewaarborgde woonplaats voor het Joodse volk in Palestina. De tijdens dit congres opgerichte Wereld Zionisten Organisatie moest een

geïstitutionaliseerde infrastructuur tot stand brengen, waarmee de ideologie van het zionisme breed gepropageerd kon worden. Het uiteindelijke doel van de instelling was het faciliteren en in goede banen leiden van een grootschalige migratie van Joden naar het Heilige Land.³⁸¹

De internationale opbouwfondsen en de Nederlandse Zionistenbond (NZB)

Voor de aankoop van land voor het Joodse volk en de ondersteuning van het opbouwwerk riep de organisatie tijdens het vijfde internationale zionistencongres in 1901 het *Jewish National Fund* (Joods Nationaal Fonds of JNF) in het leven. Het geld dat bij dit fonds binnenkwam was afkomstig uit collectes en overige vrijwillige giften, waarmee vervolgens stukken land werden aangekocht. Enkele tienduizenden Joodse kolonisten vestigden zich in de periode tot de Eerste Wereldoorlog in Palestina. De definitieve opbouw van het Joodse land werd in de praktijk echter pas mogelijk toen de missie ondersteuning kreeg van de Engelse regering na de Britse overwinning in Palestina en de Balfour Declaratie van 1917. Groot-Brittannië kreeg aan het einde van de oorlog het voorlopig mandaat over de voormalige Ottomaanse regio, een mandaat dat in 1922 bekrachtigd werd door de Volkenbond. De verklaring van de Britse minister van Buitenlandse Zaken Balfour en zijn regering, waarin de noodzaak van een nationaal tehuis voor Joden in Palestina erkend werd, betekende voor de zionistische beweging een grote stap voorwaarts. Het kabinet maakte haar inspanningen om bij te dragen aan dit streven tot een belangrijk onderdeel van de mandaatpolitiek. In Londen kwam in 1920 het *Palestine Foundation Fund Ltd* (Palestina Opbouwfonds of POF) tot stand met het doel binnen vijf jaar vijftieng miljoen pond te vergaren voor de opbouwwerkzaamheden. Het POF zou op het verworven grondgebied ondersteuning bieden bij de ontwikkeling van kolonies, landontginning, de aanplant van bossen, de bouw van moderne stadswijken, de oprichting van scholen en een universiteit met modern Hebreeuws als voertaal, een centrale bankinstelling en andere onderdelen van een moderne infrastructuur.³⁸²

Vanaf het begin van de twintigste eeuw was een wijdvertakt netwerk van nationale en lokale zionistenorganisaties verantwoordelijk voor het inzamelen van geld en het creëren van draagvlak voor de politieke beweging bij een zo breed mogelijk Joods en

³⁸¹ R.J. Zwi Werblowsky en Geoffrey Wigoder ed., *The Oxford dictionary of the Jewish religion* (New York en Oxford 1997) 761-762; Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken*, 12; Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, 5-9; Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 287-288.

³⁸² Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, 86 en 142.

niet-Joods publiek. Een deel daarvan was gelieerd aan de Wereld Zionisten Organisatie, het Joods Nationaal Fonds of het Palestina Opbouw Fonds. De meeste zionistische organisaties gaven een eigen blad uit. Men verspreidde brochures en collectebusjes van het JNF in de Joodse gemeenschappen en organiseerde lezingen van vooraanstaande buitenlandse en binnenlandse medestanders. Foto's die tijdens voordrachten met behulp van een toverlantaarn werden geprojecteerd gaven de toehoorders een indruk van het opbouwwerk.³⁸³ In Nederland was de grootste en belangrijkste zionistenclub die zich met dit soort zaken bezighield de in 1899 opgerichte Nederlandse Zionistenbond, althans wanneer deze gezien wordt in verhouding tot de andere zionistenorganisaties.³⁸⁴ Al haar lokale afdelingen inbegrepen vertegenwoordigde de NZB in feite maar een fractie van het Nederlandse Jodendom. Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog lag het ledenaantal rond de 2000, terwijl er rond de 100.000 Joden in Nederland woonden. Vlak voor de Tweede Wereldoorlog telde de NZB circa 4000 leden op een totale Joodse bevolking van 140.000. De aanhang was in de provincie het grootst. Een omarming van het zionisme door grote groepen Joden bleef net als in veel andere West-Europese landen uit.³⁸⁵

Toch wisten haar woordvoerders hun ideeën breed kenbaar te maken in het publieke debat rondom en binnen het Nederlandse Jodendom. In 1907 was er het Achtste Congres van de Wereld Zionisten Organisatie in Den Haag, waaraan veel ruchtbaarheid gegeven werd in de pers. Nederland werd zich nog veel meer bewust van de aanwezigheid van de zionisten, toen ze sterk op de voorgrond traden bij het indienen van een speciale motie bij de regering uit naam van de Nederlandse Joden in februari 1918. Tijdens een grootse manifestatie in het Concertgebouw in Amsterdam, waar Joodse afgevaardigden van kerkelijke gemeenten en sociale verenigingen uit heel Nederland samenkwamen om de Joodse vluchtelingenproblematiek aan de kaak te stellen, drong men er bij de autoriteiten publiekelijk op aan zich bij de aankomende vredesonderhandelingen in te zetten voor drie zaken: volledige burgerrechten voor alle Joden ter wereld, de nationale autonomie voor de Joodse bevolking in de zogenaamde minoriteitstaten in Oost-Europa, en *last but not least*: de nationale concentratie

383 Tryster, *Israel before Israel*, 10-16.

384 Naast de NZB kende de Nederlandse Joodse gemeenschap nog een aantal zionistische organisaties, waaronder jeugdverenigingen, een studentenvereniging, een speciale club van socialistisch-zionisten en een religieus-zionistische organisatie. Daarnaast beschikten het Joods Nationaal Fonds en het Palestina Opbouw Fonds over eigen afdelingen in Nederland. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 287-295; J. Michman, H. Beem en D. Michman, *Pinkas. Geschiedenis van de joodse gemeenschap in Nederland* (Amsterdam en Antwerpen 1999) 118-124 en 139-143.

385 Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, 43 en 83; Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 287-295.

in Palestina.³⁸⁶ Vanaf dat moment kon geen Nederlander meer om het bestaan van het zionisme heen. In de algemene dagbladen viel regelmatig iets te lezen over het zionistisch streven en de actuele voortgang van het opbouwwerk.

Na de Eerste Wereldoorlog liet de beweging ook met het modernste propagandamedium van zich horen. Tussen 1918 en 1940 verschenen er – gerelateerd aan actuele gebeurtenissen in Palestina of in het kader van speciale acties van de zionistische organisaties – verschillende films met een onverhulde Joodsnationale tendens in verschillende Nederlandse bioscopen. De op een breed publiek gerichte voorstellingen op doordeweekse avonden en zondagochtenden gingen gepaard met collectes. Namens de zionistische organisaties traden bij de voorstellingen sprekers op die de toeschouwers tot vrijgevigheid aanspoorden. Soms waren er ook niet-Joodse sprekers, veelal lokale autoriteiten met een persoonlijke sympathie voor de beweging. Bioscooporkesten zorgden daarnaast voor een toepasselijk arrangement bestaande uit een vast repertoire aan zionistische liederen en andere muziekstukken die als ‘Joods’ te boek stonden. Het regelmatig door de Joden in het publiek meegezongen lied *Hatikwah* was een onmisbaar onderdeel van deze audiovisuele politieke manifestaties.³⁸⁷ Films met titels als HET BELOOFDE LAND of EEN REIS DOOR PALESTINA IN 1923 moesten Joden en niet-Joden laten geloven in de zionistische toekomstdroom.³⁸⁸ Wat waren dit nu precies voor films en wie bracht ze op de markt? Wie haalde ze naar Nederland en hoe kwamen ze uiteindelijk terecht in de commerciële bioscopen?

Filmvoorstellingen in dienst van het zionisme

Uit het onderzoek dat filmhistoricus Tryster uitvoerde in de archieven van de Wereld Zionisten Organisatie bleek dat de grote zionistische organisaties zich in eerste instantie terughoudend opstelden ten aanzien van film als propagandamiddel. De filmactiviteiten van het JNF gingen in de jaren tien nauwelijks verder dan het verzamelen van opnamen

³⁸⁶ Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, 112.

³⁸⁷ ‘De PALESTINAFILM’, *NIW*, 1-12-1922. Vanaf het Zionistisch Congres in 1933 was het *Hatikwah* officieel het lied van de zionistische beweging. Het was oorspronkelijk een gedicht uit 1886 geïnspireerd op het nieuws van de vestiging van de eerste grote Joodse agrarische nederzetting buiten de vier heilige steden. Het gedicht Tikwaténoe (Onze Hoop) werd op muziek gezet door de pionier Samuël Cohen. De melodie was een traditionele Roemeens-Moldavische volksmelodie. Later werden wijzigingen in de tekst aangebracht en de naam veranderd in *Hatikwah* – De Hoop. A.J. en H. Edelheit, *History of Zionism* (Colorado 2000) 326-327.

³⁸⁸ Palestinafilms waarvoor in *De Joodsche Wachter*, de filmers en het *NIW* geadverteerd werd met vermelding van het productiejaar en het verschijningsjaar in Nederland: DE INTOCHT IN JERUZALEM (PROD 1918 – VERSCH 1922), PALESTINA-FILM VAN HET JOODSCH NATIONAAL FONDS (PROD 1921 – VERSCH 1922), EEN REIS DOOR PALESTINA IN 1923 (PROD 1923 – VERSCH 1924), HET BELOOFDE LAND (PROD 1924 – VERSCH 1924), DE NIEUWE PALESTINAFILM (PROD 1925 – VERSCH 1925), AGAR DE DANSERES (PROD 1924 – VERSCH 1924), PALESTINA (PROD 1928 – VERSCH 1929), HET KINDER- EN JEUGDDORP BEN-SCHEMEN (PROD ? – VERSCH 1930), TIEN JAAR OPBOUW (PROD 1927 – VERSCH 1933), HET BELOOFDE LAND (PROD 1935 – VERSCH 1936), ZOÏH HA’ARETZ (PROD 1935 – VERSCH 1936), EEN REIS NAAR PALESTINA (PROD 1936 – VERSCH 1936).

die sinds het begin van de twintigste eeuw in Palestina waren gemaakt door particuliere Joodse en niet-Joodse filmamateurs en professionele filmmakers. Correspondentie met filmmakers in verschillende landen over de potentie van het medium leidde in die periode nog niet direct tot meer actie op filmgebied. De leiders van de zionistische organisaties achtten de voordelen van toverlantaarnplaatjes aanvankelijk groter. Ze waren goedkoper te produceren en eenvoudiger te distribueren en vertonen. Ze waren geschikt voor allerlei soorten bijeenkomsten in alle mogelijke gebouwen. Afgezien van de financiële en logistieke kant van de zaak hechtte het JNF sterk aan de controle die ze had over alles wat op de plaatjes te zien was. Er was een lange studie aan voorafgegaan welke uitsneden van de werkelijkheid precies nodig waren om het gewenste effect bij het publiek te bereiken en, belangrijker: welke elementen van Palestina absoluut niet op de plaatjes mochten voorkomen. Het JNF vreesde dat een dergelijke vorm van inhoudelijke controle bij films van extern aangetrokken filmmakers een stuk lastiger te realiseren zou zijn. Bovendien konden films door hun mogelijk erbarmelijke opnamekwaliteit in plaats van vóór, ook tegen de beweging werken.³⁸⁹

Een aanzet om actiever met film bezig te gaan kwam in 1918 uit Nederland. Per brief communiceerde de commissaris van het JNF te Den Haag aan de Wereld Zionisten Organisatie in Palestina dat in de Hollandse bioscopen met groot succes een film over Palestina was vertoond. Het JNF kon er volgens hem lering uit trekken.³⁹⁰ Hij doelde op de korte film *DE INTOCHT IN JERUZALEM* van de naar Palestina geëmigreerde Oekraïense fotograaf Ya'akov Ben-Dov. Het was een propagandistische journaalfilm waarop te zien was hoe het Engelse leger onder leiding van generaal Allenby in 1917 aankwam Jeruzalem.³⁹¹ David Hamburger Senior en Elias de Hoop vertoonden de film in hun Cinema Palace te Amsterdam, waarbij ze het huisorkest de opdracht gaven zionistische liederen te spelen. De bioscoopdirecteuren lieten de lezers van het *NIW* weten dat de gefilmde proclamatie in de “daar gebruikelijke Hebreeuwsche taal”, ook alleen met Hebreeuwse tussentitels zou worden vertoond, omdat de taal nu eenmaal onlosmakelijk verbonden was met de identiteit van de nieuwe Jood in Palestina.³⁹²

389 Tryster, *Israel before Israel*, 69.

390 Ibidem, 70.

391 In de secundaire literatuur over Palestina en film wordt deze film beschouwd als het officiële begin van de zionistische filmpropaganda, ook al gingen er nog enkele kleinschalige filminitiatieven aan vooraf. Horak, 'Zionist Film Propaganda in Nazi Germany', 50. Horak verwijst daarbij naar E. Harris, 'Filmproduction Problems and activities in Palestine', *Penguin Film Review* 5 (1948) 36-41; Herbert Freedon, 'Filmproduction in Palestine', *Sight and Sound* 17-67 (1948) 117-119.

392 Advertentie Cinema Palace, *NIW*, 19-04-1918; Advertentie Luxor Theater Rotterdam, *WIH*, 26-04-1918. De film *DE INTOCHT IN JERUZALEM* is niet opgenomen in de Cinema Context-database van de filmhistoricus Karel Dibbets (URL www.cinemacontext.nl), waardoor lastig is na te gaan waar de film nog meer vertoond is.

De lovende woorden van de Nederlandse JNF-commissaris over de goed bezochte filmvoorstellingen deden hun werk. Het JNF moest na het succes van dit experiment wel erkennen dat de bioscoop een geschikte plek was om mensen te overtuigen van de kracht van het herboren Joodse volk. Bewegende beelden met muzikale begeleiding spraken krachtiger dan woorden en stilstaande beelden het inlevingsvermogen aan. Een filmvoorstelling was een goede aanleiding om te collecteren en leverde bovendien directe inkomsten op uit de kaartverkoop. De bioscoop was beter dan lezingen en gewone publicaties geschikt om grotere groepen niet-Joodse burgers te bereiken. ‘Verkeerde’ opvattingen over de beweging konden doeltreffend worden tegengegaan door toeschouwers ‘met eigen ogen’ te laten zien wat voor werk er in Palestina werd verricht.³⁹³

Vanaf begin jaren twintig ontplooiden zowel het JNF als het POF initiatieven op het gebied van filmproductie in samenwerking met Ben-Dov en andere filmmakers. De zwijgende films waren op een enkele uitzondering na documentaire, non-fictiefilms met propagandistische tussentitels.³⁹⁴ In Nederland was de eerste officiële Palestina-film van het JNF meteen de langstlopende zionistische film van de jaren twintig. HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA (1921) was een samenvoeging van oude filmbeelden van Palestina en nieuw materiaal dat Ben-Dov voor het JNF had opgenomen.³⁹⁵ Vijf acties toonden “de gemeenschappelijke constructieve Joodse arbeid” van de pioniers vanaf hun aankomst in het Heilige Land.³⁹⁶ De film begon met een portret van Herzl en de hem toegeschreven woorden: “Den dag waarop de ploeg weer in de sterk geworden hand van den Joodschen boer rust is het Joodsche vraagstuk opgelost.”³⁹⁷ Verder bestond de film uit beelden van jonge pioniers en hun kolonies, de scholen en de modelboerderijen waar Joodse landarbeiders werden opgeleid, de arbeiderscorporaties, bosaanplant, een viering van het Nieuwjaarsfeest der Bomen, wijnbouw en vrouwenarbeid op het gebied van vruchtenoogst en zuivelbereiding. Hoofdrospelers waren de zwoegende kolonisten. Zij bewerkten een land dat, zo was de boodschap, al eeuwenlang aan zijn lot was overgelaten en pas sinds de komst van jonge hardwerkende Joden bruikbaar was voor de mens. Beelden van het landbouwbedrijf waren in de film gecombineerd met beelden van modernisering: moderne wegen- en woningbouw, de nieuwe stadswijken

³⁹³ Tryster, *Israel before Israel*, 69.

³⁹⁴ Er waren wel een paar minder succesvolle experimenten met films waarin de zionistische boodschap was verpakt in een fictieverhaal, waaronder de film *AGAR DE DANSERES (LE Puits de Jacob, Jacob's Well)* van het Palestina Opbouwfonds. Tryster, *Israel before Israel*, 114.

³⁹⁵ *Ibidem*, 72.

³⁹⁶ ‘De PALESTINA-FILM’, *Leeuwarder Courant*, 26-01-1923.

³⁹⁷ ‘De PALESTINA-FILM’, *CBVI*, 5-01-1923.

van Tel-Aviv, de technische school te Haifa en de Hebreeuwse gymnasia van Jaffa en Jeruzalem. Verschillende kopstukken van de internationale zionistische beweging passeerden de revue. De film eindigde met de woorden dat het JNF in het centrum van de arbeid van het opbouwwerk moest staan.³⁹⁸

Het Joods Nationaal Fonds probeerde het hele proces vanaf de productie van HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA tot aan het moment dat de toeschouwer de film te zien kreeg onder controle te houden. Commerciële filmverhuurders werden bij de eerste film nog niet benaderd. Het JNF nam de distributie zelf ter hand. Een aparte afdeling in Berlijn onderhield hierover contacten met zionistische organisaties in een groot aantal landen en verzorgde de gehele administratie voor de wereldtournee van de film. In 1922 en 1923 waren er van de film eenentwintig kopieën in omloop die vertoond werden in de verste uithoeken van de wereld, van Chili tot Oost-Siberië tot Australië. Tussentitels waren er onder meer in het Jiddisch, Engels, Duits, Italiaans, Frans, Kroatisch en Nederlands.³⁹⁹ Wie de film wilde vertonen ontving een uitgebreid instructiepakket, waarin de organisatieprocedure en het gewenste verloop van de voorstelling nauwkeurig beschreven waren. Zo was het verboden de film ergens te vertonen waar geen toezichthouder van het fonds aanwezig was. Voorstellingen mochten plaatsvinden in gewone bioscopen, bij voorkeur onder directie van een zionist die zijn reguliere programma wilde onderbreken voor de propaganda-avond, of zijn bioscoop beschikbaar wilde stellen op een zondagochtend. De kaartverkoop moest twee weken van tevoren beginnen en de prijzen minstens twee keer zo hoog zijn als een gewoon bioscoopkaartje. De bioscoopbezoeker kreeg daardoor de indruk dat de Palestinafilm een bijzonder stuk werk was dat anders gewaardeerd diende te worden dan de 'schlagers' die gewoonlijk op het witte doek te zien waren. Elk lid van de plaatselijke zionistenafdeling was verplicht een aantal kaartjes af te nemen, zodat het JNF van inkomsten verzekerd was. Filmvertoners waren verplicht minstens één voorstelling met gereduceerde prijzen te organiseren bedoeld voor jeugd en armen.⁴⁰⁰

Voor het verloop van de voorstelling, waaraan een generale repetitie op locatie moest voorafgaan, waren er eveneens gespecificeerde richtlijnen. De projectiesnelheid was vooraf bepaald en de bijbehorende bladmuziek zat bij het instructiepakket. De

³⁹⁸ Ibidem.

³⁹⁹ Tryster, *Israel before Israel*, 73-77. De film werd vertoond in Duitsland, Noorwegen, Zweden, Tjecho-Slowakije, Nederland, Italië, Australië, Letland, Litouwen, Finland, Engeland, China, Joegoslavië, Oostenrijk, Oost Siberië, Polen, Frankrijk, België, Tunesië, Roemenië, Zwitserland, Saloniki, Bulgarije, Argentinië, Chili, Zuid Afrika, Canada, Egypte, Griekenland, Palestina.

⁴⁰⁰ Ibidem, 73-74.

collecte met een maximale duur van vijftien minuten moest worden ‘geoefend’ en mocht maar op één bepaald moment worden gehouden: “The collection must take place after a forceful speech that should be as short as possible, without an intermission being announced, otherwise the audience will leave their seats and confusion will set in.”⁴⁰¹ Organisatoren moesten vooraf een plattegrond van de zaal opvragen, zodat precies kon worden afgesproken wie welke rijen zou doen. Collectanten konden volgens de handleiding het best worden gerekruteerd uit lokale zionistenkringen, omdat mensen eerder geneigd waren te geven aan een bekende dan aan een vreemde. Speciaal voor de collectes onder de bezoekers op de hogere rangen diende men dames uit het societyleven in te zetten die alleen grote giften zouden accepteren en het volledige adres van gulle gevers zouden noteren. Het was overigens de bedoeling van *alle* aanwezigen een namenlijst aan te leggen, zodat men achteraf precies kon nagaan hoe de opkomst was geweest en wie er precies in de zaal had gezeten. Het JNF stelde er prijs op dat deze gegevens, samen met het kostenplaatje en de precieze opbrengst per voorstelling zo volledig mogelijk werden gerapporteerd aan het kantoor in Berlijn. Het administratief archief dat voor latere generaties bewaard bleef getuigt van de gestructureerde aanpak die het JNF al bij haar eerste film hanteerde. Later zou ze het systeem nog verder perfectioneren.⁴⁰²

Een heraut die het ochtendgloren komt verkonden!

Kopie nummer vijf van HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA bereikte Nederland in juni 1922. Al in 1921 had de Berlijnse afdeling van het JNF met Nederlandse gesprekspartners gecorrespondeerd over de film. Een document uit de archieven van het JNF vermeldt dat de communicatie verliep via een Hagenaar met de naam Viskoper.⁴⁰³ Dit was ofwel Elias Viskoper Szn, eigenaar van de Apollo Bioscoop in de Spuistraat en overtuigd aanhanger van het zionisme, ofwel zijn vader Simon Viskoper, eigenaar van een boek- en steendrukkerij en lid van de kerkenraad van de Nederlands-Israëlietische Gemeente.⁴⁰⁴ Vader en zoon waren allebei bekende figuren in Joods Den Haag en Elias ook daarbuiten door zijn rol in de gemeentepolitiek en de Kamer van Koophandel.

⁴⁰¹ Ibidem, 74.

⁴⁰² Tryster, *Israel before Israel*, 73-75.

⁴⁰³ Ibidem, 77.

⁴⁰⁴ *De Joodsche Wachter* vermeldde in de jaren twintig en dertig meerdere giften van Elias Viskoper Szn voor het JNF. In 1929 kondigde hij in een opvallende advertentie het barmitswo-feest van zijn zoon Rudolf aan, met de vermelding dat het de volstrekt enige kennisgeving was. Aankondiging barmitswo Rudolf Viskoper door Elias Viskoper Szn en Rosa Viskoper-Eis, *De Joodsche Wachter*, 21-11-1929.

Samen beschikten ze over de gewenste connecties waar het ging om de organisatie van de zionistische filmvertoningen. Hun relatienetwerk omvatte zowel de kringen van traditioneel-joodse en zionistische autoriteiten, als die van niet-Joodse autoriteiten en het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf.⁴⁰⁵

Via Viskoper verklaarde de NZB zich bereid de distributie van de film te coördineren. Het bestuur hoopte dat de film een impuls kon geven aan de verschillende afdelingen. Na de kortstondige opleving van het zionisme naar aanleiding van de Balfour Declaratie was het namelijk alleen maar bergafwaarts gegaan met het zelfvertrouwen van de Nederlandse zionisten en het ledental was fors gedaald. De verklaring voor de negatieve sfeer werd gezocht in problemen tussen de kolonisten en de niet-Joodse bevolking in Palestina, stagnatie in de migratie omdat het zo lang duurde voor het Britse mandaat echt bekrachtigd werd, de zogenaamde 'kleine' economische crisis begin jaren twintig en het vertrek uit Nederland van Belgische vluchtelingen die hun lidmaatschap massaal opzegden.⁴⁰⁶ Toen de kopie van de Palestinafilm in de zomer van 1922 aankwam, toonden de bondsleden niet meteen de animo voor de film waar het bondsbestuur op had gehoopt. Bijna niemand verwachtte dat de voorstellingen succes zouden hebben, en zeker niet als bron van inkomsten. Er heerste scepsis ten aanzien van het realiteitsgehalte van de film. Ook de Nederlandse commissaris van het JNF zat er mee. Toen hij de film in *De Joodsche Wachter* moest aanbevelen en de leden moest aansporen comités te vormen voor de organisatie van filmavonden gaf hij blijk van de nodige terughoudendheid:

Ik weet het, men kan mij voorhouden dat deze film alleen in beeld brengt al dat wat met zorg ervoor is uitgekozen en dat met wellicht nog groter zorg is weggelaten wat minder mooi is en dat niet geschikt was om gefilmd te worden. Dit is natuurlijk waar en ik zal het niet ontkennen, maar daarom is deze film nog niet minder belangwekkend, want wat

⁴⁰⁵ De familie Viskoper begaf zich veelvuldig op het terrein van de Joodse liefdadigheid en speelde een rol in de vertegenwoordiging van de joodse gemeente. Simon Viskoper was vanaf 1913 tot 1929 kerkeraadslid. Elias Viskoper was na jaren van gewoon lidmaatschap vanaf januari 1927 jarenlang voorzitter van Het Joodsch Gemeentebelang en hij stond kandidaat voor de kerkeraad. 'Den Haag', *WIH*, 4-01-1918; 'Voor de Haagsche Joodsche Weezen', *Het Vaderland*, 29-10-1924; 'Vacature Kerkeraad NIG Den Haag', *NIW*, 8-02-1928; 'De a.s. kerkeradsvergadering te Den Haag', *NIW*, 15-02-1929; 'Joodsch Gemeentebelang', *NIW*, 15-02-1929 en 7-01-1927 en 7-12-1927; 'De aanstaande Kerkeradsverkiezing', *NIW*, 15-02-1929; 'Kerkeraad NIG', *Het Vaderland*, 29-03-1929. Naast zijn werk als bioscoopexploitant en filmverhuurder bekleedde E. Viskoper functies in de NBB, was hij in de gemeentepolitiek actief voor de Bond van Handels- en Bedrijfsbelangen, de Amusementspartij en de Vrijheidsbond en was hij vanaf 1920 lid van het bestuur van de KvK Den Haag. 'KvK', *NRC*, 13-01-1921; Oproep aan de Haagsche kiezers, *Ha'amoed – De Vuurzuil* 1-2, 19-06-1931.

⁴⁰⁶ Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, 137; Michman e.a. ed., *Pinkas*, 141.

zij laat zien is toch in elk geval waar, is geen fictie, bestaat toch, leeft toch en werkt en is toch het beeld van dat wat bereikt werd. Juist hierom hebben wij zelf reeds zoo vaak geroepen en heeft men óns nog veel vaker gevraagd. Een film in beeld brengend alles wat wij nog moeten doen, wat nog niet bereikt is, zoo een film zou geen enkele bioscoopondernemer in Nederland willen en kunnen afdraaien. U kunt mij gelooven ik heb op dat gebied in de laatste maanden eenige ervaring opgedaan.⁴⁰⁷

Tegenover het overheersende wantrouwen stelde de JNF-commissaris een veelheid aan mooie eigenschappen om de lezer te laten voelen dat de film toch in wezen moest worden beschouwd als de “heraut die het ochtendgloren in het oosten” aankondigde.⁴⁰⁸

Uiteindelijk overtrof het grote aantal vertoningen van de Palestina-Film in Nederland de eerdere verwachtingen. Na een geslaagde eerste reeks filmavonden in Groningen begin november, waar vijftienhonderd mensen de film kwamen zien, stroomden de aanvragen binnen. In *De Joodsche Wachter* kon men gedurende anderhalf jaar de volledige tournee door Nederland volgen. De film legde na Groningen een lange route af langs bioscopen en andere zalen in achtereenvolgens Bussum, Zutphen, Deventer, Rotterdam, Den Haag, Assen, Arnhem, Den Bosch, Meppel en nog twaalf andere plaatsen.⁴⁰⁹

HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA was vooral te zien in provincieplaatsen met relatief grote joodse gemeenschappen en minder in de grote steden in het westen. Wat met name opvalt is dat de film pas na een reis langs twintig andere plaatsen in Amsterdam werd vertoond. Het is waarschijnlijk dat de afwachtende houding van de Amsterdamse zionisten te maken had met de geringe populariteit van het zionisme bij het omvangrijke Joodse proletariaat in deze stad. Men verwachtte waarschijnlijk weinig support van de Joodse arbeiders. Ook in de provincie was de Palestinafilm niet in alle regio's te zien. Zo was er geen enkele vertoning in Limburg en vonden de enige voorstellingen in Brabant plaats in Den Bosch. Hier is het uitblijven van zionistische propagandavoorstellingen beter te verklaren vanuit de over het algemeen negatieve en soms zelfs antisemitische houding van de vrij homogene katholieke omgeving ten opzichte van het politieke

407 'De nieuwe PALESTINA-FILM', *De Joodsche Wachter*, 20-10-1922; 'De film', *De Joodsche Wachter*, 17-11-1922.

408 'De nieuwe PALESTINA-FILM', *De Joodsche Wachter*, 20-10-1922.

409 De volledige route van de film was: Groningen, Bussum, Zutphen, Deventer, Rotterdam, Den Haag, Assen, Arnhem, Den Bosch, Meppel, Zwolle, Dordrecht, Haarlem, Winschoten, Hilversum, Leeuwarden, Enschede, Coevorden, Nijmegen, Den Haag, Leiden, Amsterdam, Middelburg, Den Haag. *De Joodsche Wachter*, 20-10-1922 tot en met 18-05-1923.

zionisme in de jaren twintig, in combinatie met het geringe aantal Joden in deze regio's. In het noorden en oosten konden de grote joodse gemeentes zich de zionistische vertoningen beter permitteren, hoewel ook de basishouding van de protestanten eerder afwijzend dan positief was.⁴¹⁰

Wie de aanvraag indiende om de film te mogen vertonen kon van plaats tot plaats sterk verschillen. Leiders en actieve leden van lokale afdelingen van de Zionistenbond vormden speciale commissies waarin meestal ook personen zitting hadden die zelf een reis naar Palestina hadden ondernomen of betrokken waren bij de opbouwactiviteiten. In sommige gemeentes maakten vertegenwoordigers van de joodse geestelijkheid deel uit van het organisatiecomité en in weer andere gevallen speelden niet-Joodse vooraanstaande figuren een actieve rol. Zo zat in Leiden de burgemeester in het comité en werkte in Groningen een Nederlands-hervormd predikant samen met zeer actieve zionisten en vooraanstaande personen uit de kerkenraad van de joodse gemeente.⁴¹¹ Zijn persoonlijke verzameling lantaarnplaatjes met beelden van Palestina deed dienst als extra attractie tijdens de filmavonden. Predikant Coolsma werd op symbolische wijze door het JNF beloond voor zijn actieve bijdrage door een vierkante kilometer land in Palestina naar hem te vernoemen. Het gemengde gezelschap in Leeuwarden dat de vertoning van de JNF-film in de Leeuwarder Bioscoop organiseerde kreeg eveneens hulp van een Nederlands-hervormde predikant, naast het hoofd van de plaatselijke joodse school, een lid van de bondsraad van de NZB en de vice-consul van Engeland.⁴¹²

De lange tocht van de Palestinafilm door Nederland zegt meer over het enthousiasme van de diverse organisatoren dan over de hoeveelheid bezoekers die kwamen opdagen of hun achtergrond. De belangstelling onder Joden en niet-Joden verschilde sterk per gemeente. *De Joodsche Wachter* meldde dat in Bussum "de opkomst van niet-Joodse zijde" verrassend groot was.⁴¹³ In Zutphen waren er volgens het blad aparte voorstellingen voor het Joodse en voor het niet-Joodse deel van het publiek,

410 De houding van de katholieken ten opzichte van het zionisme werd gevormd door een combinatie van kerkpolitieke belangen, theologische motieven, een afkeer van het seculiere karakter en de socialistische en communistische inslag van het moderne zionisme, een toegenomen bereidheid om de Nederlandse Joden te zien als een deel van een internationaal volk verbonden door ras, terwijl ook enkele antisemitische vooroordelen een rol konden spelen. Het protestantse argument tegen het zionisme was vooral religieus van aard. De Joodse verwachting van de komst van de messias zou verminderen en christelijke steun voor het zionisme zou de zending onder de Joden een grote slag toebrengen. Toch hadden de protestanten aanvankelijk meer begrip voor het zionisme dan de katholieken, omdat ze de terugkeer van Joden naar Palestina zagen als een onderdeel van de opmaat naar de eindtijd. Marcel Poorthuis en Theo Salemink, *Een donkere spiegel. Nederlandse katholieken over joden, 1870-2005. Tussen antisemitisme en erkenning* (Nijmegen 2006) 192-199.

411 'De film te Leiden', *De Joodsche Wachter*, 23-03-1923; 'De PALESTINA-FILM van het Joodsch Nationaal Fonds te Groningen', *NIW*, 17-11-1922.

412 'PALESTINA-FILM', *Leeuwarder Courant*, 24-01-1923.

413 'De PALESTINA-FILM van het Joodsch Nationaal Fonds te Bussum', *De Joodsche Wachter*, 17-11-1922.

die beiden “even goed” bezocht werden.⁴¹⁴ In Arnhem was het bezoek in kwantitatief opzicht bevredigend, maar minder geslaagd was volgens de redactie dat “de overgrote meerderheid der Arnhemsche Jodenheid schitterde door afwezigheid”.⁴¹⁵ In Zwolle was de film daarentegen gedraaid voor een zeer gemengd Joods en niet-Joods publiek. *De Joodsche Wachter* deelde mee dat de afdeling in deze stad medewerking had gekregen van de gehele plaatselijke, “zelfs van de Katholieke” pers, van de hoofden van scholen, de gemeenteontvanger, die tegen kostprijs de entreebiljetten afstond en vrijstelling verleende van de plaatselijke belasting, en ook van de directeur van het bioscooptheater.⁴¹⁶ In Haarlem kwamen twaalfhonderd bezoekers opdagen, maar was het aantal Joden “verhoudingsgewijze zeer gering”.⁴¹⁷ In Dordrecht was het bezoek van zowel Joden als niet-Joden matig, zo meldde het blad.⁴¹⁸

Belangrijk voor het succes of falen van zionistische filmvoorstellingen in het algemeen was de algehele entourage en de maatschappelijke status van de sprekers en speciale genodigden. Buiten de basisrichtlijnen waaraan voldaan moest worden volgens het JNF-instructiepakket probeerden de comités naar eigen goeddunken extra cachet te geven aan de voorstelling. Blauwwitte vlaggen sierden de zaal in Deventer en op het podium stond een groot portret van Herzl.⁴¹⁹ Tussen de verschillende aktes van de film deelden kleine meisjes brochures uit met foto’s uit Palestina. Het publiek dat de Royal Bioscoop in Rotterdam bezocht kreeg voorafgaand aan de film een toverlantaarnserie te zien met beelden van Jeruzalem, Caïro, Egyptische steden, en de zeden en gewoonten in deze verre oorden.⁴²⁰ De zionistische jeugdvereniging van Dordrecht voerde een toepasselijk toneelstuk op en in de noordoostelijke provincieplaatsen vertelde een dame over haar persoonlijke ervaringen met de oprichting van een landbouwopleiding voor vrouwen in Palestina.⁴²¹ De overvolle zaal bij de voorstellingen in Den Haag was ongetwijfeld te danken aan de speech van de Minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen, die er tegelijkertijd voor zorgde dat een heel gevolg aan Haagse prominenten in de zaal aanwezig was. Minister de Visser had zelf twintig jaar eerder

414 ‘De PALESTINA-FILM van het Joodsch Nationaal Fonds te Zutphen’, *De Joodsche Wachter*, 17-11-1922. Uit de berichtgeving in *De Joodsche Wachter* wordt niet duidelijk waarom in sommige gemeenten afzonderlijke voorstellingen voor Joden en niet-Joden georganiseerd werden en hoe dit in de praktijk in zijn werk ging.

415 ‘De film van het J.N.F. in Arnhem’, *De Joodsche Wachter*, 29-12-1922.

416 ‘De film van het J.N.F. in Zwolle’, *De Joodsche Wachter*, 29-12-1922.

417 ‘PALESTINA-FILM te Haarlem’, *De Joodsche Wachter*, 19-02-1923.

418 ‘PALESTINA-FILM te Dordrecht’, *De Joodsche Wachter*, 12-01-1923.

419 ‘De PALESTINA-FILM van het Joodsch Nationaal Fonds te Deventer’, *De Joodsche Wachter*, 1-12-1922.

420 ‘Palestina’, *NRC*, 24-11-1922.

421 ‘PALESTINA-FILM in Den Bosch op 14 december 1922’, *De Joodsche Wachter*, 29-12-1922.

een “Karavanentocht” door Palestina meegemaakt en vertelde in geuren en kleuren over zijn reis van Berseba tot Baalbeb. Hij sprak in positieve bewoordingen over het “talent, de geleerdheid en de scherpzinnigheid van het volk Israël” en hield een uiteenzetting over de speciale band tussen dit volk en de christenen.⁴²² Deze zouden een bijzondere sympathie voelen voor het verlangen van de Joden naar het Joodse land. Aan het slot van zijn toespraak noemde De Visser het zionisme een uiting van “ware vaderlandsliefde, een diepe zedelijkheid en kennis van de waarde der religie”, waarbij hij de wens uitsprak dat alle Joden in de hele wereld het zionisme en het JNF zouden steunen.⁴²³ Tegen zo’n uitgesproken erkenning en waardering van het zionisme door een niet-Joodse regeringsvertegenwoordiger kon maar weinig op. In andere gemeentes spraken een Commissaris van de Koningin, rabbijnen of plaatselijke geestelijken van andere kerken, burgemeesters, wethouders en overige notabelen. Ook hun toezegging was natuurlijk al heel wat.⁴²⁴

De aanwezigheid van niet-Joodse sprekers en genodigden uit de maatschappelijke bovenlaag met aanzien in brede kring gaf de Palestina-filmtoernee de nodige positieve publiciteit in de grote landelijke dagbladen en lokale pers.⁴²⁵ Overall waar de film van het JNF te zien was, verschenen nabesprekingen van deze opvallende manifestaties, waarbij prominente niet-Joden in het openbaar blijk gaven van hun belangstelling voor het zionisme en verklaarden grote bewondering te hebben voor het streven om een eigen land voor Joden te creëren. Hier stonden prominente niet-Joodse Nederlanders zij aan zij met zionistische leiders. Dit zorgde ervoor dat de voorstellingen een bredere uitstraling hadden dan wanneer de boodschap alleen door een kleine *incrowd* van zionisten over het voetlicht was gebracht. Ze bereikten zo een publiek dat veel omvangrijker was dan alleen de toeschouwers in de zaal. Het is belangrijk dit te beseffen met het oog op de impact van deze en ook latere zionistische propagandafilmvoorstellingen op de algemene beeldvorming over Joden en Jodendom bij het brede publiek.

Omdat bij deze gelegenheden in de publieke ruimte de visie geventileerd werd dat Joden allemaal hetzelfde verlangen deelden om terug te keren naar het enige land op aarde waar ze ‘werkelijk thuis’ waren, leverden ze een bijdrage aan het wij-zijdenken.

422 ‘De film van het Joodsch Nationaal Fonds te ‘s-Gravenhage’, *De Joodsche Wachter*, 1-12-1922.

423 Ibidem; Tryster, *Israel before Israel*, 79.

424 ‘PALESTINA-FILM te Meppel’, *De Joodsche Wachter*, 12-01-1923.

425 ‘Palestina’, *NRC*, 24-11-1922, Ochtendblad, 2; ‘PALESTINA-FILM’, *Het Vaderland*, 16-11-1922 (aankondiging) en 28-11-1922 (nabespreking); ‘PALESTINA-FILM’, *Het Vaderland*, 4-04-1924; ‘PALESTINA-FILM’, *Leeuwarder Courant*, 24-01-1923 en 31-01-1923; ‘PALESTINA-FILM’, *Leeuwarder Courant*, 12-02-1926. Zie ook de citaten uit verschillende lokale dagbladen zoals de *Provinciale Groningsche Courant* en de *Zwolsche Courant* in de advertentie voor de PALESTINA-FILM, *NIW*, 8-03-1923.

De manifestaties droegen bij aan de (her)bevestiging of heruitvinding van het beeld van Joden als een apart volk met een bijzondere status en een onderlinge verbondenheid die veel verder ging dan godsdienst en ook biologisch bepaald was (moderne politieke en sociale constructie van 'ras' op sociaal-darwinistische gronden).⁴²⁶ Zowel de Joodse als de niet-Joodse sprekers markeerden de scheidslijnen tussen Joden en niet-Joden door aan beide groepsidentiteiten specifieke stereotiepe eigenschappen toe te kennen, zoals Minister De Visser bijvoorbeeld sprak over Joodse scherpzinnigheid en geleerdheid. Het stimuleerde de constructie van het beeld dat de vervagende grenzen tussen de Joodse minderheid en de niet-Joodse meerderheid en de integratie van de Joodse minderheid in de Nederlandse samenleving in werkelijkheid alleen maar schijn waren. Dat er binnen die Joodse minderheid hevige debatten gevoerd werden over de ideologie werd tijdens de filmavonden en in de nabesprekingen voor de buitenwereld niet zichtbaar. De kranten namen de impliciet verkondigde opinie dat alle Joden wat betreft de Palestina-kwestie dezelfde opvatting deelden als vanzelfsprekend en onproblematisch gegeven over. Er bestond bij de journalisten van de algemene pers doorgaans meer interesse voor de kwaliteiten van zionistische propagandafilms als leerzame impressies van de actuele stand van zaken in het Heilige Land, dan voor de worsteling met de moderne ideologie binnen de Joodse gemeenschap.⁴²⁷

Joodse filmondernemers en het zionistische propaganda-apparaat

Voor zover op basis van *De Joodsche Wachter* en de traditionele Joodse bladen kon worden vastgesteld, vonden de filmvertoningen van de eerste JNF-film in zeker elf van de tweeëntwintig steden plaats in gewone, commerciële bioscopen.⁴²⁸ In zes steden ging het om verenigingsgebouwen of andere zalen, terwijl de vertoningslokatie bij de overige steden niet genoemd werd. Wat opvalt in de geschiedenis van de roulatie

426 Met betrekking tot ras en racisme als moderne plaats- en tijdgebonden sociale constructies en meer specifiek het raciale denken en stereotiepe beeldvorming over Joden: Evelien Gans, 'Antisemitisme: evolutionair en multifunctioneel' (Lezing voor de Anne Frank Stichting 3-10-2007); Saleminck en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 27-28; Martijn Eickhoff, Barbara Henkes en Frank van Vree ed., *Volkseigen. Ras, cultuur en wetenschap in Nederland 1900-1950* (Zutphen 2000); Leo Lucassen, David Feldman en Jochen Oltmer ed., *Paths of integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)* (Amsterdam 2006) 12 e.a.; D. van Arkel e.a., *Van Oost naar West. Racisme als mondiaal verschijnsel* (Baarn e.a. 1990).

427 'PALESTINAFILM', *Het Vaderland*, 4-04-1924; 'Nederlandsch Palestina Opbouwfonds', *NRC*, 21-04-1929; 'PALESTINAFILM', *NRC*, 5-03-1924; 'DE PALESTINA-FILM', *Leeuwarder Courant*, 31-01-1923; 'PALESTINAFILM', *Leeuwarder Courant*, 12-02-1926.

428 De film was te zien in de Odeon Bioscoop (Zutphen), Cinema Royal (Rotterdam), Residentie Bioscoop (Den Haag), Meppeler Bioscoop (Meppel), De Kroon (Zwolle), Luxor Theater (Dordrecht), Leeuwarder Bioscoop (Leeuwarden), Cinema Palace (Enschede), Centraal Theater en Cinema Palace (Amsterdam). Van de voorstellingen in Deventer, Assen, Den Bosch, Haarlem, Winschoten, Coevorden en Nijmegen is niet bekend in welk gebouw de voorstellingen plaatsvonden.

van de film in Nederland is dat filmondernemers daarin nauwelijks aan bod komen. Filmverhuurders waren op geen enkele manier betrokken bij de import en distributie van de film en bioscoopexploitanten waren niet de initiatiefnemers als er bij de Zionistenbond een aanvraag werd ingediend om de film te mogen vertonen. Niets wijst erop dat de ondernemers zelf een actieve bijdrage leverden aan de organisatie en *marketing* van de voorstellingen. Deze werd volgens de richtlijnen van het JNF geheel verzorgd door de comités die uitgingen van de plaatselijke afdelingen van de NZB. Advertenties en besprekingen in de filmpers werden geplaatst op verzoek van het JNF.⁴²⁹ Bioscoopexploitanten stelden in feite alleen hun bioscoop ter beschikking voor de vertoning van de film. Ook bij de organisatie van voorstellingen van latere Palestinafilms in de jaren twintig als *EEN REIS DOOR PALESTINA IN 1923* (1923), *HET BELOOFDE LAND* (1924), en *NIEUW LEVEN IN PALESTINA* (1928) speelden ze een marginale rol.

Of een zionistische propagandafilm in een bioscoop te zien was hing voor een deel af van de voorkeuren en de contacten van de organisatoren. Een voorstelling zoals in Den Haag, waarbij een belangrijk deel van de welgestelde Haagse society aanwezig was, kon om diplomatieke redenen beter plaatsvinden in het chiquere Hotel De Twee Steden dan in de volksbioscoop Apollo van 'medestander' Elias Viskoper Szn in de Spuistraat. In steden waar zionistische bijeenkomsten gewoonlijk plaatsvonden in een verenigingsgebouw of bovenzaal van een café of restaurant waar voldoende voorzieningen voor filmvertoning voorhanden waren, bestond geen noodzaak een commerciële exploitant te benaderen. Als de comités wel een beroep deden op het lokale bioscoopbedrijf was het bovendien maar de vraag of de betreffende ondernemer er wel voor open stond zijn reguliere programmering te onderbreken voor een avond waaraan hij zelf niets verdiende. Veel bioscoopexploitanten waren dan wel bereid om zo nu en dan mee te werken aan avonden ten behoeve van filantropische organisaties van allerlei allooi, maar dit was anders. Hier ging het om politiek. Expliciete propaganda voor de idealen van een specifieke groep was niet iets waarmee het commerciële en zo neutraal mogelijke film- en bioscoopbedrijf zich al te graag afficheerde.⁴³⁰ Het kon de reputatie van een bioscoop en zelfs van de gehele bedrijfstak in gevaar brengen. Op een enkele omstreken communistische of socialistische film na was politieke propaganda in de Nederlandse bioscopen dan ook nagenoeg afwezig. Als er al propagandavoorstellingen waren, hadden ze meestal een besloten karakter. Dat was bijvoorbeeld het geval bij de

429 'DE PALESTINA-FILM te Amsterdam', *Kunst en Amusement*, 9-03-1923; 'DE PALESTINA FILM', *NWC*, 16-03-1923.

430 Zie ook Saunders, *Hollywood in Berlin. American cinema and Weimar Germany*, 48.

zondagochtendvertoningen van Russische films bedoeld voor de achterban van linkse arbeidersorganisaties.⁴³¹

Voor Joodse bioscoopexploitanten lag de zaak in dit geval extra lastig, omdat het verlenen van steun aan de zionisten in de Joodse gemeenschap op een ongemakkelijke manier raakte aan de eigen identiteitsbeleving en die van hun Joodse sociale omgeving c.q. het Joodse deel van hun publiek. Een zo ostentatieve verheerlijking van het zionisme en de bijzondere status van de Joden in de wereld kon nadelige gevolgen hebben voor de sociale positie van de ondernemer en het imago van zijn bioscoop. De beweging lag namelijk niet erg goed in de markt bij het brede Joodse publiek.⁴³² In alle geledingen van de Joodse gemeenschap was er weerstand. De sentimenten waren bekend. Traditionele Joden hadden theologische bezwaren tegen het nationaal herstel en keurden het seculiere karakter van het politieke zionisme af. Antizionistische socialisten konden zich ten hoogste een klein beetje vinden in de filantropische kant van het zionisme. Veel geassimileerde, seculiere Joden voelden er op hun beurt weinig voor, omdat ze het zagen als bedreiging voor hun integratie in de Nederlandse samenleving. Ze waren gehecht aan hun Nederlanderschap en trots op hun status als gelijkberechtigde, geïntegreerde burgers. Soms speelde de angst een rol dat antisemitisme juist zou worden aangewakkerd door te benadrukken dat de Joden eigenlijk niet thuishoorden in de landen waar het al eeuwen of decennialang een bestaan had opgebouwd.⁴³³ Los van alle theologische, politieke of andersoortige bezwaren stond ook het bourgeois imago van de zionistische beweging veel Joden in Nederland tegen. De actieve aanhang bestond vooral uit Joden uit de burgerlijke middenklasse, zoals kleine kooplieden, winkeliers, handelsbedienden, makelaars, kleine fabrikanten, diamantbewerkers en jonge welgestelde intellectuelen. De NZB slaagde er niet in om de gevoelde scheidslijnen tussen het proletariaat, de bourgeoisie en de rijke Joodse elite voldoende te overbruggen.⁴³⁴ Het is ondenkbaar dat Joodse ondernemers zich niet bewust waren van deze gevoeligheden. Misschien waren ze zelf fervente tegenstanders.

⁴³¹ Van Beusekom, *Kunst en amusement*, 214-215.

⁴³² In de secundaire literatuur worden meerdere verklaringen aangedragen voor het matige succes van de zionistische beweging in Nederland. Genoemd worden onder meer de overwegend afwijzende houding vanuit traditionele en socialistische kring, interne klassentegenstellingen en het feit dat in Nederland minder dan elders sprake was van virulent antisemitisme of bedreigde positie van Joden. Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, o.a. 43; Blom e.a., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 288-291; Edelheit, *History of Zionism*, 405.

⁴³³ Blom e.a., *Geschiedenis van de joden in Nederland*, 287-295; Jaap Meijer, *Hoge hoeden, lage standaarden* (Baarn 1969) 59.

⁴³⁴ Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941*, 43 en 66.

Wie de propaganda voor het zionisme faciliteerde profileerde zich binnen de Joodse gemeenschap en naar buiten toe als een prozionistische Jood, wat de eigen overtuiging ook was. Mogelijk was dit de reden dat de film van het Joods Nationaal Fonds niet te zien was in het meest Joodse theater van Amsterdam. Hoewel Jozef Kroonenberg van de Tip-Top de programmering gewoonlijk graag een Joods tintje gaf, brandde hij zich niet aan het zionisme. Het lag gevoelig bij zowel zijn seculiere en socialistisch georiënteerde Joodse arbeiderspubliek als bij de traditionele Amsterdamse Joden onder aanvoering van Opperrabbin Onderwijzer, een van de Nederlandse aartsvijanden van het zionisme. Omdat Kroonenberg zelf deel uitmaakte van het Joodssocialistische milieu en daarnaast ook waarde hechtte aan het onderhouden van goede relaties met het traditionele deel van de lokale Joodse bevolking ligt het voor de hand dat hij geen regelrechte aanhanger van het zionisme was.⁴³⁵

De sociale kringen waarin de Joodse ondernemers zelf verkeerden en de inschatting van de overheersende opvattingen ter plaatse waren doorslaggevend bij de overweging wel of niet mee te werken. Abraham Tuschinski draaide geen zionistische voorstellingen in het Theater Tuschinski in Amsterdam, maar hij stelde zijn Cinema Royal in Rotterdam wel beschikbaar. Daar vonden na het grote succes van de eerste vertoning extra voorstellingen plaats wegens een overweldigende belangstelling. Tot het handjevol Joodse exploitanten dat de zionistische beweging een platform bood, behoorden naast Tuschinski, ook David Pinto in Zwolle, Leo Lievenboom en Eduard Cohen Barnstijn in Enschede en Aron en Benjamin van Dijk in Amsterdam. Het is niet te zeggen hoe een mogelijke sympathie voor het zionisme zich bij deze ondernemers verhiel tot de algemene behoefte van ondernemers om in te spelen op een bepaalde vraag vanuit de lokale markt die ze bedienden. Wellicht zagen deze exploitanten het als een alternatieve manier om aan tsedaka te doen en solidariteit te tonen met de Joodse gemeenschap. Alleen in het geval van Eduard Barnstijn en zijn compagnon Lievenboom zijn er wat betreft de jaren twintig concrete aanwijzingen dat zij zelf actieve aanhangers waren van het zionisme en zich vaker in zionistische kringen bewogen. Zoals uit het vorige hoofdstuk bleek waren zij daarentegen nauwelijks actief in het traditionele Joodse

435 Het blijft overigens lastig hier echt harde uitspraken over te doen. Evelien Gans heeft in haar studie over Joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten laten zien dat er niet altijd een even duidelijke scheidslijn te trekken is tussen voor- en tegenstanders. De houding van individuele Nederlandse Joden tegenover het zionisme kon zeer complex en veranderlijk zijn en stond dikwijls bol van tegenstrijdigheden. Evelien Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken: een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland* (Amsterdam 1999).

milieu, wat te verklaren valt vanuit het feit dat zij behoorden tot de gesecculariseerde provinciale middenklasse.⁴³⁶

Onder de bioscoopexploitanten die de zionisten tegemoet kwamen, waren ook enkele niet-Joodse ondernemers, zoals Swier Miedema Senior in Meppel en Willy Mullens in Den Haag. Voor hen lag het minder gevoelig dan voor Joodse, omdat het zionisme niet met hun eigen afkomst in verband kon worden gebracht. Er speelden bij hen op dit punt geen gewetensbezwaren. Waarschijnlijk beschouwden ze het JNF als één van de vele goede doelen waaraan ze als maatschappelijk betrokken ondernemers konden bijdragen. Wat bovendien niet onderschat moet worden is dat iedere poging om in een bioscoop iets leerzaams te vertonen in plaats van het reguliere amusement, in principe kon rekenen op waardering vanuit de burgerij. Aangezien de recensies verhaalden over HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA als een belangwekkend populairwetenschappelijk werk van grote schoonheid, interessant voor zowel Joden als christenen, kon de vertoning van de film ook positieve gevolgen hebben. Mullens stond bekend als iemand met een sterke voorliefde voor documentaire films. Dat de zionistische voorstellingen vaak gepaard gingen met een bezoek van notabelen aan de bioscoop was natuurlijk een prettige bijkomstigheid.

Een stuk of twintig Joodse en niet-Joodse bioscoopondernemers vertoonde in de jaren twintig films met een zionistische strekking. Het ging om een kleine verzameling individuen, waarbinnen op grond van culturele achtergrond of familierelaties nauwelijks samenhang te ontdekken valt. Ze behoorden niet tot een duidelijk af te bakenen netwerk binnen het filmbedrijf. In de jaren dertig zou – onder invloed van een aantal belangrijke maatschappelijke ontwikkelingen – zowel de omvang als de samenstelling van de groep veranderen, en bovendien de mate van betrokkenheid van het film- en bioscoopbedrijf bij het zionistische propaganda-apparaat. De groep Joodse filmondernemers met een welwillende houding tegenover de zionistische beweging werd groter. Bioscoopexploitanten die het voorheen niet in hun hoofd haalden een zionistische film te vertonen gingen zich hier in de loop van de jaren dertig wel mee bezighouden. Commerciële filmverhuurders brachten de twee belangrijkste zionistische geluidsfilms, ZOTH HI HA'ARETZ (IL 1935) en HET BELOOFDE LAND (VS 1935), in Nederland met veel publiciteit op de markt.

De toegenomen aandacht voor het zionisme binnen het Nederlandse bioscoopbedrijf in de jaren dertig hield allereerst verband met het feit dat in de

⁴³⁶ Hun namen, evenals die hun compagnon Serphos, komen vanaf begin jaren twintig voor op de lijsten van collectebussen in *De Joodsche Wachter*. Zie bijvoorbeeld 'Specificatie der gelichte busjes', *De Joodsche Wachter*, 23-06-1922.

loop van de jaren dertig sprake was van een groeiende belangstelling en waardering voor de ideologie binnen de Joodse gemeenschap als gevolg van binnenlandse en buitenlandse politieke ontwikkelingen. De toename van het antisemitisme was de voornaamste stuwende kracht achter deze internationale trend. Nadat Hitler in 1933 aan de macht was gekomen in Duitsland kregen Nederlandse zionistische organisaties er een ongekend aantal nieuwe leden bij. Oude tegenstanders in traditionele kringen en seculiere socialistische kringen namen gematigder posities in of gingen tot de nieuwe aanhang behoren. Een tweede belangrijke factor die een impuls gaf aan de betrokkenheid van het Nederlandse filmbedrijf bij de zionistische propaganda had te maken met de prominente rol van Duits-Joodse migranten en productiemaatschappijen in de zionistische filmproductie na 1929. Medio jaren dertig waren het uit Duitsland gevluchte ondernemers die voor een belangrijk deel de brug vormden tussen de Nederlandse filmwereld en de zionistische organisaties. Op deze ontwikkelingen zal nader worden ingegaan in hoofdstuk vijf. Dit laatste hoofdstuk staat geheel in het teken van de wisselwerking tussen verschillende brede maatschappelijke trends in de Nederlandse samenleving van de jaren dertig en het ondernemerschap van de Joodse ondernemers die in het filmbedrijf werkzaam waren.

TIP-TOP-THEATER - J. BREESTR. 27 - TEL. 43441

Vanaf Vrijdag 21 Maart tot Donderdag 27 Maart 1930:

Eerste vertooning in Nederland:

HOE LANG NOG?

עד מתי

(דער אייביגער געבעט)

De eerste Joodsche Spreekende, Zingende en musiceerende Film.

De solo-partij in deze film wordt gezongen door **SCHMILEKIL**,
de jongste Gazzan der wereld, oud 12-jaar.

OP HET TOONEEL:

Optreden van 1^e Rangs Artisten.

ALS 2^e HOOFDFILM:

DE RUTSCH-BAAN DES LEVENS

Groot sensationeel drama in 6 acten.

GEEN TOEGANG BENEDEN 14 JAAR.

7478

Diploma's deze week alleen geldig Donderdagavond

*Aankondiging van de geluidsfilm HOE LANG NOG?,
Nederlandsch Israëlietisch Weekblad, 21 maart 1930.*

5 | Joodse identiteit en ondernemerschap in de jaren dertig

1929 was een jaar van grote betekenis en verandering voor het filmwezen in Nederland. In vele opzichten brak een nieuwe periode aan. De zwijgende film begon definitief plaats te maken voor de geluidsfilm.⁴³⁷ Zoals bij iedere innovatie het geval is, ging de implementatie van dit nieuwe filmtype gepaard met nieuwe onzekerheden, risico's en kansen voor verhuurders en bioscoopexploitanten. Het was een weerbarstig proces met een onvoorspelbare afloop en de nodige kinderziektes. Ondernemers moesten lastige beslissingen nemen over het moment waarop ze zouden instappen en investeren in kostbare geluidsfilmapparatuur en films. Deze keuzes werden bemoeilijkt door de omstandigheid dat het lange tijd onduidelijk was welke van de geluidsystemen als winnaars en welke als verliezers uit de bus zouden komen. Wedden op het verkeerde paard kon funeste gevolgen hebben voor een onderneming. Op het hoogtepunt van het omschakelingsproces werd men ook nog eens overvallen door de beurskrach. Deze markeerde het begin van de wereldwijde economische crisis die tot ver in de jaren dertig voortduurde en een grote impact had op de filmindustrie, zowel in de VS als daarbuiten.⁴³⁸

De filmhistorische literatuur besteedt volop aandacht aan de ingrijpende bedrijfsmatige en bedrijfseconomische veranderingen waarmee de internationale filmwereld te maken had tussen 1927 en 1933, de overgangsfase van de zwijgende naar de 'spreekende' film. Zo leidde de komst van de geluidsfilm onder meer tot (tijdelijke) verschuivingen in de marktaandeelen van verschillende filmproducerende landen als gevolg van taalbarrières. Nasynchronisatie en ondertiteling waren nog in de experimentele fase en het was onzeker wat de standaard zou worden. De overstap op de geluidsfilm had ook verstrekende gevolgen voor de filmvertoningspraktijken en daarmee de algehele bedrijfsvoering van bioscopen. De overgang van bioscoopprogramma's waarin begeleidende muzikanten en speciale acts in het bijprogramma minstens zo belangrijk waren als de hoofdfilm, naar voorstellingen waarbij het geluid was meegeleverd en de film een centrale plaats innam, betekende een enorme omslag. Het leidde onder

⁴³⁷ Karel Dibbets, *Spreekende films. De komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933* (Amsterdam 1993) 91.

⁴³⁸ Het film- en bioscoopbedrijf had in 1929 ook nog verschillende grote conflicten met de 'buitenwereld' uit te vechten, zoals het 'advertentieconflict' tussen Rotterdamse bioscoopexploitanten en de *Nieuw Rotterdamse Courant* en het langdurige 'zuidelijk filmkeuringsconflict' tussen de NBB en gemeentebestuurders in Brabant en Limburg, waarbij een groot aantal bioscopen in het zuiden maandenlang gesloten waren. Dit zorgde ervoor dat een deel van de toch al kleine markt geblokkeerd was, wat leidde tot extra verliezen voor filmverhuurders. '1929', *NWC*, 3-01-1930.

meer tot een golf van ontslagen van musici en andere (nood)gedwongen aanpassingen in de bedrijfsvoering, waarin steeds minder ruimte was voor eigen inbreng in de programmering en aanpassing aan lokale wensen van het publiek.⁴³⁹ Maar er was nog meer aan de hand. Naast de interne veranderingen binnen de bedrijfstak, veranderde er ook iets in de verhouding tussen de bedrijfstak en de buitenwereld. In zijn standaardwerk over de introductie van de geluidsfilm in Nederland stelt Karel Dibbets vast dat de aanwezigheid van vreemde talen in de bioscoop de Nederlanders extra bewust maakte van het ontbreken van een eigen nationale filmproductie.⁴⁴⁰ Dat er nauwelijks een Hollands product in de Nederlandse bioscopen te zien was, werd opeens als een probleem ervaren. Veel meer dan de stomme film accentueerde de geluidsfilm dat het bioscoopbedrijf een doorgeefluik was voor 'uitheemse' culturele waarden en normen. Ook elders was dit het geval. Begin jaren dertig laiden in alle Europese landen debatten op over de vraag of een te overvloedige import van buitenlandse films de eigen taal, nationale cultuur en samenleving op den duur zou ondermijnen.⁴⁴¹ De discussies sloten aan bij de bredere opleving van het 'nationale denken' en de aandacht voor nationale eigenheid, waarvan het opkomende politieke nationalisme de meest extreme uiting was. Daarnaast werd het debat gevoed door een latent anti-amerikanisme dat in het verlengde van het opkomende nationalisme steeds nadrukkelijker en openlijker naar voren werd gebracht.⁴⁴² De dominantie van het Amerikaans op het witte doek botste volgens Dibbets met gevoelens van eigenwaarde. Landen als Duitsland, Frankrijk, Spanje, Tsjecho-Slowakije en Hongarije namen daarom protectionistische maatregelen. Ze stelden importquota in en stimuleerden de eigen filmproductie. In Italië werden zelfs alle films die niet Italiaans gesproken waren verboden.⁴⁴³

Hoewel de toegenomen aandacht voor de nationale identiteit in Nederland slechts een gematigde afspiegeling was van de sterkere nationalistische tendensen in andere Europese landen en de regering geen restricties oplegde aan de invoer van buitenlandse films, stond de toekomst van de Nederlandse filmindustrie vanaf 1930 wel hoog op de

439 Voor een beknopt overzicht van de belangrijkste veranderingen: F. Andrew Hanssen, 'Revenue sharing and the coming of sound' in: J. Sedgwick en M. Pokorny, *An economic history of film* (Londen en New York 2005) 86-120; Dibbets, *Sprekende films*, 332-333.

440 Dibbets, *Sprekende films*, 101, 263-265.

441 B. Rieger, *Technology and the culture of modernity in Britain and Germany* (Cambridge 2005) 105-115.

442 In Nederland was er in beperkte mate in de jaren dertig ook sprake van anti-amerikanisme met Hollywood als voornaamste doelwit. Dit anti-amerikanisme vond in Nederland haar oorsprong in de intellectuele filmkritiek van de jaren twintig. Rob Kroes, 'The reception of American films in the Netherlands: The interwar years', *American Studies International* 28-2 (1990) 37-51; Ansje van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland 1895-1940*, o.a. 145-146, 184-185.

443 Dibbets, *Sprekende films*, 94-95, 263-264; Victoria De Grazia, 'Mass culture and sovereignty: The American challenge to European cinemas, 1920-1940', *The Journal of Modern History* 61-1 (1989) 53-87.

agenda. De eerste aanzet tot een groeiende belangstelling voor de Nederlandse film werd gegeven door een geëngageerd intellectueel genootschap rondom het in 1931 opgerichte tijdschrift *Onze Taal*. Dit genootschap beschouwde het Nederlands als een bedreigde cultuurschat en verwachtte dat de massale import van anderstalige geluidsfilms grote schade zou toebrengen aan het nationale bewustzijn van de Nederlander en de nationale beschaving. Wat klein begon in dit elite gezelschap groeide uit tot een brede discussie, die zowel in filmkringen als in de algemene pers gevoerd werd en die resulteerde in een tijdelijke opbloei van de Nederlandse filmproductie.⁴⁴⁴ Nederland week wat dat betreft niet af van andere landen in Europa. Victoria De Grazia bestempelt deze algemene trend binnen het Europese filmbedrijf van de jaren dertig als de ‘nationaliserende invloed’ van de komst van de geluidsfilm.⁴⁴⁵ Ze geeft onder meer het voorbeeld van Frankrijk, waar het vooruitzicht van een “Anglo-Amerikaans linguïstisch imperialisme” en “kolonisatie” van het filmaanbod door Hollywood leidden tot extra investeringen in de Franse filmindustrie.⁴⁴⁶ Daarnaast werden er verwoede pogingen ondernomen om de nationale essentie van de Franse film expliciet te definiëren.⁴⁴⁷ Ook in Nederland probeerden journalisten en filmvakmensen vast te stellen waar films van eigen bodem precies aan moesten voldoen om een ‘echt Hollands product’ genoemd te kunnen worden.⁴⁴⁸

Voor de Joodse filmondernemers in de jaren dertig was het een cruciaal gegeven dat het discours over de Nederlandse identiteit en de verantwoordelijkheden van het filmbedrijf als het aankwam op de versterking van deze identiteit, juist aan kracht won in een periode waarin de positie van het Jodendom in West-Europa in toenemende mate onder druk kwam te staan. De snelle opmars van het antisemitisme begin jaren dertig, de bloei van de ‘rassenwetenschap’ in Duitsland en de weerklank ervan in de internationale politiek en samenleving lieten ook Nederland niet onberoerd. Blom en Cahen wijzen erop dat er in de jaren dertig in brede kring sprake was van een verhoogd bewustzijn van de aanwezigheid van Joden in de maatschappij. Nationalistische gevoelens konden gemakkelijk verweven raken met allerlei opvattingen over de relatie tussen de Joodse minderheid en de niet-Joodse meerderheid. Al zou de aanhang

444 Dibbets, *Sprekende films*, 95-96, 211, 263-264, 273-275; Dittrich, ‘De speelfilm in de jaren dertig’, aldaar 107-110; Idem, *Achter het doek. Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig* (Weesp 1987) 107.

445 De Grazia, ‘Mass culture and sovereignty’, 53-87, aldaar 70.

446 Idem, 70.

447 Ibidem.

448 In het proefschrift van Clara Pafort-Overduin, over de receptie in Nederland van de zogenaamde Jordaanfilms in de jaren dertig (Universiteit Utrecht), wordt nader op deze materie ingegaan. Clara Pafort-Overduin, *Hollandse films met een Hollands hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms 1934-1936* (Enschede 2012).

van het nationaalsocialisme en fascisme als politieke beweging hier in vergelijking met Duitsland en Italië relatief klein blijven, toch kende ook Nederland al vanaf eind 1931 een landelijke politieke splinterpartij met een antisemitisch programma dat was gebaseerd op het Duitse racisme (de N.S.N.A.P.).⁴⁴⁹ In de loop van de jaren dertig gingen raciale anti-Joodse denkbeelden deel uitmaken van het officiële fascistische programma van de omvangrijker N.S.B. onder leiding van Anton Mussert, wat trouwens een breuk inhield ten opzichte van het oorspronkelijke programma van deze partij waar antisemitisme nog niet in voorkwam.⁴⁵⁰

Iets anders waardoor Joden extra in de belangstelling kwamen te staan, was de toestroom van vluchtelingen, voor het merendeel Duitse, Poolse of statenloze Joden, die Duitsland verlaten hadden vanwege de toenemende naziterreur na het aantreden van Hitler als rijkskanselier in 1933. De vluchtelingen kwamen, verspreid over de jaren dertig, in golfbewegingen. De eerste golf Joodse vluchtelingen kwam op gang naar aanleiding van de machtswisseling in 1933 en de maatschappelijke uitsluiting van en massale aanval op Joden die daarop volgde, de tweede naar aanleiding van de Neurenberger rassenwetten in september 1935, en de derde naar aanleiding van de zogenaamde ‘Kristallnacht’ in november 1938.⁴⁵¹ In deze onzekere en grauwe tijden van economische crisis en werkloosheid beschouwde het overgrote deel van Nederland dit als een zeer ongewenste ontwikkeling. Er heerste een wijd verbreide angst voor nog meer concurrentie op de krappe arbeidsmarkt en in het bedrijfsleven en daar kwam nog bij dat de ‘invasie’ van de vluchtelingen de staat mogelijk veel geld zou kosten. Zowel binnen Joods Nederland als bij een aanzienlijk deel van de Nederlandse politici leefde bovendien de gedachte dat het ‘Joodse vluchtelingenprobleem’ het imago en daarmee de maatschappelijke positie van de Joodse minderheid zou verslechteren. Men was

449 L. Giebels, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941* (Assen 1975) 166. De in december 1931 opgerichte Nationaal Socialistische Nederlandsche Arbeiders Partij – niet te verwarren met de in 1933 opgerichte fascistische NSB van Mussert – was een splinterpartij die al snel tenonderging aan interne machtsstrijd.

450 Er waren in het begin zelfs Joden lid van de partij. De houding van de NSB ten opzichte van Joden lag gecompliceerd en veranderde medio jaren dertig in fases. De NSB omarmde het raciale antisemitisme pas officieel vanaf 1936. Damsma en Schumacher constateerden in hun onderzoek naar de NSB dat Jodenhaat achter de schermen onder de NSB-leden al van begin af aan volop aanwezig was. J. Damsma en E. Schumacher, *Hier woont een NSB'er. Nationaalsocialisten in bezet Amsterdam* (Amsterdam 2010) 18; J. Michman, H. Beem en D. Michman, *Pinkas. Geschiedenis van de joodse gemeenschap in Nederland* (Ede en Antwerpen 1992) 156-157.

451 In de secundaire literatuur worden als gevolg van verschillende telwijzen, schattingen en berekeningen verschillende cijfers gegeven wat betreft het totale aantal Joodse vluchtelingen die Nederland binnenkwamen in de periode tussen 1933 en 1940. De benedengrens ligt rond de 25000, de bovengrens rond 50.000. Voor een kritische weergave van de beschikbare cijfers: Corrie van Eijl, *Al te goed is buurmans gek. Het Nederlandse vreemdelingenbeleid 1840-1940* (Amsterdam 2005) 174-175. Van Eijl stelt dat hooguit 50.000 Joodse vluchtelingen (geregistreerd of illegaal) naar Nederland kwamen in de desbetreffende periode. Een groot deel daarvan verbleef slechts tijdelijk in Nederland en was voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog alweer teruggekeerd naar Duitsland of naar elders vertrokken. In mei 1940 telde Nederland nog ruim 30.000 Joodse vluchtelingen.

bang dat de kwestie het antisemitisme dat latent onder de bevolking aanwezig was aanwakkerde, iets wat met name in middenstandsmilieus en arbeiderskringen kon leiden tot lokale uitspattingen van Jodenhaat en ordeverstoringen.⁴⁵² Beleidsmakers grepen dergelijke argumenten aan bij het uitstippelen van een nieuwe koers op het gebied van vreemdelingenbeleid. Hoewel er over de aanpak van het probleem geen consensus heerste, mondde het politieke debat uit in een beleid dat voor Nederlandse begrippen veel restrictiever was dan voorheen. De studies van Corrie van Eijl en Marij Leenders hebben uitgewezen dat de Nederlandse overheid daarbij zelf tot op zekere hoogte bijdroeg aan de stigmatisering van Joden als een aparte categorie mensen door Joodse vluchtelingen openlijk ‘anders’ te behandelen dan andere vreemdelingen.⁴⁵³ Voor het eerst in de geschiedenis van het vreemdelingenbeleid in Nederland maakte de regering bij het categoriseren en de behandeling van buitenlanders expliciet onderscheid tussen Joden en niet-Joden en enige tijd zelfs nadrukkelijk tussen de geassimileerde Duitse Joden en Oost-Europese Joden, in het nadeel van de laatste groep.⁴⁵⁴ De zogenaamde “Oost-Joden” zouden “een vreemde mentaliteit en een slechte morele instelling” hebben en moesten volgens de regering daarom “zooveel doenlijk naar het land waarvan zij laatstelijk onderdaan waren, of naar elders reizen”.⁴⁵⁵ Structureel werden de verschillen tussen ‘gewone’ vreemdelingen en Joodse vluchtelingen geaccentueerd en werd “herhaaldelijk aan de orde gesteld of het wel echte vluchtelingen waren en of deze ‘zogenaamde’ vluchtelingen gezien hun ‘afwijkende’ mentaliteit wel in Nederland thuishoorden”, schrijft Van Eijl.⁴⁵⁶

Volgens Blom en Cahen werden Joden in de jaren dertig door hun medeburgers sneller als zodanig herkend, juist doordat “er zo nadrukkelijk in het openbaar gesproken werd over joodse vluchtelingen, joodse problematiek, het gevaar van het importeren van een joods vraagstuk en joden in het algemeen. Er trad kortom een tendens op hen meer dan tevoren te zien als een aparte groep, die ook altijd een aparte groep zou blijven en waartoe men behoorde op grond van afkomst en niet alleen op basis van godsdienstige

452 Corrie van Eijl, *Al te goed is buurmans gek*, 171-172 en 176-177; Vgl. Bob Moore, ‘Jewish refugee entrepreneurs and the Dutch economy’, *Immigrants & Minorities* 9-1 (1990) 46-63, aldaar 55. Kevin Gough-Yates wijst op een vergelijkbare trend in het vreemdelingenbeleid ten opzichte van Joodse vluchtelingen in Groot-Brittannië: K. Gough-Yates, ‘Jews and Exiles in British Cinema’ in: *The Leo Baeck Institute Yearbook (LBYB)* 37-1 (1992) 517-541, aldaar 533.

453 Van Eijl, *Al te goed is buurmans gek*, 184.

454 Ibidem, 183-184.

455 Marij Leenders, *Ongenode gasten. Van traditioneel asielrecht naar immigratiebeleid, 1815-1938* (Hilversum 1993) 242.

456 Ibidem, 202 en 196-197. Volgens Van Eijl werden Joodse vluchtelingen door de autoriteiten tussen 1934 en 1936 vooral gezien als economische vluchtelingen en niet als ‘echte’ vluchtelingen. Factoren zoals discriminatie, dwang en vervolging werden tot op zekere hoogte ontkend. Voor de aparte behandeling van Oost-Europese Joodse vluchtelingen zie ook Leenders, *Ongenode gasten. Van traditioneel asielrecht naar immigratiebeleid, 1815-1938*, 242-244.

overtuiging".⁴⁵⁷ Als gevolg van deze snel veranderende maatschappelijke context, werden Joden die al jaren een uiterst seculier leven leidden en goed geïntegreerd waren met de niet-Joodse omgeving min of meer gedwongen ook zelf meer stil te staan bij hun Joodse identiteit. Behoorden alle Joden tot eenzelfde 'ras' of 'volk' of was er van zoiets helemaal geen sprake? Waren Joden vreemden in eigen land, al was men nog zo geassimileerd of geaccultureerd? Kon een Joodse burger wel een goede Nederlander zijn en een goede Nederlander ook overtuigd Joods? Kon een zionist in Nederland met zijn 'dubbele nationaliteit' of 'loyaliteit aan twee naties' wel als loyale Hollander beschouwd worden? Kon men antisemitisme het beste negeren of was het beter hier openlijk tegen in het verweer te komen?

De gelijktijdige toename van de belangstelling in de publieke sfeer voor enerzijds het karakter van de Nederlandse volksaard en anderzijds de positie van het Jodendom in de wereld, compliceerde de relatie tussen de Joden in het filmbedrijf en de omgeving waarbinnen ze opereerden. Op meerdere fronten werden ze in hun dagelijkse werk- en leefomgeving geconfronteerd met scherper getrokken groeps grenzen. Hoe dat precies gebeurde en welke impact deze confrontaties hadden op het ondernemerschap van de Joodse ondernemers vormt het thema van dit hoofdstuk. De centrale vraag daarbij is of deze trends in de externe omgeving veranderingen teweegbrachten in de manier waarop ze in hun externe strategieën omgingen met hun Joodse identiteit. Plaatsten ze hun Joods-zijn meer of juist minder nadrukkelijk op de voorgrond in de openbaarheid of was er helemaal geen verschil met de periode daarvoor? Nameten ze publiekelijk stelling in discussies over het Jodendom of hielden ze zich het liefst op de oppervlakte?

Drie uitdagingen

Het filmbedrijf zag zich vanaf het begin van de jaren dertig gesteld voor de volgende nieuwe uitdagingen. Direct of indirect waren ze het gevolg van politieke en economische krachten in Europa, met name in Duitsland.

Hollandse middenstand versus Duits-Joodse immigrant

Allereerst kreeg ook deze bedrijfstak op haar eigen manier te maken met de Joodse vluchtelingenproblematiek. Het relatief gestabiliseerde Nederlandse netwerk van filmondernemers moest leren omgaan met Joodse nieuwkomers uit het oostelijk

⁴⁵⁷ J.C.H. Blom en J.J. Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)' in: J.C.H. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam 1995) 247-310, aldaar 301.

buurland die een positie in de bedrijfstak probeerden te verwerven. Het zakendoen werd hen in Duitsland geleidelijk aan onmogelijk gemaakt.⁴⁵⁸ Ze investeerden in Nederland in eigen ondernemingen of namen bestaande bedrijven over. Een voorbeeld is Gustav Lewin die in 1935 samen met zijn vrouw Regina Schanzer en twee volwassen kinderen vanuit Wiesbaden naar Nederland kwam en in Leiden het nieuwe Roxy en in Alkmaar City en Roxy ging exploiteren.⁴⁵⁹ Alfred Leipziger en zijn zoon Kurt Israel Leipziger uit Breslau lieten al in 1933 samen met de gebroeders Erwin en Curt Hirschberg uit Breslau het grootstedelijke Rembrandt Theater aan het Lorentzplein in Den Haag verrijzen. Vanuit deze exploitatie bouwden met name de Hirschbergs, die naar verloop van tijd ook andere familieleden lieten overkomen, hun Nederlandse bioscoopconcern verder uit.⁴⁶⁰ Te Amsterdam exploiteerden de Berlijnse exilmigranten Walter Levy en Hermann Kahlenberg van 1934 tot 1939 het filmverhuurkantoor Lumina Film NV.⁴⁶¹ Zo kunnen nog een aantal voorbeelden worden gegeven.⁴⁶²

De meningen over de buitenlandse arbeidskrachten en ondernemers waren verdeeld. Het werd niet uitsluitend gezien als een negatieve ontwikkeling, aangezien sommige Duits-Joodse immigranten met hun plotselinge activiteiten en investeringen voor een tijdelijke opbloei van de plaatselijke economie zorgden of bepaalde bedrijven van de ondergang redden. De vrees voor oneerlijke concurrentie door immigranten overheerste echter.⁴⁶³ Zoals in iedere bedrijfstak zorgde hun komst ook in het Nederlandse filmbedrijf voor de nodige spanningen. Dat Hollandse bedrijven in handen kwamen van overwegend kapitaalkrachtige Joden uit de hogere middenklasse

458 Voor een beschrijving van dit proces met betrekking tot Joodse ondernemers in Duitsland in het algemeen zie Frank Bajohr, *Aryanisation in Hamburg. The economic exclusion of Jews and the confiscation of their property* (New York 2001). Specifiek met betrekking tot de filmindustrie zie: Dittrich, *Achter het doek*, 9-11; Helmut G. Asper, *Filmexil in Hollywood. Etwas besseres als den Tod* (Marburg 2002) 15.

459 Gerard van der Harst en Leo Lucassen, *Nieuw in Leiden. Plaats en betekenis van vreemdelingen in een Hollandse stad (1918-1955)* (Leiden 1998) 59. Zie ook URL www.cinemacontext.nl.

460 'Het Rembrandt Theater in Den Haag', *NWC*, 15-12-1933; 'Opening Rembrandt Theater Den Haag', *NWC*, 22-12-1933; GA Den Haag, Bevolkingsregister van de gemeente 's-Gravenhage, Gezinskaarten, 1913-1939: Alfred Leipziger, Curt Hirschberg, Erwin Hirschberg, Herbert Hirschberg, Isidor Hirschberg. Zie verder: Fransje de Jong, 'Joodse Sileziërs in de Heerlense bioscopen', *Land van Herle. Historisch tijdschrift voor oostelijk Zuid-Limburg* 3 (2005) 91-104; Fransje de Jong, 'Dzialalnosc kinowa rodziny Hirschbergow we Wroclawiu i w Holandii przed i po 1933 r' (De filmondernemingen van de familie Hirschberg in Breslau en Nederland voor en na 1933) in: Andrzej Debski en Marek Zyburza ed., *Wroclaw bedzie miastem filmowym...Z dziejow kina w stolicy Dolnego Slaska* (Wroclaw 2008) 149-170. De Nederlandse versie van dit hoofdstuk is op te vragen bij de auteur.

461 Dittrich, *Achter het doek*, 80; URL www.cinemacontext.nl

462 Andere voorbeelden van Duits-Joodse filmondernemers die in de jaren dertig in Nederland filmbedrijven exploiteerden waren Walter Griesbach (Ambio NV en Alhambra Amsterdam), Victor Israel (Victoria Film Amsterdam), Ernst Ortlieb (Ambio NV Amsterdam), Adolf Weiss (Alhambra Amsterdam), Ernst Hertz (NV Habéfilm Amsterdam), Erich Coppel (Casino en Roxy Den Haag) en Julius Eichwald (Carlton Bioscoop Soest en De Pont in Velsen).

463 Volgens Lucassen past deze trend in de jaren dertig in een bredere, overdreven angst in Nederland voor concurrentie door vreemdelingen, die in veel gevallen helemaal niet zo groot was als in de retoriek werd voorgesteld. Van der Harst en Lucassen, *Nieuw in Leiden*, 59.

wekte weerstand op bij autochtone ondernemers die zelf nauwelijks het hoofd boven water konden houden in de crisistijd.⁴⁶⁴ Hun toekomst stond op het spel en dus waren er grenzen aan het begrip dat men kon opbrengen voor het feit dat deze exilmigranten uit hun eigen land verdreven waren. Voor sommigen was het alsof de Nederlandse bioscoopbranche in de uitverkoop stond. Hoewel niemand kon voorspellen welk aandeel de vreemdelingen zouden verwerven binnen het film- en bioscoopbedrijf en hoe groot de concurrentie daadwerkelijk zou zijn, baarde deze ontwikkeling zorgen. Met name niet-Joodse Nederlandse cineasten en andere werknemers in de filmproductiesfeer – waar de instroom van Duitse emigranten 't grootst was – voelden zich medio jaren dertig gepasseerd en vreesden voor hun carrière.⁴⁶⁵

Van het bestuur van de Bioscoopbond werd verwacht dat zij maatregelen nam om de economische belangen van de Nederlandse filmvaklieden te beschermen en de bestaande orde te handhaven. De bond kon haar machtige positie binnen de branche aanwenden om de activiteiten van nieuwkomers binnen de perken te houden. Dat gebeurde ook, maar relatief laat. In het jaarverslag van 1933 toonde het hoofdbestuur weliswaar haar 'goede wil' door mee te delen dat een aantal onwenselijke pogingen van buitenlanders om in Nederland filmondernemingen te stichten door haar waren vrijdeld, maar in januari 1935 meldde ze nog dat "de vraag, of en in hoeverre beperkingen moeten worden opgelegd ten opzichte van het tewerkstellen van buitenlandsche werkkrachten in het film- en bioscoopbedrijf, alsmede het oprichten door buitenlanders van film- en bioscoopondernemingen ernstig bestudeerd" werd.⁴⁶⁶ Een maand later viel het besluit dat buitenlanders niet meer konden instromen in de filmexploitatie- en distributie. Lid worden van de Nederlandse Bioscoopbond werd hen praktisch onmogelijk gemaakt. Meerdere Joodse ondernemers uit Duitsland hadden zich toen al in Nederland gevestigd.

De behandeling van deze preciaire kwestie moet bij Joodse bondsbestuurders hebben geleid tot de nodige gewetensbezwaren. De complexiteit ervan voor hen, maar ook voor de overige Joodse bondsleden, kan moeilijk overschat worden. Wie bepaalde wat de juiste afweging was tussen de behoefte om op te komen voor de eigen en de algemene economische belangen van de gevestigde Nederlandse ondernemers enerzijds, en de mogelijk gevoelde plicht om solidair te zijn met geloofsgenoten in nood? En welk beeld wilde men naar buiten toe uitdragen? Het was vooral een

⁴⁶⁴ De Jong, 'Joodse Sileziërs in de Heerlense bioscopen', 91-104.

⁴⁶⁵ Dittrich, *Achter het doek*, 94-95.

⁴⁶⁶ Ibidem, 80; Idem, 'De speelfilm. Nederland en de Duitse emigratie' in: Idem en H. Würzner, *Nederland en het Duitse Exil 1933-1940* (Amsterdam 1982) 226-243, aldaar 237.

loyaliteitskwesitie. Alles draaide hier om de vraag tot wie ze zich wilden verhouden. Een complicerende factor daarbij was de overwegend gereserveerde en ambivalente houding van de Nederlandse Joodse gemeenschap tegenover Duitse Joden. Vaak stonden moeilijk overbrugbare cultuur- en standsverschillen, maar ook de angst dat de vluchtelingen de relatief gunstige positie van de Joodse minderheid in Nederland zouden aantasten, een goede omgang in de weg. Veel Joden in Nederland hadden een zekere aversie tegen ontwikkelde, kosmopolitische Joden uit de hogere Duitse middenklasse.⁴⁶⁷ We kunnen er dan ook niet van uitgaan dat de Nederlandse Joden binnen het film- en bioscoopbedrijf zonder meer bereid waren om de emigranten in hun midden op te nemen, al zijn er zeker ondernemers geweest die hun vakgenoten uit Duitsland de helpende hand hebben toegestoken.⁴⁶⁸

Het filmbedrijf en haar versterkt Joods imago

Iets anders waarmee de branche in de jaren dertig geconfronteerd werd, was dat het thema van de Joodse aanwezigheid in de internationale filmwereld nadrukkelijker dan voorheen naar voren kwam in de beeldvorming over de bedrijfstak. Het brede publiek werd zich in de eerste plaats meer van de zogenaamde 'filmjoden' bewust door de ingrijpende gebeurtenissen in de Duitse filmindustrie. Deze werden niet alleen door de filmers, maar ook door landelijke en lokale kranten op de voet gevolgd, waarbij met name de sociaaldemocratische en communistische bladen een uitgesproken kritisch standpunt innamen. Zowel binnen de bedrijfstak zelf als daarbuiten werd nauwlettend in de gaten gehouden welke stappen de dictatoriale regering van het nieuwe Duitsland ondernam met als doel het Duitse film- en bioscoopbedrijf "vrij van Joden" te maken.⁴⁶⁹ Dat proces voltrok zich in hoog tempo tussen 1932 en 1936. Artikelen in filmbijlagen van dagbladen en andere tijdschriften schonken aandacht aan de gevolgen van het massale ontslag van Joden uit filmberoepen voor de actuele positie van Duitsland op de wereldfilmmarkt.⁴⁷⁰ Zo publiceerde *De Alkmaarsche Courant* in 1936 een uitvoerige

467 J.C.H. Blom e.a. ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam 1995) 299; J. Meijer, *Hoge hoeden, lage standaarden. De Nederlandse Joden tussen 1933 en 1940* (Baarn 1969) 149.

468 In de internationale filmwereld zijn veel voorbeelden bekend van Joodse filmondernemers in de Exil-landen die hun Joodse vakgenoten de Duitse grens over hielpen met geld en visa: Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British cinema', 534-535. In Nederland lijkt met name in de filmproductie sprake geweest te zijn van hulp op grotere schaal aan door het nazi-regime verdreven Joodse zakenpartners uit Duitsland en Oostenrijk. Wat betreft de praktische kanten van de hulpverlening van familieleden of kennissen in Nederland aan Duitse vluchtelingen: Van der Harst en Lucassen, *Nieuw in Leiden*, 54-55.

469 'De Duitse film – vrij van Joden', *De Tribune*, 2-02-1934.

470 Zie de serie artikelen over de veranderingen in Duitsland in de filmers tussen maart en september 1933: 'Wat brengt de nieuwe Duitse regering?', *NWC*, 10-03-1933; 'Komende veranderingen in Duitslands filmindustrie', *NWC*, 14-04-1933; 'De rede van Goebbels over de filmindustrie', *NWC*, 2-06-1933; 'Lidmaatschap van den Filmkammer

uiteenzetting over de ernstige deuk in het imago van het Duitse filmproduct sinds de “invoering van den nationaalsocialistische autoriteiten en anti-semitischen staat”.⁴⁷¹ Volgens de auteur had de wijdverbreide politieke tegenzin in de internationale filmwereld om Duitse films te programmeren haar exportmogelijkheden aangetast: “Waar (gelijk voor 1933 ook in Duitschland) in vele landen de filmindustrie met alles wat daar zoo bij hoort, in hoofdzaak in Joodsche handen is, was te verwachten, dat de algemene boycot tegen Duitse waren en Duitse cultureele producten in het bijzonder de literatuur en film zou treffen.”⁴⁷² Ook de kwaliteit van de Duitse film was volgens de auteur verminderd, omdat de Joodse regisseurs, acteurs en schrijvers “toch over het algemeen stukken beter waren dan de niet-Joodsche”, of men dit nu wilde toegeven of niet.⁴⁷³

Het nieuws over de impact van het naziregime op de Duitse filmindustrie was niet de enige voedingsbodem voor het groeiend besef van het Joodse aandeel in de filmwereld. Aanhoudende discussies over de al dan niet gewenste hulp van ‘ervaren vreemdelingen’ (lees: Duitse en Oostenrijkse ‘filmjoden’) bij het opbouwen van een eigen nationale filmproductietak waren hiervoor evengoed verantwoordelijk. Achter de schermen van de prille vaderlandse filmindustrie werkten opvallend veel uitgeweken filmregisseurs, cameramannen en andere filmspecialisten, al dan niet op doorreis naar Amerika.⁴⁷⁴ Er werd tussen 1934 en 1940 vrijwel geen speelfilm geproduceerd waarbij geen exilmigranten betrokken waren. Zij ontvingen vaak flinke honoraria en kregen een aparte behandeling van de Bioscoopbond. Het hoofdbestuur verwelkomde hen wel met open armen, omdat Nederland kon profiteren van hun professionaliteit en vakkennis. Ze stak daarom veel energie in het verkrijgen van de benodigde arbeidsvergunningen bij een moeilijk te overtuigen overheid die liever Nederlanders aan de slag zag gaan.⁴⁷⁵

verplicht’, *NWC*, 15-09-1933. Andere voorbeelden: ‘De Duitse film – vrij van Joden’, *De Tribune*, 2-02-1934; ‘De held van de Spionskop’, *De Groene Amsterdammer*, datum; ‘De leider van de Berlijnsche filmbeurs uit het gebouw geworpen’, *NiW*, 17-03-1933; ‘De UFA en de Joden’, *NiW*, 12-05-1933; ‘De film in het Derde Rijk’, *NiW*, 14-07-1933; ‘Uitsluiting van Joodse filmondernemers waarschijnlijk geacht’, *NiW*, 14-06-1935; ‘Uitschakeling van joden uit het filmbedrijf’, *NiW*, 1-01-1937.

471 ‘De film-industrie in het nieuwe Duitschland. Er is ‘something rotten in the state’ in het Duitse filmwereldje’, *Alkmaarsche Courant*, 3-10-1936.

472 Ibidem.

473 Ibidem. Zie ook het artikel over de neergang van de Duitse filmindustrie in het *NiW*: ‘De Duitse film in Nederland’, *NiW*, 13-04-1934.

474 Wat ook opvalt is dat een aantal van de niet-Joodse filmprofessionals in de Nederlandse filmproductie, zoals de cameraman Otto van Neijenhof en Theo Güsten, getrouwd was met een Joodse vrouw. Stuk betreffende de “verariseering van de Bioscoopbond”, NIOD, Archief DVK, toegang 102, 118 c.

475 In 1935 werd met de overheid een compromis gesloten dat buitenlandse regisseurs voortaan de gelegenheid gaf om aan Nederlandse producties mee te werken en dat tevens bepaalde dat de andere Duitse filmspecialisten in het vervolg door een Nederlandse vakgenoot geassisteerd moesten worden. Marcel Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur: aspecten van filmondernemerschap in Nederland in de jaren dertig’

Een van de consequenties van de bijdrage van de buitenlanders was dat door een aantal journalisten een debat werd aangezwengeld over de vraag hoe ‘nationaal’ de filmproductie eigenlijk kon zijn als er zoveel vreemdelingen aan mee werkten. De culturele achtergrond en herkomst van personen werkzaam in de Nederlandse filmindustrie ging er plotseling meer toe doen. Hoewel in de meeste publicaties werd gesproken over vreemdelingen of buitenlanders en niet over Joden, lag ‘vreemd’ en ‘Joods’ in de perceptie van de verzuilde samenleving dicht bij elkaar. Voor critici die zichzelf beschouwden als hoeders van de Nederlandse cultuur waren de “plotselinge Hollanders” van Joodse huize die in de filmproductie samenwerkten met Nederlandse Joden nu net niet de meest aangewezen personen om het zo gewaardeerde nationale cultuurgood te doorgronden, laat staan in film uit te dragen.⁴⁷⁶ Dezelfde problematiek deed zich overigens in andere landen voor, bijvoorbeeld in Engeland, waar het ook Joodse emigranten uit Duitsland waren die in belangrijke mate de nationale filmproductie bepaalden.⁴⁷⁷

Nieuw in de jaren dertig was het radicaler en openlijker geëtaleerd antisemitisme tegenover filmondernemers, zoals dat met name binnen specifieke katholieke milieus en bij woordvoerders van de nationaalsocialistische beweging tot uitdrukking kwam. Hoofdstuk 1 liet zien dat de basis voor de stereotiepe beeldvorming over de ‘Joodse filmmagnaat’ al kort na de Eerste Wereldoorlog was gelegd. In de jaren twintig probeerde een kleine groep conservatieve katholieke autoriteiten de eigen identiteit te versterken door zich af te zetten tegen bedreigende moderne ontwikkelingen zoals film en bioscoop, waarbij een mengeling van Joodse stereotypen een rol speelde. Dit – gedeeltelijk sociaaleconomisch gefundeerd – antisemitisme was geenszins karakteristiek voor het katholieke milieu als zodanig. Het kwam vrijwel alleen voor binnen de standsorganisaties voor katholieke arbeiders, waar Joodse kapitalisten verantwoordelijk werden gehouden voor moreel en religieus verval, decadentie en afgoderij en waar de moderne cultuur beschouwd werd als een vorm van “nieuwheidendom”.⁴⁷⁸ Als we naar de anti-Joodse uitlatingen gericht op het filmbedrijf in de jaren dertig kijken, valt op dat deze veel meer verweven waren met de politieke nationalistische denkbeelden

(Doctoraalscriptie EUR 1988) 15; Dittrich, ‘De speelfilm – Nederland en de Duitse emigratie’, 226-243, aldaar 238-239; Dittrich, *Achter het doek*, 83-85; ‘De pers en de buitenlandsche werkkrachten in onze filmindustrie’, *NWC*, 28-12-1934.

476 Ansjé van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem 2001) 278.

477 Gough-Yates, ‘Jews and Exiles in British Cinema’, 517-541, aldaar met name 536-537.

478 Marcel Poorthuis en Theo Salemink, *Een donkere spiegel. Nederlandse katholieken over joden, 1870-2005* (Nijmegen 2006) 174-177.

die in opkomst waren en actuele opvattingen uit de rassenwetenschap. Wat daarnaast opvalt is dat niet meer alleen in algemene termen werd gesproken over de vermeende ‘heerschappij’ van Joden in de filmwereld, maar dat vooraanstaande individuen binnen de filmwereld ook vaker op de man af werden aangevallen.

Een van de weinigen die dit durfde te signaleren was Max Wolters, de filmrecensent van het belangrijkste socialistische dagblad *Het Volk*, die zelf nauwe banden onderhield met de ondernemers in het filmbedrijf.⁴⁷⁹ Hij opende in 1934 een emotionele aanval op de katholieke rector Hendrikus van Schaick uit Utrecht. Deze geestelijke vond dat Abraham Tuschinski “ongeschikt” was voor het vak van bioscoopexploitant in Nederland, omdat hij behoorde tot het “Oost-joodse ras” en daarom niet in staat was het overwegend “christelijk volk” in de bioscoop op te voeden.⁴⁸⁰ Volgens Van Schaick behoorde Tuschinski, “ondanks de schijnwerkelijkheid van het klatergoud van zijn bourgeoisbeschaving”, vanzelfsprekend tot de categorie “niet-eerzame bioscoophouders”, omdat hij nu eenmaal “vreemd was aan het christendom, waarschijnlijk losgeraakt van zijn eigen godsdienst, vreemd aan ons nationaal-eigene, kosmopolitisch, intelligent en een zakenman-fantast, die vrij van ethische normen zijn eigen zaken-instinct” volgde.⁴⁸¹ Hij rekende Tuschinski, maar ook andere zichtbare persoonlijkheden zoals Loet Barnstijn, tot de kopstukken van het volksbederf.⁴⁸² Wolters wierp zich daarentegen op als vurige verdediger van de Joodse ondernemers, “die Nederland toch maar aan een nieuwe industrie hadden geholpen”:

Anti-semitisme en film. Rare combinatie? Omdat de film het juist bij uitstek van Joodschen ondernemingsgeest en van Joodsch artistiek vermogen moet hebben? Ja – daarom juist! Want ziet – dat is het precies wat Nederlandsche filmcritici uit de Ligasfeer; wat Nederlandsche

⁴⁷⁹ Binnen de Stichting Bio-Vacantieoord werkte hij met filmondernemers samen als organisator van activiteiten uit naam van deze stichting. Er zijn aanwijzingen dat hij tot de directe kennissenkring behoorde van Joodse filmverhuurders die deel uitmaakten van de kring van Oost-Europese migranten in Rotterdam, onder wie Mühlrad en Sprecher. Rian Romme, ‘Filmpropaganda door de SDAP, 1929-1939’ in: *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap 1994* (Amsterdam 1995) 41-73, aldaar 66.

⁴⁸⁰ Rector van Schaick, ‘De film Willem van Oranje’, *De Nieuwe Gemeenschap* 1-3/4 (1934).

⁴⁸¹ ‘Geen anti-semitische filmcritiek? Van Schaick’s nadere toelichting. Bioscoopexploitanten ongeschikt omdat zij Oost-Jood zijn?!’, *Het Volk*, 14-08-1934.

⁴⁸² Max Wolters, ‘Anti-semitisme bij onze filmcritici?’, *Het Volk*, 30-07-1934; idem, ‘Geen anti-semitische filmcritiek? Van Schaick’s nadere toelichting. Bioscoopexploitanten ongeschikt omdat zij Oost-Jood zijn?!’, *Het Volk*, 14-08-1934; Rector van Schaick, ‘Close-up, objectiviteit en Filmfront’, *De Nieuwe Gemeenschap* 1-6 (1934) en de reactie op deze polemieken van de katholieke filmrecensent Van Domburg van *De Tijd*, weergegeven in het katholieke blad *Filmfront*: Janus van Domburg, ‘Anti-semitisme in de katholieke filmcritiek’, *Filmfront* 19/20 (1934) 26-29. Volgens Saleminck en Poorthuis stond Van Schaick erom bekend dat hij zijn zorg voor fatsoen en angst voor toenemende zedeloosheid verbond met een argwanende houding jegens Joden. Saleminck en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 367.

katholieke filmcritici speciaal geweldig schijnt te irriteren. Overigens blijft deze stemming meestal – gelukkig – op den achtergrond. [...] Maar een enkele keer staat het er – tot ontsteltenis van den lezer die meende, dat we daar nu toch wel overheen waren – zwart op wit. Zwart op wit dat men de film-menschen aanvalt, omdat ze Jood zijn.⁴⁸³

Max Wolters noemde het beestje bij de naam, al waren stereotypering en generalisering ook deze auteur niet vreemd. Net als zijn opponenten in het debat schroomde hij niet gebruik te maken van deze krachtige retorische middelen om zijn punt te maken. Alle katholieken werden door Wolters over een kam geschoren, terwijl feitelijk slechts een klein groepje verantwoordelijk kon worden gehouden voor het door hem zo gehate antisemitisme gericht op het filmbedrijf, althans voor zover het doordrong in de openbaarheid. De houding van *Het Volk* ten opzichte van het antisemitisme en de manier waarop er in dit dagblad over geschreven werd was overigens binnen de socialistische beweging een bron van irritatie en daarom regelmatig onderwerp van discussie. Niet iedereen was even gelukkig met de toonzetting van de artikelen gericht tegen het antisemitisme, die volgens sommigen te confronterend zou zijn en teveel op het gevoel zou spelen. *Het Volk* werd zelfs beschuldigd van stemmingmakerij en overdrijving. Men was het er in ieder geval niet over eens welke zaak nu precies gediend werd met de vermeende “overbeklemtoneering van joodsche sentimenten”, zoals men dat noemde.⁴⁸⁴

Anti-Joodse geluiden waren in de eerste plaats te horen binnen de fascistische afsplitsing van de culturele vernieuwingsbeweging van de Katholieke Jongeren, een submilieu binnen de katholieke wereld. De Katholieke Jongeren verzetten zich in de jaren twintig in hun blad *De Gemeenschap* tegen democratisering en moderne verschijnselen als het kapitalisme, het socialisme, het communisme, de verzuiling, culturele inertie en kerkelijke verkalking.⁴⁸⁵ Na Hitlers machtsovername scheidde een kleine groep (semi-)fascistische kunstenaars en literatoren zich af van de rest van de beweging. Sociaaleconomisch, politiek en soms raciaal antisemitisme maakte deel uit van “hun afwijzing van de markteconomie in crisis, de parlementaire democratie, de moderne liberale cultuur en van het gezapige katholicisme van kerk en zuil”, schrijven

483 Wolters, ‘Anti-semitisme bij onze filmcritici?’, *Het Volk*, 30-07-1934.

484 Voor een uitvoeriger uiteenzetting van deze discussie F. van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland* (Groningen 1989) 106-107.

485 Salemink en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 219.

de historici Saleminck en Poorthuis.⁴⁸⁶ Oude redacteuren van *De Gemeenschap*, zoals Jan Derks, Henk en Louis Kuitenbrouwer (Albert Kuyle), Ad Sassen, A. den Doolaard en Gabriël Smit begonnen in 1934 een eigen tijdschrift, *De Nieuwe Gemeenschap*, dat bekend kwam te staan als het felste Joodsvijandige literaire tijdschrift uit de katholieke wereld van het interbellum.⁴⁸⁷ Het was dit antidemocratische kunstenaarsblad waarin Van Schaick – naast bekende fascistten als Albert Kuyle – zijn denkbeelden over filmondernemers als Tuschinski en Barnstijn etaleerde. Zij gingen naar eigen zeggen de strijd aan met de uit Amerika overgewaaid, allesoverheersende goddeloze geld- en genotzucht.⁴⁸⁸ In mindere mate werd ook in het literaire katholieke blad *Roeping* gewezen op een verderfelijke Joodse overheersing in het bankwezen, de pers, de literatuur en de film.⁴⁸⁹

Tegelijkertijd lagen de ‘filmjoden’ medio jaren dertig onder vuur in een andere hoek van het katholieke milieu. In het populaire katholieke tijdschrift *Filmfront*, dat in het leven was geroepen om een ‘katholieke filmkunst’ geïnspireerd door de Filmliga te stimuleren, verschenen tussen begin 1934 en eind 1936 tal van filmbesprekingen en andere artikelen waarin denigrerende anti-Joodse opmerkingen voorkwamen, zowel expliciet als impliciet. Vanuit een dogmatisch ideologisch denkkader wezen auteurs met een beschuldigende vinger naar commerciële Joodse “filmkitschbaronnen”, “sjacherende filmspeculanten”, “on-Nederlandsche” filmmakers, uit Duitsland afkomstige “niet-Ariërs” en de NBB: in hun ogen niets anders dan een club van Joodse samenzweerders “hunkerend naar macht”.⁴⁹⁰ Zo werd bondsadministrateur Abraham

486 Ibidem, 358, 373 en 402. Het antisemitisme van deze groep betrof volgens Saleminck en Poorthuis “een mengeling van racisme, mythen over een joodse samenzwering en van de beeldvorming over het Jodendom als bedreiging van de moderniteit, maar zonder enige referentie aan het jodendom als religie (dus niet theologisch anti-judaïstisch)”. Het gebruik door Saleminck en Poorthuis van het begrip ‘moderniteit’ wekt hier overigens enige verwarring op: Joden werden gezien als ‘symbool’ van negatieve moderne ontwikkelingen en stonden voor sommigen daarmee ‘symbool’ voor de moderniteit als zodanig. Moderniteit kent echter ook een neutrale betekenis in de zin van de hedendaagse moderne samenleving die zou worden bedreigd door Joden. Voor een uitgebreide uiteenzetting over het ideologische denkkader van de redacteuren van *De Nieuwe Gemeenschap* zie de paragraaf ‘Katholieke flirt met het fascisme’ in: Saleminck en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 357-358 en 366-374.

487 Ibidem, 366-368.

488 Rector van Schaick, ‘De film WILLEM VAN ORANJE’, *De Nieuwe Gemeenschap* 1-3/4 (1934); idem, ‘Close-up, objectiviteit en Filmfront’, *De Nieuwe Gemeenschap* 1-6 (1934); Auteur onbekend, ‘Film. Een nieuwe bioscoop’, *De Nieuwe Gemeenschap* 2-1 (1935); Ad Sassen, ‘Film. Joodse Brabanders’, *De Nieuwe Gemeenschap* 2-5 (1935); Auteur onbekend (‘de redactie’), ‘Het is met de Groene Amsterdammer nog niets beter geworden’, *De Nieuwe Gemeenschap* 2-8/9 (1935); Van Schaick, ‘Veertig jaar oud’, *De Nieuwe Gemeenschap* 2-10 (1935); Ad Sassen, ‘De Leeuw van Juda brult’ in: ongedateerde brochure van *De Nieuwe Gemeenschap* ‘Drie verklaringen’ (circa februari/april 1935) 17-21.

489 Van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op film als een nieuw medium*, 272; Saleminck en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 388.

490 Zie het grote aantal artikelen in *Filmfront* tussen januari 1934 en 1936 waarin expliciet en impliciet antisemitisme voorkomt, zoals: ‘Kerstkoek á la Tuschinski’, *Filmfront* 7 (1934); ‘De opdrachten komen’, *Filmfront* 11 (1934); ‘De Bioscoopbond tegen ons? De directeur A. de Hoop aan het woord’, *Filmfront* 14 (1934); ‘De Nederlandsche filmproductie c’est moi!’, *Filmfront* 16 (1934); ‘Het vertoornde insect of Die Biene Maya’, *Filmfront* 19/20 (1934); ‘Bleeke Bet in Gala’, *Filmfront* 23/24 (1934); ‘De tragedie in Hilversum. De Hoop slaat valsche munt’, *Filmfront* 1 (1934);

de Hoop afgeschilderd als een geldbeluste leugenaar met dictatoriale neigingen en antikatholieke bedoelingen, was de Joodse film distributeur Van Biene van Ufa een opschepper, en gaf de vermeende protserige mentaliteit en Amerikaanse aanpak van Joodse filmproducenten zoals Loet Barnstijn – de “Caesar van de Nederlandsche Filmcultuur” en “importeur van King Kong en andere filmgedierten” – aanleiding tot niet mis te verstane verdachtmakingen.⁴⁹¹ In de gebruikte terminologie klonk de oorspronkelijke retoriek van de Filmliga door. *Filmfront* had de avant-gardistische esthetische idealen nog hoog in het vaandel staan en volgde de vertrouwde strategie van culturele zelfverdediging, waarmee bladen als *De Groene Amsterdammer* en *De Nieuwe Eeuw* zich al vanaf de tweede helft van de jaren twintig hadden geprofileerd. Haar filmcritici borduurden voort op het anti-amerikanisme dat zo kenmerkend was voor het intellectuele discours over de filmkunst van Ter Braak, Jordaan en Van Domburg eind jaren twintig. De hardnekkige associatie van Hollywood (de “droomfabriek te Hollysloot”) met oppervlakkig amusement, schaamteloze filmkitsch en grove filmsensatie voor de massa, was in de kringen rondom *Filmfront* nog volop aanwezig, evenals de gedachte dat dit amusement de wereld in werd geholpen door handige Joodse studiobazen.⁴⁹²

Buiten de genoemde katholieke milieus kwamen uitingen van Jodenhaat met het filmbedrijf als doelwit vrijwel alleen voor in enkele politiek geëngageerde culturele weekbladen, zoals *De Waag* en natuurlijk in relatief marginale, maar opruiende nationaalsocialistische persorganen, zoals *Volk en Vaderland* en *Het Nationale Dagblad*. De filmkritiek in *De Waag* onder redactie van een oud-lid van de Rotterdamse Filmliga werd sterk beïnvloed door de Duitse nationaalsocialistische cultuurpolitiek.⁴⁹³ De radicale en omstreden N.S.B.-krant *Het Nationale Dagblad* publiceerde tussen november 1936 en december 1939 een lange reeks artikelen, waarin de Joden in de filmwereld op welk terrein dan ook structureel werden aangevallen.⁴⁹⁴ Zulke pamfletten

⁴⁹⁰ ‘Pro Domo’, *Filmfront* 1 (1934); ‘Heeft de Nederlandsche film bestaanskans?’, *Filmfront* 1 (1934); ‘Onze internationale ‘Nederlandsche’ film’, *Filmfront* 12 (1935).

⁴⁹¹ ‘Loet C. Barnstijn’s droomfabriek’, *Filmfront* 11 (1935).

⁴⁹² Van Beusekom, *Kunst en amusement. Reacties op film als een nieuw medium*, 145 en 253. Van Beusekom heeft laten zien dat de oude afwijzing van het Amerikaanse amusement niet kenmerkend was voor de algehele Nederlandse filmkritiek in de jaren dertig. Een aantal critici ging zich positiever opstellen tegenover de Amerikaanse film. De Amerikaanse film werd bij sommigen meer en meer het onderwerp van serieuze filmbesprekingen.

⁴⁹³ Ibidem, 273-275 en 281.

⁴⁹⁴ *Het Nationale Dagblad* (ND) onder redactie van M.M. Rost van Tonningen verscheen in 1936 voor het eerst met een oplage van 100.000 exemplaren. Het blad ontwikkelde zich als spreekbuis van de radicale fractie van de NSB. Samen met de communistische *Tribune* en het *Agrarisch Dagblad* was *Het Nationale Dagblad* uitgesloten van de NDP, de grootste en toonaangevende vakorganisatie van Nederlandse dagbladondernemers. Van Vree, *De Nederlandse pers en Duitsland*, 41, 46 en 179.

tegen de hoofdrolspelers in het nationale en internationale film- en bioscoopbedrijf droegen titels als “Volksvreemde Bioscoop-Theaters - Hoe de Nederlandsche Bioscoopbond haar macht uitoefent” of “De verjoodsching van ons cultuurleven”.⁴⁹⁵ Joodse ondernemers en andere betrokkenen bij het filmbedrijf werden met naam en toenaam genoemd. Ze bevatten soms opvallend veel details over ‘de gang van zaken’ in het bedrijf, bijvoorbeeld over de filmbeurs, waardoor het vermoeden rijst dat de informatie soms werd toegespeeld vanuit de bedrijfstuk zelf. Er zijn echter geen bronnen om dit te bevestigen. Afgezien van *Het Nationale Dagblad* streefden ook kleinere, lokale fascistische bladen naar een zogenaamde “ontmaskering” van de “Joodsche filmmagnaten”.⁴⁹⁶

Achteraf kunnen we vaststellen dat de hierboven beschreven standpunten in Nederland nooit massaal werden aangehangen. In de openbare sfeer waren ze in principe *not done*. Salemink en Poorthuis constateerden in hun boek over de katholieke beeldvorming over Joden dat het fascisme en antisemitisme dat binnen de katholieke zuil aanwezig was door de kerkelijke leiding in toenemende mate werd bestreden.⁴⁹⁷ Opvallend is dat Henri Poels zich na 1933 ontpopte als een felle bestrijder van het antisemitisme en de NSB, terwijl hij begin jaren twintig nog sprak over het kwalijke Joodse aandeel in de ontkerstening en het morele verval in de moderne tijd.⁴⁹⁸ Wat alleen niet vergeten mag worden is dat niemand in de jaren dertig nog kon weten welke invloed ze zouden hebben op de beeldvorming bij het brede publiek. Het was nauwelijks in te schatten hoe groot het werkelijke bereik was of hoe snel de ideeën zich zouden verspreiden. Konden antisemitische uitspraken in de jaren twintig nog worden weggewuifd als uitzonderlijke uitwassen die nauwelijks ter zake deden; in de jaren dertig kwamen ze met het oog op de nijpende situatie voor Joden in Duitsland in een ander daglicht te staan.

Binnen de Joodse gemeenschap was men zich welbewust van het feit dat zoiets kleinschaligs uit kon groeien tot iets veel groters. Het *Nieuw Israëlietisch Weekblad*

495 ‘De verjoodsching van ons cultuurleven’, *ND*, 5-06-1937; ‘Volksvreemde Bioscoop-Theaters. Hoe de Nederlandsche Bioscoopbond haar macht uitoefent’, *ND*, 8-06-1938. Enkele andere voorbeelden uit de serie artikelen: ‘Het volksvreemde bioscoopbedrijf’, *ND*, 5-05-1938; ‘De Nationale Film in handen van volksvreemde elementen’, *ND*, 5-05-1938; ‘Misstanden in de Amsterdamsche volksbioscopen’, *ND*, 20-06-1938, 13-06-1938 en 24-06-1938; ‘De dictatuur van de Bioscoopbond’, *ND*, 30-06-1938; ‘Amsterdam laat zich vermaken door volksvreemden’, *ND*, 27-07-1938; F. de Jong e.a., ‘Cinema Context en onderzoek naar sociale netwerken binnen de filmgeschiedschrijving. Een aanzet tot discussie’, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9-2 (2006) 28-45, aldaar 35-38.

496 De Friese kunst- en provincieredacteur van *De Leeuwarder Courant* Van der Molen schreef in het propagandabladd van de kleine fascistische Friese Volkspartij (*It Fryske Folk*) over de bedreigende cultuur van de Joodse filmmagnaten. Meijer, *Hoge hoeden, lage standaarden*, 172.

497 Salemink en Poorthuis, *Een donkere spiegel*, 402.

498 *Ibidem*, 288-289.

reageerde op ieder lokaal voorval waarbij antisemitisme in het spel was. Met grote verontwaardiging sloeg de redactie van het *N/W* in 1935 gade hoe katholieken in Bergen op Zoom een openbare bijeenkomst tegen de zedenverwilderende bioscoop organiseerden, waarbij de Joden werden aangewezen als zedeloze machthebbers in het filmwezen: “Laat men toch eens ophouden, als men ten minste ons land Nederlandsch wil laten, met dit voortdurend gehak en gestook op de Joden. Want dit leidt tot allerlei onheilen, waarvan niet eens alleen de Joden de dupe zouden worden!”.⁴⁹⁹ De zaak werd heel serieus genomen. Het is ondenkbaar dat de antisemitische kritiek de ondernemers zelf onberoerd heeft gelaten, zeker in een bedrijfstak waar men zich voortdurend druk maakte over het beeld dat de samenleving van haar had. Joodse bioscoopexploitanten, filmdistributeurs en filmproducenten die te maken kregen met dergelijke beschuldigingen zullen deze niet gemakkelijk naast zich hebben neergelegd. Men was zich in de internationale filmwereld doorgaans erg bewust van de gevoeligheid rondom de opvallende aanwezigheid van Joden in de filmindustrie, Joodse filmthema's en antisemitisme.⁵⁰⁰

Politiek in de bioscopen

Ondernemers in de filmwereld kregen tot slot nog te maken met een derde uitdaging, waarbij het toenemende wij-zijdenken in de maatschappij een rol speelde. Zoals uit de eerdere hoofdstukken bleek, bestond er in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf een traditie om zich zo ver mogelijk verwijderd te houden van politieke kwesties, iets waarin Nederland overigens niet uniek was. Filmhistoricus Karel Dibbets schetste al eerder het beeld van een Nederlandse filmcultuur, waar geen plaats was voor de representatie van verschillen of gevoeligheden tussen andersdenkenden op ideologische of godsdienstige gronden of meer algemeen de verzuiling.⁵⁰¹ Deze zo geliefde neutrale positie werd in de jaren dertig steeds moeilijker vol te houden. Er verschenen op de internationale filmmarkt uiteenlopende politiek geëngageerde films, waarin allerlei tegengestelde

499 ‘Altijd dat gestook!’, *N/W*, 26-07-1935. Het *N/W* besprak de berichtgeving over deze lokale katholieke bijeenkomst in *De Avondster*, een regionale katholieke krant uit Bergen op Zoom: ‘Openlijke en bedekte NSB-ophitsing – NSB Filmklucht’, *N/W*, 12-03-1937.

500 Gough-Yates, ‘Jews and Exiles in British cinema’, 517-541.

501 Dit gold voor het standaardaanbod en ook voor het kleine aantal in Nederland geproduceerde films. Het film- en bioscoopbedrijf hield het filmaanbod zo neutraal mogelijk vanuit winst oogmerk en in mindere mate om problemen met verzuilde elites te voorkomen. Karel Dibbets, ‘Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land’, *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9-2 (2006) 46-64, aldaar 47. Een kanttekening hierbij is dat het door Dibbets benoemde ‘neutrale’ aanbod niet alleen te maken had met de keuze van de ondernemers of pogingen van de verzuilde elites om de bioscoop te reguleren (‘dubbele neutraliteit’). Het werd evenzogoed bepaald door het feit dat veel buitenlandse filmproducenten al bij de vervaardiging van de films een zo groot mogelijke culturele en ideologische consensus nastreefden met het oog op een breed internationaal publiek. Dit gold in het bijzonder voor producties uit Hollywood.

ideologieën naar voren werden gebracht. Ondernemers moesten hun houding bepalen ten opzichte van nationaalsocialistische films, maar ook ten opzichte van films met als doel juist een positieve beeldvorming over Joden en het Jodendom te stimuleren, zowel zionistische als niet-zionistische.⁵⁰² Bioscoopexploitanten konden kiezen: wel vertonen of niet vertonen. Beide keuzes konden door buitenstaanders worden geïnterpreteerd als een politieke stellingname.

Maatschappelijke groeperingen oefenden druk op het filmwezen uit om bepaalde films te verbannen uit de openbare sfeer. In socialistische kring werd na Hitlers machtsovername opgeroepen tot een nationale boycot van Duitse films. Men riep alle aanhangers van de socialistische beweging op bioscopen te mijden waar Duitse films werden vertoond.⁵⁰³ Communisten bestreden het oprukkende militarisme in de film en fascistische oorlogspropaganda. Actievoerders maakten het film- en bioscoopbedrijf, zo constateerde filmhistoricus Bert Hogenkamp, tot een arena waar politieke tegenstellingen werden uitgevochten. In sommige gevallen voelde de NBB de verantwoordelijkheid om voor haar leden te kiezen. Ze verbood begin jaren dertig de vertoning van een aantal films, waarvan gevreesd werd dat ze de maatschappelijke orde zouden verstoren, omdat ze te makkelijk geassocieerd konden worden met de actualiteit. Zo liet het hoofdbestuur de Duitse oorlogsfilm *MORGENROOD* van de bioscoopprogramma's halen, omdat deze film in de grote steden tot rellen leidde.⁵⁰⁴ De bond besloot dat na september 1933 geen publicaties meer mochten verschijnen over geboycotte films. Afgekeurde films mochten zelfs niet meer in besloten kring vertoond worden. Er waren wel grenzen aan het ingrijpen van de Bioscoopbond. Het hoofdbestuur liep voortdurend het risico de eigen leden tegen zich in het harnas te jagen. Het was uiteindelijk vooral aan de bioscoopexploitanten en film distributeurs zelf om te bepalen of zij films met een actuele politieke boodschap wilden uitbrengen.

502 Dergelijke films waren overigens niet zeer talrijk, omdat de grote filmproducerende landen zich over het algemeen ver hielden van dergelijke onderwerpen. Een beperkt aantal regisseurs voerde Joodse onderwerpen op; anderen waren er juist fel tegen. Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British Cinema', 523-524.

503 Bert Hogenkamp, 'Ideologie, cultuur of koopwaar? De boycot van Duitse films in 1933', *GBC-Nieuws* 29 (1994) 22-35, aldaar 29-30.

504 Ibidem, 29.

Meewaaien met de Hollandse wind (A)

Individuele Joodse filmondernemers in Nederland gingen heel verschillend om met de genoemde ontwikkelingen in hun externe bedrijfsomgeving na 1929. Toch zijn op meta-niveau twee hoofdstrategieën te onderscheiden, die zich in meerdere varianten konden manifesteren. In deze en de volgende paragraaf worden ze geïllustreerd aan de hand van concrete voorbeelden. De eerste herkenbare strategie was die van het ‘nationaalbewust ondernemen’, waarbij de ondernemer zich naar buiten toe vooral als ‘echte Nederlander’ profileerde en in het publieke domein zo min mogelijk liet zien van zijn Joodse identiteit.

Loet Barnstijn gaat nationaal!

Het kan niemand ontgaan zijn dat sedert de sprekende film kwam ik op elke wijze heb getracht onze programma’s met Hollandsche producten aan te vullen... Buitenlandse invloeden hebben hierin dikwijls onze algemene belangen in de weg gestaan. Buitenlandse invloeden hebben echter thans onze algemene belangen doen begrijpen. Wij voelen nationaal! Wij denken nationaal! Wij willen nationale producten met eigen mensen van eigen bodem en in eigen taal....Bij een productie, welke begint met De Drie Jantjes, zal onze lijfspreuk zijn een productie Van ons allen! Voor ons allen!⁵⁰⁵

Als iemand zich in de jaren dertig bewust was van de waarde van een sterk Nederlands imago voor de status van een onderneming dan was het wel Loet Barnstijn. Iedere poging van andere filmondernemers om het Nederlandse karakter van hun bedrijf te onderstrepen viel in het niet bij zijn ijver om alles wat maar Hollands genoemd kon worden ook expliciet als zodanig te presenteren. Geen gelegenheid liet hij voorbij gaan.

Op het eerste gezicht lijken de promotiecampagnes van Loet Barnstijn niet echt uit de toon te vallen met de algemene trend in Nederland om typisch Hollandse motieven en argumenten in toenemende mate op te voeren in reclame-uitingen van de meest uiteenlopende producten. Symbolen als de Nederlandse leeuw, de Nederlandse driekleur, boeren met klompen, molens en allerlei verwijzingen naar het koningshuis maakten tijdens de crisis deel uit van een breed gevoerde campagne ter promotie van

⁵⁰⁵ Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur’, 75.

Nederlandse producten met als belangrijkste slogan: “Koopt Nederlandsche Waar.”⁵⁰⁶ Bij Barnstijn nam de nadruk op het nationale echter haast groteske vormen aan. Wie al het promotiemateriaal van zijn ondernemingen in de vakpers naast elkaar legt, krijgt al gauw de indruk dat Barnstijn iemand was die zijn uiterste best deed om niet alleen als succesvolle, maar vooral ook als Nederlandse handelaar te worden aangezien. Zijn strategie leek erg op die van geseculariseerde Joodse collega’s in Duitsland. Ook zij profileerden zich in bijzondere mate met hun ‘Duitsheid’, althans toen dat nog mogelijk was.⁵⁰⁷

Vanaf eind jaren twintig zette Barnstijn sterk in op twee activiteiten: het dubleren van “vreemdtalige” films en de productie van “oer-Hollandsche” films.⁵⁰⁸ Als één van de weinige Nederlandse verhuurders verkondigde hij het rotsvast geloof dat een groot deel van het bioscooppubliek prijs zou stellen op Nederlands gesproken versies van de grote kaskrakers uit Amerika en Duitsland. Met de komst van de geluidsfilm had de film volgens Barnstijn haar internationale waarde verloren, veel bioscoopbezoekers spraken de wereldtalen niet, en bovendien was het onwenselijk dat de moedertaal in de verdrukking kwam. Film kon haar grote waarde volgens Barnstijn alleen behouden door haar “lokaal aan te passen bij elk land”, met andere woorden: ze “Hollandsch-sprekend” te maken.⁵⁰⁹ Omdat de beschikbare buitenlandse systemen voor nasynchronisatie voor een klein land als Nederland te duur waren om de investeringskosten terug te verdienen, riep Barnstijn in 1932 de NV Wico in het leven. Deze legde zich met medewerking van een Nederlandse ingenieur toe op de ontwikkeling en exploitatie van een rendabele “doubleermachine” van eigen bodem, zoals Barnstijns NV Loetafoon eerder had gezorgd voor een betaalbaar Nederlands alternatief voor de projectie van geluidsfilms.⁵¹⁰ In de vakpers hield Barnstijn de exploitanten op de hoogte van de vorderingen van zijn initiatief. Toen de eerste experimenten gereed waren konden ze persoonlijk komen kijken in de experimentele geluidsstudio om het wonder van deze technologische innovatie te aanschouwen. Barnstijns distributiemaatschappijen

506 Wilbert Schreurs, *Geschiedenis van de reclame in Nederland* (Utrecht 2001) 110-111.

507 Dit leidde er overigens niet toe dat het grote publiek ze in mindere mate als Joden ging beschouwen. S. Praver, *Between two worlds: the Jewish presence in German and Austrian film, 1910-1933* (New York en Oxford 2005) 13.

508 ‘Baanbrekend werk. Het pad naar de Hollandsch-sprekende geluidsfilm geëffend’, *NWC*, 3-06-1932; Advertentie Loet C. Barnstijn’s Standaardfilms’, *NWC*, 28-10-1932.

509 Ibidem; Advertentie Loet C. Barnstijn’s Standaardfilms NV, *NWC*, 7-10-1932.

510 ‘Het Nederlandsche filmbedrijf in nieuwe banen’, *Weekblad Cinema en Theater*, 3-09-1932.

Standaard Films en United Artists zouden per maand twee films gaan brengen in eigen taal.⁵¹¹

Barnstijn gaf in zijn publiciteit veel gewicht aan zijn persoonlijke verdiensten als Hollandse innovator en zijn rol als poortwachter tussen het kleine Nederland en de grote bedreigende buitenwereld. De algemene pers beschouwde zijn werk als een stap in de goede richting, maar nog niet als afdoende oplossing voor het probleem van de invasie van uitheemse gedachten en invloeden.⁵¹² Daarvoor waren Hollandse films nodig. Barnstijn liet het daarom niet bij nasynchronisatie, maar investeerde tegelijkertijd in de opbouw van een nationale filmproductietak. Er was nu eenmaal “Geen Schooner Verhaal, Dan in Eigen Taal”.⁵¹³ Naast zijn onderneming voor de nasynchronisatie van films beschikte Barnstijn vanaf 1931 over een apart bedrijfsonderdeel voor de invoer van en handel in geluidsfilmcamera’s. In de filmdistributiekantoren aan de Hoefkade in Den Haag werd een voorlopige studioruimte ingericht waar de apparatuur werd gedemonstreerd en waar de eerste korte geluidsspeelfilm onder regie van Theo Frenkel Jr werd opgenomen (ZIJN BELOONING) (1932). Al gauw bracht Loet Barnstijn een serie eenacters uit, met Hollandse onderwerpen en titels als KAMPER EILAND (1932), HOLLANDS HART (1932) en ALS DE TORENS ZINGEN (1932).⁵¹⁴

Toen het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* eind 1933 constateerde dat “het nationaal bewustzijn in Nederland door de gebeurtenissen in Duitsland” sterker was geworden en dat de roep om films waarin Hollands gesproken werd krachtiger werd, was de tijd rijp voor grotere daden.⁵¹⁵ In verschillende filmfabrieken gingen kersverse filmproducenten van start met de productie van grotere speelfilms. Er kwam een film uit over het leven van de vader des vaderlands Willem van Oranje, die aan het publiek werd gepresenteerd als een onmiskenbaar “Nederlandsch filmproduct, met medewerking van Nederlandsche artisten en Nederlandsche technici in een Nederlandsche studio en met Nederlandsche apparaten tot stand gekomen”.⁵¹⁶ Bij de opening en de afsluiting van de premièrevoorstellingen speelden bioscooporkesten het

511 ‘Advertentie L.C.B.’s Standaard Films NV’, *NWC*, 3-06-1932; ‘Baanbrekend werk. Het pad naar de Hollandsch-sprekende geluidsfilm is geëffend’, *NWC*, 3-06-1932; ‘De Nederlandsche Taal in onze bioscopen’, *NWC*, 24-06-1932; Advertentie L.C.B.’s Standaardfilms NV, *NWC*, 12-08-1932; 30-09-1932; 7-10-1932 en 28-10-1932; ‘Het filmbedrijf in nieuwe banen’, *Weekblad Cinema en Theater*, 3-09-1932.

512 ‘Problemen met de Nederlandsche film’, *Het Vaderland*, 25-06-1932.

513 Advertentie van de NV World Industrial Company van Barnstijn, *NWC*, 8-05-1931.

514 ‘De eerste Hollandsche geluidsfilm in Holland opgenomen’, *NWC*, 8-01-1932; Advertentie Loet C. Barnstijn’s Standaardfilms, *NWC*, 3-06-1932; ‘De Nederlandsche Taal in onze bioscopen’, *NWC*, 24-06-1932.

515 *NWC*, 29-12-1933; Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur’, 30.

516 Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur’, 38.

Wilhelmus dat uit volle borst werd meegezongen.⁵¹⁷ Loet Barnstijn raakte als financier en producent betrokken bij de productie van de belangrijkste publieksfilms van de jaren dertig, waaronder de populaire Jordaanfilm *DE JANTJES* (1934). Zijn vooraanstaande rol werd door de grote dagbladen onderschreven.⁵¹⁸

Het grootste *statement* maakte L.C.B. met de bouw van het studiocomplex Filmstad op het Landgoed Oosterbeek in Wassenaar. Dit voor contemporaine begrippen immense project vestigde definitief zijn naam als belangrijkste stimulator achter de Nederlandse filmproductie. Het Hollywood in Holland – waar ook de kantoren van alle andere ondernemingen van Barnstijn en zijn broers werden gehuisvest – was het toonbeeld van ondernemingsgeest.⁵¹⁹ De opening ervan in 1935 viel samen met de viering van het veertigjarig bestaan van de cinematografie, waaraan zeer veel publiciteit gegeven werd. Het gebeuren op het terrein van Filmstad was een enorm evenement met lange toespraken en rondleidingen, waarbij autoriteiten uit de hoogste kringen aanwezig waren.⁵²⁰ Iedereen kon nu zien wat Barnstijn over had voor de Nederlandse film. Hij liet niet na steeds opnieuw te benadrukken dat het zijn belangrijkste streven was om in deze tijd van grote werkloosheid vooral Nederlandse werkkrachten, schrijvers en musici te werk te stellen. Zoveel mogelijk was tot stand gebracht met Nederlands kapitaal.⁵²¹ Kenmerkend voor het beeld dat Barnstijn wilde uitdragen was dat de drie opnamehallen op het terrein vernoemd waren naar drie iconen van het koningshuis, Wilhelmina, Emma en Juliana, wat het nationale karakter nog meer onderstreepte. De Wilhelmina-studio was op 28 augustus 1938 het decor van de première van de door L.C.B. uitgebrachte film *VEERTIG JAREN*, gemaakt om het regeringsjubileum van koningin Wilhelmina te eren.

Met al deze activiteiten haakte Barnstijn aan bij de opleving van het nationaal gevoel in de Nederlandse samenleving van de jaren dertig. De actuele ontwikkelingen rondom het Jodendom en bedreigde Joden in Europa weerhielden hem er niet van om

517 'De Nederlandsche film', *Alkmaarsche Courant*, 5-01-1934.

518 Andere bekende films waarbij Barnstijn als producent optrad, waren *MALLE GEVALLEN* (1934), *DE FAMILIE VAN MIJN VROUW* (1935), *HET MYSTERIE VAN DE MONDSCHHEINSONATE* (1935) en *MERIJNTJE GIJZEN'S JEUGD* (1935). 'Nederlandsche filmplannen', *De Telegraaf*, 27-02-1934; 'Plannen van Loet C. Barnstijn', *De Telegraaf*, 1-03-1934; 'De plannen van Loet C. Barnstijn', *De Nieuwe Rotterdammer*, 18-03-1934; 'MALLE GEVALLEN', *NWC*, 25-05-1934.

519 De volgende bedrijven werden ondergebracht in Filmstad: Loet C. Barnstijn's Bioscoop Concern; Loet C. Barnstijn's Filmstudio; Loet C. Barnstijn's Filmlaboratorium; Loet C. Barnstijn's Financieele Afdeling; Loet C. Barnstijn's Filmproductie; Loet C. Barnstijn's Filmexploitatie en Export; Loet C. Barnstijn's Standaard Film (Holland); Loet C. Barnstijn's Standaard Films (Nederlands-Indië); Loet C. Barnstijn's Standaardfilms (Belgie); Loet C. Barnstijn's United Artists Films, en tot slot de Handelmaatschappij Wico en de Handel en Exploitiatiemaatschappij Lopalo.

520 'De opening van Filmstad', *NWC*, 18-05-1935; 'Loet C. Barnstijn's Filmstad', *De Maasbode*, 12-10-1935.

521 Persconferentie zoals beschreven in 'Loet C. Barnstijn's Filmstad nabij Den Haag. De nieuwste en grootste plannen van L.C.B.', *NWC*, 25-01-1935; 'Den Haag krijgt een filmstudio. Loet C. Barnstijn's A.B.C.', *Het Vaderland*, 22-01-1935.

voortdurend de publiciteit op te zoeken. Blijkbaar zag de seculier levende Barnstijn – die bovendien zijn registratie als Nederlands-Israëliet in het bevolkingsregister had laten doorhalen toen hij trouwde met de katholieke Paulina van Houten – zijn Joodse afkomst niet als een belemmering om op de voorgrond te treden. Hij had er nog steeds geen moeite mee om zijn eigen naam een prominente plaats te geven in de namen van zijn ondernemingen, ondanks het antisemitisme dat in de eerdergenoemde katholieke en nationaalsocialistische kringen rondom zijn persoon opdook. Dit kon zeer fel zijn en bleef ook binnen filmkringen niet onopgemerkt. Het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* vestigde hier zo nu en dan de aandacht op, waarna het aan ondernemerszijde overigens akelig stil bleef.⁵²² Ook Barnstijn ging er niet op in. Wat hij ook niet deed was zich in het openbare leven uitlaten over Joodse thema's of discussies, zoals de vluchtelingenkwestie. Daarover repte hij met geen woord. Uit dit alles kan overigens niet geconcludeerd worden dat hij zich op geen enkele wijze verbonden voelde met de Joodse gemeenschap. Integendeel. Eerder was bij hem sprake van een ambivalente houding ten opzichte van de Joodse identiteit. Er zijn voorbeelden van kleinschalige initiatieven, waaruit blijkt dat Loet Barnstijn, evenals zijn broers, op zijn eigen manier wel degelijk betrokkenheid toonde, maar dit bleef buiten het zicht van het brede publiek.⁵²³

DE VRIJDAGAVOND (NL 1932)

Hoewel de hierboven beschreven strategie kenmerkend was voor de manier waarop L.C.B. zich in de jaren dertig opstelde, ondernam hij ook wel eens iets wat niet helemaal lijkt te passen in dit beeld. Het is op zijn minst opvallend te noemen dat de allereerste film die hij op de markt bracht in de serie korte Nederlandse filmproducties, een kunstzinnige documentaire betrof over de traditionele sabbatbeleving in de Amsterdamse Jodenbuurt. In hoeverre dit iets zegt over Barnstijns relatie tot het Jodendom en de Joodse gemeenschap is echter niet duidelijk. Het zegt eerder iets in algemene termen over de vergaande assimilatie van de Nederlandse Joden. De eenakter *SJABBOS – DE VRIJDAGAVOND* (*SJABBOS*), gemaakt door de niet-Joodse avant garde filmmaker G.J. Teunissen, geeft een sterk geromantiseerd beeld van het Joodse leven in de hoofdstad, verpakt in een avant-

⁵²² 'Eventjes lachen', *NWC*, 30-04-1937.

⁵²³ Zo gaf hij jongeren van de Haagse Joodse vereniging T.O.P. in 1936 een rondleiding over het studiocomplex en verzorgde de Firma Loet C. Barnstijn in Arnhem in 1937 bijvoorbeeld enkele besloten filmvertoningen met de door haar gedistribueerde film *SJABBOS* voor de Joodse vereniging Sjemieras Sjabbos. 'Sjemieras Sjabbos', *NIW*, 5-03-1937; 'Loet C. Barnstijn's Filmdistributie NV', *NIW*, 26-07-1935; 'T.O.P.', *Ha'amoed – De Vuurzuil* 6-1 (1936); 'De lustrumfeesten der J.V.U.', *Neerlands Jodendom* 3-1 (1936).

garde esthetiek.⁵²⁴ De film roept een nostalgische sfeer op, die slechts door enscenering kon worden gecreëerd, omdat er in Amsterdam nauwelijks meer Joden waren die strikt volgens de orthodoxe tradities leefden. De film past dan ook in een bredere trend van nostalgische belangstelling voor het orthodoxe jodendom dat in deze periode in hoog tempo aan het verdwijnen was, zowel in Europa als in de VS. De beelden van *SJABBOS* moeten voor de sterk geassimileerde Barnstijn bijna net zo exotisch zijn geweest als voor het niet-Joodse publiek. In 1932 kon de film nog simpelweg gezien worden als het bewijs dat Nederlanders in staat waren om een ware kunstfilm te vervaardigen. Pakweg twee jaar later, na de machtsovername van Hitler, was de situatie van de Joden in Europa drastisch veranderd. Het is maar zeer de vraag of iemand als Barnstijn een dergelijke film in 1934 ook nog in zijn filmaanbod had opgenomen.

Hollands op zijn best, maar toch net niet helemaal

Hoewel de flirt met gevoelens van nationale trots in meest uitgesproken zin het ondernemerschap van voorhoedespeler Barnstijn typeerde, was zij ook terug te vinden bij andere Joodse bioscoopexploitanten en filmdistributeurs. Het ondernemerschap van Abraham Tuschinski vormt in dat opzicht interessant vergelijkingsmateriaal. De manier waarop deze vooraanstaande bioscoopexploitant zich in de openbaarheid opstelde, lag tot op zekere hoogte in het verlengde van Barnstijns 'nationaalbewust ondernemen'. Al sinds het begin van de jaren twintig had Tuschinski zijn best gedaan om op alle mogelijke manieren te laten blijken dat hij zich goed aan door hemzelf geïdentificeerde Hollandse gewoonten wist aan te passen. Een van de vehikels om dit beeld uit te dragen was het eerder in dit proefschrift aangehaalde tijdschrift *Tuschinski Nieuws* en de zogenaamde autobiografie die daarin was opgenomen, maar er waren ook andere methoden.⁵²⁵ Oranjegezind als hij was plaatste hij borstbeelden van de Koningin en Prins Hendrik bij de ingang van één van zijn bioscopen. Bij het 25-jarig regeringsjubileum van Wilhelmina was het niemand minder dan Tuschinski die in zijn bioscoop een groots nationalistisch eerbetoon organiseerde, waaruit men zijn betrokkenheid bij het Nederlandse koningshuis moest afleiden. De bioscoopeigenaar benadrukte naar buiten toe dat hij weliswaar in Polen geboren was, maar zich inmiddels

⁵²⁴ Advertentie L.C.B.'s Standaardfilms, *NWC*, 3-06-1932.

⁵²⁵ A. van der Velden, 'Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski (1886-1942). Tekst en context van een zogenaamde biografie', *TSEC* 1-3 (2004) 82-102; B. Radstake, 'Abraham Tuschinski: een culture broker?' (Doctoraalscriptie UU 2005) 35.

in hart en ziel Hollander voelde.⁵²⁶ In verband met het groeiend nationaal bewustzijn werd dit in de jaren dertig allemaal nog wat uitvergroott. Toen de film *WILLEM VAN ORANJE* het licht zag en in januari 1934 zou draaien in het Amsterdamse Tuschinski Theater droeg de exploitant zorg voor een nationalistisch getinte entourage, compleet met padvinders die op het toneel met de Oranjevlag zwaaiden. Noemenswaardig is dat drie van de vier kopieën van deze film (wat op zichzelf in deze jaren al erg veel was vanwege de hoge kosten die eraan verbonden waren) in het bezit waren van Tuschinski. Hij liep daarmee een groot financieel risico. Naast Barnstijn ontpopte Tuschinski zich aan de zijde van de bioscoopexploitanten tot één van de grootste pleitbezorgers van de nationale filmproductie in Nederland. Nederlandse films zoals *DE JANTJES* kregen een bijzondere status in gala-nachtvoorstellingen, waarbij de Hollandse filmsterren zelf aanwezig waren en een bioscooporkest het Nederlandse volkslied speelde. Zowel aan *WILLEM VAN ORANJE* als aan *DE JANTJES* was een heel ‘rood-wit-blauw’ nummer van het *Tuschinski Nieuws* gewijd.⁵²⁷ Bij het vijftienjarig jubileum van het Amsterdamse Tuschinski Theater in oktober 1936 bracht één van de sprekers naar voren dat “Tuschinski helemaal Nederlandsch fabriekaat” was.⁵²⁸

In tegenstelling tot zijn vakgenoot Barnstijn had deze bioscoopexploitant echter te maken met één groot probleem. Hij was nu eenmaal geen Nederlander en zou dat in de ogen van zijn Nederlandse landgenoten nooit helemaal worden, wat hij ook deed om erbij te horen. Zoals Manneke en Van der Schoor schrijven in hun biografie over Tuschinski was hij “qua verschijning, smaak en gedrag meer Pools dan Nederlands”.⁵²⁹ Filmopnames uit die tijd bevestigen dat beeld inderdaad.⁵³⁰ Ondanks zijn naturalisatie tot Nederlander in de jaren twintig, bleef Tuschinski met zijn zware Poolse accent een vreemdeling. Net als de andere Joodse Oost-Europeanen in de branche was hij in verzuimd Nederland altijd de vreemde eend, in ieder geval vreemder dan Barnstijn, die

526 N. Manneke en A. van der Schoor, *Het grootste van het grootste. Leven en werk van Abraham Tuschinski, 1886-1942* (Capelle a/d IJssel 1997) 94; ‘A. Tuschinski’, *Cinema en Theater* 40 (1921): “die kranige Pool, zich eigenlijk in merg en been Nederlander voelend”.

527 Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 118; *Tuschinski Nieuws (TN)* 1, 5-01-1934; *TN* 6, 9-02-1934.

528 ‘Tuschinski jubileert. Stampvol theater huldigt den stichter’, *Het Volk*, 31-10-1936. Extra interessant is de speciale vermelding van dit feit in de korte biografie van Tuschinski in het boek ‘Persoonlijkheden in het Koninkrijk der Nederlanden’ uit het jaar 1938.

529 Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 22. Vergelijk de manier waarop deze bioscoopexploitant wordt geportretteerd in de serie columns over het dagelijkse leven van A. Tuschinski in de rubriek ‘Onder de mensen’ van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*: ‘De Dagtaak van den Film-Magnaat A. Tuschinski’ (Deel I tot en met IV) 18-08-1928, 19-08-1928, 25-08-1928, 26-08-1928.

530 Een goed voorbeeld is de opdrachtfilm die Polygoon voor het Tuschinski Concern maakte en die te raadplegen is bij het Instituut voor Beeld en Geluid (Hilversum): ‘De officiële opening van Tuschinski’s Casino’ (1933).

weliswaar een buitenstaander was in overwegend niet-Joodse burgerlijke kringen, maar wel degelijk gezien werd als een Nederlander.

In de loop van de jaren dertig werd het verschil tussen Oost-Europese en Nederlandse Joden in het filmbedrijf extra pijnlijk zichtbaar tijdens een aantal antisemitische incidenten door toedoen van NSB-aanhangers. Zij konden niet accepteren dat een zogenaamde Oost-Jood één van de belangrijkste vertegenwoordigers was van het nationale bioscoopbedrijf. Zo probeerde de NSB'er Scholte het plan van de combinatie Tuschinski-Ehrlich-Gerschtanowitz om in Den Haag een nieuw theater te openen in de gemeenteraad te dwarsbomen door antisemitische argumenten tegen de Oost-Europese Joden in de strijd te gooien, iets wat overigens door de meeste andere raadsleden niet werd getolereerd.⁵³¹ De nationale feestvoorstelling van WILLEM VAN ORANJE in januari 1934 kreeg volgens Van Gelder een nare bijsmaak omdat een woordvoerder van de vereniging van Oranjegezinden, De Princevlag, in de bioscoop onverwachts een fascistisch gekleurd betoog hield. Het moet voor Tuschinski des te pijnlijker zijn geweest, want hij had de man zelf uitgenodigd. Het betoog leidde niet alleen tot groot rumoer in de zaal maar ook tot een scherpe veroordeling in het communistische blad *De Tribune*, waarin Tuschinski werd betiteld als een Joodse kapitalist die het fascisme diende.⁵³² Twee jaar later werd Tuschinski geconfronteerd met politiek antisemitisme, toen de vertoning van de omstreden film HELDENKERMIS dreigde uit te monden in lokale rellen van NSB'ers. Op straat verspreidde de NSB pamfletten om mensen aan te sporen de voorstellingen in het Tuschinski Theater niet te bezoeken, omdat de film een "on-Nederlandse visie op de historische strijd tegen de Spaanse overheersing" te zien zou geven.⁵³³ Ze rekenden niet op medewerking "van den Jood Tuschinsky", omdat "van een genaturaliseerd vreemdeling immers geen nationaal gevoel kon worden verwacht".⁵³⁴

Het is bekend dat Abraham Tuschinski er bewust voor koos en *plein publique* nooit stelling te nemen in politieke discussies, laat staan dat hij zich verweerde tegen dit soort antisemitische excessen. Hij wilde er niet voor buigen, maar wilde er net als veel andere Joden in Nederland liever ook niet al teveel aandacht op vestigen. Strategisch verschool hij zich achter zijn centrale missie: het bieden van amusement voor Nederlanders van alle gezindten en alle standen, van ieder 'ras' of geloof, vrij

531 Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 106.

532 Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 118-119.

533 Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 107; Richard van Bueren, *Saturday night at the movies: het grote Amsterdamse bioscopenboek II/III* (Amsterdam 1999) 350-351. Zie ook de vele artikelen gewijd aan deze film en de nationalistische reischoppers in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, bijvoorbeeld: 'Premiere HELDENKERMIS', *NWC*, 14-02-1936; 'Ultra-nationalisten...relletjesmakers', *NWC*, 26-03-1936.

534 Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 107.

van politiek.⁵³⁵ Tuschinski sneed het onderwerp van zijn Joodse afkomst in het contact met journalisten (van niet-Joodse bladen) nooit zelf aan, en als zij er wel mee op de proppen kwamen voorzag hij ze van het antwoord dat hij zich toch *in de eerste plaats* Nederlander voelde en *daarna pas* Jood. Joods-zijn en de joodse godsdienst was voor Tuschinski iets dat hoofdzakelijk beleefd werd in eigen kring, thuis en in de directe sociale omgeving van de lokale Joodse gemeenschap. Hij leefde met zijn familie en de kleine cirkel daaromheen een bewust Joods leven, waarin de joodse traditie en tzedaka een belangrijke plaats innamen, maar dit was voornamelijk een private aangelegenheid. Het was geen zaak van het Nederlandse filmpubliek. Zijn klanten moesten hem vooral accepteren als Nederlander onder de Nederlanders.⁵³⁶ Dat neemt niet weg dat Tuschinski in zijn theaters wel af en toe speciaal de banden aanhaalde met de Joodse gemeenschap, vaak buiten reguliere bioscooptijden. Dat was bijvoorbeeld het geval toen Tuschinski het bij Joodse toeschouwers bekende Koning Davids Koor uit Berlijn had geëngageerd voor 10 december 1933 om kwart over twaalf 's middags. Achtentwintig zangers van de synagogen van de joodse gemeente van Berlijn met bekende Oppervoorzangers als solisten brachten in het Amsterdamse Tuschinski Theater joodsreligieuze gezangen en Joodse volksliederen ten gehore.⁵³⁷ Eerder dat jaar had hij gedurende een maand iedere dag veertig plaatsen van zijn theater gratis ter beschikking gesteld aan Duits-Joodse vluchtelingen.⁵³⁸ En ook in de jaren dertig was er in de bioscoop van de directie Tuschinski nog steeds plaats voor de poerim- en chanoekavieringen voor de Joodse jeugd waarmee de directie Tuschinski zich in de jaren twintig al profileerde. Echter, net als bij Barnstijn werd over dit soort gebeurtenissen vooral binnen de eigen geloofsgemeenschap gecommuniceerd.

De verdekte opstelling

Zoals de voorbeelden van Barnstijn en Tuschinski laten zien kwam de strategie van het nationaalbewust ondernemen naar voren bij Joodse filmondernemers met heel verschillende posities binnen de Nederlandse samenleving en binnen de Joodse gemeenschap. Het nationale optreden van Abraham Tuschinski roept de vraag op hoe de nieuwkomers uit Duitsland zich positioneerden ten opzichte van nationalistische

⁵³⁵ Een goed voorbeeld hiervan is het *Tuschinski Nieuws*. Op enkele sporadische verwijzingen naar de economische depressie na, was er in dit blad niets te vinden dat de aandacht vestigde op de serieuze politieke en maatschappelijke problemen van de jaren dertig.

⁵³⁶ Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 149.

⁵³⁷ Advertentie Theater Tuschinski, *N/W*, 8-12-1933.

⁵³⁸ 'Theater Tuschinski', *N/W*, 19-05-1933.

en antisemitische sentimenten die in de Nederlandse maatschappij leefden. De Duitse Joden die vanaf 1933 in Nederland kwamen, hadden in tegenstelling tot hun Nederlandse geloofsgenoten in de ondernemerspraktijk aan den lijve ondervonden wat het betekende om in eigen land te worden aangemerkt als ongewenste buitenstaander. Zij wisten als geen ander wat voor gevolgen het onheilspellende nationaalsocialisme met zich meebracht voor de maatschappelijke en economische positie van Joden.

Frappant is hoezeer de profilering van een aantal prominente Joodse exilmigranten overeenkomsten vertoont met het zogenaamde nationaalbewust ondernemen van Barnstijn en Tuschinski, maar daarvan ook enigszins afweek. Dat geeft aan dat er nog een derde variant van dezelfde strategie mogelijk was. Ondernemers konden in de bedrijfsvoering namelijk ook inspelen op nationalistische sentimenten zonder daarbij zelf zo nadrukkelijk op de voorgrond te treden. Het ondernemerschap van de tweelingbroers Curt en Erwin Hirschberg uit Breslau is hiervan een goed voorbeeld. Tussen 1932 en 1936 werden deze Joodse ondernemers geleidelijk het lokale filmwezen van hun geboortestad uit gemanoeuvreed, waar ze in de jaren twintig met hun lokale bioscoopketen, hun filmverhuurbedrijf en hun activiteiten op het gebied van filmproductie een zeer vooraanstaande en zichtbare positie hadden ingenomen.⁵³⁹ Omdat ze bovendien afkomstig waren uit een geassimileerde familie die deel uitmaakte van de Joodse elite van Breslau, beschikten de Hirschbergs over voldoende financiële middelen, internationale contacten en de juiste papieren om Duitsland te kunnen verlaten toen ze daar door de politieke omstandigheden toe gedwongen werden, zonder dat ze daarbij meteen al hun bezittingen kwijtraakten. Sterker nog: samen met een paar Joodse collega's uit Breslau en Berlijn investeerden de gebroeders Hirschberg vanaf 1932 in het Nederlandse bioscoopbedrijf door slechtlopende filmtheaters over te nemen en nieuwe te bouwen. Dat resulteerde uiteindelijk in een voor Nederlandse begrippen relatief omvangrijke bioscoopketen met bioscopen in Heerlen, Hoensbroek, Helmond en Den Haag.⁵⁴⁰

539 Dit volgt uit een kleinschalig onderzoek dat ik voor dit proefschrift uitvoerde in verschillende archieven in Wrocław (Polen). De resultaten daarvan zijn verwerkt in de Poolse publicatie: Fransje de Jong, 'Działalność kinowa rodziny Hirschbergów we Wrocławiu i w Holandii przed i po 1933 r' (De filmondernemingen van de familie Hirschberg in Breslau en Nederland voor en na 1933) in: Andrzej Debski en Marek Zybura ed., *Wrocław będzie miastem filmowym...Z dziejów kina w stolicy Dolnego Śląska* (Wrocław 2008) 149-170, aldaar 149. De Nederlandse versie van dit hoofdstuk is op te vragen bij de auteur.

540 Het Hirschberg-concern omvatte kort voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog negen bioscooptheaters: het Rembrandt Theater en het Capitol Theater in Den Haag; Hollandia, de Stadsschouwburgbioscoop, Universal en Filmac in Heerlen; het Centraal Theater, Scala en Alcazar in Helmond en het Luxor Theater in Hoensbroek. De Jong, 'Działalność kinowa rodziny Hirschbergów we Wrocławiu i w Holandii przed i po 1933 r', 149-170. Voor Nederland zie ook: De Jong, 'Joodse Sileziërs in de Heerlense bioscopen', 91-104.

Als we kijken naar de manier waarop de Hirschbergs op de Nederlandse markt opereerden springen meteen twee zaken in het oog. De broers spanden zich in om hun bedrijven zo Nederlands mogelijk te maken en kozen ervoor zelf zoveel mogelijk op de achtergrond te blijven. In tegenstelling tot wat ze in Breslau gewend waren stelden de Hirschbergs zich in Nederland als het ware verdekt op buiten de directe kringen van filmondernemers, waar ze wel meer bekendheid genoten. Hoewel hun compagnons nagenoeg allemaal (Duitse) Joden waren, stelden ze voor de dagelijkse leiding van de bioscopen die deel uitmaakten van de nieuwgevormde combinaties *Gebroeders Hirschberg Hollandsche Bioscoopexploitatie* en de *NV Hollandsche Bioscoopmaatschappij* (Hobimij) bewust lokale en bovendien niet-Joodse Nederlanders aan. Bij de openingen van hun theaters waren de gebroeders Hirschberg wel aanwezig, maar ze namen nooit het woord. Het publiek werd toegesproken door de Nederlandse bedrijfsleiders, die stevast benadrukten dat Nederlandse middenstanders en ambachtslieden, veelal uit de directe omgeving, hadden geprofiteerd van de oprichting of verbouwing van de betreffende bioscoop.⁵⁴¹ Zo liet de bedrijfsleider van het gloednieuwe en grootse Capitol Theater in Den Haag er geen misverstand over bestaan: “De opdrachtgevers hebben gewild, dat uitsluitend Nederlandsche firma’s aan den bouw zouden medewerken en dat uitsluitend Nederlandsche fabrikaten zouden worden gebruikt, terwijl in de bestekken stond voorgeschreven dat slechts met Haagsche werklieden zou worden gewerkt. In dit opzicht is het dus alles Nederlandsch wat de klok slaat.”⁵⁴²

Telkens weer deden de Hirschbergs er alles aan om de gunst van het lokale publiek te winnen. In het koningsgezinde katholieke Zuiden organiseerden ze in 1936 een speciale feestweek in hun bioscopen in Hoensbroek en Heerlen ter ere van de verloving van prinses Juliana met Prins Bernard. In het middelpunt van de belangstelling stonden de opnames van de verlovingsfeesten. Werklozen konden gratis naar de bioscoop en iedere bezoeker kreeg een foto van het kersverse paar. Alles op alles werd gezet om de indruk te vermijden dat het hier ging om uitheemse bedrijven die middenin de crisistijd concurreerden met bedrijven van Hollandse entrepreneurs.⁵⁴³

541 Niet-Joodse bedrijfsleiders in dienst van het Hirschberg-concern waren bijvoorbeeld Van Berkel te Helmond, Christiaanse in Den Haag en Te Poel in Heerlen. ‘Feestelijke heropening van Centraal’, *De Zuidwillemsvaart*, 17-07-1937.

542 ‘Het Capitol-Theater bijna gereed’, *Haagsche Courant*, 28-09-1934.

543 De Hirschbergs waren overigens niet de enigen binnen het recent gevormde ondernemerscluster van Joodse vluchtelingen die bewust rekening hielden met het nationale denken dat in Nederland de mode was. Dat blijkt wel uit de namen van nieuwe ondernemingen van Duitse emigranten in de hoek van de filmproductie. Jos Jacobi, een voormalig bedrijfsleider van een Berlijns filmbedrijf, noemde zijn productiebedrijf bijvoorbeeld Nationaal Film en zijn eerste film in Nederland “de eerste Nederlandsche geluidsfilm, die voor 100% met Nederlandsche krachten is gemaakt”, terwijl de regisseur en scenarioschrijver Duitse vluchtelingen waren. De vooraanstaande Berlijnse filmverhuurder en produktieleider Rudolf Meyer richtte samen met zijn vriend en handelspartner Jo Paerl het Hollands-klinkende Holfi-Film

De aanpak van de Hirschbergs laat zien dat zij zich uitermate bewust waren van het feit dat hun Duits-Joodse achtergrond mogelijk gevoelig lag in de omgeving waarin ze hun activiteiten ontplooiden en negatieve gevolgen zou kunnen hebben voor hun ondernemingen. Dat ze de situatie goed hadden ingeschat blijkt wel uit het antisemitisme waar ook zij, ondanks hun verdeckte opstelling, mee geconfronteerd werden. In Zuid-Limburg voelde een lokale concurrent zich bedreigd door de twee kapitaalkrachtige Joodse zakenmannen die in Heerlen binnen zeer korte tijd een monopoliepositie verwierven. Deze katholieke bioscoopexploitant greep de Joodse en buitenlandse afkomst van de Hirschbergs vervolgens aan om hun zaken op allerlei manieren te belemmeren, onder andere door in krantenberichten en middels andere methoden stemming te maken tegen de nieuwelingen onder het overwegend katholieke publiek. Het hoofdbestuur van de NBB moest uiteindelijk optreden als bemiddelaar in het langdurige conflict dat hierover tussen beide partijen ontstond tussen 1936 en 1938, waarmee overigens ook belangen van andere Joodse ondernemers in de branche gemoeid waren.⁵⁴⁴ Elders werden de Hirschbergs eveneens geconfronteerd met antisemitisme. In den Haag verstoorde een aantal NSB'ers begin 1937 een avondvoorstelling in de Rembrandt Bioscoop. Ze zaten op één van de voorste rijen en provoceeden de bioscoopbezoekers met de beschilderde witte doeken op hun rug die samen de woorden "Mussert wint!" vormden.⁵⁴⁵ De Hirschbergs zwegen in alle talen.

Lotsverbondenheid, solidariteit en politiek engagement (B)

De vorige paragraaf heeft laten zien dat één van de strategieën in reactie op de ontwikkelingen in de externe bedrijfsomgeving er uit bestond de rol van de Joodse of buitenlandse afkomst in het ondernemerschap te marginaliseren en in de communicatie met de wereld buiten de branche zoveel mogelijk buiten beeld te houden. De externe ondernemersstrategieën waren in dit geval sterk gericht op het heersende 'trots op Nederland-gevoel' en ze moesten de aandacht vestigen op het feit dat de ondernemers

op en ging later schuil achter de productieonderneming Neerlandia. Andere voorbeelden zijn de Amsterdamse Bioscoop Onderneming (Ambio) en het filmverhuurkantoor Nederland NV. H. van Gelder, *Hollands Hollywood* (Amsterdam 1995) 22-24.

544 De Jong, 'Joodse Sileziërs in de Heerlense bioscopen', 95-97; 'Bioscopen in de Mijnstreek. Verkoop van theaters en exploitatierechten?', *Limburger Koerier*, 7-01-1936; 'Bezwaarschrift contra de Gebrs. Van Bergen', Stadsarchief Heerlen, Archief van de Heerlense Stadsschouwburg 1925-1964, inv.nr. 274; 'Plafond van Hollandiatheter te Heerlen ingestort', *Het Nationale Dagblad*, 8-12-1937 en 'Het ongeluk in het Hollandia Theater te Heerlen', *Het Nationale Dagblad*, 9-12-1937, waarin de Hirschbergs persoonlijk werden aangevallen als "ras-echte zakenlieden".

545 'Mussert wint in de bioscoop. De orde verstoord?', *Het Nationale Dagblad*, 21-05-1937. Zie voor dit soort confronterende, openlijk antisemitische acties vanuit extreem-rechtse kring ook Lucassen en Van der Harst, *Nieuw in Leiden*, 59-60.

geen ander belang dienden dan het nationale belang. Er was echter ook een andere houding mogelijk. In de rumoerige periode tussen 1932 en 1938 waren er namelijk wel degelijk Joden binnen het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf die juist meer dan ooit de behoefte voelden om hun binding en solidariteit met de Joodse gemeenschap zichtbaar te maken in hun ondernemerschap. Een vaste groep individuen bestaande uit ondernemers uit de meest uiteenlopende geledingen van het Joodse filmmilieu, weigerde zich stilzwijgend neer te leggen bij de actuele politieke ontwikkelingen en het feit dat de Joden doorgaans vooral negatief in het nieuws kwamen. Onder hen bevonden zich de Oost-Europese bioscoop- en filmverhuurfamilies Sprecher en Mühlrad in Rotterdam en de vooraanstaande directie van het Amsterdamse Royal-concern Nathan Bierman en Jacques Veerman, maar bijvoorbeeld ook een paar broers van Loet Barnstijn en recent gearriveerde Duitse emigranten.⁵⁴⁶ Als intermediair tussen de individuele bioscoopbezoeker en de wereld waren ze in de gelegenheid een tegengeluid te laten horen en de beeldvorming over Joden te beïnvloeden, zij het in beperkte mate. Door geëngageerde films te produceren, te importeren of te programmeren vestigden ze de aandacht op het onrecht dat de Joden werd aangedaan, op de gevaren van het antisemitisme, op positieve kanten van het Jodendom of anders wel op mogelijke oplossingen voor het Jodenvraagstuk. De meest structurele trend was dat in de loop van de jaren dertig steeds meer Joodse filmondernemers geloofden in de toekomst van de Joden in Palestina.

4538

Groote Liefdadigheids-Nachtvoorstelling.

op **ZATERDAG 29 JANUARI a.s.** in het

CAPITOL THEATER

Loosduinschekade 's Gravenhage

ten bate van het ziekenhuis
„Ezareth Cholim” in Palestina

O.a. optreden van den bekenden Jiu-Jitsu-meester
M. VAN NIEUWENHUIZEN en vertooning van de
prachtige Palestinafilm „**HET BELOOFDE LAND**”.

Prijzen der plaatsen: 40 ct., 50 ct., 80 ct. en f 1.—.

Aanvang half twaalf 's avonds. Na afloop staan
gemeentebussen gereed voor alle deelen van de stad.

**Bezoekt in grooten getale deze nachtvoorstelling en
steunt op deze wijze een goed en menschlievend werk!**

*Aankondiging van de zionistische propagandafilm HET BELOOFDE LAND,
Nederlands Israëlietisch Weekblad, 28 januari 1938.*

⁵⁴⁶ Jacques Veerman z.g., *NIW*, 14-12-1936.

Het zionisme als aantrekkelijke optie

Net als elders in Europa en de VS nam de sympathie voor het zionistisch ideaal onder de Nederlandse Joden sterk toe in de jaren dertig in reactie op de internationale toename van het antisemitisme, vooral bij de jongere generatie, onder wie één van de belangrijkste voormannen in de bedrijfstak: bondsvoorzitter David Hamburger Jr. Ook binnen het filmbedrijf groeide de bereidheid om de beweging actief te steunen bij het uitdragen van de Joodsnationale ideologie als dé oplossing voor de Joodse wereldproblematiek. Het zionisme leefde meer en men kwam vaker publiekelijk voor de beweging op, ook al was dit in de ogen van een aanzienlijk deel van de Joodse gemeenschap nog altijd onacceptabel. In de privésfeer kwam de steun tot uitdrukking in lidmaatschappen van zionistische organisaties of schenkingen aan doelen als het Joods Nationaal Fonds. In het zionistisch orgaan *De Joodsche Wachter* stonden onder meer de giften en Joodse nieuwjaarswensen vermeld van de gesecculariseerde Joodse 'elite' van het bioscoopbedrijf 'D. Hamburger-Adam' en Lorjé in Utrecht en Eduard Barnstijn en zijn compagnons Lievenboom en Serphos in Enschede.⁵⁴⁷ Meerdere bronnen wijzen op de affiniteit van de Hamburgers en Lorjés met 'het zionistische milieu'.⁵⁴⁸ Verschillende leden van de familie Lorjé speelden zelfs een actieve rol in zionistische instellingen. Izak Lorjé was medio jaren dertig actief in de afdeling Utrecht van de Nederlandse Zionistenbond en Leonardus Lorjé werd benoemd tot commissaris van het JNF in Groningen.⁵⁴⁹ Er waren filmondernemers die zelf een reis naar Palestina maakten of zich er definitief vestigden. Siegfried Mendes, de zoon van de Amsterdamse bioscoopexploitant David Mendes, gaf zijn baan bij het Thalia Theater aan de Lijnbaansgracht in 1933 op voor zijn vertrek naar het Beloofde Land. Anderen maakten een reisverslag op smalfilm en vertoonden deze in besloten zionistische kring of verhuurden ze aan zionistische clubs, waarna ze de opbrengst afstonden aan het Palestina Opbouwfonds.⁵⁵⁰

547 'Specificatie der gelichte Busjes', *De Joodsche Wachter*, 30-06-1922; 'Lesjanah Towah Tikatewoe', *De Joodsche Wachter*, 16-09-1936.

548 Gezien de verschillende stromingen binnen de zionistische wereld (burgerlijk-liberaal, religieus en socialistisch) kan eigenlijk niet gesproken worden van een coherent milieu, al waren de grenzen tussen verschillende opvattingen vaak redelijk diffuus. Zie met betrekking tot dit onderwerp: Evelien Gans, *Jaap en Ischa Meijer. Een joodse geschiedenis 1912-1956* (Amsterdam 2008) 107.

549 'Utrecht', *De Joodsche Wachter*, 17-07-1936; 'Groningen', *De Joodsche Wachter*, 25-09-1936; NA Den Haag, Archief R 177 Feindvermögensverwaltung in den besetzten Niederlanden, toegang 2.08.68, dossier 1826: 'L. Lorjé, Palästina'; Bevolkingsregister Utrecht, Gezinskaart 2351, Daniël Hamburger en zijn echtgenote Constance Eugenie Lorjé Utrecht: inwonend is de Duitse Edith Henriëtte Jitti Magnus (niet verwant), geboren op 28-10-1913 in Karsel (Israël).

550 Dergelijke reisfilms werden onder andere geproduceerd door Maurits Schaap (Rotterdam), J.B. Hijmans (Den Haag), N.A. van Gelder (Den Haag) en David Mühlrad (Rotterdam). 'Menorah', *N/W*, 13-03-1936; 'Eloquentia', *N/W*,

Natuurlijk was de meest zichtbare vorm van steun binnen het film- en bioscoopbedrijf het faciliteren van zionistische propagandavoorstellingen. In de jaren twintig waren deze in Nederland geïntroduceerd door het Joods Nationaal Fonds om de beweging meer bekendheid te geven bij een breed publiek en om geld te genereren voor de aankoop van grond in Palestina. Een kleine, relatief onsamenhangende groep Joodse en niet-Joodse bioscoopexploitanten met name in de provincie bood de zionistische organisaties toen al een platform door hun theaters kosteloos ter beschikking te stellen ten behoeve van deze avonden, al bleef hun betrokkenheid bij de organisatie ervan beperkt. In de loop van de jaren dertig kwam er een ongekend aantal zionistische geluidsfilms op de internationale markt beschikbaar. De filmproductie in Palestina had zich vanaf eind jaren twintig geprofessionaliseerd dankzij de toestroom van Joden die werkzaam waren geweest binnen de Duitse filmindustrie. Met hun technische kennis, contacten en kapitaal wisten ze een goed georganiseerd internationaal productie- en distributienetwerk voor de verspreiding van zionistische films op te zetten.⁵⁵¹ Welke films uiteindelijk terecht kwamen in de bioscopen van een land werd deels bepaald door de heersende opvattingen en voorkeuren van de zionistische organisaties ter plaatse, zoals de Nederlandse afdelingen van het POF, het JNF en lokale zionistische verenigingen.⁵⁵² Ook geopolitieke ontwikkelingen speelden een rol, zoals in 1936, toen Palestina steeds vaker negatief in het nieuws kwam vanwege de Arabische Opstand tegen de Britse overheersing en de Joodse migranten.⁵⁵³ De gewelddadige conflicten beheersten lange tijd de internationale berichtgeving over de regio. Met de distributie en vertoning van films die het zionistische ideaal op krachtige wijze verbeeldden probeerde een aantal Joden in het film- en bioscoopbedrijf hun steentje bij te dragen aan een positievere beeldvorming. Met name met de propagandafilms *HET BELOOFDE LAND* (VS 1935) en *DIT*

16-10-1936; 'Een nieuwe PALESTINA-FILM', *N/W*, 20-11-1936; 'Filmavond Mizrachie', *De Joodsche Wachter*, 27-03-1936; 'Leiden', *De Joodsche Wachter*, 8-05-1936; 'Den Haag', *De Joodsche Wachter*, 30-09-1936.

551 Ironisch genoeg ging Berlijn naast Palestina tot de belangrijke centra van de zionistische filmproductie behoren. Dit was mede het gevolg van de positieve houding van de nationaalsocialistische partij tegenover de kerngedachte van het zionisme: iedere inspanning vanuit de Duitse Joodse gemeenschap zelf om de aparte status van de Joden te erkennen en geloofsgenoten aan te moedigen tot een vertrek naar Palestina werd toegejuicht. De zionistische filmproductie steunde in deze periode zelfs in grote mate op financiële bijdragen die indirect uit nazi-Duitsland afkomstig waren. J.-C. Horak, 'Zionist film propaganda in Nazi Germany', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 4-1 (1984) 49-58, aldaar 50-53.

552 Het zionistische filmaanbod werd namelijk gekenmerkt door een grote ideologische diversiteit. In zowel de films zelf als in de distributiepatronen waren de verschillende stromingen binnen de beweging terug te herkennen. Horak, 'Zionist film propaganda in Nazi Germany', 51. Zionistische geluidsfilms die in Nederland uitkwamen waren *HET JOODSCHE PALESTINA 1934* (IL 1934), *JERUSALEM...TERRE SACREE* (IL 1934), *HET BELOOFDE LAND* (VS 1935) en *DIT IS HET LAND* (IL 1935).

553 In 1936 brak onder invloed van de nationale, politieke en economische crisis waarin de Arabieren in Palestina verkeerden de Arabische opstand uit. Arabische leiders wilden de staat Arabisch houden. De opstand richtte zich eerst tegen de Britse overheersing en in tweede instantie tegen de zionistische kolonisatie. Aan beide kanten vonden vanaf april 1936 slachtingen plaats. E. Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken* (Amsterdam 1999) 61.

IS HET LAND (IL 1935) werd getracht de doelstellingen van het zionisme extra onder de aandacht te brengen, zowel in Joodse als niet-Joodse kringen.⁵⁵⁴

De eerstvolgende vertooning te Amsterdam
van de Keren-Hajesod geluidsfilm

„Het Belofde Land“
(uitgebracht door N.V. Monopole Film, Rotterdam) zal plaats hebben op

Zondag 1 Maart
'smorgens om half twaalf precies in het **Theater Tuschinski**

Prijzen der plaatsen :

2e balcon	f 0.40	frontbalcon	f 0.80
parterre	„ 0.45	balconloge	} „ 1.-
zijloge	„ 0.50	benedenloge	
fauteuils	„ 0.60	Royal-loge	„ 1.10
stalles	„ 0.75		

Aankondiging HET BELOOFDE LAND,

Palestina 14-5 (1936) 15.

Anders dan in de jaren twintig verzorgden commerciële verhuurders – en dus niet de zionistische organisaties zelf – de import en distributie van deze twee belangrijke zionistische producties. Het relatief kleine Rotterdamse filmproductie- en verhuurbureau NV Monopole Film onder leiding van Mühlrad en Sprecher was begin 1936 verantwoordelijk voor de verspreiding van HET BELOOFDE LAND (THE LAND OF PROMISE, L'CHAYIM HADASHIM), een Engelstalige documentaire van het Palestina Opbouwfonds die zowel internationaal als nationaal grote bekendheid kreeg.⁵⁵⁵ Kort daarna distribueerde de firma Lumina Film, een door twee welgestelde Berlijnse vluchtelingen geleid kantoor te Amsterdam, de volledig Hebreeuws-gesproken geluidsfilm ZOTH HAÄRETZ (DIT IS HET LAND, 50 JAAR ISRAEL). Beide filmverhuurbedrijven profileerden zich sterk binnen de Joodse gemeenschap, onder meer in het *NIW*. Afgezien van de zionistische films verhuurden ze nog een breed en gevarieerd scala aan andere, politieke en minder

554 'Een Hebreeuwse film', *NWC*, 16-10-1936; *NIW*, 16-10-1936. Andere berichten over de vertoningen van DIT IS HET LAND: 'DIT IS HET LAND', *NIW*, 10-07-1936; Advertenties Alhambra, *NIW*, 10-07-1936 t/m 28-09-1936; 'Den Haag. Persconferentie ZOTH HAÄRETZ', *NIW*, 16-10-1936; 'Gala-voorstelling van HET BELOOFDE LAND', *De Joodsche Wachter*, 7-02-1936.

555 Tryster, *Israel before Israel*, 49.

politieke, films die op een of andere manier aansloten bij de interessesfeer van de Joodse toeschouwer.⁵⁵⁶

Hoewel commerciële verhuurders de films invoerden, waren de premières van HET BELOOFDE LAND en DIT IS HET LAND wel gekoppeld aan georganiseerde promotiecampagnes van de zionistische organisaties. De eerste film draaide in februari 1936 voor het eerst tijdens de 'Keren Hajesod-maand' van het Palestina Opbouwfonds om aandacht te vragen voor de Joodse zaak in Palestina, en de tweede kwam in omloop naar aanleiding van de landelijke Palestinademonstratie van de Nederlandse Joden in Amsterdam op 9 juli 1936 en ondersteunde kort daarna de Bitsaron-Actie, waarmee hulp geboden werd aan de getroffen en na de Arabische Opstand.⁵⁵⁷ De samenwerking tussen de bioscoopdirecties en zionistische organisaties wijst op nauwe banden tussen ondernemers in het filmbedrijf en de zionistische beweging. Het relatief grote aantal commerciële vertoningen van deze en andere zionistische propagandafilms – zeker in vergelijking met de jaren twintig – en het cachet dat gegeven werd aan de voorstellingen, suggereert bovendien dat er binnen het filmbedrijf inmiddels een breed draagvlak voor de zionistische zaak bestond.⁵⁵⁸ Anders dan voorheen vonden er naast de voorstellingen in provincieplaatsen nu ook groots opgezette en goedbezochte gala-nachtvoorstellingen plaats in de grote bioscooptheaters van Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.⁵⁵⁹ HET

556 De belangrijkste figuren achter filmverhuurkantoor Monopole waren vanaf de oprichting in 1928 Leon en Jacob Mühlrad en Majer Asscher (Max) Sprecher. Lumina was in 1934 opgericht door Walter Levy en Hermann Kahlenberg die in 1933 naar Nederland gevlucht waren. Ze hadden daarbij assistentie gekregen van de eveneens uit Berlijn afkomstige Isidor Kahn, een rijke Joodse notabele in den Haag die al sinds 1931 in Nederland verbleef en ook betrokken was bij de ondernemingen van de Hirschbergs. Beide firma's legden zich voornamelijk toe op het verhuren van films uit Duitsland en Oost-Europese landen, zoals Oostenrijk en Tsjecho-Slowakije. Monopole verhuurde van alle verhuurders de meeste films met Joodse thema's en Lumina toonde een speciale voorkeur voor films gemaakt door Europese Joden die door hun afkomst in de problemen waren geraakt, zoals de bekende filmmakers Rabinowitsch en Pressburger. Advertenties van Lumina en Monopole, *NiW*, 16-08-1935; *NiW*, 27-09-1935; *NiW*, 16-08-1935; *NiW*, 27-12-1935. Er was nog één ander filmverhuurkantoor dat halverwege de jaren dertig af en toe adverteerde in het *NiW*, namelijk Tobis Film Distributie. Dit kantoor stond onder leiding van de Joodse filmondernemers Charles (Salomon) van Biene en Alex Zomerplaa. Advertentie Tobis, *NiW*, 15-11-1935.

557 'Februari K-H maand, *De Joodsche Wachter*, 24-01-1936; 31-01-1936 en 7-02-1936; *De Joodsche Middenstander*, 10-07-1936; 'Een Hebreeuwsche film', *NWC*, 16-10-1936.

558 Monopole verhuurde HET BELOOFDE LAND aan commerciële bioscoopdirecties in achttien plaatsen: Den Haag, Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, Groningen, Alkmaar, Arnhem, Zwolle, Gouda, Eindhoven, Doetinchem, Hilversum, Tilburg, Roermond, Apeldoorn, Deventer, Amersfoort, Haarlem, Almelo en Den Bosch. Diverse artikelen, *Palestina* 14-5/6 en 9 (1936) en verder tot in 1937; 'HET BELOOFDE LAND gefilmd', *Neerlands Jodendom*, 5-03-1936; Diverse aankondigingen van de film, *De Joodsche Wachter*, 24-01-1936, 31-01-1936, 7-02-1936, 14-02-1936 en verder tot in juli 1936; 'HET BELOOFDE LAND', *NiW*, 7-02-1936; 6-03-1936; 20-03-1936; 8-05-1936; 19-06-1936; Aankondiging galapremière Den Haag, *Ha'amoed – De Vuurzuil* 5-18 (1936). De Cinema Context-database vermeldt nog vertoningen in: Capitol Den Haag, Capitol Rotterdam, Thalia Rotterdam en Rembrandt Utrecht. URL www.cinemacontext.nl. De film DIT IS HET LAND draaide in minder bioscopen en dan vooral in bioscopen van Duitse vluchtelingen: 'DIT IS HET LAND', *NiW*, 10-07-1936.

559 'HET BELOOFDE LAND in Nederland', *Het Beloofde Land* 14-5 (1936); 'HET BELOOFDE LAND', *NiW*, 7-02-1936; 'Galavoorstelling van HET BELOOFDE LAND', *De Joodsche Wachter*, 7-02-1936. HET BELOOFDE LAND beleefde op donderdagavond 23 februari haar Amsterdamse première en op zaterdagavond 7 maart haar Rotterdamse. De Rotterdamse opvoering werd door meer dan 1000 toeschouwers bezocht.

BELOOFDE LAND was onder andere te zien in het Tuschinski Theater en zelfs in het Tip-Top Theater van Jozeph Kroonenberg, die begin jaren twintig nog geen zionistische films op het programma nam. Vanwege de grote belangstelling besloot hij de film te prolongeren en twee keer per dag te vertonen. Bondsvoorzitter David Hamburger zorgde ervoor dat HET BELOOFDE LAND werd opgenomen in de programma's van de verschillende bioscopen die onderdeel uitmaakten van zijn regionale bioscoopketen Rembrandt NV.

Het is opmerkelijk hoeveel ruchtbaarheid de Joodse exploitanten van de stedelijke eersterangs bioscopen aan deze voorstellingen gaven. HET BELOOFDE LAND en DIT IS HET LAND kregen een voorkeursbehandeling vergeleken met andere films. Veelzeggend is dat de galavertoningen qua feestelijkheid en uiterlijk vertoon nauwelijks onderdeden voor premières van nationale filmproducties als DE JANTJES. Zoals ook in de jaren twintig het geval was, gingen de voorstellingen vergezeld van optredens van vooraanstaande zionisten uit binnen- en buitenland en andere vertegenwoordigers van de Joodse gemeenschap. Het orkest had plaatsgemaakt voor de wervelende soundtrack van beide films, waarop hoopgevende koren en triomfmuziek het verlangen om deel uit te maken van de nieuwe tijd in Palestina aanwakkerden. Autoriteiten en journalisten waren in groten getale bij de voorstellingen aanwezig. De eerste galavoorstelling van HET BELOOFDE LAND in het Passage Theater in Den Haag werd bijgewoond door een aanzienlijk deel van het *corps diplomatique*.⁵⁶⁰ In Rotterdam gaf Opperrabbijn Davids door zijn aanwezigheid blijk van zijn belangstelling. De dagbladers en verschillende Joodse bladen berichtten over het algemeen zeer positief over de propaganda.⁵⁶¹ Bijzonder zijn ook de uitgebreide en geenszins neutrale filmbesprekingen in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*. Het filmvakblad maakte meerdere malen van de gelegenheid gebruik om haar warme waardering uit te spreken voor het zionistisch streven en de Halutz (Chaloets): de jonge, krachtige, hardwerkende en trotse "nieuwe Hebreeuwse Jood", die de "Diasporajood" door de aantrekkingskracht van zijn moed en idealisme zou overtuigen in zijn voetsporen te treden.⁵⁶²

560 Aankondiging van deze galavoorstelling, *Ha'amoed De Vuurzuil* 5-18 (1936); 'HET BELOOFDE LAND in Nederland', *Het Beloofde Land* 14-5 (1936); 'HET BELOOFDE LAND', *NIW*, 7-02-1936; 'Gala-voorstelling van HET BELOOFDE LAND', *De Joodsche Wachter*, 7-02-1936.

561 'HET BELOOFDE LAND. Een nieuwe geluidsfilm van Palestina', *Alkmaarsche Courant*, 6-04-1936; 'De Joden in Palestina. Vertooning van het documentaire filmwerk HET BELOOFDE LAND', *Alkmaarsche Courant*, 10-04-1936; 'HET BELOOFDE LAND', *Ha-ischa* 8-3 (1936).

562 'HET BELOOFDE LAND', *NWC*, 31-01-1936. Zie ook 'Een Hebreeuwse film', *NWC*, 13-10-1933; 'HET BELOOFDE LAND', 7-02-1936; 'Een Hebreeuwse film', *NWC*, 16-10-1936.



Aankondiging van DIT IS HET LAND door het filmverhuurkantoor Lumina, Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 2 oktober 1936.

Incidenteel activisme

In de marge van dit zionistische offensief zien we na 1933 in kringen van Joodse filmondernemers ook vormen van politieke activiteit die een specifiek antwoord waren op de verslechterende situatie in Duitsland. Op de bioscoopprogramma's van een relatief klein aantal bioscopen verschenen antifascistische en antioorlogsfilms, maar ook pro-Joodse speelfilms die als doel hadden de 'goede eigenschappen' van de Joden te demonstreren, zoals *JOOD SÜSS* (GB 1934), *DE WANDELENDE JOOD* (GB 1933) en *THE HOUSE OF ROTHSCHILD* (VS 1934).⁵⁶³ Laatstgenoemde films werden door de filmrecensente Ellen Kahn aangeduid als "goedbedoelde Jodenfilms".⁵⁶⁴ Met de vertoning van politieke pamfletten als de Duits-Tsjechische coproductie *OPGEJAAGDE MENSCHEN* (DL/Tsj 1932), *WAAR GAAT DUITSCHLAND HEEN?* (F 1933) en de tranentrekker *ALS HET HART SPREEKT* (VS 1932), sprongen Joodse bioscoopexploitanten in op een bredere antifascistische beweging in de Nederlandse samenleving.⁵⁶⁵ Gedeeltelijk sloot de propaganda aan bij de denkbeelden van de sociaaldemocraten. De socialistische beweging was antinationalistisch, anticommunistisch en was voorstander van een nieuwe economische ordening van de samenleving, waarin iedereen gelijkwaardig was en onderscheid naar 'ras' of geloof minder zwaar telde. Zij bood een modern alternatief voor de burgerlijk verzuilde en kapitalistisch ingestelde maatschappij en beloofde een oplossing te bieden voor grote problemen, waaronder de wereldcrisis en werkloosheid.

⁵⁶³ 'HET HUIS ROTHSCHILD. Zonderlinge waardigheid', *Filmfront* 2-3 (1934); 'Conrad Veidt als DE WANDELENDE JOOD', *NWC*, 6-07-1934; 'THE HOUSE OF ROTHSCHILD', *Filmliga* 7-8 (1934); Felicia Herman, 'Hollywood, Nazism and the Jews, 1933-1941', *American Jewish History* 89-1 (2001) 61-89 en Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British Cinema', met name 523-524.

⁵⁶⁴ 'Film als sociale functie', *Filmliga* 8-1 (1935).

⁵⁶⁵ De door Mühlrad en Sprecher gedistribueerde film *Opgejaagde Menschen* vroeg bijvoorbeeld aandacht voor de gevolgen van rassenhaat en het oprukkende antisemitisme. Revuester Willy Derby droeg in het Haagse Trianon Theater in 1933 het actuele *POGROM* voor. Advertentie Trianon Theater, *NWC*, 7-04-1933.

Van een aantal Joodse bioscoopexploitanten, onder wie Jozeph Kroonenberg (alias 'rooie Jopie'), is bekend dat ze – evenals veel andere Nederlandse Joden in hun omgeving – affiniteit hadden met het socialisme. Mühlrad en Sprecher haalden halverwege de jaren dertig voor de sociaaldemocratische Centrale Plan Commissie de Tsjechische propagandafilm *OCHTENDGLOREN* (SVITANI 1933) naar Nederland, waarvoor de filmrecensent van *Het Volk* Max Wolters de tekst maakte voor de nasynchronisatie in het Nederlands. De Amsterdamse 'kameraden' van het Royal-concern stelden meerdere bioscopen beschikbaar voor films van de SDAP.⁵⁶⁶

Een zeer opmerkelijke actie was het initiatief van de zoon van Abraham Tuschinski om naar aanleiding van de gebeurtenissen in Duitsland een filmportret van het Amsterdamse Joodse leven in al haar facetten te maken. Ze was niet zozeer opmerkelijk vanwege de korte film zelf, maar vanwege de commotie die erover ontstond binnen de Joodse gemeenschap. De jonge idealist Willy Tuschinski had geprobeerd verschillende doelstellingen met elkaar te verenigen in *DE OUDE STAD* (NL 1934). De film was pro-Joods en anti-Hitler en verheerlijkte het traditionele religieuze joodse leven en het 'gastvrije' en tolerante Nederland. In de soundtrack klonken joodse melodieën én het Wilhelmus. De film moest niet-Joden laten zien hoeveel moois er in de Joodse cultuur besloten lag, hoe onlosmakelijk de Joden verbonden waren met de geschiedenis van Amsterdam en hoe onrechtvaardig het antisemitisme was. Will Tuschinski wilde andersdenkenden nader tot elkaar brengen en begrip kweken voor de situatie waarin de Joden verkeerden. Slechts een klein publiek werd bereikt, want de film wekte speciaal in Joodse kring onverwachts veel weerstand op. Aan tegenstrijdigheden geen gebrek in de "tientallen aanmerkingen speciaal van Joodsche zijde" die Will Tuschinski kreeg.⁵⁶⁷ De film zou "Zionistische profanatie" zijn, "niet godsdienstig genoeg" én "overdreven godsdienstig", "te propagandistisch" en "niet propagandistisch genoeg" en "nog allerlei fraais meer", zoals de maker in een later interview aangaf.⁵⁶⁸ De gekozen thematiek en de politiek beladen uitwerking ervan lagen kortom te gevoelig. Dit leidde ertoe dat de film al snel uit de roulatie werd gehaald. Ook breder binnen en buiten het

⁵⁶⁶ Rian Romme, 'Filmpropaganda door de SDAP, 1929-1939' in: *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap 1994* (Amsterdam 1995) 41-73, aldaar 41. Eén van de bekendste sociaal-democraten in de filmwereld was David van Staveren, de voorzitter van de landelijke Centrale Commissie voor de Filmkeuring. Binnen de katholieke zuil was er sprake van negatieve beeldvorming over het filmwezen als handlangers van het socialisme. Renate Bergsma, 'Spreek u film? De katholieke cineast Piet van der Ham' in: idem, 74-101, 79.

⁵⁶⁷ 'DE OUDE STAD. Will Tuschinsky vertelt van zijn film', *N/W*, 9-08-1935.

⁵⁶⁸ Ibidem. Zie ook Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 125; Discussie over de film in de vergadering van de kerkeraad van de Nederlands-Israëlietische Hoofdsynagoge, *N/W*, 6-01-1933. De reacties vanuit de Nederlandse Joodse gemeenschap zijn enigszins vergelijkbaar met de houding van Joodse organisaties in Amerika ten opzichte van te nadrukkelijke pro-Joodse en anti-Nazi-films in Amerika. Het volgende artikel is geheel aan deze problematiek gewijd: Herman, 'Hollywood, Nazism and the Jews, 1933-1941', 61-89.

(internationale) filmbedrijf bestond de angst dat de vertoning van een pro-Joodse 'documentaire' als *DE OUDE STAD* de Joodse kwestie ook onnodig kon verscherpen, zeker in een tijd waar Joodse personages toch al vrij prominent aanwezig waren op het witte doek in Nederland.⁵⁶⁹

Naarmate de jaren verstreken ging dit sentiment steeds meer overheersen, ook in de beslissingen van de ondernemers. Voor een deel had dat te maken met de toenemende druk op de internationale en Nederlandse Joodse gemeenschap en de berichtgeving daarover in de algemene pers. Joodse bioscoopexploitanten en film distributeurs kregen er echter ook in hun directe werkomgeving mee te maken. Ze werden geconfronteerd met lastige situaties en dilemma's die soms heel persoonlijk waren. Kon en wilde men nog wel met iedereen zaken doen? Bij zowel Joden als niet-Joden zal het feit dat de Duitse 'genationaliseerde' filmaatschappijen Ufa en Tobis in 1938 nog steeds werden geleid door Joodse directeuren gemengde gevoelens hebben opgeleverd. Hoe keken deze directeuren daar eigenlijk zelf tegen aan? En wat te doen met personeelsleden die lid werden van extremistische groepen als de NSB of Zwart Front? De bioscoopexploitanten Serphos en Lievenboom in Enschede werden bijvoorbeeld geconfronteerd met een bioscoopmedewerker die al jarenlang bij hen in dienst was, maar die zich in de jaren dertig bij de NSB aansloot.⁵⁷⁰ Hij sympathiseerde met het Duitse nationaalsocialisme en hing bovendien anti-Joodse denkbeelden aan. Dit veroorzaakte grote spanningen binnen de onderneming.⁵⁷¹ Zulke ervaringen in eigen kring gecombineerd met de uitzonderingspositie waarin het 'Joodse volksdeel' in zijn algemeenheid verkeerde, verklaren wellicht het incidentele karakter van het politieke activisme van Joodse filmondernemers op het gebied van de filmprogrammering, evenals het feit dat hiervan na 1936 nauwelijks meer sprake was.

Wat daarbij niet vergeten mag worden was dat ook de gevolgen van de algehele malaise in het film- en bioscoopbedrijf halverwege de jaren dertig pas echt goed merkbaar werden. Door het dalen van de koopkracht van het publiek en de vermindering van de verkoop van bioscoopkaartjes van boven de vijftig cent die daarmee gepaard ging, waren veel bioscopen in grote financiële problemen gekomen, terwijl het aantal

569 In de jaren tussen 1932 en 1936 kwam er een relatief grote hoeveelheid films op de Nederlandse markt met Joodse personages in de hoofdrol, o.a. *THE YELLOW TICKET* (VS 1931), *JOOD SÜSS* (GB 1934), *THE HOUSE OF ROTSCCHILD* (VS 1934), *DE POOLSCHER JOOD* (F 1931), *DAVID GOLDBER* (F 1930), *DE STAD ZONDER JODEN* (A 1924). Voor de gevoeligheid rondom films met Joodse thema's: Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British Cinema', 517-541.

570 Afschrift van een schrijven uit Enschede gericht aan het hoofd van de afdeling Radio- en Filmzaken dd. 12-06-1941, NIOD, Archief DVK, toegang 102, inv.nr. 115 AB.

571 Brief aan het Bureau Filmzaken van het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten dd. 11-06-1941, NIOD, Archief DVK, toegang 102, inv.nr. 115Ab.

concurrenten in de eerste helft van de jaren dertig juist was toegenomen door een tijdelijke opleving in de bouw van nieuwe bioscopen. De neergaande spiraal waarin het bioscoopbedrijf terecht kwam, werd nog versterkt doordat de exploitatiekosten, inclusief de gemakbelasting alleen maar verder stegen. Vooral de luxere bioscopen, zoals Cinema Royal en het Tuschinski Theater, voorheen bloeiende bedrijven, kregen het zwaar te verduren, wat onder meer blijkt uit de drastische sanering van het Tuschinski-concern in 1936.⁵⁷² Bioscoopexploitanten beconcurrerden elkaar feller dan ooit met prijsverlagingen en het uitgeven van kortingsbonnen, wat op de korte termijn misschien bezoekers opleverde, maar op de langere termijn een averechts effect had. De inkomsten namen over de gehele linie alleen maar verder af. De verslechterde financiële toestand van het bioscoopbedrijf trof al snel ook de filmverhuurders die bovendien steeds meer geld moesten neertellen voor de films die ze importeerden. Voor hen was de devaluatie van de gulden in 1936 een grote strop, omdat zij de films op de internationale markt betaalden met dollars en ponden. In de filmproductie ontstond in de tweede helft van de jaren dertig een chronisch gebrek aan kapitaal, mankracht en initiatieven. Zelfs een vooraanstaande figuur als Loet Barnstijn kwam in financiële moeilijkheden.⁵⁷³ Allerhande filmbedrijven gingen failliet of werden overeind gehouden met geld afkomstig van de rijke ondernemerselite buiten de filmwereld. In het geval van door Joden geleide ondernemingen waren dat veelal kapitaalkrachtige Joodse familieleden of kennissen.⁵⁷⁴ Het moge duidelijk zijn dat al deze ontwikkelingen bij elkaar geen positieve invloed hadden op de sfeer in de bedrijfstak, die in de loop van de jaren dertig dan ook steeds grimmiger werd. In het jaarverslag van de NBB over het jaar 1937 schreef men dat er sprake was van “een zekere prikkelbaarheid, die begrijpelijk is, en die toch ook wel weer zal verdwijnen, zoodra er economische opklaring zal komen”.⁵⁷⁵

572 Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 111-139; Dibbets, ‘Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen’, 247.

573 Dibbets, ‘Het bioscoopbedrijf tussen twee wereldoorlogen’, 247, 256-257; Ivo Blom, *Jean Desmet and the early Dutch film trade* (Amsterdam, 2003) 326-327.

574 Blom, *Jean Desmet*, 327; Manneke van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 57; M. Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur. Aspecten van filmondernemerschap in Nederland in de jaren dertig (Doctoraalscriptie EUR 1988) 91-93.

575 Geciteerd uit Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 148.

Reacties van het filmbedrijf op de Anschluss en de 'Kristallnacht' (1938)

Specifieke historische gebeurtenissen of omstandigheden, zoals een economische recessie, politieke ontwikkelingen of de dreiging van een oorlog die voelbaar is in alle geledingen van de samenleving, kunnen processen van identiteitsformatie ingrijpend veranderen, versnellen of vertragen. In zo'n context verandert ook de beschikbare ruimte voor minderheden om de eigen (groeps)identiteit zelf vorm te geven, zich te positioneren ten opzichte van andere groepen en daarmee het eigen publieke imago te sturen. We zien in de opstelling van de Joodse filmondernemers heel duidelijk de dubbele profilering terug die de Amerikaanse historica Kathleen N. Conzen en haar coauteurs zo kenmerkend achten voor alle etnische minderheden in periodes van nationale identiteitscrisis: "In such periods of identity crisis (crisis for the larger society as well as the constituent ethnic groups) the renegotiation of ethnicities becomes a matter of the utmost urgency. Rhetoric, symbols, rituals have to be revised to meet the test of acceptability imposed by the dominant group while, at the same time, protecting the core values of the minority ethnoculture."⁵⁷⁶ Enerzijds wijst de opvallende focus op het nationale en het Nederlandschap in de strategieën van een aantal Joodse ondernemers op het oneindige streven van de Joodse minderheid naar een onvoorwaardelijke en volledige acceptatie als deel van de natie op basis van gelijkwaardigheid. Anderzijds gaf het ondernemerschap van Joodse filmondernemers ook initiatieven te zien die juist beschouwd kunnen worden als indicatoren van het groeiend zelfbewustzijn en de interne mobilisatie van de Joodse minderheid als groep in deze jaren.

In de praktijken van Joodse filmondernemers in de jaren dertig komt kortom sterk de wisselwerking tussen de historische context en de sociale constructie van groepsidentiteiten naar voren. Het feit dat bijna alle Joden binnen het filmbedrijf een film als *DE OUDE STAD* links lieten liggen maakt al duidelijk dat hun speelruimte al vanaf 1933 beperkter was dan voorheen, maar deze werd vanaf dat moment alleen nog maar meer ingeperkt onder invloed van zaken als de komst van de vluchtelingen en de aankondiging van de Neurenberger wetten in Duitsland. Ook zien we een toename van lokale incidenten. Een goed voorbeeld hiervan is de merkwaardige rechtszaak die in 1934 in Den Haag werd aangespannen tegen de directie Tuschinski, de directie van het Kurhaus in Scheveningen en de Joodse bedenkers Strauss en Perel van het

⁵⁷⁶ Kathleen N. Conzen e.a., 'The invention of ethnicity: a perspective from the U.S.A.', *Journal of American Ethnic History* 12-1 (1992) 3-43, aldaar 13.

populaire, maar omstreden Straperlo-spel. Dit spel was in 1933 in het Kurhaus en later in Tuschinski's Casino in Zandvoort geïntroduceerd als behendigheids spel, maar in werkelijkheid was het een soort roulette en dat was in Nederland verboden. In de publiciteit rondom de rechtszitting naar aanleiding van deze 'onduidelijkheid', waarin Joden de hoofdrol speelden, werd de kwestie enorm opgeblazen.⁵⁷⁷ De Joden kwamen daarbij in een bedenkelijk daglicht te staan, doordat vooral de stereotiepe associatie van Joden met decadentie, gokken en geld werd opgeroepen. Er was in de openbaarheid steeds minder ruimte voor individuele Joden om dit soort beeldvorming over de Joodse minderheid in de samenleving zelf te beïnvloeden. In de tweede helft van de jaren dertig werd hun anders-zijn nog sterker gearticuleerd en werd de Joodse gemeenschap steeds meer op zichzelf teruggeworpen. De drukbezochte filmvoorstellingen in Krasnapolsky van de nostalgische, Amerikaans-Jiddische cabaretfilm *LEEF EN LACH* (VS 1936) in 1936, "alleen voor lezers van het *NIW* en hun huisgenoten", illustreren een versterkte etnische mobilisatie die meestal optreedt bij minderheidsculturen in gevallen van toenemende druk en 'bedreiging' vanuit de meerderheidscultuur.⁵⁷⁸ Joden genoten onder elkaar van de gezangen uitgevoerd door Mordechai Hershman "bekend door radio en grammofoon" en het jongenssoelkoor uit New York, wat de onderlinge binding vergrootte.⁵⁷⁹ Op een Duitse vluchteling na vertoonde geen enkele Joodse bioscoopexploitant de film buiten de Joodse gemeenschap.⁵⁸⁰

In 1938 kwamen de zaken definitief op scherp te staan, toen Oostenrijk zich in maart dat jaar aansloot bij het Derde Rijk en de nacht van 9 op 10 november voorgoed de geschiedenis inging als de '*Kristallnacht*'. Na de massale vernielingen van synagogen en Joodse winkels en de mishandeling van Joden stak een nieuwe groep van in het nauw gedreven vluchtelingen de grens over. Zij die geen reisvisum hadden werden in Nederland gehuisvest in geïmproviseerde vluchtelingenkampen. In de dagbladen verschenen indringende oproepen van het Joodsche Vluchtelingen-comité om de slachtoffers van "het ontzettende drama der Joden in Duitschland" te steunen met een bijdrage.⁵⁸¹ Illustratief voor de gewijzigde situatie is de plotseling toegenomen aandacht in het *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* voor de bedreigde positie van

577 'Hazard of behendigheid? Straperlo voor het gerecht', *Het Leven*, 10-02-1934; Van Gelder, *Abraham Tuschinski*, 114.

578 Advertentie voor de NIW-Filmavond op woensdag 5 februari in Bellevue Leidschekade: 'Première voor Nederland van de Amerikaans-Jiddische film *Leef en Lach*', *NIW*, 17-01-1936.

579 Ibidem. Zie ook de overige aankondigingen van de NIW-Filmavond in het *NIW*, 24-01-1936 en 31-01-1936.

580 Ibidem. In 1934 draaide de film van de Jewish Talking Company kort in het Alhambra Theater van Adolf Weiss. Advertentie Alhambra, *NIW*, 17-08-1934.

581 'De Nood der Joden in Duitschland', *Het Vaderland*, 24-11-1938.

Joden in de filmwereld na de *Anschluss*.⁵⁸² Voor een blad dat zich gewoonlijk nooit inliet met politiek en principieel gekant was tegen het maken van een onderscheid tussen ondernemers op basis van afkomst, waren stukken als “De Joden en de film”, waarin Pier Westerbaan zich uitsprak tegen het antisemitisme en het nadrukkelijk voor de Joden opnam, baanbrekend.⁵⁸³

Binnen het gehele Nederlandse film- en bioscoopbedrijf maakte de ‘*Kristallnacht*’ volgens het vakblad een golf van verontwaardiging los. Het uitte zich onder andere concreet in de nooit eerder vertoonde, openlijke solidariteitsbetuigingen van niet-Joodse vakgenoten tijdens de eerstvolgende filmbeurs, waar gesproken werd over voorstellingen ten bate van de Joodse vluchtelingen.⁵⁸⁴ Niet bondsvoorzitter David Hamburger maar filmveteraan Willy Mullens – een gerespecteerde, liberale katholiek binnen de branche – hield in een doodstille zaal een emotionele toespraak waarin hij zijn collega’s aanspoorde om mee te doen aan een centrale hulpactie. Vijftig bioscoopexploitanten en vijftig filmverhuurders lieten tijdens de filmbeurs weten dat ze bereid waren de opbrengst van 1 december 1938 af te staan aan de landelijke vluchtelingencomités. Een week later meldden de dagbladen dat “de meeste bioscoopondernemingen” meededen.⁵⁸⁵ In Rotterdam en Den Haag stonden werknemers van bioscopen en filmverhuurbedrijven bovendien een deel van hun loon af voor het goede doel. Mullens bracht de gebeurtenissen van de ‘*Kristallnacht*’ in beeld in zijn film *GODSHUIZEN BRANDEN* (NL 1938), een aanklacht tegen het anti-Joodse geweld.⁵⁸⁶ Op verzoek van een landelijk hulpcomité namens rooms-katholieke, christelijke en Joodse organisaties, vertoonden veel exploitanten in hun voorprogramma’s een filmpje ter aankondiging van de Nationale Collecte op 3 december.⁵⁸⁷ Dat de Joden binnen de bedrijfstak op

582 ‘On-nationale daden rond de nationale film’, *NWC*, 3-06-1938; ‘De joden en de film’, *NWC*, 23-09-1938; ‘Een daad van menselijkheid’, *NWC*, 25-11-1938; ‘De Bioscoopwet en de Tweede Kamer’, *NWC*, 25-11-1938; ‘Premiere DVBUK’, *NWC*, 23-09-1938.

583 ‘De joden en de film’, *NWC*, 23-09-1938. Er was hier sprake van een bredere trend in de internationale filmindustrie. Zie bijvoorbeeld het openlijke verweer binnen de Britse filmindustrie tegen uitspraken over de vele Joden in de filmindustrie. Gough-Yates, ‘Jews and Exiles in British Cinema’, 517-541, met name 532.

584 ‘Een daad van menselijkheid’, *NWC*, 25-11-1938.

585 Zie bijvoorbeeld ‘Hulp aan de Joodsche vluchtelingen. De steun van het bioscoopbedrijf’, *Leeuwarder Courant*, 28-11-1938; ‘Voor de Joodsche vluchtelingen. Gaat morgen naar de bioscoop’, *Leeuwarder Courant*, 30-11-1938; ‘Nederlandsche Bioscopen steunen de vluchtelingen. Recettes van morgen worden afgedragen aan vluchtelingencomités’, *Het Vaderland*, 30-11-1938. Achteraf meldde *Het Vaderland* dat de steunactie een bedrag van 17000 pond had opgeleverd. ‘De steunactie der bioscopen brengt £17000 op. Voor de vluchtelingen wegens geloof en ras’, *Het Vaderland*, 17-12-1938.

586 Het is niet bekend in welke bioscopen deze film vertoond is. Willy Mullens was eerder ook de maker geweest van een propagandafilm voor het goede werk van de Joodse liefdadigheidsinstelling De Joodsche Invalide, *DE JOODSCHE INVALIDE* (NL 1933): ‘Het interne leven van de Joodsche Invalide in filmbeeld gebracht’, *NIW*, 2-06-1933; ‘J.I. Filmflits’, *NIW*, 9-06-1933; ‘Filmavonden van de J.I.’, *NIW*, 21-07-1933.

587 ‘Een Daad van Menselijkheid’, *NWC*, 25-11-1938; ‘Hulp aan de Joodsche vluchtelingen. De steun van het bioscoopbedrijf’, *Leeuwarder Courant*, 28-11-1938; ‘Voor de Joodsche vluchtelingen. Gaat morgen naar de bioscoop’,

de achtergrond bleven bij deze liefdadigheidsacties wekt geen verwondering. Wanneer hun reactie wel verwacht werd, spraken ze er over in bedekte termen. De woordkeus van het bondsbestuur in de circulaire waarmee zij de hulpactie van Mullens onder de aandacht van alle bondsleden bracht, was veelzeggend. Hoewel Mullens had gesproken over Joden, sprak men hierin consequent van *Duitse vluchtelingen* die het slachtoffer waren van *Duitse terreur*, waardoor de nadruk kwam te liggen op het onderscheid tussen ‘wij Nederlanders’ en ‘zij de Duitsers’ en de rassenkwestie onbenoemd bleef.⁵⁸⁸

Na november 1938 spande de hoofdredacteur van het vakblad zich onafgebroken in om de eenheidsgedachte onder de filmondernemers te stimuleren, in de eerste plaats als Nederlanders onder elkaar, en de gemoederen te bedaren in sombere tijden. In het jaarverslag over 1938 noemde Westerbaan het plotselinge saamhorigheidsgevoel één van de meest tastbare gevolgen van de moeilijke tijdsomstandigheden en spanningen in de wereld: “Uitgezonderd een paar kleine groepen mag men wel zeggen, dat er een eenheid is gekomen, zoals wij die nimmer hebben gekend. Velen zijn talrijke dingen anders gaan zien, dan ze dat tot nu toe gedaan hebben, velen zijn anderen gaan bekijken met oogen, die anders zien dan vroeger, ze zijn hun medeburgers gaan beschouwen met een verlangen naar onderling begrijpen. Dat heeft men bij verschillende richtingen in het land kunnen opmerken en zodoende zijn vele groepen elkaar gaan naderen.”⁵⁸⁹ Deze multi-interpretabele maar hoopvolle woorden temperden dan misschien de pessimistische toon van het jaarverslag, maar ze konden de gespannen sfeer in het film- en bioscoopbedrijf als gevolg van de aanhoudende economische recessie en de toenemende oorlogsdreiging niet helemaal verhelpen.⁵⁹⁰ Gezien het verhullende taalgebruik en het feit dat de onderlinge solidariteit er in dit soort artikelen zo dik bovenop lag, is het maar de vraag hoe groot de saamhorigheid in werkelijkheid was.

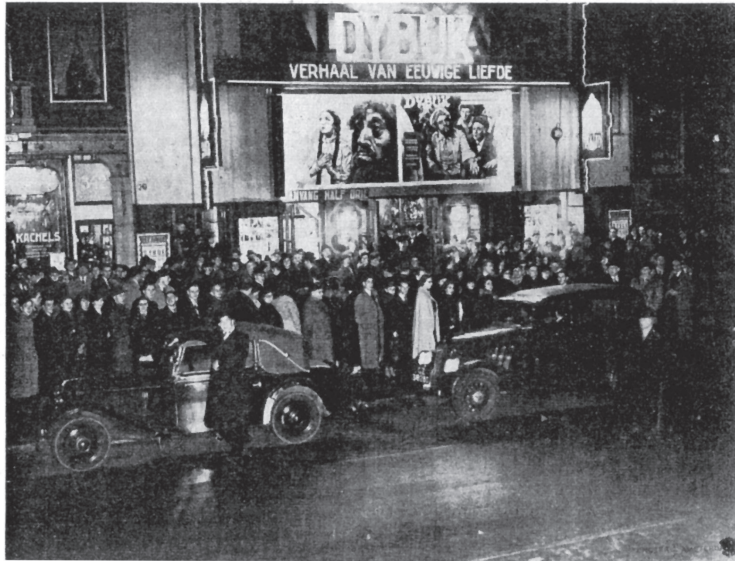
Op een enkeling na stelden zowel Joodse als niet-Joodse ondernemers zich in 1938 en 1939 terughoudend op als het ging om het vertonen van te politieke of ‘te Joodse’ films. Het kantoor Muntfilm onder leiding van Elias de Hoop verhuurde de twee Joodse films bij uitstek – de veelbesproken Jiddische kunstfilm *DE DYBUK* (P 1937) en de nostalgische Jiddische musical *DE MUZIKALE VAGEBONDEN* (*JIDL MIT’N FIDL*, VS

Leeuwarder Courant, 30-11-1938; ‘Nationale Collecte voor vluchtelingen’, *NWC*, 25-11-1938. Vergelijkbare acties werden in Engeland gehouden: Gough-Yates, ‘Jews and Exiles in British Cinema’, 534.

588 ‘Een Daad van Menschelijkheid’, *NWC*, 25-11-1938.

589 ‘Uren, dagen, maanden, jaren’, *NWC*, 30-12-1938; ‘Een somber jaar gaat heen’, *NWC*, 29-12-1939.

590 Die oorlogsdreiging was tot aan het uitbreken van de oorlog tastbaar aanwezig in de vakpers, zeker tegen het einde van 1939: ‘Het hoofd koel!’, *NWC*, 25-08-1939; ‘Dagen van spanning’, *NWC*, 1-09-1939; ‘Een somber jaar gaat heen’, *NWC*, 29-12-1939.



De enorme toevloed van het publiek ter gelegenheid van de vertooningen van de nieuwe Joodsche film „Dybuk”, uitgebracht door Muntfilm, in het Rialto Theater aan de Ceintuurbaan te Amsterdam.

Illustratie van de drukte bij DE DYBUK,

Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 11 november 1938.

1936) – maar vrijwel geen enkele exploitant toonde interesse, ondanks de populariteit van beide films in Joodse kring en de lovende recensies in de algemene pers.⁵⁹¹ Ze liepen niet bepaald de kans landelijke kaskrakers te worden, ondanks de publiciteit die De Hoop aan de films gaf. Het was nota bene de niet-Joodse Amsterdammer Du Mee die beide films het eerst op het programma nam en prolongeerde, en bovendien liefdadigheidsvoorstellingen organiseerde voor de verpleegden van alle lokale Joodse instellingen en de vluchtelingen in de twee Amsterdamse vluchtelingenkampen.⁵⁹² Hij was degene die de gerespecteerde neerlandicus dr. P.H. Ritter bereid vond een pro-Joods inleidend woord te spreken bij de première van het verfilmde toneelwerk DYBUK, waarin hij een beroep deed op het solidariteitsgevoel van de aanwezigen in het licht van de actuele verguizing van Joden.⁵⁹³ Mogelijk was het juist de nadrukkelijke link die

591 Voor een verzameling recensies uit verschillende kranten zie de advertentie van Muntfilm, *NWC*, 11-11-1938; Foto van een enorme rij mensen voor de voorstelling van DYBUK in het Rialto Theater in Amsterdam, *NWC*, 11-11-1938.

592 'Bioscoopvoorstelling', *N/W*, 25-08-1939. Het is niet duidelijk om welke vluchtelingenkampen het hier gaat. In het artikel wordt gesproken van "de beide vluchtelingenkampen hier ter stede".

593 'Première DYBUK', *NWC*, 23-09-1938. Advertenties DYBUK, *N/W*, 28-10-1938, 4-11-1938, 11-11-1938, 18-11-1938; Recensie DYBUK, *N/W*, 4-08-1938.

Ritter legde tussen de Oost-Europese pogroms uit het verleden en het recente westerse antisemitisme, die Joodse exploitanten ervan weerhield de film op het programma te nemen. De andere Jiddisje klassieker, *DE MUZIKALE VAGEBONDEN*, werd na Du Mee alleen gehoord door Jozef Kroonenberg in het hart van de Amsterdamse Jodenbuurt, ondanks de aanprijzingen van de film als kassamagneet “voor elk publiek”.⁵⁹⁴

Blijven of vertrekken?

Diverse Joodse ondernemers binnen het Nederlandse filmbedrijf pakten in 1939 letterlijk hun koffers uit angst voor de gevaren van het nationaalsocialisme. Ze deden hun bedrijven van de hand en maakten aanstalten om ‘voor enige tijd’ naar het buitenland te vertrekken, omdat ze bang waren dat de Nederlandse staat hun veiligheid niet voldoende kon waarborgen, wanneer er een nieuwe wereldoorlog zou uitbreken. Het meest opzienbarend was het vertrek van bondsvoorzitter David Hamburger. Hij trok zich geleidelijk terug uit al zijn bedrijven in Haarlem, Utrecht, Eindhoven en Arnhem, deed afstand van zijn posities in de Nederlandse Bioscoopbond en de Centrale Commissie voor de Filmkeuring, en reisde enkele maanden voor de Tweede Wereldoorlog via België, Zuid-Frankrijk en Egypte naar Bandoeng in Nederlands-Indië, samen met zijn echtgenote, zijn zwager Leo Lorjé uit Groningen en mevrouw Adam-Lorjé.⁵⁹⁵ Hoewel er in de afscheidsartikelen in de vakpers niet één keer letterlijk gesproken werd over de omstandigheden die tot deze beslissing hadden geleid, bestond hierover geen misverstand.⁵⁹⁶ Toen Isidor Barnstijn en zijn twee zonen zich uit hun bioscopen in Utrecht terugtrokken om naar Amerika te vertrekken liet het *NWC* er iets meer over los, maar dat was een uitzondering: “De onaangename toestanden, die er op dit ogenblik in de oude wereld heerschen, zijn niet geheel vreemd aan dit besluit van den heer Is. Cohen Barnstijn. En tenslotte is hij gezwicht voor de overredingskracht van familieleden van hemzelf en van zijn vrouw in Amerika om derwaarts te gaan en daardoor meer rust

⁵⁹⁴ Advertentie Munt Film, *NWC*, 13-10-1939. Eind december 1938 bracht Jozef Kroonenberg een actueel stuk over de Jodenvervolgning (ОПГЕІААГД) in Tip-Top op de planken. ‘Actualiteit in tip-top formaat’, *De Groene Amsterdammer*, 3-12-1938.

⁵⁹⁵ *Officieel Orgaan van de NBB* 12-104 (1939); ‘De heer Hamburger uit de Haarlemsche theaters’, *NWC*, 8-12-1939; ‘De heer Hamburger stelt zijn mandaat ter beschikking’, *NWC*, 22-12-1939; ‘Buitengewone ledenvergadering’, *NWC*, 12-01-1940; ‘Jaarlijksche ledenvergadering van den Nederlandschen Bioscoopbond’, *NWC*, 5-04-1940; ‘Eervol ontslag D. Hamburger Jr’, *NWC*, 12-04-1940; ‘De familie Hamburger gered’, *NWC*, 2-11-1945.

⁵⁹⁶ De achterliggende redenen voor het vertrek van Hamburger (angst voor het nationaalsocialisme) worden na de oorlog wel heel duidelijk benoemd in de vakpers. ‘De familie Hamburger gered’, *NWC*, 2-11-1945; ‘In memoriam D. Hamburger Jr’, *NWC*, 5-12-1947. Zie ook NIOD, Archief DVK, toegang 102, inv.nr. 118 c: stuk dd. 16-12-1940 betreffende de arisering van de Nederlandse Bioscoopbond.

te vinden dan op het oogenblik in het overspannen Europa mogelijk is.”⁵⁹⁷ De meeste vertrekkers gingen geruisloos of gaven andere redenen op. Zo verdween filmverhuurder Jo Paerl begin 1940 na een zakenreis in België “vermoedelijk naar Engeland” en vertoefden anderen “eervol ontslagen met verlof in het buitenland”.⁵⁹⁸ Een enkeling, onder wie filmverhuurder Jef Croeze, zag op het laatste moment nog kans een boot naar New York te pakken. De Joden die Nederland verlieten, hadden met elkaar gemeen dat ze bemiddeld waren en veel buitenlandse connecties hadden. De bestemmingen waren heel divers en hingen vanzelfsprekend samen met die connecties.⁵⁹⁹

Huis en haard verlaten voor een onzekere toekomst in een vreemd land en de zaak aan iemand anders overdragen werd zeker niet door iedereen gezien als een logisch besluit. Integendeel. Verreweg de meeste Joden in Nederland weigerden het te overwegen, omdat ze de noodzaak er helemaal niet van inzagen of er de moed of de middelen niet voor hadden. Sommigen stonden er ronduit afwijzend tegenover, omdat ze trouw wilden blijven aan het vaderland. Het was ook niet iets dat je zomaar even deed, nog afgezien van de mogelijke praktische bezwaren, een geschikt reisdoel of de juiste papieren om te emigreren. Zo was het bijvoorbeeld voor statenloze migranten, zoals de gebroeders Hirschberg, een stuk moeilijker om de grens over te gaan dan voor hun Duitse compagnons Isidor en Bianca Kahn, die op 27 april 1939 de Nederlandse nationaliteit kregen toegekend en vervolgens naar Lissabon vertrokken. Los daarvan blijft het de vraag of het gros van de Joodse filmondernemers wel zo intensief bezig was of wilde zijn met de afweging tussen blijven of vertrekken of met de Joodse problematiek in algemene zin, ook toen de mobilisatietijd al was aangebroken. In de berichtgeving in het steeds dunnere *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie* zien we vooral het kleine geluk en leed van alledag, oftewel het gewone leven dat geleefd werd. Er werd getrouwd, gejubileerd, gevoetbald en gerouwd. De ene dag stond men te juichen aan de zijlijn bij een voetbalwedstrijd van de Celluloid Boys tegen het Team Tuschinski of de Contractenmakers; de andere dag was men in stilte bijeen op een Joodse begraafplaats om de laatste eer te bewijzen aan een gewaardeerde collega of een geliefd familielid.⁶⁰⁰ Het bestuur van de Bioscoopbond werd in 1939 in beslag

597 ‘De Utrechtse theaters van den heer I. Cohen Barnstijn in andere handen’, *NWC*, 16-06-1939. Loet Barnstijn volgde hen pas in mei 1940. Linneman, ‘Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur’, 105.

598 Dat was bijvoorbeeld het geval bij de directeuren Joop en Abraham van Santen van de NV Tubem. ‘Hoofddirectie N.V. Tubem’, *NWC*, 31-05-1940; NIOD, Archief DVK, toegang 102, inv.nr. 115 AB: ‘Rapport van de C.I.D.’

599 Andere bestemmingen naast Nederlands-Indië en de Verenigde Staten waren Haifa, Lissabon en Engeland. NIOD Amsterdam, Archief Omnia 94f, inv.nr. 6272: NV Hobimij Den Haag; idem, inv.nr. 3086: NV Habéfilm Amsterdam; *NWC*, 31-05-1940.

600 Overlijdensberichten en besprekingen van joodse begrafenisplechtigheden na overlijden van Will Tuschinski, Elias de Hoop, David Pinto en Max de Vries, *NWC*, 11-08-1939, 8-09-1939, 10-05-1940, 31-05-1940; Verslagen van de

genomen door allerlei zakelijke beslommeringen, zoals een latent conflict tussen de bond en Amerikaanse filmproducenten die in Nederland bioscopen wilden openen, maar dit niet mochten vanwege het gesloten karakter van de bedrijfstak.⁶⁰¹ Het was trouwens niet zo dat door de grimmige maatschappelijke context de ondernemerszin helemaal uit het film- en bioscoopbedrijf was verdwenen. De gemeente Rotterdam verstrekke kort voor de oorlog nog vergunningen aan de Oost-Europese Rotterdammers Leon Mühlrad en Aron Chermoeck om twee nieuwe filmtheaters in de havenstad te exploiteren.⁶⁰²

Wat speciaal opvalt is dat Joodse migranten in het filmbedrijf ondanks hun eerdere ervaringen in Nederland bleven, zowel de Oost-Europeanen als de Duitse exils. Onder de blijvers waren de prominente families Tuschinski, Gerschtanowitz en Ehrlich, wat des te opmerkelijker is, aangezien de ondernemingen van Tuschinski wegens financiële problemen in 1939 al min of meer in handen kwamen van de Duitse, verkapte nazi-onderneming Tobis Intercinema NV. Toch volgden ze adviezen van omstanders om weg te gaan niet op, omdat ze dat niet wilden of omdat ze dat om een of andere reden niet konden. Zowel voor blijvers als voor vertrekkers was onbekend wat de toekomst zou brengen. Achteraf weten we beter.⁶⁰³

Dubbele reactie

Tijden van maatschappelijke crisis gaan volgens Conzen en haar co-auteurs gepaard met een versterking van etniseringprocessen over de gehele linie van de samenleving, wanneer de kernwaarden en de cultuur van de maatschappelijke hoofdstroom of die van minderheden onder druk staan.⁶⁰⁴ Groepen en individuen worden meer dan in andere periodes uitgedaagd opnieuw te definiëren en kenbaar te maken wie ze zijn en tot wie ze zich willen verhouden, bij wie ze horen en bij wie niet. Dit uit zich onder meer in een merkbare *revival* van oude tradities, symbolen en rituelen uit de

filmvoetbalcompetitie door 'Max Goal' in de rubriek 'Sportnieuws uit ons Bedrijf', *NWC*, o.a. 14-04-1939 en 5-05-1939; Huwelijksaankondigingen Dave Wolf-Selma Alter en Is. B. Goudekot-Van Kleeff, *NWC*, 24-12-1938; Aankondigingen en besprekingen jubilea van o.a. Jacob Wessel en Jozeph Kroonenberg, *NWC*, 27-01-1940, 3-03-1940.

601 'Donkere wolken aan de hemel van het bioscoopbedrijf', *Het Vaderland*, 7-06-1939.

602 'Nieuwe bioscopen te Rotterdam', *NWC*, 22-12-1939.

603 Wat die toekomst hen uiteindelijk bracht valt buiten de kaders van dit onderzoek. Twee publicaties besteden vanuit verschillende invalshoeken aandacht aan de gang van zaken in het Nederlandse filmbedrijf tijdens de oorlogsjaren: Schiweck, [...] *weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche. Der Deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden*; Thomas Leeftang, *De bioscoop in de oorlog* (Amsterdam 1990). Nederland wacht echter nog op een genuanceerde wetenschappelijke studie over het lot van de groep Joodse filmondernemers *tijdens en na* de Tweede Wereldoorlog.

604 Conzen e.a., 'The invention of ethnicity', 16.

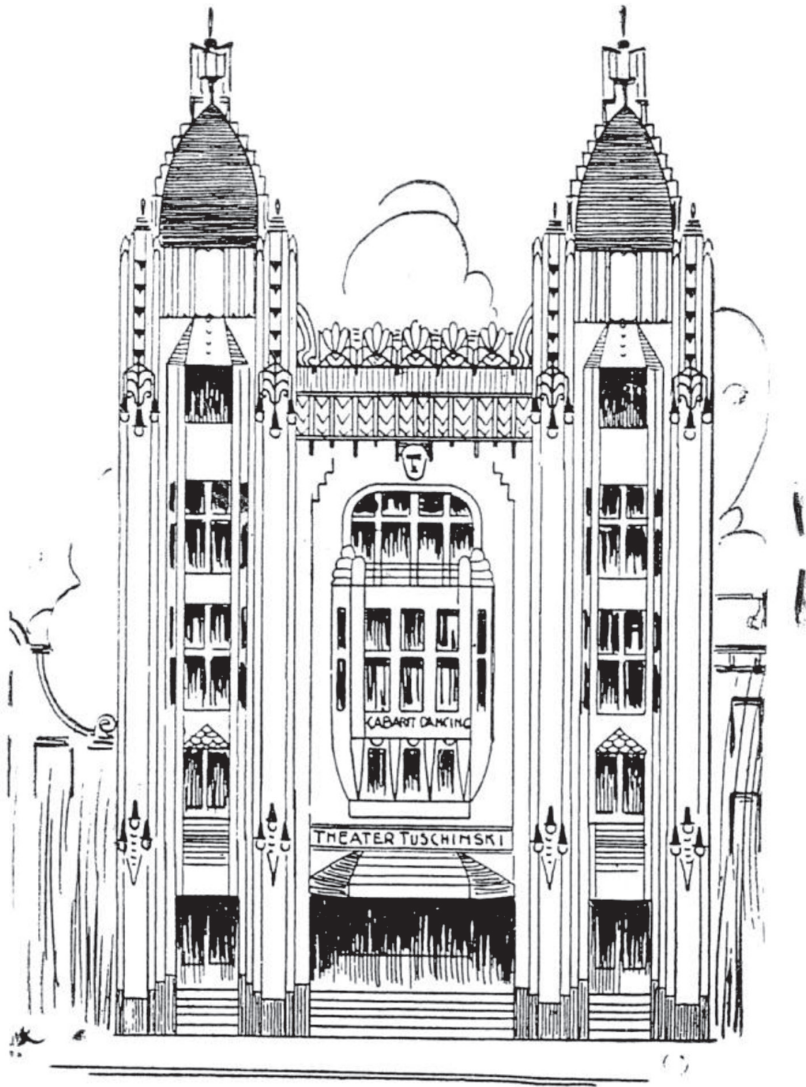
‘eigen cultuur’ en de ‘uitvinding’ van nieuwe middelen, waarmee gezamenlijkheid kan worden gevoeld en uitgedragen, ofwel de groepsidentiteit kan worden afgebakend. Nederland (in feite heel Europa) had in de jaren dertig te maken met zo’n crisis en wel op verschillende niveaus. Er was sprake van een sterke economische recessie en een aanzienlijke werkloosheid. Nederland was net als andere Europese landen in de ban van de toenemende internationale spanningen en het Joodse vluchtelingenprobleem. De zo zorgvuldig opgetrokken grenzen van de zuilen dreigden verder te verwateren door gemengde huwelijken, een voortschrijdende secularisering binnen alle geloofsgemeenschappen en nieuwe ideologieën. Zowel de dominante groepen in de samenleving als de minderheden zochten naar middelen om zich explicieter ten opzichte van anderen te positioneren. Opkomende verschijnselen zoals het nationalisme (inclusief het zionisme), maar ook het anti-amerikanisme, het socialisme en het antisemitisme waren allemaal uitingen van het geïntensiverende maatschappelijke proces van *invention of ethnicity* in deze periode.⁶⁰⁵ De internationale opleving van de aandacht voor de nationale identiteit en de positie van de Joodse minderheid kunnen worden beschouwd als de twee meest prominente identiteitsvraagstukken van de jaren dertig.

Als importeur van voornamelijk buitenlandse culturele waar – een feit dat werd geaccentueerd door de komst van de geluidsfilm – onderhield het filmbedrijf een ongemakkelijke relatie met deze veranderende bedrijfsomgeving, wat nog versterkt werd door haar Joodse imago. De bedrijfstak worstelde met de houding die ze ten opzichte van de genoemde maatschappelijke ontwikkelingen moest aannemen. Het mondde onder meer uit in een ijverig tot stand gebrachte nationale filmproductie en verwoede pogingen om de neutraliteit te bewaken. Voor de Joodse ondernemers binnen de filmwereld lag de zaak extra moeilijk. Zij werden in de jaren dertig meer dan voorheen met hun Joods-zijn geconfronteerd. In de algemene beeldvorming over de bedrijfstak kwam het stereotiepe thema van de ‘Joodse overheersing’ in de internationale filmwereld sterker naar voren. Enkele luidruchtige tegenstanders van de commerciële bioscoop traden in het publieke debat op de voorgrond met felle antisemitische uitlatingen aan het adres van Joodse voorhoedespelers als Barnstijn en Tuschinski. De toestroom van gevluchte Joodse filmvaklieden en ondernemers uit Duitsland, evenals hun opmerkelijke deelname aan de opbouw van de Hollandse filmproductie leidden in vakkringen en in de media tot hevige discussies over vreemde invloeden en ingepikte

⁶⁰⁵ M. Eickhoff, B. Henkes en F. van Vree ed., *Volkseigen. Ras, cultuur en wetenschap in Nederland 1900-1950* (Zutphen 2000).

banen van werkloze Nederlandse filmmakers. Op de internationale markt verschenen zowel nationaalsocialistische films als geëngageerde films gericht op een positievere beeldvorming over de Joden en het Jodendom.

In dit hoofdstuk stond de vraag centraal hoe de veranderingen in de bedrijfscontext doorwerkten in de externe strategieën van Joodse filmondernemers, waarbij in het bijzonder gelet werd op de rol van de Joodse identiteit in het ondernemerschap. Geconstateerd werd dat globaal gezien sprake was van een dubbele reactie. Aan de ene kant van het spectrum bevonden zich de ondernemers die in bijzondere mate inspeelden op nationale gevoelens en hun Joodse identiteit zorgvuldig buiten beeld hielden als het ging om hun publieke optreden als ondernemer. Met hun schijnbaar neutrale nationaalbewust ondernemen wilden zij vooral laten zien dat ze er helemaal bij hoorden en niet anders waren dan andere Nederlanders, iets wat voor Oost-Europese Joden als Tuschinski en Duitse emigranten wat problematischer was dan voor Nederlandse bourgeois Joden als Barnstijn of Hamburger. Aan de andere kant van het spectrum bevonden zich de ondernemers die juist meer de behoefte voelden om explicieter op te komen voor de eigen gemeenschap en bijvoorbeeld in de programmering blijk gaven van politiek engagement. Noemenswaardig is in dit opzicht de toegenomen betrokkenheid van Joden binnen het filmbedrijf bij de zionistische beweging. De twee herkenbare hoofdstrategieën waren allerm minst statisch en konden door verschillende ondernemers steeds weer net iets anders worden ingevuld, afhankelijk van de directe omgeving waarbinnen de ondernemers opereerden en hun sociaalgeografisch profiel. Ook de factor tijd speelde een grote rol. Wat naar voren kwam was dat Joodse ondernemers voorzichtiger werden met een uitgesproken Joodse of politieke profilering (op zichzelf al een vrij marginaal verschijnsel), naarmate de druk op de Joodse gemeenschap toenam onder invloed van de politieke ontwikkelingen in Duitsland, het antisemitisme dat ook in Nederland bestond en andere incidenten in binnen- en buitenland die de status van het Jodendom in de wereld betroffen. Alhoewel het opkomende antisemitisme er niet toe leidde dat de voorhoedespelers zich in vergaande mate terugtrokken uit de openbaarheid (ze traden juist erg op de voorgrond), zorgde zij wel voor een beperking in de bewegingsvrijheid van Joodse ondernemers.



*Voorgevel Tuschinski Theater Amsterdam,
Tuschinski Nieuws, 15 november 1929.*

Conclusie

Joden hebben vanaf het begin van de jaren tien een prominente rol gespeeld in de internationale filmindustrie. In Nederland bepaalde een opvallende concentratie van Joodse bioscoopexploitanten en film distributeurs in belangrijke mate het beeld in het nationale film- en bioscoopbedrijf tussen de twee wereldoorlogen. Na de Holocaust raakte dit aspect van de Nederlandse filmgeschiedenis geleidelijk in de vergetelheid. Alleen het recent gerestaureerde Tuschinski Theater in Amsterdam herinnert nog aan de bijdrage die Joodse bioscoopexploitanten en film distributeurs leverden aan de uitbouw en professionalisering van deze bedrijfstak in de jaren twintig en dertig. Dit proefschrift heeft voor het eerst aandacht besteed aan de positie die deze specifieke groep ondernemers tot aan 1940 innam binnen het Nederlandse filmbedrijf en de manier waarop zij hun ondernemerschap vormgaven. Zoveel mogelijk Joodse filmondernemers werden geïdentificeerd en gekwantificeerd. Hun persoonlijke achtergronden en ondernemersstrategieën werden onder de loep genomen. De belangrijkste uitdaging was uit te vinden hoe de Joodse identiteit van de ondernemers zich nu precies verhiel tot hun ondernemerschap. In welke opzichten was hun Joodse achtergrond van belang voor hun economisch handelen? Hoe bepalend was hun Joodse identiteit en de daarmee verbonden positie als sociaal-culturele en religieus-etnische minderheid voor hun ondernemerschap en hun opmerkelijke aanwezigheid in deze specifieke bedrijfstak?

Om daar inzicht in te krijgen werd nagegaan hoe de Joodse ondernemers zich binnen de bedrijfstak zelf en daarbuiten met hun ondernemerschap profileerden, hoe zij zich positioneerden binnen verschillende particuliere en zakelijke sociale netwerken, hoe zij hun product- en reclamestrategieën vormgaven, welke impact traditionele en moderne aspecten van het Jodendom hadden op hun dagelijkse bedrijfsvoering en welke relaties ze onderhielden met de Joodse gemeenschap. De studie spitste zich toe op de zogenaamde *externe ondernemersstrategieën* van de ondernemers. Wegens het ontbreken van bedrijfsarchieven vormden discursieve bronnen, zoals de vakpers voor het filmbedrijf en de Joodse pers, de belangrijkste basis van het onderzoek. Omdat juist over de groep Joodse ondernemers nog zo weinig bekend was bij aanvang van het onderzoek en om eventuele variaties in ondernemers en ondernemen bloot te kunnen leggen, werd speciaal gekozen voor de collectieve biografie als vorm in plaats van *casestudies* van individuele Joodse ondernemers. Achteraf bezien lijkt dit een goed besluit te zijn geweest, aangezien het hier bleek te gaan om een bijzonder

heterogene groep mensen als we kijken naar hun economische status en zichtbaarheid binnen de branche, hun herkomst, afkomst en beroepsverleden en hun attitudes ten opzichte van de eigen Joodse identiteit. Deze interne differentiatie was ook terug te zien in de verschillende gradaties waarin die Joodse identiteit naar voren kwam in het ondernemerschap. Een lange termijnperspectief zorgde er uiteindelijk voor dat wijzigingen in de betekenis van de Joodse identiteit voor het ondernemerschap onder invloed van bredere maatschappelijke ontwikkelingen niet uit het oog werden verloren.

Hoewel het niet de belangrijkste doelstelling van het onderzoek was, leverde het proefschrift eveneens een aantal duidelijke aanknopingspunten op voor de beantwoording van een andere, prangende vraag die door het onderzoeksonderwerp automatisch wordt opgeroepen en onmogelijk te negeren valt, namelijk de vraag hoe we het opvallende Joodse aandeel in de (internationale) filmwereld kunnen verklaren.

Doorbraak en toenemende zichtbaarheid

Het groepsportret liet allereerst zien hoe Joodse ondernemers tijdens de Eerste Wereldoorlog en daarna hun weg baanden naar de voorste linies van het film- en bioscoopbedrijf. De instroom was het grootst in het westen van het land, waar de grotere Joodse gemeenschappen waren en waar zich de centra van het Nederlandse amusementsbedrijf bevonden. De meeste Joodse filmondernemers verschenen pas op het toneel toen de vaste bioscopen opkwamen of later. Ze haakten veelal in op ontwikkelingen die door niet-Joodse filmpioniers waren ingezet. In de drie grote steden slaagde een kleine Joodse minderheid er medio jaren tien in de leiding over te nemen van de eerste, door katholieke aangevoerde generatie filmentrepreneurs. Dat deden ze door zich sterk te profileren op het gebied van luxe bioscopen, de distributie en vertoning van Amerikaanse films en de vorming van een landelijke brancheorganisatie voor bioscoopexploitanten en film distributeurs. Tegelijkertijd groeide ook het kwantitatieve Joodse aandeel in de branche. Hiermee werd een nieuw tijdperk in de bedrijfstak ingeluid, waarin de belangrijkste posities tot aan 1940 werden ingenomen door Abraham Tuschinski, een Joodse migrant uit Polen, en twee Hollandse Joodse middenstanders afkomstig uit Enschede en Utrecht, Loet C. Barnstijn en David Hamburger Jr. Zij zouden de geschiedenis ingaan als de drie meest bekende ondernemers van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf tijdens het interbellum.

Niet alleen binnen de filmwereld zelf, maar ook voor buitenstaanders vormden de Joodse filmondernemers vanaf de Eerste Wereldoorlog een erg zichtbare groep in de

bedrijfstak. Dat kwam vooral door de uitgesproken wijze waarop Tuschinski, Barnstijn en Hamburger zich in de publieke ruimte profileerden. Het was niet alleen de grootse aanpak van hun ondernemingen die de aandacht trok. Bioscoopexploitant Tuschinski en filmdistributeur Barnstijn vielen in Nederland met name op door hun ongeëvenaarde promotiecampagnes waarin zijzelf als persoon veelvuldig op de voorgrond traden. Dat laatste was binnen het Nederlandse filmbedrijf een ongebruikelijke praktijk. Hun – voor iedereen herkenbare – Joodse achternamen, fungeerden daarbij steeds meer als handelsmerk. Hoewel zij hiermee internationaal gezien niet uit de toon vielen, kwam dat binnen de Nederlandse filmwereld veel minder voor. Mede door hun uitzonderlijke publiciteit groeiden Barnstijn en Tuschinski zowel binnen de bedrijfstak als daarbuiten uit tot bekende Nederlanders. Voorzitter van de Nederlandse Bioscoopbond David Hamburger had zijn landelijke bekendheid als het ‘gezicht’ van het filmbedrijf naar buiten toe te danken aan zijn optreden tussen 1921 en 1939 als belangrijkste intermediair tussen de bedrijfstak en de overheid. De zichtbaarheid van de Joodse minderheid in de branche werd daarnaast nog vergroot door de bredere kwantitatieve en kwalitatieve overrepresentatie van Joden in de bestuursorganen van de brancheorganisatie.

Hoewel de Joodse ondernemers in de nationale voorhoede van het Nederlandse filmbedrijf zelden of nooit de aandacht vestigden op het feit dat ze Joods waren, had hun Joodse achtergrond wel degelijk gevolgen voor hun relatie met gespreks- en onderhandelingspartners binnen en buiten de branche. In de verzuilde samenleving werden ze hoe dan ook als Joden gezien, al was het alleen maar op grond van hun achternaam. Dat blijkt onder meer uit de stereotiepe beeldvorming die in de loop van de jaren twintig ook in Nederland ontstond over het filmwezen als overwegend Joodse bedrijfstak, iets wat tot uiting kwam in antisemitische of juist filosemitische uitlatingen in de openbaarheid ten aanzien van de Joden in het filmbedrijf. Dat de Joodse achtergrond van de ondernemers van invloed was op hun functioneren in een overwegend niet-Joodse omgeving kwam mijns inziens ook meer indirect naar voren, namelijk in de manier waarop deze ondernemers zichzelf in het openbare leven presenteerden.

Opstelling van Joodse filmondernemers in de publieke ruimte

Een van de meest opvallende en constante kenmerken van de profilering van Tuschinski, Barnstijn en Hamburger in de openbaarheid is dat zij in hun publiciteit uitzonderlijk veel moeite deden om hun respectabiliteit als rechtschapen Hollandse entrepreneurs te demonstreren. Verwijzingen naar de eigen Joodse afkomst waren nagenoeg afwezig.

Ze benadrukten nog eerder expliciet hun band met Nederland. Het sterkst kwam dit naar voren bij Abraham Tuschinski, die zich als Poolse vreemdeling net iets meer moest bewijzen dan zijn Joodse collega's die in Holland geboren en getogen waren.

Dit streven naar respectabiliteit en maatschappelijke erkenning was op zichzelf een verschijnsel dat breder voorkwam binnen het internationale filmbedrijf. Het hoorde bij een zich emanciperende nieuwe bedrijfstak waarop door burgerlijke elites enigszins werd neergekeken. Deels was de opstelling van de ondernemers terug te voeren op het wijdverbreide maatschappelijke discours over de commerciële amusementsbioscoop als potentiële bedreiging voor de zedelijke normen en waarden in de samenleving. Overal in Europa en de VS kwamen publieke debatten op gang over het moderne bioscoopgevaar. Overal waren er ondernemers die op alle mogelijke manieren probeerden het imago van de filmbranche op te krikken en de maatschappelijke status van de filmondernemers te verbeteren. De zelfpresentatie van de Joodse hoofdrolspelers in het Nederlandse filmwezen moet gedeeltelijk gezien worden in deze context. Er is echter voldoende reden om aan te nemen dat in het bijzonder bij deze Joodse ondernemers ook nog iets anders een rol speelde. Hun opstelling werd vermoedelijk mede ingegeven door de sluimerende beeldvorming over de machtspositie van Joodse filmmagnaten in de filmwereld en een bredere stigmatisering van Joden in de samenleving.

In combinatie met de internationaal circulerende beelden over de Joodse Hollywood moguls, leidde de zelfverzekerde Amerikaanse en in de perceptie vooral on-Nederlandse stijl van profileren van de belangrijkste Joodse spelers in de branche er toe dat het filmbedrijf geleidelijk aan een Joods imago kreeg. Hoewel anti-Joodse sentimenten in Nederland doorgaans relatief onderdrukt bleven in de publieke ruimte, doken ze toch op in de retoriek van notabelen, geestelijken en journalisten die het bioscoopbedrijf ongunstig gezind waren. Expliciete uitingen deden zich in de jaren twintig vooral voor in conservatiefkatholieke burgerlijke milieus buiten de grote steden. Vooraanstaande en ook minder bekende katholieke woordvoerders grepen de discussies over de dreiging van het moderne bioscoopgevaar aan om hun eigen groepsidentiteit te benadrukken. Ze haalden daarbij verschillende negatieve stereotypen over Joden van stal, waaronder het stereotype van de winstbeluste, sluwe rijke Jood met zijn internationale handelscontacten en de eeuwenoude mythe van de Joodse samenzwering die de bestaande orde zou ondermijnen. Dergelijke anti-Joodse sentimenten kwamen incidenteel aan de oppervlakte en vooral wanneer ze een duidelijke functie hadden, zoals bijvoorbeeld in het belangenconflict over een speciale nakeding van films tussen de Nederlandse Bioscoopbond en het katholieke

zuiden eind jaren twintig. Het hoofdbestuur van de Bioscoopbond werd daarbij door katholieken openlijk afgeschilderd als ‘onbetrouwbare Jodenboel’ om de eigen positie in het conflict te versterken.

De Joodse ondernemers zelf reageerden slechts bij hoge uitzondering publiekelijk op dergelijke antisemitische aantijgingen. Toch waren zij zich uitermate bewust van de omstandigheid dat zij als Joden als het ware een dubbele sociale handicap hadden: ze waren werkzaam in een commerciële bedrijfstak die in de ogen van burgerlijke elites een bedenkelijke status had én ze waren Joods. De zelfpresentatie van mannen als Barnstijn en Tuschinski lijkt er op te wijzen dat zij voortdurend anticipeerden op de potentiële imagoschade die de anti-Joodse beeldvorming met zich mee bracht. Interessant is dat we die houding ook op collectief niveau terugzien bij het hoofdbestuur van de Nederlandse Bioscoopbond. Hier ging een streven naar respectabiliteit gepaard met een herhaaldelijk naar voren gebrachte politieke en godsdienstige neutraliteit. De NBB werkte middels haar PR continu aan de handhaving van een onverzuiilde sfeer in de bedrijfstak zelf en stimuleerde bovenal neutraal bioscoopamusement. De ijver waarmee dit gebeurde wekt de indruk dat de Joodse bondsbestuurders probeerden de Joodse uitstraling van de brancheorganisatie op een of andere manier te compenseren. Ze hielden in hun communicatiestrategieën duidelijk rekening met de omstandigheid dat dit extra voeding kon geven aan de bestaande stereotiepe beeldvorming.

Het valt niet meer na te gaan in hoeverre de strategie van het bondsbestuur ook daadwerkelijk het gewenste effect bereikte. Feit is dat stereotypes over een dictatoriale macht van Joodse zakenlieden in de NBB tot diep in de jaren dertig bleven opduiken in het katholieke discours over film en bioscoop. Joodse bondsbestuurders bleven hun neutraliteit gedurende de hele onderzochte periode naar voren brengen. Dit wijst er mijns inziens op dat buitenstaanders niet zo gemakkelijk overtuigd raakten van die neutraliteit. De beeldvorming had een eigen dynamiek waarop de Joodse ondernemers geen grip hadden. Ze konden alleen proberen te voorkomen dat hun wijze van opereren door anderen werd opgevat als een bevestiging van bestaande anti-Joodse stigma's.

Voor na 1929 zien we hoe geleidelijke veranderingen in de maatschappelijke omgeving hun weerslag hadden op de externe profilering van de Joodse voorhoede in het filmbedrijf. Kenmerkend voor de crisisjaren was allereerst een toenemende fixatie op de aard van de Nederlandse nationale identiteit en het behoud van dé Nederlandse cultuur in de Nederlandse samenleving. Het relatief milde Nederlandse nationalisme kreeg een extra impuls door de opkomst van de geluidsfilm die overwegend anderstalig was en daardoor symbool kon staan voor bedreigende invloeden van buiten. Tegelijkertijd

was er een steeds intensiever publiek debat gaande over de positie van het Jodendom in de Nederlandse samenleving. Dit was mede het gevolg van de internationale spanningen rondom Duitsland en de Palestina-kwestie en werd in de loop van de jaren dertig verder aangewakkerd door het Joodse vluchtelingenprobleem. Samen met de ingrijpende economische crisis en werkloosheid droegen deze ontwikkelingen bij aan het ontstaan van een steeds grimmiger klimaat, waarin het denken in termen van wij en zij steeds sterker werd en waarin het Joodse volksdeel in toenemende mate een *status aparte* kreeg. De instroom van Joodse migranten in het filmbedrijf – waaraan veel publiciteit gegeven werd – articuleerde voor de buitenwereld nogmaals de prominente aanwezigheid van de Joodse minderheid in deze bedrijfstak en versterkte de Joodse samenzeringsmythe. In de jaren dertig werden anti-Joodse opvattingen ten aanzien van Joden in het filmbedrijf meer en in bredere kring geuit dan in de jaren twintig. Het antisemitisme dat eerst vooral sociaaleconomisch van aard was kreeg ook een meer raciale inkleuring onder invloed van opvattingen uit de ‘moderne rassenwetenschap’.

Dit alles leidde ertoe dat filmondernemers steeds omzichtiger omsprongen met hun positionering ten opzichte van de Joodse identiteit. Bij de Joodse voorhoede van het filmbedrijf uitte zich dat in een – nog sterker dan voorheen – appelleren aan heersende nationalistische sentimenten. Joodse prominenten in de filmbranche onderstreepten in hun publiciteit meer dan ooit het Nederlandse karakter van hun ondernemingen. Dit zien we ook terug bij de Duitse Exil-migranten die in Nederland bedrijven openden of overnamen. Ook bij deze groep kwam de Joodse identiteit vooral tot uiting in het ondernemerschap in het juist *niet* benadrukken ervan.

Informele en formele sociale netwerken

Op een veel directere manier kwam de Joodse identiteit van filmondernemers in Nederland tot uitdrukking in de samenwerkrelaties die ze aangingen en de sociale netwerken waarin ze verkeerden. Hoewel Joodse filmondernemers hun directe collega's niet uitsluitend zochten onder gelijkgestemde geloofsgenoten, viel het merendeel toch terug op Joodse sociale netwerken bij de keuze van compagnons en belangrijke zakenpartners of bij het rekruteren van personeel. Dit veroorzaakte een zekere mate van clustervorming van Joodse ondernemers binnen de bedrijfstak. Andere aspecten van de identiteit van ondernemers, zoals geografische herkomst, sociale afkomst of professionele achtergronden, bleken voor de Joden in het Nederlandse filmbedrijf echter zeker zo belangrijk bij het aangaan van samenwerkingsverbanden.

Het onderzoek naar de informele en formele sociale netwerken van de ondernemers liet zien dat het Joodse filmmilieu in Nederland in grote lijnen bestond uit vier, en in de jaren dertig vijf, verschillende clusters van Joodse ondernemers op basis van een gemeenschappelijke herkomst, afkomst, sociale klasse en beroepsverleden. Het meest hechte netwerk was gesitueerd in Rotterdam, waar zich de grootste concentratie van Joodse Oost-Europeanen bevond. Film- en bioscoopbedrijven van voormalig kleermakers uit Oost-Europa met een relatief traditionele Joodse levensstijl waren hier op allerlei manieren aan elkaar gekoppeld door familie- en zakelijke banden. De privésfeer overlapte voor een groot deel met het economisch leven van deze ondernemers. Het tweede netwerk, gesitueerd in Amsterdam, betrof een kleinschalige groep autochtone en meer seculier levende Joden afkomstig uit de diamantwereld. Een derde werd gevormd door de omvangrijke familie Barnstijn uit Enschede en hun vaste compagnons uit het Joodse textielmilieu in Twente. De afzonderlijke bioscoop- en film distributiebedrijven van de vijf broers Cohen Barnstijn in onder meer Den Haag, Utrecht, Enschede, Leiden, Amsterdam en zelfs enige tijd New York, waren opgezet als zelfstandige ondernemingen, maar waren op informele wijze sterk aan elkaar gekoppeld. Buiten de directe familiesfeer associeerde deze familie zich met ondernemers uit vergelijkbare bourgeois middenstandskringen, onder andere met David Hamburger Junior en zijn zwagers uit Utrecht. De vierde groep binnen het Nederlandse filmbedrijf bestond uit Joodse ondernemers die een beroepsachtergrond met elkaar deelden in de variété-, theater-, circus- of muziekwereld. In wisselende samenstellingen voerden zij de directie over een klein aantal bioscopen en filmverhuurkantoren in hoofdzakelijk Amsterdam, Den Haag en Rotterdam. In de jaren dertig vormden Duits-Joodse Exilvluchtelingen tot slot nog een afzonderlijke groep die grotendeels 'naast' het gevestigde filmmilieu functioneerde. Het betrof hoofdzakelijk welgestelde, relatief hoog opgeleide en gesecculariseerde Joden uit de hogere Duitse middenklasse die door de Nederlandse Joden op zijn minst als anders werden ervaren.

De particuliere en zakelijke netwerken van de Joodse filmondernemers hadden van oorsprong een sterk lokaal karakter, maar bleven niet geheel onafhankelijk van elkaar functioneren. Het hele Nederlandse film- en bioscoopbedrijf raakte vanaf 1918 op nationaal niveau steeds meer geïntegreerd, onder druk van ontwikkelingen in het filmbedrijf zelf en de omringende maatschappij.

Film- en bioscoopondernemers uit verschillende steden werkten in toenemende mate met elkaar samen om lokale problemen met overheden op het gebied van belastingheffing en filmcensuur op te lossen en een front te kunnen vormen tegen een

groeïende landelijke overheidsbemoedening. Meer samenwerking binnen de bedrijfstak werd bovendien steeds noodzakelijker geacht om wanpraktijken binnen de bedrijfstak zelf tegen te gaan en de Nederlandse markt te beschermen tegen oprukkende buitenlandse grootmachten.

Joodse ondernemers uit de genoemde lokale clusters kwamen bij elkaar in het formele en informele leven rondom de Nederlandse Bioscoopbond. Het onderzoek naar de diverse bestuursorganen wees niet alleen uit dat de geschakeerde Joodse minderheid vergeleken met andere gezindten een opvallende rol speelde op bestuurlijk niveau in de brancheorganisatie. Ook bleek dat netwerken van familie, vrienden en zakenrelaties hiervoor goeddeels verantwoordelijk waren. Meerdere familieleden uit steeds dezelfde Joodse families vervulden voor kortere of langere tijd functies in de NBB. Bij aftreden werden ze dikwijls opgevolgd door familieleden of directe zakenpartners. Rondom de Bond vormde zich geleidelijk een hechte club van voornamelijk Joden, die elkaar regelmatig troffen bij allerhande samenkomsten. Ofschoon de Joodse ondernemers in de organisatie uit zeer diverse Joodse sociale milieus afkomstig waren, kunnen we ervan uitgaan dat de Joodse identiteit in het Bondsmilieu op zijn minst een bindende factor was. In de verzuilde samenleving hadden Joden hoe dan ook gemeenschappelijke belangen. Overigens was het Bondsmilieu één van de weinige sociale contexten, waarin ook door Joodse ondernemers zelf af en toe werd gerefereerd aan de eigen afkomst of die van anderen. Dit zien we bijvoorbeeld terug in de speeches tijdens besloten bijeenkomsten.

Jodendom in de dagelijkse bedrijfsvoering

De dagelijkse bedrijfsvoering van individuele Joodse bioscoophouders en film-distributeurs bleek in de regel niet af te wijken van die van niet-Joodse ondernemers. Hun reguliere strategieën wat betreft de programmering verschilden niet wezenlijk van die van niet-Joodse collega's. Net als alle anderen richtten ze zich hoofdzakelijk op de *mainstream*. De Joodse signatuur van een filmonderneming was voor buitenstaanders nauwelijks af te lezen aan de bedrijfsvoering, zoals dat ook gold voor de meeste andere takken van het bedrijfsleven. Er werd gewoon gewerkt op sabbat en bioscopen van Joodse ondernemers bleven gewoon open op Grote Verzoendag, een enkele uitzondering daargelaten. Slechts een enkele keer kwam het voor dat een ondernemer in verband met een Joodse feestdag de bioscooptijden aanpaste. Mogelijk namen Joodse filmondernemers zelf wel vrij op Joodse feestdagen. We hebben uit de vakpers kunnen

opmaken dat de handel in films collectief gestaakt werd als de filmbeurs samenviel met Grote Verzoendag. Op Pesach werd in de Bioscoopbond niet vergaderd. Het was dus ook weer niet zo dat Joodse tradities, zoals de Joodse kalender, helemaal geen invloed hadden op de dagelijkse ondernemerspraktijk. Dat blijkt ook uit het onderzoek in de Joodse pers.

De langetermijnanalyse van bioscoopadvertenties en overige berichtgeving over film en bioscoop in de belangrijkste Joodse weekbladen toonde aan dat er in Nederland een bepaalde groep ondernemers was die meer dan anderen geneigd was de Joodse identiteit zo nu en dan meer expliciet tot uiting te brengen in het ondernemerschap. Dit speelde zich uitsluitend af op lokaal niveau. Het betrof in de eerste plaats de relatief traditionele Oost-Europese Joden in Rotterdam die buiten het filmbedrijf reeds actief waren in het Joodse verenigingsleven, maar ook Hollandse Joden die met hun zaak actief waren in overwegend Joodse straten of buurten in Amsterdam en Den Haag. Zo grepen ze verschillende feestdagen van de Joodse kalender aan om in hun bioscopen speciale activiteiten voor de lokale Joodse gemeenschap te organiseren of om bijzondere Joodse themafilms te programmeren. Soms gebeurde dat in samenspraak met lokale Joodse autoriteiten, zoals bijvoorbeeld het geval was bij de speciale kindervoorstellingen met Poerim en Chanoeka. Deze Joodse kindervoorstellingen hadden vooral een liefdadig en opvoedkundig karakter, in tegenstelling tot de commerciële ‘Joodsgetinte filmvoorstellingen’ gericht op de lokale Joodse nichemarkt. De binding van deze groep ondernemers met het Jodendom en de lokale Joodse gemeenschap kwam ook breder tot uitdrukking in hun inzet op het gebied van Joodse liefdadigheid (*tsedaka*).

Daar staat tegenover dat bioscoopondernemers die met speciale ‘Joodse activiteiten’ of filmprogramma’s op de Joodse feestdagen inspeelden, ook christelijke feestdagen als Hemelvaart en Kerstmis betrokken in hun filmprogrammering. Ze adverteerden daarmee ook in de Joodse pers. Deze flexibele houding valt het best te verklaren vanuit het feit dat zij net als iedereen in de eerste plaats een breed publiek bedienden. Ze grepen simpelweg iedere gelegenheid aan om meer publiek naar de bioscoop te trekken. Joodse filmondernemers die zich inspannen voor Joodse liefdadigheid, steunden in de meeste gevallen ook niet-Joodse goede doelen. Liefdadigheid was het middel bij uitstek om zowel met de Joodse als met de niet-Joodse omgeving een goede relatie te onderhouden en respectabiliteit uit te stralen. Het door bijna uitsluitend Joden opgerichte en geleide Bio-Vacantie-Oord valt mijns inziens te beschouwen als een nationale exponent van de strategie om aan de bedrijfstak een respectabeler karakter te geven. Een interessante parallel tussen de Nederlandse

Bioscoopbond en haar particuliere liefdadigheidsstichting is dat de promotie van deze instelling er mede op gericht was volledige godsdienstige neutraliteit en Hollandse burgerzin uit te dragen.

Het faciliteren of mede organiseren van zionistische propagandavoorstellingen is een verhaal apart als het gaat om de relaties die Joodse filmondernemers onderhielden met het Jodendom en de Joodse gemeenschap. Dat komt vooral door de politieke lading van zulke voorstellingen. Vertoningen van zionistische films moesten geld opbrengen voor de aankoop van land voor het Joodse volk in Palestina en hadden doorgaans het karakter van uitgebreide audiovisuele manifestaties compleet met redevoeringen van vooraanstaande zionisten en speciaal gearrangeerde Hebreeuwse muziek. Joodse filmondernemers in Nederland lieten zich net als niet-Joodse ondernemers bij voorkeur niet in met politiek, zeker niet als het een politieke stroming betrof die binnen de eigen gemeenschap omstreden was, zoals de moderne, politieke vorm van het zionisme. De boodschap van het politieke zionisme druiste bovendien in tegen hetgeen zij zelf over het algemeen wilden uitdragen, namelijk hun verbondenheid met Nederland. Zionistische 'documentaires' als HET NIEUWE JOODSCHE PALESTINA (1921) verspreidden de opvatting dat het in diaspora levende Joodse volk eigenlijk thuishoorde in Palestina en bevestigden daarmee het beeld dat Joden anders waren dan hun niet-Joodse medeburgers.

Toen in de jaren twintig de eerste zionistische propagandafilms verspreid werden, stelde slechts een zeer kleine, onsamenhangende groep Joden en een aantal niet-Joden hun bioscoop open voor de vertoning ervan. Overigens waren zij zelf niet al te actief betrokken bij de organisatie van de voorstellingen. Die was toch vooral in handen van zionistische instellingen die de filmvertoningen initieerden, zoals het Joods Nationaal Fonds en de Nederlandse Zionistenbond. Een aanmerkelijk grotere betrokkenheid van Joodse filmondernemers bij het zionisme en zionistische propagandavoorstellingen zien we in de jaren dertig. Meer en ook meer vooraanstaande Joodse persoonlijkheden binnen het Nederlandse filmbedrijf gingen zionistische propagandafilms vertonen en de voorstellingen kregen meer publiciteit. Vermoedelijk is dit te verklaren vanuit het feit dat Joden er in de jaren dertig min of meer toe gedwongen werden zich te heroriënteren op de eigen identiteit. Joden werden steeds meer teruggeworpen op de eigen gemeenschap, wat zich gedeeltelijk vertaalde in een opleving van positieve belangstelling voor het zionisme als mogelijke oplossing voor het Joodse vraagstuk. Dit geïntensiveerde proces van etnische identiteitsformatie bij de Joodse minderheid zien we overigens ook terug in de openlijke pogingen van sommige Joodse filmondernemers

om in hun programmering zelf iets te doen aan de negatieve discriminatie van Joden, bijvoorbeeld door het vertonen van pro-Joodse of antinationalistische films.

Alles overziend kunnen we op basis van al deze bevindingen vaststellen dat het Joods-zijn zich in feite op drie verschillende manieren manifesteerde in concrete ondernemersstrategieën van Joodse filmondernemers in Nederland. De Joodse identiteit kwam in de eerste plaats op impliciete wijze tot uiting in de profileringstrategieën waarmee Joden in de nationale voorhoede van de bedrijfstak anticipeerden en reageerden op de beeldvorming over de Joodse dominantie in de internationale filmindustrie en de bredere stigmatisering van Joden in de samenleving. In de tweede plaats was een gedeelde Joodse afkomst vaak een belangrijke factor bij het aangaan van samenwerkrelaties en het aannemen van personeel. Het leidde binnen de bedrijfstak tot de vorming van lokale en bovenlokale clusters van Joodse film- en bioscoopondernemers. In de derde plaats kwam de Joodse identiteit nadrukkelijk naar voren in de expliciete Joodse profilering van een aantal Joodse filmondernemers op lokaal niveau en dan vooral binnen de eigen gemeenschap.

De mate waarin de Joodse identiteit tot uitdrukking kwam in het ondernemerschap bleek sterk afhankelijk van de persoonlijke achtergrond van de ondernemers en de kenmerken van de lokale *setting* waarin zij hun activiteiten ontplooiden, zoals verwachtingspatronen binnen het eigen sociale netwerk of het al dan niet aanwezig zijn van een substantiële Joodse clientèle. Ook processen en gebeurtenissen in de bredere maatschappelijke context waren hierop van invloed, zoals de internationale politieke en maatschappelijke spanningen rondom het Jodendom en het Joodse vraagstuk in de loop van de jaren dertig. Joodse ondernemers werden zich in die periode bewuster van de betekenis van hun Joodse afkomst voor hun ondernemerschap, vooral in relatie tot hun omgeving. In grote lijnen resulteerde dat in een tweeledig reactiepatroon. Enerzijds waren er ondernemers die in hun profilering nog explicieter streefden naar volledige acceptatie als volwaardige Nederlandse burgers. Anderzijds waren er ondernemers die zich meer gingen richten op de Joodse gemeenschap en zich ook naar buiten toe explicieter met hun Joods-zijn profileerden, vooral in de eerste helft van de jaren dertig. Voor dat laatste ontstond in de loop van de jaren dertig steeds minder ruimte. De speelruimte om de eigen identiteit in de publieke ruimte mede vorm te geven werd steeds kleiner naarmate de maatschappelijke positie van de Joodse gemeenschap meer onder druk kwam te staan.

Achtergronden van Joodse nichevorming

Maar in hoeverre speelde de Joodse identiteit en de bijbehorende maatschappelijke positie nu eigenlijk een rol in het ontstaan van de relatieve oververtegenwoordiging van Joden in het Nederlandse filmbedrijf? Achteraf is het lastig om feitelijk vast te stellen welke omstandigheden nu het meest hebben bijgedragen aan het ontstaan en het voortbestaan van de kwantitatieve en kwalitatieve overrepresentatie van Joodse filmondernemers tot 1940. Potentiële verklaringen zijn moeilijk te bewijzen en stereotypering en generalisering liggen voortdurend op de loer. Wel is het op basis van dit onderzoek mogelijk een aantal factoren aan te wijzen die naar alle waarschijnlijkheid wel of juist geen rol hebben gespeeld in deze ontwikkeling.

Het onderzoek naar de professionele achtergronden van de ondernemers wijst uit dat de Joodse nichevorming in het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf niet zonder meer te verklaren is vanuit een beroepsverleden in direct aansluitende beroepen of voorafgaande schakels van de bedrijfskolom, zoals bijvoorbeeld het geval is bij Joodse concentraties in het textiel- en het grootwinkelbedrijf.⁶⁰⁶ De Joden die in het filmbedrijf opereerden waren voorheen actief in uiteenlopende beroepssectoren die meestal weinig tot niets te maken hadden met amusement. Van een directe overstap van andere amusementsberoepen naar bioscoopexploitatie of film distributie, was maar in een beperkt aantal gevallen sprake, alhoewel van de meeste Joodse filmondernemers in Nederland wel gezegd kan worden dat zij afkomstig waren uit zogenaamde '*consumer oriented industries*'. Dat is anders dan verwacht op grond van de relatieve oververtegenwoordiging en de lange traditie van de Joodse minderheid in de bredere internationale amusementswereld. Artistiek inzicht en connecties in de theater-, circus-, muziek- of variétéwereld behoorden blijkbaar niet tot de belangrijkste startvoorwaarden als het aankwam op de handel in films en filmervaringen. Wel is het mogelijk dat ook Joodse ondernemers uit andere beroepsgroepen via familie of kennissen konden profiteren van bestaande Joodse sociale netwerken in het bredere amusementsbedrijf.

Vooralsnog lijkt de opkomst van de Joodse minderheid in het Nederlandse filmbedrijf in de loop van de jaren tien hoofdzakelijk het gevolg te zijn van een combinatie van politieke, economische en sociale factoren die in die specifieke periode samenkwamen. Ten eerste zorgde het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog voor een dusdanige verstoring van de Europese filmhandel dat er volop problemen

⁶⁰⁶ Berg, Wijsenbeek en Fischer, 'Geschiedenis van de joden in Nederland en joden in Neerlands economische geschiedschrijving' in: Berg, Wijsenbeek en Fischer ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant*, aldaar 28.

ontstonden voor de eerste generatie entrepreneurs. Er ontstonden daarentegen juist kansen voor nieuwkomers die met een frisse blik en zonder de ballast van een eerder gevestigde filmonderneming de branche binnentraden op een moment dat de vraag naar bioscoopamusement sterk toenam. Ten tweede was de kansenstructuur van het film- en bioscoopbedrijf, zoals die er in de eerste helft van de jaren tien uitzag, vooral aantrekkelijk voor Nederlanders en migranten met relatief beperkte mogelijkheden op de arbeidsmarkt, maar voldoende toegang tot kapitaal om te investeren. Sociale of religieuze afkomst, een gebrek aan opleiding of een taalachterstand vormden geen belemmerende factoren als het ging om de toetreding tot het filmbedrijf in deze periode en het leek bovendien een lucratieve investering. Tegelijkertijd werd de handel in films gekenmerkt door financiële risico's en grote onzekerheden. Daar kwam nog bij dat populair amusement een relatief laag aanzien genoot. Vooral deze laatste twee eigenschappen maakten de bedrijfstak een stuk minder aantrekkelijk voor Nederlanders die elders meer baanzekerheid hadden.

De eigenschappen van de kansenstructuur in deze nieuwe en 'open' bedrijfstak verklaren op zijn minst voor een deel waarom Joden, die zich in Nederland nog altijd in een betrekkelijk isolement bevonden op de arbeidsmarkt, in groten getale hun geluk beproefden als bioscoopexploitant of filmverhuurder. Dat de Joodse minderheid al van oudsher volop aanwezig was in het lichte amusement droeg er mogelijk aan bij dat Joden zich minder bezwaard voelden om zich beroepsmatig in de filmwereld te begeven, ondanks het feit dat ze zelf meestal geen verleden hadden in het amusement.⁶⁰⁷ Een toenemende aanwezigheid van Joden in het filmbedrijf en de voorbeeldfunctie van een aantal van hen stimuleerden mogelijk de verdere aanwas van Joodse ondernemers en werknemers in de bedrijfstak. Dat is althans een terugkerend patroon bij migranten en etnische minderheden in verschillende bedrijfstakken.⁶⁰⁸

Externe omstandigheden zoals de oorlog en een voordelige economische kansenstructuur voor de Joodse minderheid in de bedrijfstak, kunnen de opmars van Joden binnen de filmwereld echter ook niet helemaal verklaren. Ze verklaren misschien waarom het aantal Joden in de branche plotseling toenam halverwege de jaren tien, maar nog niet waarom Joodse ondernemers doorbraken in de voorhoede. Natuurlijk was dit deels te danken aan de individuele persoonlijke kwaliteiten en inspanningen

⁶⁰⁷ De sociologen Waldinger en Aldrich vermoeden dat de sociale status van een bedrijfstak door etnische ondernemers minder belangrijk wordt gevonden dan de economische mobiliteit die het ondernemerschap in de branche met zich meebrengt. Mogelijk gold dit ook voor de Joodse ondernemers in het filmbedrijf. Aldrich, Waldinger en Ward ed., *Ethnic entrepreneurs. Immigrant business in industrial societies*, 3.

⁶⁰⁸ Rath, 'Een etnische stoelendans in Mokum', 235-249.

van een kleine groep markante Joodse ondernemers met een bijzonder initiatiefrijke houding, die net op het juiste moment reageerden op de ontwikkelingen die zich in de markt voordeden. Zij investeerden tijdig in grote zalen voor het massapubliek in de grote steden, in luxueuzere 'filmpaleizen' en in kleinschalige bioscoopketens terwijl zij zich ook op organisatorisch niveau profileerden binnen de branche. Een aantal Joodse filmondernemers in Nederland profiteerde sterk van de overgang van een internationale filmmarkt, gedomineerd door Europese films uit diverse landen, naar een markt waarin de Amerikaanse film en de productie van het Duitse Ufa dominant waren.

Een gedeelde Joodse identiteit als een belangrijke vorm van sociaal kapitaal en een gemeenschappelijke basis van vertrouwen lijkt eveneens een rol te hebben gespeeld bij het verwerven en consolideren van vooraanstaande posities. Zo lijken Joodse filmhandelaren in Nederland voordeel te hebben ondervonden van de omstandigheid dat vrijwel alle belangrijke nieuwe Amerikaanse en ook Duitse filmmaatschappijen in deze periode door Joden geleid en vertegenwoordigd werden. Op één na alle grote opkomende Hollywoodstudio's waren in handen van Joodse migranten. Binnen hun eigen ondernemingen werkten zij vaak bij voorkeur samen met Joden. Dit maakt het aannemelijk dat ook hun Joodse onderhandelingspartners van over de grens een voordeliger uitgangspositie hadden dan hun niet-Joodse vakgenoten. Dat zou kunnen verklaren waarom de belangrijkste Nederlandse distributiekantoren op het gebied van Amerikaanse films tot diep in de jaren dertig onder Joodse leiding stonden. Een dergelijke aanname valt echter puur op basis van deze relatief kleinschalige nationale studie nog niet echt hard te maken. Een spannende vraag voor toekomstig onderzoek zou zijn, hoe grensoverschrijdende etnische solidariteit tussen Joodse ondernemers onderling de vorming van transnationale netwerken binnen de filmindustrie heeft beïnvloed.

Tegelijkertijd is het van belang de rol van etnische solidariteit of de particuliere sociale of godsdienstige achtergrond van de ondernemers als basis voor economische samenwerking ook niet te overschatten. Samenwerkrelaties tussen Joodse ondernemers onderling en het ontstaan van Joodse concentraties in bedrijfstakken konden heel uiteenlopende redenen hebben, ook redenen die geheel buiten de Joodse ondernemers zelf lagen. Zo kon de samenwerking van Joden met Joden net zo goed het gevolg zijn van een aarzeling van niet-Joodse ondernemers om met Joden samen te werken. De samenwerking tussen Joodse filmverhuurders in Nederland en door Joden geleide Amerikaanse filmmaatschappijen kon ook te maken hebben met een weigering van de gevestigde generatie niet-Joodse ondernemers om akkoord te gaan met de contractuele voorwaarden van deze maatschappijen, die nu eenmaal fundamenteel

anders waren dan men gewend was. Voorzichtigheid is dus geboden om voorbarige conclusies te voorkomen. Er zal zeker nog meer onderzoek gedaan moeten worden naar de verschillende factoren die van invloed waren op de Joodse nichevorming in de internationale filmwereld.

Nieuwe perspectieven voor filmhistorisch onderzoek

Mede gelet op het internationale karakter van zowel de filmindustrie als de rol van Joden daarin vormt het rijkgeschakeerde thema 'Joden in het filmbedrijf' een mooi startpunt voor vergelijkend filmhistorisch onderzoek op Europees niveau (of breder!) met veel potentie voor interdisciplinaire samenwerking, bijvoorbeeld met bedrijfshistorici of sociale wetenschappers gespecialiseerd in minderhedenonderzoek. Alleen door Joodse filmondernemers in meerdere landen met elkaar te vergelijken en eventueel met minderheden in andere bedrijfstakken, wordt het mogelijk onderscheid te maken tussen algemene patronen en ontwikkelingen die uniek zijn voor een bepaalde plaats, land of regio.

Zo'n onderzoek zou zich kunnen toespitsen op het tijdvak waarin Joden in verschillende landen hun entree begonnen te maken in het filmbedrijf en daarin doorbraken als succesvolle ondernemers. Een interessante vraag is of Joodse ondernemers overal in Europa min of meer op hetzelfde moment instroomden en zo ja, in hoeverre dit direct in verband moet worden gezien met de opkomst van Joodse *moguls* in Hollywood. Alternatieve aanknopingspunten voor de internationaal vergelijkend onderzoek zijn de internationale ondernemersnetwerken waarbinnen zij opereerden en de sociaalgeografische samenstelling en spreiding van de groep Joodse, maar ook niet-Joodse filmondernemers die in diverse nationale contexten actief waren. Op die manier kunnen we vaststellen of ook andere maatschappelijke groepen opvallend vertegenwoordigd waren in de branche. In Canadees onderzoek kwam men bijvoorbeeld tot de opmerkelijke ontdekking dat Griekse en Syrische migranten naast Joden een dominante rol speelden in het lokale bioscoopbedrijf van Montreal.⁶⁰⁹ Andere aantrekkelijke thema's voor nader onderzoek zijn de posities die Joden innamen in de diverse brancheorganisaties voor het filmbedrijf binnen Europa en de impuls die Joodse Exil-vluchtelingen in de loop van de jaren dertig gaven aan de nationale filmproducties van de kleinere filmproducerende landen. Naar dat laatste is

⁶⁰⁹ Deze informatie is gebaseerd op een mailwisseling over lopend onderzoek van de Canadese wetenschapper Louis Pelletier tussen de auteur van dit proefschrift en Louis Pelletier [7-07-2007].

op nationaal niveau tamelijk veel onderzoek gedaan, maar een grootschaliger studie met een comparatieve invalshoek is nog niet van de grond gekomen.⁶¹⁰

Wat in ieder geval nodig is voor gedegen vergelijkingen is meer uniformiteit wat betreft vraagstelling, onderzoeksaanpak en gehanteerde definities van 'Joods', 'ondernemer' en 'ondernemerschap', dan tot nu toe het geval is geweest in de literatuur over Joden in de filmwereld. Een duidelijk onderscheid tussen ondernemers en andere Joodse filmprofessionals zou daarbij al behulpzaam zijn. De aanpak van dit proefschrift, waarin de externe ondernemersstrategieën van Joodse bioscoophouders en filmverhuurders centraal staan, zou wellicht een geschikt uitgangspunt kunnen vormen voor een comparatieve studie. De deelvragen om de strategieën in kaart te brengen zijn neutraal genoeg om ervoor te zorgen dat vooroordelen over Joodse ondernemers niet al bij voorbaat deel uitmaken van de onderzoeksopzet. Ze zijn algemeen genoeg om ze voor elke groep ondernemers in ieder land toepasbaar te maken. Ze zijn tegelijkertijd specifiek genoeg om richting te kunnen geven aan onderzoek dat in grote mate afhankelijk is van een versnipperde verzameling van veelal indirecte en gekleurde bronnen die telkens maar een klein stukje informatie bevatten over het handelen van filmondernemers. Bedrijfsarchieven zijn daarbij overigens niet zo onmisbaar als soms wordt voorgesteld, zo blijkt wel uit dit onderzoek. De antwoorden op de verschillende deelvragen kunnen samen een aardig compleet beeld geven van het functioneren van Joodse ondernemers in verschillende lokale, regionale en nationale contexten. Nog belangrijker is dat een dergelijk onderzoek naar de strategieën van de ondernemers ons in staat stelt om concreet te maken wat op een andere manier nauwelijks concreet te maken valt: de complexe relatie tussen Joodse identiteit en ondernemerschap. Die relatie vormt toch in wezen de kern van ieder onderzoek naar Joodse ondernemers als afzonderlijke groep.

⁶¹⁰ De eerste basis voor een dergelijke internationale samenwerking op dit gebied tussen Spanje, Nederland en Engeland werd gelegd tijdens het jaarlijkse congres van het European Network for Cinema and Media Studies dat in 2009 in Lund plaatsvond. Voor bestaande studies met een nationale invalshoek zie bijvoorbeeld Kevin Gough-Yates, 'Jews and Exiles in British cinema' in: *The Leo Baeck Institute Yearbook* 37-1 (1992) 517-541; Valeria Camporesi, 'Para una historia de lo nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España' in: Nancy Berthier en Jean-Claude Seguin ed., *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid 2007) 61-74; Malte Hagener, 'Nationale Filmproduktion und Exil. Zur Produktion und Rezeption des Films Gado Bravo' in: Malte Hagener, Wolfgang Jacobsen, Heike Klapdor ed., *Exil in Portugal. Filmexil* 16 (München 2002) 50-69.



Van links naar rechts de heeren H. Cohen-Barnstijn, Morris Schlesinger, theater-directeur te New-York, Gus Schlesinger, general manager van Warner Brothers, First National en Vitaphone voor Europa, Loet C. Barnstijn en Leon Schlesinger, filmproducer in Hollywood

*De gebroeders Schlesinger te gast bij de Barnstijns,
Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 6 juli 1930.*

Literatuur en bronnen

1) Geraadpleegde archieven:

Nationaal Archief (Den Haag)

Archief van de Kamer van Koophandel te 's-Gravenhage. Handelsregister 1921-1969, toegang 3.17.13.03, inv.nrs.: 1521 (Bioscoopconcern Gebroeders Hirschberg), 1240 (NV Verenigde Theaters), 1352 (Rembrandt Theater Den Haag), 2051 (Bioscoop Exploitatie Centrum Theater), 2.115 (Cineac Den Haag NV), 1849 (Flora), 1603 (Hollywood Theater), 520 (Casino), 783 (Vennootschap tot Exploitatie van het Apollo Theater), 263 (Apollo Theater), 434 (NV voor Cinematografie Apollo), 1023 (Hobimij), 484 (Luxor Theater), 876 (Theatermaatschappij van den Nederlandschen Bioscooptrust, filiaal), 965 (Edies NV Bioscoopexploitatie in liquidatie), 1158 (Corso Cinema NV filiaal in liquidatie), 1437 (NV Hapfilm Company in liquidatie), 223 (NV Hapfilmcompany), 957 (Roxy Theater Bedak en Coppel), 846 en 895 en 935 (NV Bouw en Handelsmaatschappij Het Binnenhof), 750 (NV Middenstad), 1403 (Asta Theater Maatschappij Tuschinski), 2119 (Loet C. Barnstijn's Filmexploitatie en Export NV), 2118 (Loet C. Barnstijn's Filmdistributie NV), 656 (Loet C. Barnstijn's Standaard Films), 51 (B. Barnstijn), 1030 (Barnstijn's Snelbuffet), 2.95 (United Artists in liquidatie), 1035 (L.C. Barnstijn United Artists Films), 560 (Barnstijn's Film Productie NV), 1086 (Loet C. Barnstijn NV, Laboratorium), 1087 (Filmstudio Barnstijn NV), 1087 (Barnstijn NV Algemeen Bioscoop Concern), 809 (NV Handelsmaatschappij Loetafoon), 526 (British and Continental Trading Company), 127 (Overzeesche Film Maatschappij NV), 758 (NV Theatermaatschappij M.E.T.E.C.), 1697 (NV Theatermij Metec), 1347 (Passage Theater), 1473 (A. Chermoeck Theaters filiaal), 2157 (Chermoeck's Theater NV), 2392 en 1249 en 1422 (West-End), 1787 (NV Theater Exploitatie Maatschappij Het Oosten), 231 (City Theater NV), 1032 (NV Studio Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters in liquidatie), 1100 (NV Anka Hirschberg/Kahn), 899 (NV Maatschappij tot Exploitatie van bioscooptheaters Cehcil), 1402 (Centraal Theater), 389 (Haagsche Mij tot Exploitatie van Bioscooptheaters), 820 (Olympia Theater), 1268 (Olympia-Film NV), 390 (Tip-Top Bioscooptheater); 172 (De Haan's Bioscooptheater NV), 400 (Empire Bioscoop), 527 (NV Theater Odeon), 1787 (Cinema Odeon), 461 (Filmverhuurkantoor Odeon), 1599 (NV Filmverhuurkantoor Odeon), 1659 (Odeon Bioscoop Filmmaatschappij Pacific

NV), 950 (Residentie Films), 1071 (Residentie Theater NV), 947 (Cinema Royal), 1223 (Royal Film), 513 (Rialto Theater), 246 (Trianon Theater), 959 (Savoy Theater).

Archief van de Kamer van Koophandel te Leiden. Handelsregister 1921-1980, toegang 3.17.12.01, inv.nrs: 274 (Mij tot Exploitatie van Bioscopen Molian), 273 (Gofilex), 365 (Lido Theater), 248 (Lido Theater), 249 (Alphia Film NV), 337 (NV Alphia Luxor Bioscoop).

Archief van de Kamer van Koophandel te Gouda. Handelsregister 1921-1979, toegang 3.17.11.01, inv.nrs: 136 (NV Alphia Film).

Archief van de Kamer van Koophandel te Rotterdam. Handelsregister 1921-1970, toegang 3.17.17.01, inv.nrs: 185 (Passage Theater), 281 (NV Maatschappij Tuschinski), 4852 (NV Maatschappij Tuschinski), 1475 (NV Corso Cinema), 697 (Asta Theater), 697 en 1476 (Prinses Theater, Chermok), 857 (NV Filmverhuurkantoor Monopole), 1255 (NV Tubem, filiaal Rotterdam).

Archief van de Kamer van Koophandel 's-Gravenhage. Secretariaatsarchief: correspondentiedossiers 1922-1979, toegang 3.17.13.05, inv.nrs: 1532, 1434, 1402, 1418, 1398, 1460, 1733, 1393, 1484, 1337, 1457, 1407, 1377, 1369, 1408, 1404, 1571, 1366, 1311, 1407, 1458, 1497, 1757, 1479.

Archief R 177 Feindvermögensverwaltung in den besetzten Niederlanden, toegang 2.08.68, inv.nrs: 146 (Cineac), 1912 (NV Netherlands Fox Film Corporation), 1914 (NV Netherlands Fox Film Corporation), 1916 (NV Filma), 1285 (Filmtheatergesellschaft Erwin und Kurt Hirschberg), 383 (NV Kinothechnik Firma PR van Duinen), 759 (Firma Lorjé Junior Groningen). 1826 (L Lorjé Palästina), 1147 (Metro Goldwyn Mayer Film Mij), 1984 (NV Paramount Films), 1632 (R.K.O. Radio Films), 447 (Loet C. Barnstijn's Standaard Films NV), 1232 (NV Universal Film Agency), 1243 (NV United Artists), 2039 (NV Warner Bros F.N. Pictures).

EYE Film Instituut (Amsterdam)

Archief Jean Desmet, toegang 026, inv.nrs. 96-108.

Filmcollectie: *Die Stadt Ohne Juden* (Oostenrijk 1924), *De Eeuwige Jood* (Nederland 1940), *Vrijdagavond* (Nederland 1933), *Der Gelbe Schein* (1918).

Filmvakpers (zie onderstaande lijst geraadpleegde kranten en tijdschriften).

Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (Amsterdam)

Archief van de Omnia Treuhandgesellschaft en de Deutsche Revisions und Treuhand AG en de Wirtschaftsprüfstelle, toegang 094 f, inv.nrs: 6274 (Hirschberg), 6272 (NV Hobimij), 6137 (Capitool Theater). 165 (Bioscoop Alcazar), 165 (Asta Theater Rotterdam), 138 (Astra Film NV), 497 (Beatrix Theater W. Rosemeyer), 518 (City Theater NV), 580 (Cohen Trio. Mij tot Exploitatie van Bioscopen in Nederland), 2796 (Hotel Bioscoop De Pont J. Eichwald Velsen), 1566 (Flora Theater Utrecht), 3086 (Habé-Film NV), 3083 (NV Hapfilmcompany), 1551 (NV Lichtspel West), 1683 en 4383 (Lorjé's Goedkoope Boekhandel NV), 1261 (Luxor), 1552 (Luxor Bioscoop), 4384 (NV Metec), 1543 en 3939 (NV Molian Mij tot Exploitatie van Bioscopen), 4074 (Filmverhuurkantoor Monopole), 4166 (Nederland Filmverhuurkantoor), 1542 en 1709 (Theatermij Het Oosten), 1872 (Hotel Café Filmtheater Phillipse), 1530 (Prinsentheater), 941 (Prudentia NV), 2217 (Serlie), 1544 (Spaarne Sound Theater); 2307 (Tip-Top Theater); 2354 (Universal Film Agency), 2490 (Victoria Film), 2648 (West Lichtspel NV Bioscoopbedrijf Victoria).

Archief van de Nederlandse Kultuurkamer (Filmgilde), toegang 104, inv.nr. 25 b (indeling gilde; lijsten van bioscopen 1942-1944), 25 c (afschrift van een perscommuniqué van de NBB), 25 f (Gofilex), 15 e (NBB; filmverhuurkamer; voorschriften), 15 d, 25 y (Hollandia Theater en Stadsschouwburgbioscoop te Heerlen).

Archief van de Nederlandse Kultuurraad (letterkunde; uitgeverij; pers; radio; film), toegang 113, inv.nr. III B 15 (diverse stukken film en NBB), III B 16 (film algemeen); III B 18 (Nederland Film).

Archief Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, toegang 102, inv.nrs. 115 a (algemene stukken filmzaken), 115 b (filmwezen), 115 c (beheer joodse filmtheaters en benoeming bewindvoerders), 115 Aa (stukken NBB 1933-1942, 115Ab (DVK en NBB), 115 Ad (NBB 1941), 115 Ae (DVK, filmgilde), Af (DVK en filmdienst NSB), 116 a (lijst van filmtheaters, filmverhuurkantoren en filmfabrieken), 116 e (filmverhuurkantoren), 117 b (joden in het Lido Theater), 5 d (keuring statuten Hetema te Helmond), 6b (P. Beynes, Lumina Film 1941), 10 m (overname door Tobis van vijf theaters van de N.B.T.).

Archief Ufa, toegang 98d, inv.nr. 1 b (correspondentie Ufa 1935-1943).

Rijksarchief Noord-Brabant (Den Bosch)

Archief Kamer van Koophandel voor Zuidoost-Brabant in Eindhoven, Handelsregister 1922-1989, inv.nrs. 549-15365 (Gebroeders Hirschberg Bioscoopconcern Helmond), 54-1275 (Bioscoop Alcazar Helmond), 397-10874 (NV Alcazar Helmond), 209-5634 (Centraal Theater en Scala Theater Helmond).

Joods Historisch Museum (Amsterdam)

Fotocollectie.

Joodse pers (zie onderstaande lijst geraadpleegde kranten en tijdschriften).

Knipseldossiers Tuschinski, inv.nrs. 647.7bedrkn (Theater Tuschinski) en 758Tuschknip (Abraham Tuschinski).

Documentencollectie, inv.nr. 5897 (Kroonenberg, Tip-Top).

GA Den Haag

Bevolkingsregister.

Adresboeken.

Archief Gemeentebestuur 1851-1936, toegang 0353-01, Handelingen van de gemeenteraad 1918-1924.

Fotocollectie.

GA Amsterdam

Bevolkingsregister.

Adresboeken.

Archief van de Ancient Order of Foresters.

GA Helmond

Bevolkingsregister.

Archief van de gemeentesecretarie Helmond 1913-1941, Deel I, toegang 21, rubriek 105 (Bioscoopwet), inv.nrs. 36 (1928-1935) en 37 (1936-1941), rubriek 111c (vermakelijkheden), inv.nrs. 124 (1928-1936) en 125 (1937-1941).

Documentatie bioscopen, map 8.1.6 (Bioscopen Algemeen Alcazar, Scala, Centraal).

Muzeum Architektury Oddzial Archiwum Budowlane (Bouwarchief Wroclaw, Polen)

Biblioteka Uniwersytecka (Universiteitsbibliotheek Wroclaw, Polen)

Adresboeken Breslau, inclusief het lokale Handelsregister.

Jüdische Volkszeitung

Archiwum Panstwowe we Wroclawiu (Staatsarchief Wroclaw, Polen)

Akta miasta Wroclawia, Akten des Magistrats zu Breslau betreffend Kino Generalia Band I en II, toegang III 22128 en III 22129.

2) Geraadpleegde pers (met vermelding van verschijningsjaren):

Filmvakpers

De Bioscoopcourant (1912-1919)

Cinema en Theater (1921-1944)

De Film (1919-1920)

Film (1927)

Filmfront (1933-1937)

Filmliga (1927-1935)

De Kinematograaf (1913-1919)

Katholiek Filmfront (1938-1941)

Kunst en Amusement (1920-1927)

Nieuw Weekblad voor de Cinematografie (1922-1964)

Orgaan van den Bond van Exploitanten van Nederlandsche Bioscoop Theaters (1918)

Tuschinski Nieuws (1927-193-)

Joodse kranten en tijdschriften

Centraal Blad voor Israëlieten (1885-1940)

Geïllustreerde Joodsche Post, De (1921)

Ha'amoed – De Vuurzuil (1931-1940)

Ha'ischa de vrouw (1929-1940)

Het Beloofde Land (1922-1940)

Joodsch Hulpbetoon (1933)

Joodsche Jeugdkrant, De (1928-1935)

Joodsche Middenstander, De (1931-1940)

Joodsche Wachter, De (1905-heden)

Neerland's Jodendom (1934-1937)

Nieuw Israëlietisch Weekblad (1865-heden)

Vrijdagavond, De (1924-1932)

Weekblad voor Israëlietische Huisgezinnen (1870-1940)

Algemene pers

Algemeen Handelsblad

Alkmaarsche Courant

Eigen Haard

Elsevier

De Gelderlander

De Groene Amsterdammer

De Katholieke Illustratie

De Leeuwarder Courant

Het Leven

De Maasbode

Het Nationale Dagblad

De Nederlander

De Nieuwe Courant

Het Nieuwsblad van het Noorden

Haagsche Courant

Haagsche Post

Het Nieuws van den Dag

Panorama

De Residentiebode

Nieuw Rotterdamsche Courant

De Socialistische Gids

De Standaard

De Telegraaf

De Tijd

De Tribune

Het Vaderland

Het Volksdagblad

De Volkskrant

Het Volk

De Zuidwillemsvaart

3) Secundaire literatuur:

Agtmaal, Wietske van, 'Het diamantvak in Amsterdam: van oudsher een joodse negotie', in: Berg, Hetty, Thera Wijsenbeek en Eric Fischer, *Venter, fabriqueur, fabrikant. Joodse ondernemers en ondernemingen in Nederland 1896-1940* (Amsterdam: JHM, NEHA 1994) 114-129.

Aldrich, Howard E., Roger Waldinger en Robin Ward ed., *Ethnic entrepreneurs. Immigrant business in industrial societies* (Londen: Sage Publications 1990).

Aldrich, Howard E. en Roger Waldinger, 'Ethnicity and entrepreneurship', *Annual Review of Sociology* 16 (1990) 111-135.

Arkel, D. van, 'De groei van het anti-joodse stereotype. Een poging tot een hypothetisch-deductieve werkwijze in historisch onderzoek', *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 10 (1984) 34-70.

- Arkel, D. van, B. ter Haar, L. Lucassen, J. Ramakers en R. Ross ed., *Van Oost naar West. Racisme als mondiaal verschijnsel* (Baarn, Den Haag, Brussel: Ambo, Novib en NCOS 1990).
- Arnoldus, Doreen, *Family, family firm and strategy. Six Dutch family firms in the food industry, 1880-1970* (Amsterdam: Aksant 2002).
- Aschheim, Steven E., *Brothers and strangers. The East-European Jew in German and German Jewish consciousness, 1800-1923* (Wisconsin: University of Wisconsin Press 1982).
- Asper, Helmut G., *Filmxil in Hollywood. Etwas besseres als den Tod* (Marburg: Schüren Verlag 2002).
- Avisar, Ilan, 'Die Mischpoche von Hollywood', in: Nachama, A., J. Schoeps, E. van Voolen ed., *Jüdische Lebenswelten. Essays* (Berlijn: Berliner Festspiele, Jüdischer Verlag en Suhrkamp Verlag 1991) 203-220.
- Baar, P. de, 'Gerzon-naaisters waren vrij op sabbat. Joden in de Amsterdamse kledingindustrie 1796-1940', *Ons Amsterdam* 46-6 (1994) 148-152.
- Bajohr, Frank, *Aryanisation in Hamburg. The economic exclusion of Jews and the confiscation of their property* (New York: Berghahn Books 2001).
- Bakker, Gerben, 'Entertainment industrialized: the emergence of the international film industry, 1890-1940', *Enterprise and Society* 4-4 (2003) 579-585.
- Barten, Egbert, 'Mythes rond een bioscoopbouwer. Abraham Tuschinski', *Filmkrant* 172 (1996) 34.
- Benima, Tamarah, *Kippesoep was ondenkbaar zonder saffraan* (Den Haag: Omniboek 1983).
- Berg, Hetty en Joost Groeneboer ed., *Dat is de kleine man. 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement, 1840-1940* (Amsterdam, Zwolle: JHM, Waanders Uitgevers 1995).
- Berg, Hetty, Thera Wijsenbeek en Eric Fischer ed., *Venter, fabriqueur, fabrikant. Joodse ondernemers en ondernemingen in Nederland 1796-1940* (Amsterdam: JHM, NEHA 1994).
- Bergfelder, Tim en Christian Cargnelli ed., *Destination London: German-speaking emigrés and British Cinema 1925-1950* (Oxford: Berghahn Books 2008).
- Bergsma, Renate, 'Spreekt u film? De katholieke cineast Piet van der Ham', in: *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap 1994* (1995) 74-101.
- Beusekom, Ansje van, *Kunst en amusement. Reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem: Arcadia 2001).
- Binneveld, Hans, Martin Kraaijestein, Marja Roholl en Paul Schulten ed., *Leven naast de catastrofie. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Hilversum: Uitgeverij Verloren 2001).
- Blom, Hans, 'Vernietigende kracht en nieuwe vergezichten. Het onderzoeksproject verzuiling op lokaal niveau geëvalueerd', in: J.C.H. Blom en J. Talsma ed., *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de lange negentiende eeuw* (Amsterdam: Het Spinhuis 2000) 203-206.
- Blom, Ivo, *Jean Desmet and the early Dutch film trade* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2003).
- Blom, Ivo, 'Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog', in: Binneveld, Hans e.a. ed., *Leven naast de catastrofie. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Hilversum: Uitgeverij Verloren 2001) 129-143.
- Blom, J.C.H., Fuks-Mansfeld, R.G. en I. Schaeffer ed., *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam: Uitgeverij Balans 1995).

- Braake, Serge ter en Paul van Trigt, Leerhandelaar, looier, lederfabrikant. Het succes van Joodse ondernemers in de Nederlandse leerindustrie (1870-1940). Menasseh Ben Israel Instituut Studies III (Amsterdam 2010).
- Brackman, Harold, 'The attack on "Jewish Hollywood": A chapter in the history of modern American Anti-Semitism', *Modern Judaism* 20 (2000) 1-19.
- Bregstein, Philo en Salvador Bloemgarten ed., *Herinnering aan Joods Amsterdam* (Amsterdam: De Bezige Bij 2004).
- Brenner, David A., *Marketing identities. The invention of Jewish ethnicity in Ost und West* (Detroit: Wayne State University Press 1998).
- Bueren, Richard van, *Saturday night at the movies. Het grote Amsterdamse bioscopenboek I* (Oss: NCAD 1996).
- Bueren, Richard van, *Saturday night at the movies. Het grote Amsterdamse bioscopenboek II/III* (Amsterdam: Lecuona 1998).
- Buhle, Paul, *From the Lower East Side to Hollywood. Jews in American popular culture* (New York: Verso Books 2004).
- Buikema, Rosemarie en Maaïke Meijer, *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980* (Den Haag: Sdu Uitgevers 2003).
- Camporesi, Valeria, 'Para una historia de lo no nacional en el cine español. Ladislao Vajda y el caso de los huidos de las persecuciones antisemitas en España', in: Berthier, Nancy en Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid: Casa de Velázquez 2007) 61-74.
- Camporesi, Valeria, 'Performing strategies of camouflage. Reflexions on a research project on Jewish filmmakers in Spain between the late 1930s and the 1940s' (Paper gepresenteerd op de NECS Conference in Wenen, juni 2007).
- Caneppele, Paolo en Günter Krenn, 'Pffiffige Kinojuden: Antisemitismus im Spiegel der kinematographischen Berichterstattung', in: Guntram Leser en Armin Loacker ed., *Die Stadt Ohne Juden* (Wenen: Filmarchiv Austria 2000) 385-414.
- Carr, Steven Alan, *Hollywood and Anti-Semitism. A cultural history up to World War II* (Cambridge: Cambridge University Press 2001).
- Centraal bureau voor de statistiek, *Statistiek voor het bioscoopwezen 1937, waarin mede opgenomen gegevens omtrent filmkeuring* (Den Haag 1938).
- Centraal bureau voor de statistiek, *Statistiek voor het bioscoopwezen 1939, waarin mede opgenomen gegevens omtrent filmkeuring* (Den Haag 1939).
- Cochrane, Robert H., 'Beginning of motion picture press agenting', *Film History* 19-3 (2007) 330-332.
- Collem, Simon van, *Uit de oude draaidoos* (Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij 1959).
- Convents, Guido, *Van kinoscoop tot café-ciné. De eerste jaren van de film in België 1894-1908* (Leuven: Universitaire Pers Leuven 2000).
- Conzen, Kathleen Neils e.a., 'The invention of ethnicity: a perspective from the U.S.A.', *Journal of American Ethnic History* 12-1 (Fall 1992) 3-43.
- Cottaar, Annemarie, *Ik had een neef in Den Haag. Nieuwkomers in de twintigste eeuw* (Zwolle: Waanders Uitgevers, Haags Gemeentearchief 1998).
- Cunningham, John, *Hungarian cinema. From coffee house to multiplex* (Londen: Wallflower Press 2004).

- Daalder, H., 'Dutch Jews in a segmented society', *Acta Historiae Neerlandicae. Studies of the History of the Netherlands 10* (Den Haag 1978) 175-194.
- Damsma, J. en E. Schumacher, *Hier woont een NSB'er. Nationaalsocialisten in bezet Amsterdam* (Amsterdam: Boom Uitgevers 2010).
- Debski, Andrzej, 'Breslauer Kinogeschichte in den Jahren 1896-1918. Zusammenfassung', in: *Historia kina we Wroclawiu w latach 1896-1918* (Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, Willy Brandt Zentrum 2009) 363-369.
- Dibbets, Karel, 'Het taboe van de Nederlandse filmcultuur. Neutraal in een verzuild land', *TMG* 9-2 (2006) 46-64.
- Dibbets, Karel, *Sprekende films: de komst van de geluidsfilm in Nederland 1928-1933* (Amsterdam: Otto Cramwinckel Uitgever 1993).
- Dibbets, Karel en Frank van der Maden ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp: Het Wereldvenster 1986).
- Dittrich van Weringh, Kathinka, 'Vreemdelingen in de Nederlandse film van de jaren dertig', in: Buikema, Rosemarie en Maaike Meijer, *Cultuur en migratie in Nederland. Kunsten in beweging 1900-1980* (Den Haag: Sdu Uitgevers 2003) 143-158.
- Dittrich van Weringh, Kathinka, *Achter het doek. Duitse emigranten in de Nederlandse speelfilm in de jaren dertig* (Houten: Het Wereldvenster 1987).
- Dittrich, Kathinka, 'De speelfilm in de jaren dertig', in: Karel Dibbets en Frank van der Maden ed., *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp: Het Wereldvenster 1986) 107-110.
- Dittrich, Kathinka en Hans Würzner, *Nederland en het Duitse Exil 1933-1940* (Amsterdam: Van Gennep 1982).
- Eickhoff, Martijn en Barbara Henkes en Frank van Vree ed., *Volkseigen. Ras, cultuur en wetenschap in Nederland 1900-1950* (Zutphen: Walburg Pers 2000).
- Edelheit, A.J. en H., *History of Zionism* (Colorado: Westview Press 2000).
- Eijl, Corrie van, *Al te goed is buurmans gek. Het Nederlandse vreemdelingenbeleid 1840-1940* (Amsterdam: Aksant 2005).
- Elsaesser, Thomas, 'The New Film History', *Sight and Sound* 55-4 (1986) 246-251.
- Erens, Patricia, *The Jew in American cinema* (Bloomington: Indiana University Press 1985).
- Feld, Hans, 'Jews in the development of the German film industry. Notes from the recollections of a Berlin film critic', in: *Year Book Leo Baeck Institute XXVII* (Londen: Secker en Warburg 1982) 337-365.
- Franssen, Ad, 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerbaan', in: *Jaarboek Film 1984* (Weesp: Wereldvenster 1984) 31-42.
- Freedon, Herbert, 'Filmproduction in Palestine', *Sight and Sound* 17-67 (1948) 117-119.
- French, Philip, *The movie moguls. An informal history of the Hollywood tycoons* (Chicago: Henry Regnery Company 1969).
- Friedmann, Lester D., *The Jewish image in American film* (New Jersey: Citadell Press 1987).
- Friedmann, Lester D., *Hollywood's image of the Jew* (New York: Ungar 1982).
- Frishman, Judith en Hetty Berg ed., *Dutch Jewry in a cultural maelstrom 1880-1940* (Amsterdam: Aksant 2007).

- Frishman, Judith, 'De Vrijdagavond as the mirror of Dutch Jewry in the Interbellum, 1924-1932', in: Frishman, Judith en Hetty Berg ed., *Dutch Jewry in a cultural maelstrom 1880-1940* (Amsterdam: Aksant 2007) 85-96.
- Fuks, L., 'Oost-Joden in Nederland tussen beide wereldoorlogen', *Studia Rosenthaliana XI-2* (1977) 198-215.
- Fuks, L., 'Joodse pers in de Nederlanden 1674-1940', in: Van Praag, H. ed. *Joodse pers in de Nederlanden en in Duitsland 1674-1940*. Brochure n.a.v. een tentoonstelling in het Anne Frank Huis te Amsterdam van 9 tot en met 30 juni 1969 (Amsterdam 1969) 7-14.
- Fuks-Mansfeld, Rena e.a. ed., *Joden in Nederland in de twintigste eeuw. Een biografisch woordenboek* (Utrecht: Het Spectrum 2007).
- Gabler, Neal, *An empire of their own. How the Jews invented Hollywood* (New York: Anchor Books 1988).
- Gabler, Neal, 'The Jewish problem' (Anti-Semitism in pre-World War II Hollywood), *American Film* 13-9 (Summer 1988) 39-47.
- Gans, Evelien, *Jaap en Ischa Meijer. Een joodse geschiedenis 1912-1956* (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 2008).
- Gans, Evelien, 'Antisemitisme: evolutionair en multifunctioneel' (Lezing voor de Anne Frank Stichting 3 oktober 2007).
- Gans, Evelien, 'De joodse almacht. Hedendaags antisemitisme', *Vrij Nederland*, 29-11-2003.
- Gans, Evelien, 'Vandaag hebben ze niets, maar morgen bezitten ze weer tien gulden. Antisemitische stereotypen in bevrijd Nederland', in: Conny Kristel ed., *Polderschouw. Terugkeer en opvang na de Tweede Wereldoorlog. Regionale verschillen* (Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker 2002) 313-353.
- Gans, Evelien, *De kleine verschillen die het leven uitmaken: een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland* (Amsterdam: Vassaluci 1999).
- Gans, Evelien, *Gojse nijd & joods narcisme. De verhouding tussen joden en niet-joden in Nederland* (Amsterdam: Platina 1994).
- Gans, Evelien, 'De rijke jood. De geschiedenis van een stereotype', *De Groene Amsterdammer* 111-51/52 (1987) 32-33.
- Gans, M.H., *Het Nederlandse jodendom: de sfeer waarin wij leefden: karakter, traditie en sociale omstandigheden van het Nederlandse Jodendom van voor de Tweede Wereldoorlog* (Baarn: Ten Have 1985).
- Gelder, Henk van, 'Je moet je hersens vrijhouden. Filmpionier Loet C. Barnstijn', *NRC Handelsblad*, 4-04-1997.
- Gelder, Henk van, *Abraham Tuschinski* (Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar 1996).
- Gerwen, Jacques van en Ferry F. M. de Goey, *Ondernemers in Nederland. Variaties in ondernemen* (Amsterdam: Boom 2008).
- Giebels, Ludy, *De zionistische beweging in Nederland 1899-1941* (Assen: Van Gorcum 1975).
- Goergen, Jean Paul en Ronny Loewy, 'Filme von und über jüdische Organisationen und die jüdische Besiedlung von Palästina', *Filmblatt Berlin* 7-18 (Winter/Frühling 2002) 17-23.
- Goey, Ferry F. M. de, 'Ondernemersgeschiedenis in Amerika, Nederland en België (1940-1995). Trends in vraagstellingen, onderzoeksmethoden en thema's: een overzicht', in: *NEHA-Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis* 59 (Amsterdam 1996) 21-65. (zie ook de latere aanvulling op dit artikel: 'Nederlandse ondernemersgeschiedenis (1995-2005) Een aanvulling' op URL www.iisg.nl/ondernemers/_text/verderlezen.php)

- Godley, Andrew, *Jewish immigrant entrepreneurship in New York and London 1880-1914: enterprise and culture* (Basingstoke UK: Palgrave 2001).
- Gomery, Douglas, *Shared pleasures. A history of movie presentation in the United States* (University of Wisconsin Press 1992).
- Goodman, Martin e.a. ed., *The Oxford Handbook of Jewish Studies* (New York: Oxford University Press 2002).
- Goossens, Jesse, *Tuschinski – droom, legende en werkelijkheid: de geschiedenis van het theater* ('s-Gravenhage: BZZTÔH 2002).
- Gough-Yates, Kevin, 'Jews and Exiles in British Cinema', in: *The Leo Baeck Institute Yearbook* 37-1 (1992) 517-541.
- Granovetter, Mark S., 'The strength of weak ties: a network theory revisited', *Sociological Theory* 1 (1983) 201-233.
- Granovetter, Mark S., 'The strength of weak ties', *American Journal of Sociology* 78-6 (May 1973) 1360-1380.
- Grazia, Victoria De, 'Mass culture and sovereignty: The American challenge to European cinemas, 1920-1940', *The Journal of Modern History* 61-1 (Maart 1989) 53-87.
- Gregory, Steven, 'German-speaking emigrés in British Cinema 1925-1950', *The Journal of British Cinema and Television* 3-1 (2006) 145-150.
- Gregor, Ulrich, Erika Gregor en Helma Schleif ed., *Jüdische Lebenswelten im Film* (Berlijn: Deutsche Kinemathek 1993).
- Gross, Nachum T., 'Entrepreneurship of religious and ethnic minorities', in: Mosse, W.E. en H. Pohl, *Jüdische Unternehmer in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert* (Stuttgart 1992) 11-23.
- Gunning, Tom, D.W. *Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph* (Urbana, Chicago: University of Illinois Press 1991).
- Haan, Francisca de, *Een eigen patroon. Geschiedenis van een joodse familie en haar bedrijven ca. 1800-1964* (Amsterdam: Aksant 2002).
- Hagener, Malte, 'Nationale Filmproduktion und Exil. Zur Produktion und Rezeption des Films Gado Bravo', in: Malte Hagener e.a. ed., *Exil in Portugal. Filmexil* 16 (München 2002) 50-69.
- Hammer-Stroeve, Tina, *Familiezoet. Vrouwen in een ondernemerselite, Enschede 1800-1940* (Zutphen: Walburg Pers 2001).
- Hanssen, F. Andrew, 'Revenue sharing and the coming of sound', in: Sedgwick, J. en Michael Pokorny, *An economic history of film* (Londen, New York: Routledge 2005) 86-120.
- Harris, E., 'Filmproduction problems and activities in Palestine', *Penguin Film Review* 5 (1948) 36-41.
- Harst, Gerard van der en Leo Lucassen ed., *Nieuw in Leiden. Plaats en betekenis van vreemdelingen in een Hollandse stad (1918-1955)* (Leiden: Primavera Pers 1998).
- Hausdorff, D., *Jizkor. Platenatlas van drie en een halve eeuw geschiedenis van de joodse gemeente in Rotterdam van 1610 tot 1960* (Baarn: Bosch & Keuning 1978).
- Heinze, A.R., 'A Jewish monument to the masses: marketing the American film', in: Idem, *Adapting to abundance: Jewish immigrants, mass consumption, and the search of American identity* (New York: Columbia University Press 1990) 203-218.

- Hendriks, Annemieke, *De pioniers. Interviews met 14 wegbereiders van de Nederlandse cinema* (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre and Film Books 2006).
- Hendriks, Ariane en Jaap van Velzen, *Van de Montelbaanstoren naar het Minervaplein. Nieuwe en oude joodse wijken van Amsterdam 1900-1940* (Amstelveen: Blankevoort 2004).
- Herman, Felicia, 'Hollywood, Nazism and the Jews, 1933-1941', *American Jewish History* 89-1 (2001) 61-89.
- Hiegentlich, P. en J. Bethlehem e.a., *Gids voor onderzoek naar de geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam: Schipbouwer en Brinkman 2001).
- Hoberman, Jim en Jeffrey Shandler ed., *Entertaining America. Jews, movies, and broadcasting* (Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003).
- Hoberman, Jim, *Bridge of light: Yiddish film between two worlds* (New York: Schocken Books, MoMA 1991).
- Hofmeester, Karin, *Jewish workers and the Labour Movement* (Hants, Burlington: Ashgate 2004).
- Hogenkamp, Bert, 'De Lichtstraal, the organ of the Dutch Union of Theatre and Cinema Employees (1916-1921)', *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 14-15* (2006) 127-135.
- Hogenkamp, Bert, 'Ideologie, cultuur of koopwaar? De boycot van Duitse films in 1933', *GBG-Nieuws* 29 (Zomer 1994) 22-35.
- Hogenkamp, Bert, 'Protestants-christelijke vakbondsfilms in de jaren '30', in: *Jaarboek 1991 van de Stichting Film en Wetenschap/Audiovisueel Archief* (Amsterdam: SFW, Audiovisueel Archief 1992) 9-29.
- Horak, Jan-Christopher, *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933* (Münster: MAK 1984).
- Horak, Jan-Christopher, 'Zionist film propaganda in nazi Germany', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 4-1 (1984) 49-58.
- Houwaart, Dick, Kehillo, Kedousjo, Den Haag. Een halve eeuw geschiedenis van joods Den Haag (Den Haag: Omniboek 1986).
- Jong, Fransje de, 'Dzialalnosc kinowa rodziny Hirschbergow we Wroclawiu i w Holandii przed i po 1933 r' [De filmondernemingen van de gebroeders Hirschberg in Breslau voor en na 1933], in: Andrzej Debski en Marek Zybura ed., *Wroclaw bedzie miastem filmowym...Z dziejow kina w stolicy Dolnego Slaska* (Wroclaw: Wydawnictwo GAJT 2008) 149-170.
- Jong, Fransje de, 'Lodewijk (Loet) Cohen', in: Rena Fuks-Mansfeld ed., *Joden in Nederland in de twintigste eeuw. Een biografisch woordenboek* (Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum 2007) 51.
- Jong, Fransje de e.a., 'Cinema Context en onderzoek naar sociale netwerken binnen de filmgeschiedschrijving. Een aanzet tot discussie', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9-2 (2006) 28-45.
- Jong, Fransje de, 'Joodse Sileziërs in de Heerlense bioscopen', *Land van Herle. Historisch tijdschrift voor oostelijk Zuid-Limburg* 3 (2005) 91-104.
- Karels, David, 'Familiebedrijven, familisme en individualisme in Nederland, 1880-1990. Een bijdrage aan theorievorming', *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 24 (1997) 527-554.
- Kamp, Justus van de en Jacob van der Wijk ed., *Koosjer Nederlands* (Amsterdam, Antwerpen: Uitgeverij Contact 2006).
- Karsten, Luchien, 'De ondernemer, diens taal en de controle over tijd', in: *NEHA-Jaarboek* 60 (1997) 378-403.

- Kessels, J.A.W., *Het Huis Gerzon: geschiedenis van een modehuis: 1889-1964* (Wageningen: Drukkerij Vada 1964).
- Kessler, Frank en Nanna Verhoeff ed., *Networks of entertainment. Early film distribution 1895-1915* (Eastleigh: John Libbey Publishing 2007).
- Keyser, Marja, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw* (Amsterdam: B.M. Israel 1976).
- Kloosterman, Robert, Joanne van der Leun en Jan Rath, 'Inleiding', *Migrantenstudies* 23-2 (2007) 72-75.
- Kloosterman, Robert en Jan Rath ed., *Immigrant entrepreneurs. Venturing abroad in the age of globalization* (Oxford: Berg Publishers 2003).
- Kloosterman, Robert, Joanne van der Leun en Jan Rath, 'Mixed embeddedness. (In)formal economic activities and immigrant business in the Netherlands', *International Journal of Urban and Regional Research* 23-2 (1999) 253-367.
- Klötters, Jacques, 'Amusement in de dagen van Olim', in: H. Berg en J. Groeneboer ed., *Dat is de kleine man. Honderd jaar joden in het Amsterdamse amusement, 1840-1940* (Amsterdam, Zwolle: Waanders Uitgevers 1995) 89-90.
- Knippenberg, Hans en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800* (Nijmegen: Sun 1988).
- Knippenberg, Hans en Herman van der Wüsten, 'De zuilen, hun lokale manifestaties en hun restanten in vergelijkend perspectief', in: Van Eijl, Corrie e.a. ed., *Sociaal Nederland. Contouren van de twintigste eeuw* (Amsterdam 2001) 129-150.
- Koszarski, R., *An evening's entertainment: the age of the silent feature picture, 1915-1928* (New York: Scribner and Sons 1990).
- Kroes, Rob, 'The reception of American films in the Netherlands. The Interwar years', *American Studies International* 28-2 (October 1990) 37-51.
- Kruijt, J., *De onkerkelijkheid in Nederland. Haar verbreiding en oorzaken* (1933).
- Lappin, Eleonore ed., *Jews and film. Juden und Film. Vienna, Prague, Hollywood* (Wenen: Mandelbaum 2004).
- Leefflang, Thomas, *De bioscoop in de oorlog* (Amsterdam: De Arbeiderspers 1990).
- Leenders, Marij, *Ongenode gasten. Van traditioneel asielrecht naar immigratiebeleid, 1815-1938* (Hilversum: Verloren 1993).
- Lesch, Paul, *Heim ins Ufa-Reich? NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944* (Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002).
- Leydesdorff, Selma, 'Woord vooraf', in: Maurits Verhoeff en Thijs Wierema ed., *Ochenebbisj. Verhalen en geintjes over het Amsterdamse getto [1870-1925]* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen Uitgeverij 1999) 7-17.
- Leydesdorff, Selma, *Wij hebben als mens geleefd. Het joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940* (Amsterdam 1987).
- Lindvall, Terry, *Silents of God: selected issues and documents in silent American film and religion, 1908-1925* (Londen: Scarecrow Press 2001).
- Lipschits, I., *Honderd jaar NIW* (Amsterdam: Polak en Van Gennep 1966).
- Linneman, Marcel, 'Lodewijk Cohen (1880-1953)', in: *Biografisch woordenboek van Nederland*, URL: www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn4/cohen [5-09-2003]

- Linneman, Marcel, Loet C. Barnstijn: innovatief ondernemerschap in de Nederlandse filmindustrie in de jaren dertig (1988).
- Linneman, Marcel, *'Loet C. Barnstijn: van bioscoopexploitant tot studiodirecteur: aspecten van filmondernemerschap in Nederland in de jaren dertig'* (Doctoraalscriptie EUR 1988).
- Lipschits, Isaac, *Tsedaka. Een halve eeuw Joods Maatschappelijk Werk in Nederland* (Zutphen: Walburg Pers 1997).
- Lipschits, Isaac, *Honderd jaar NIW. Het Nieuw Israëlietisch Weekblad 1865-1965* (Amsterdam: Polak en Van Gennep 1966).
- Logger, Bob e.a. ed., *Theaters in Nederland sinds de zeventiende eeuw* (Amsterdam: Theater Instituut Nederland 2007).
- Lucassen, Jan en Rinus Penninx, *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders. Immigranten in Nederland 1550-1993* (Amsterdam: Het Spinhuis 1994).
- Lucassen, Leo, David Feldman en Jochen Oltmer ed., *Paths of integration. Migrants in Western Europe (1880-2004)* (Amsterdam: Amsterdam University Press 2006).
- Lucassen, Leo ed., *Amsterdammer worden. Migranten, hun organisaties en inburgering, 1600-2000* (Amsterdam: Vossiuspers Uva 2004).
- Manneke, Nelleke en Arie van der Schoor, Het grootste van het grootste. *Leven en werk van Abraham Tuschinski* (Capelle aan den IJssel: Voet 1997).
- May, Lary L. en Elaine Taylor May, 'Why Jewish movie moguls: An exploration in American culture', *American Jewish History* 72-1 (September 1982) 6-25.
- Meijer, Jaap, *Hoge hoeden, lage standaarden* (Baarn: Het Wereldvenster 1969).
- Merwin, Ted, *In their own image. New York Jews in Jazz Age popular culture* (New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2006).
- Michman, J., Beem, H. en D. Michman, *Pinkas. Geschiedenis van de joodse gemeenschap in Nederland* (Amsterdam, Antwerpen: Uitgeverij Contact 1999).
- Moeyes, Paul, *Buiten Schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog 1914-1918* (Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers 2001).
- Montanye, James A., 'Entrepreneurship', *The Independent Review* X-4 (Spring 2006) 549-571.
- Morawska, Ewa, *Insecure prosperity: small-town Jews in industrial America, 1890-1940* (Princeton: Princeton University Press 1996).
- Morand, Paul, *France la Douce* (Parijs: Gallimard 1934).
- Moore, Bob, 'Jewish refugee entrepreneurs and the Dutch economy in the 1930s', *Immigrants & Minorities* 9-1 (March 1990) 46-63.
- Müller, Corinna, *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912* (Stuttgart: Metzler 1994).
- Nachama, A. en J.H. Schoeps en E.J. van Voolen ed., *Jüdische Lebenswelten. Essays* (Berlijn: Berliner Festspiele, Jüdischer Verlag en Suhrkamp Verlag 1991).
- Nochlin, Linda en Tamar Garb, *The Jew in the text. Modernity and the construction of identity* (Londen: Thames and Hudson 1995).
- Oort, Thunnis van, 'Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13-2 (2010) 157-174.
- Oort, Thunnis van, *Film en het moderne leven in Limburg* (Hilversum: Uitgeverij Verloren 2007).

- Otte, Marline, *Jewish identities in German popular entertainment 1890-1933* (Cambridge: Cambridge University Press 2006).
- Özen, Mustafa, *De opkomst van het moderne medium cinema in de Ottomaanse hoofdstad Istanbul 1896-1914* (Proefschrift Universiteit Utrecht 2007).
- Pafort-Overduin, Clara, *Hollandse films met een Hollands hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms 1934-1936* (Enschede: 2012).
- Pajaczkowska, Claire en Barry Curtis, 'Assimilation, entertainment and the Hollywood solution', in: Nochlin, Linda en Tamar Garb ed., *The Jew in the text. Modernity and the construction of identity* (Londen: Thames and Hudson 1995) 247-248.
- Pelletier, Louis en Paul S. Moore, 'Une excentrique au coeur de l'industrie: Ray Lewis et le Canadian Moving Picture Digest', *CiNéMAS* 16-1 (2005) 59-90.
- Phillips, Alistair, *City of darkness, city of light. Emigré filmmakers in Paris 1929-1939* (Amsterdam: AUP 2004).
- Poorthuis, Marcel en Theo Salemink, *Een donkere spiegel. Nederlandse katholieken over joden, 1870-2005. Tussen antisemitisme en erkenning* (Nijmegen: Valkhof Pers 2006).
- Praag, H. van, *Joodse pers in de Nederlanden en in Duitsland 1674-1940*. Brochure n.a.v. een tentoonstelling in het Anne Frank Huis te Amsterdam van 9 tot en met 30 juni 1969 (Amsterdam 1969).
- Prawer, Siegbert Salomon, *Between two worlds. The Jewish presence in German and Austrian film, 1910-1933* (New York, Oxford: Bergahn Books 2005).
- Radstake, Bregtje, 'Abraham Tuschinski: Een culture broker? Een onderzoek naar de gecreëerde rol van Tuschinski naar aanleiding van zijn serie memoires – 'Vijftien jaar van mijn leven' in het Tuschinski Nieuws' (Doctoraalscriptie Universiteit Utrecht 2005).
- Ramakers, Jan, 'De houding van de Nederlandse katholieken tegenover de joden, 1900-1940', in: D. van Arkel e.a. ed., *Van oost naar west. Racisme als mondiaal verschijnsel* (Baarn, Den Haag, Brussel: Ambo, Novib, NCOS 1990) 87-100.
- Rath, Jan, 'Do immigrant entrepreneurs play the game of ethnic musical chairs? A critique of Waldinger's model of immigrant incorporation', in: A. Messina ed., *A continuing quandary for states and societies: West European immigration and immigrant policy in the new century* (New York: Greenwood Press 2001) 141-160.
- Rath, Jan, *Immigrant businesses. The economic, political and social environment* (London: MacMillan Press Ltd 2000).
- Rath, Jan, 'Een etnische stoelendans in Mokum? Over de economische incorporatie van immigranten en hun nakomelingen in Amsterdam', in: A. Gevers ed., *Uit de Zevende. 50 jaar Sociaal-Culturele Wetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam* (Amsterdam: Het Spinhuis 1998) 235-249.
- Rath, Jan, *Minorisering: de sociale constructie van 'etnische minderheden'* (Amsterdam: Sua 1991).
- Rath, Jan en Robert Kloosterman, 'Outsiders business: a critical review of research on immigrant entrepreneurship', *International Migration Review* 34-3 (2000) 657-681.
- Rath, Jan en Robert Kloosterman, 'Een zaak van buitenstaanders. Het onderzoek naar immigrantenondernemerschap', *Migrantenstudies* 13-4 (1997) 224-239.
- Reijnhoudt, B., 'Loet C. Barnstijn: de man die Filmstad bouwde: portret van een vergeten filmgigant', *Skoop* 6-7/8 (1981) 17-22 en 43-48.
- Rieger, Bernhard, *Technology and the culture of modernity 1890-1945* (New York: Cambridge University Press 2005).

- Romer, Herman, *Fantasie, illusie en betovering. Herinnering aan de Rotterdamse bioscopen* (Zaltbommel: Uitgeverij Aprilis 2004).
- Romer, Herman, *Casino-Variété. Een tempel van vermaak op de Coolsingel 1898-1933* (Zaltbommel: Europese Bibliotheek 2001).
- Romme, Rian, 'Filmpropaganda door de SDAP: 1929-1939', in: *Jaarboek Stichting Film en Wetenschap 1994* (Amsterdam: Stichting Film en Wetenschap – Audiovisueel Archief 1995) 41-73.
- Rooy, Piet de, 'Voorbij de verzuiling?*', *BMGN CX* (1995) 380-392.
- Rutgers, B. en K. Doornenbal, *Theater Tuschinski: restauratie van een droom* (Warnsfeld: Uitgeverij Terra Lannoo 2003).
- Sarachek, Bernard, 'Jewish American entrepreneurs', *Journal of Economic History* 40-2 (June 1980) 359-372.
- Saunders, Thomas J., *Hollywood in Berlin. American cinema and Weimar Germany* (Berkeley: University of California Press 1994).
- Schelven, A.L. van, *Onderneming en familisme. Opkomst, bloei en neergang van de textielonderneming Van Heek en Co te Enschede* (Leiden 1994).
- Schiweck, Ingo, "[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche." *Der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945* (Münster, New York, München, Berlin: Waxmann 2002).
- Schreurs, Wilbert, *Geschiedenis van de reclame in Nederland* (Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum 2001).
- Sedgwick, John en Michael Pokorny, *An economic history of film* (Londen, New York: Routledge 2005).
- Singer, Ben, 'Manhattan nickelodeons: new data on audiences and exhibitors', *Cinema Journal* 34-3 (1995) 26-27.
- Singer, Ben, 'The nickelodeon boom in Manhattan', in: Hoberman, Jim en Jeffrey Shandler ed., *Entertaining America. Jews, movies, and broadcasting* (Princeton, Oxford: Princeton University Press 2003).
- Slot, Pim, 'Een vloek en een zegen. De katholieken en film in Nederland 1912-1942' (Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam 1989).
- Slot, Pim, 'Katholieken en de film, 1920-1940. Pogingen tot vorming van een katholieke zuil', in: *Jaarboek Katholiek Documentatie Centrum* (1991) 100-130.
- Sluysen, Meyer, *Er groeit gras in de Weesperstraat* (Amsterdam: Het Parool 1962).
- Sluyterman, Keetie E., *Kerende kansen. Het Nederlandse bedrijfsleven in de twintigste eeuw* (Amsterdam: Boom 2003).
- Sluyterman, Keetie E., 'Nederlandse bedrijfsgeschiedenis. De oogst van vijftien jaar', in: *NEHA-jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis* 62 (1999) 351-387.
- Sollors, Werner ed., *Theories of ethnicity. A classical reader* (London: MacMillan Press 1996).
- Sollors, Werner ed., *The invention of ethnicity* (New York, Oxford: Oxford University Press 1989).
- Soyer, Daniel, *Jewish immigrant associations and American identity in New York, 1880-1939* (Cambridge Mass: Harvard 1997).
- Staiger, Janet, 'Combination and litigation: structures of US film distribution 1896-1917', *Cinema Journal* 23-2 (Winter 1983) 41-71.

- Stratenwerth, Irene en Hermann Simon ed., *Pioniere in Celluloid. Juden in der frühen Filmwelt* (Berlijn: Stiftung Neue Synagoge en Henschel Verlag 2004).
- Taalingen, J.Th. van, 'Nederlandse Bioscoopbond 60 jaar: een documentaire over de Nederlandse bioscoopbond en het daarin georganiseerde film- en bioscoopbedrijf' [jubileumuitgave] (Amsterdam 1978).
- Teunissen, Jan, *Film en filmwezen in Nederland* ('s-Gravenhage: Uitgeverij De Schouw 1942).
- Thissen, Judith, *Moyshe goes to the movies. Jewish immigrants, popular entertainment and ethnic identity in New York City (1880-1914)*(Proefschrift Universiteit Utrecht 2001).
- Thissen, Judith en Andre van der Velden en Thunnis van Oort, 'Over de eigenheid van de Nederlandse filmcultuur,' *Leidschrift* 24-3 (2009) 111-130.
- Thissen, Judith en Andre van der Velden, 'Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis. Een eerste verkenning', *TMG* 12-1 (2009) 50-72.
- Thompson, John B., *The media and modernity. A social theory of the media* (Stanford: Stanford University Press 1995).
- Thompson, Kristin, *Exporting entertainment. America in the world film market 1907-1934* (London: BFI Publishing 1985).
- Tryster, Hillel, *Israel before Israel. Silent cinema in the Holy Land* (Jerusalem: Steven Spielberg Jewish Film Archive 1995).
- Tryster, Hillel, 'The Land of Promise. A case study in Zionist film propaganda – 1935', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 15-2 (June 1995) 187-217.
- Tuin, Henk Jan, *Wij zijn de zonen van handelaren in oude kleren: de geschiedenis van twee joodse ondernemersfamilies uit Groningen* (Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Groningen 1994).
- Uricchio, William en Roberta E. Pearson ed., *Reframing culture. The case of the Vitagraph quality films* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1993).
- Vany, Arthur S. de en W. D. Walls, 'Bose-Einstein dynamics and adaptive contracting in the motion picture industry', *Economic Journal* 106 (November 1996) 1493-1514.
- Velden, Andre van der, 'Vijftien jaar van het leven van Abraham Tuschinski (1886-1942). Tekst en context van een zogenaamde biografie', *TSEG* 1-3 (2004) 82-102.
- Verheijen, Franca, *Joodse vluchtelingen in het Nederlandse kledingbedrijf: de gevolgen van de wet tot regeling van het zelfstandig uitoefenen van beroepen en bedrijven door vreemdelingen (22 april 1937) op de joodse vluchtelingen in het kledingbedrijf* (Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Leiden 1997).
- Verhoeff, Maurits en Thijs Wierema ed., *Ochenebbisj. Verhalen en geintjes over het Amsterdamse getto [1870-1925]* (Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen 1999).
- Verkuyten, Maykel, *The social psychology of ethnic identity* (Hove, New York: Psychology Press 2005).
- Vishniac-Kohn, Maria en Miriam Harman Flacks, *Children of a vanished world* (Berkely: University of California Press 1999).
- Vree, Frank van, *De Nederlandse pers en Duitsland 1930-1939: een studie over de vorming van de publieke opinie* (Groningen: Historische Uitgeverij 1989).
- Vries, B.W. de, *From pedlars to textile barons. The economic development of a Jewish minority group in the Netherlands* (Amsterdam, New York, Oxford, Tokyo: Bar Ilan University 1989).
- Waller, Gregory, *Mainstreet amusements. Movies and commercial entertainment in a southern city 1896-1930* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press 1995).

- Werblowsky, R.J. Zwi en Geoffrey Wigoder ed., *The Oxford Dictionary of the Jewish religion* (New York, Oxford: Oxford University Press 1997).
- Werkman, P.E. en R.E. van der Woude, *Geloof in eigen zaak. Markante protestantse werkgevers in de negentiende en de twintigste eeuw* (Hilversum: Verloren 2006).
- Wiesel, Marion, *To give them light. The legacy of Roman Vishniac* (New York: Simon and Schuster 1993).
- Willems, Wim ed., *Cultuur en migratie in Nederland. De kunst van het overleven. Levensverhalen uit de twintigste eeuw* (Den Haag: Sdu Uitgevers 2004).
- Willems, Wim ed., 'Jean Desmet: een Belgische vrije jongen in het bioscoopwezen', in: Wim Willems ed., *Cultuur en migratie in Nederland. De kunst van het overleven. Levensverhalen uit de twintigste eeuw* (Den Haag: Sdu Uitgevers 2004) 1-29.
- Williams, David R., 'Never on Sunday: The early operation of the Cinematograph Act of 1909 in regard to Sunday Opening', *Film History* 14 (2002) 186-194.
- Wins, Alex, 'Uit de oude draaidoos. Joden in de bioscoop- en filmbranche', *Nieuw Israelietisch weekblad* 39, 5-6-1959, 5.
- Wright, Rochelle, *The visible wall. Jews and other ethnic outsiders in Swedish film* (Carbondale: Southern Illinois University Press 1998).
- Zierold, Norman, J., *The Hollywood Tycoons* (London: Hamilton 1969).
- Zierold, Norman J., *The Moguls* (New York: Coward-MacCann 1969).
- Zijp, C.A.G. van, *Vijftig jaar: jubileum-gids uitgebracht door de propaganda-afdeling van het Hirschberg-concern* (Heerlen: Mercurius 1969).
- Zimerman, Moshe, 'Jewish and Israeli Film Studies', in: Goodman, Martin e.a. ed., *The Oxford Handbook of Jewish Studies* (New York: Oxford University Press 2002) 911-942.

4) Internetbronnen:

www.cinemacontext.nl
www.jodeninnederland.nl
www.joodsmonument.nl
www.iisg.nl
www.volkstellingen.nl
www.bioscoopgeschiedenis.nl
www.utrechtproject.nl
<http://kranten.kb.nl/>

Summary

Jewish entrepreneurs have been remarkably present in all branches of the international film industry since the early 1910s, in the US as well as in Europe. Although this fact is widely acknowledged by film historians in various countries, academic literature on the subject is still surprisingly scarce and limited in scope. This study contributes to our understanding of the relationship between the Jewish community and the film industry by focussing on the entrepreneurship of Jewish cinema owners and film distributors in the Netherlands during the interwar period. Between 1918 and 1940 Jews were both quantitatively and qualitatively overrepresented in the Dutch film business compared to their 2% share in the overall working population. Most of the leading entrepreneurs in film exhibition and film distribution in the big cities in Holland were of Jewish descent. The high concentration of Jews in the vanguard of the Dutch movie business raises two questions. In the first place, how can we explain the concentration of this particular minority group in the Dutch film business during this era, and secondly, did it matter at all that these entrepreneurs were Jewish and to whom? Did it affect entrepreneurship or the film sector itself in the Netherlands in any significant way? The central aim of this dissertation is to point out in what ways and to what extent Jewish identity, or the ethno-cultural minority position attached to it, affected the economic opportunities, activities and strategies of the Jewish entrepreneurs, and indirectly the film business.

In order to get this insight, concrete economic practices and strategies of Jewish film entrepreneurs are analyzed in a group portrait. It is primarily based on new archival research, combined with available biographical records of key players in the industry. Due to a lack of business archives, the main sources are the trade press, the general press and the Jewish press. The study investigates how Jewish film entrepreneurs presented themselves as entrepreneurs in their communication strategies within and outside the industry; it examines their social networks and the importance of these networks for creating and maintaining their economic positions, and elaborates on the way they shaped their product- and marketing strategies. The study also examines if and how these entrepreneurs integrated Jewish traditions in daily economic life, and how their connections with the Jewish community in general were characterized. This means the focus is on the so-called 'external strategies', which refers to the relationships of the entrepreneurs with different parts of the business environment. The recurring question in the analysis of these relationships is how Jewish identity was involved.

In accordance with dominant views on ethnic identity in the social sciences, a non-essentialist interpretation of Jewish identity is used, which takes into account its social constructedness and its tendency to change over time (Conzen et al., 1992).

Historians of Dutch Jewry agree that the Jewish minority in the Netherlands was very heterogeneous during the interwar years. It was characterized not only by a wide range of religious and cultural attitudes towards Jewishness, but also by more and more diffuse and shifting group boundaries as a consequence of ongoing processes of integration, acculturation and secularization. The Jewish community was divided into subgroups with diverse geographical, social and cultural backgrounds, from migrants to indigenous Jews, from strictly orthodox to secularized Jews and everything in between. This also applies to the Jewish film entrepreneurs in the Netherlands. Their versatile backgrounds and attitudes therefore form an integral part of this study.

The story starts at the beginning of the 1910s when fixed cinemas rapidly started to emerge everywhere in the Netherlands. The years up until the end of the First World War in 1918, were characterized by a vast expansion and professionalization of the industry and many structural changes in film exhibition and distribution practices. At the same time it was a period in which public authorities, teachers and clergymen were increasingly worried about the potential damage this modern, popular form of commercial amusement could cause to the moral standards of the Dutch population. Bourgeois elites looked down upon the people who tried to earn a living in this new line of business.

The number of Jewish entrepreneurs in the Dutch film industry grew explosively especially during these years. Jews also became increasingly visible in the industry in comparison with non-Jews, especially in Rotterdam, The Hague and Amsterdam. A relatively small minority of Jewish newcomers in fact managed to take over the lead in the fields of film distribution and exhibition from the first generation of film showmen in the Netherlands dominated by Catholic entrepreneurs. This generational shift in the vanguard of the Dutch film industry seems to have been the result of a combination of political, economic and social circumstances that coincided in this specific development stage of the film business. In the first place, newcomers in general profited from the temporary chaos on the international film market that was caused by the First World War. Sudden fluctuations in the amount and quality of films available through the existing distribution channels, as well as radical changes in film exhibition and film trading routines, weakened the position of established film firms. At the same time it created chances for starters who were still flexible enough to adopt quickly to

such changes. Secondly, there was a good match between the specific opportunity structure of the film business and the general position of the Jewish minority on the Dutch labour market, which was still disadvantageous compared to non-Jews. Although Jews were not officially excluded anymore from certain professions, job perspectives were still limited due to the historically evolved occupational structure of the Jewish minority and a certain degree of informal discrimination by non-Jewish employers. The film industry in the 1910s was open to practically everyone who was capable and willing to invest in this riskful business, regardless of social class, level of education, religious affiliation or ancestry. This made the film business particularly attractive to Jewish entrepreneurs, in spite of its relatively low social status. Apart from this, most of them already had gained experience in consumer oriented industries. Thirdly, Jewish entrepreneurs seem to have benefited especially from the general transition in the 1910s from an international film market dominated by European film production companies, to a film market dominated by Hollywood studios under Jewish management. Jewish film entrepreneurs outside the US may have had an advantageous starting position in negotiations with Jewish representatives of these firms because of their shared Jewish identity, which probably functioned as an important form of social capital and common basis of trust. Finally, the remarkable success of a small group of Jewish cinema owners and film distributors clearly stimulated the entrance of more Jews into the film business, thus reinforcing the formation of a Jewish economic niche in this particular branch.

One of the direct consequences of the general visibility of Jewish cinema owners and film distributors, was that it gradually led to a public image of the film sector as a predominantly Jewish business, even though the majority of film entrepreneurs in the Netherlands was still Catholic. The distinct self-presentation of leading figures like Abraham Tuschinski and Loet Cohen Barnstijn in the media and the visibility of their unmistakable Jewish surnames in their company names and advertisements, also contributed to this image-forming. Jewish entrepreneurs themselves hardly ever stressed or even mentioned their Jewish identity explicitly in public. In fact they put an extraordinary amount of effort in demonstrating that they were above all decent, respectable and truly Dutch entrepreneurs, presumably in reaction to latent anti-Semitism that occasionally came to the surface. Although overt anti-Semitism was hardly accepted by the general public in the Netherlands, anti-Semitic stereotypes directed at the film industry indeed occurred repeatedly in debates about the film business throughout the interwar years, especially in conservative Catholic circles.

Although a constant strive for respectability was also a more general trend in the international film business, there is enough reason to argue that Jewish film entrepreneurs felt they had more reason than others to position themselves like this, just because they were Jews and were regarded as Jews by their non-Jewish environment. The evidence on the exaggerated neutral self-presentation of the Jewish entrepreneurs suggests that they were well aware of the existence of anti-Semitic stereotypes and the 'double social ceiling' they faced in their relationships with non-Jewish social elites, as a result of both their descent and the perceived inferiority of their particular branch of industry. This attitude echoed in the promotional strategy of the predominantly Jewish management of the Dutch Cinema Association. This joint organization of cinema owners and film distributors also continuously emphasized a religious and political neutrality, which was not very common in Dutch pillarized society. The relative overrepresentation of Jewish entrepreneurs in the board of directors of the Cinema Association, and the related fear of anti-Semitic conspiracy theories about Jews controlling the film business, seem to have contributed a great deal to the development of this specific communication strategy. Jewish identity influenced entrepreneurship here in a rather indirect manner.

More tangible is the influence of Jewish identity on the formation of business relationships and entrepreneurial networks in the Dutch film sector from the beginning of the 1910s. A common Jewish background proved to be an important factor while hiring staff or choosing business partners. However, a single 'Jewish entrepreneurial network' in the film business seems to have existed only in the imagination of anti-Semites and philo-Semites. Research on the social, cultural, geographical and occupational backgrounds and personal networks of Dutch Jewish film entrepreneurs indicates that this so-called 'group' was far from coherent. The Dutch film business accommodated several smaller, local or regional Jewish social networks, that mostly operated separately from one another and were based on shared personal backgrounds and common attitudes towards religious beliefs and practices: traditionally oriented Jewish migrants from Central and Eastern Europe, who had been active in the garment industry; autochthon, more secularized Jews in Amsterdam who started their careers in the diamond industry; a limited group of bourgeois, Dutch Jewish families with film enterprises in different Dutch cities, who originated from Enschede and shared an occupational background in the textile industry; and finally a group of Jewish entrepreneurs with roots in the entertainment business in the broadest sense of the word, who chiefly carried on their former relationships with Jewish colleagues they had met in the theatre, circus or music scene. It was not until the thirties that a new, more or

less isolated cluster of well-educated and emancipated German-Jewish entrepreneurs emerged in the Dutch film business in consequence of the influx of Jews from Nazi-Germany.

The locally grounded clusters of Jewish entrepreneurs certainly became more integrated on a national level during the interwar years, as a result of the increasing cooperation of film entrepreneurs in the Cinema Association that was necessary to organize the industry internally and fight external threats. In the twenties the board of directors and the other organizational committees of the Cinema Association developed into a close social and professional network, which was typified by a multitude of internal friendship and family ties. On formal and informal gatherings ever the same Jewish and non-Jewish, but mainly Jewish entrepreneurs met on a regular basis. Of course these Jewish entrepreneurs benefited individually from their positions in this social network. In spite of their personal differences, they shared common interests. This may have provided a certain sense of solidarity among Jewish entrepreneurs in the Dutch film business. The Cinema Association even occasionally served specific Jewish interests. For example, film trading at the Dutch film exchange in Amsterdam and meetings of the Cinema Association were cancelled on Pesach and the Jewish High Holidays.

Apart from such incidental collective arrangements, the direct influence of Jewish traditions or other elements of Jewish identity on daily economic activities of individual entrepreneurs in the Dutch film business was very limited in a general sense. The management of most firms led by individual Jews across the Netherlands did not differ from that of non-Jewish colleagues at all. Their regular programming strategies were similar and usually directed at the mainstream, just like the strategies of non-Jewish entrepreneurs. Usually one could not tell if a film company had a Jewish owner or manager just by looking at its economic practices. Cinemas of Jewish entrepreneurs stayed open on Sabbath, even in Jewish neighbourhoods, and Jewish holidays only sporadically influenced opening times. Nevertheless, the Jewish press reveals that some Jewish film entrepreneurs integrated Jewish traditions more than others in their entrepreneurial activities. This was especially true for the traditional eastern European Jewish immigrants, and a relatively small number of indigenous Jewish entrepreneurs that operated in local urban settings with a substantial Jewish clientele. These entrepreneurs organized charitable events for specific Jewish causes in their cinemas or adapted to Jewish holidays in their programming strategies by showing Jewish theme films on these occasions. Within the Jewish community they presented themselves explicitly as Jewish

entrepreneurs, for example in advertisements in Jewish newspapers for 'Jewish film programmes' targeted at the local Jewish community. At the same time they tried to improve their respectability and social status in the broader community by investing money, time and energy in non-Jewish charity as well. These Jewish entrepreneurs even took the initiative in founding the Bio-Vacantie-Oord, a national and 'neutral' philanthropic organization on behalf of the Dutch cinema business.

The balance between expressing and not expressing Jewish identity in daily entrepreneurship was determined by the personal background of the entrepreneur and the social composition of the local environment in which he operated, but was also influenced by broader developments in the perception of the Jewish minority in society as a whole. During the 1930s Jews became increasingly stigmatised as a group with a separate social status. International political tensions about the Jewish Question, together with the rise of nationalism throughout Europe and the impact of the Great Depression on the general atmosphere in society, promoted feelings of ethnic difference. This influenced the social position of Jews in a negative sense. Jewish film entrepreneurs in the Netherlands responded to this development in two distinct ways. Most of them – especially those in the vanguard of the film business – tried to accentuate their 'Dutchness' even more than they already did, and developed their own strategies to reduce public attention for their Jewishness to a minimum. Others became more focussed on their Jewish roots and more eager to show also in their entrepreneurship how they connected to the Jewish community, especially during the first half of the thirties. They chose to address their Jewish identity more explicitly in public than before, for example by programming politically engaged films that promoted a positive image of the Jewish minority. A remarkable example in the 1930s is the growing number of Jewish film entrepreneurs in the Netherlands prepared to show and promote political Zionist films. However, Jewish entrepreneurs became more reluctant to adopt this strategy when the social pressure on the Jewish minority increased in the late 1930s on the eve of the Second World War.

Bijlage I | Inventarisatie van Joodse ondernemers in het NL filmbedrijf tot 1940

* Periode actief: bij personen die na de Tweede Wereldoorlog terugkeerden in het filmbedrijf, staat alleen de periode voorafgaand aan deze cesuur vermeld.

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Alter	Eliazar Samuel	31-03-1894, Den Haag	***	Amsterdam Den Haag Rotterdam	City Theater (Amsterdam) City Theater (Den Haag) Odeon Theater (Den Haag) Flora Theater (Den Haag) Lumière (Rotterdam) Europa Film (Den Haag) City Theater NV (Den Haag)	1922-1940
Alter	Hendrik	10-08-1866, Den Haag	***	Den Haag	Cinema Empire (Den Haag)	***
Arent, van	Salomon	22-04-1884, Rotterdam	26-10-1942, Auschwitz	Den Haag	Parisien (Den Haag)	***
Arons, (Saks-)(Sachs)	Beelo (Beloo)	03-05-1869, Helder	***	Den Haag	Apollo Bioscoop (Den Haag)	1907-1920
Asser	Abraham Samson	***	***	Amsterdam	NV Bioscope en Schouwburg Maatschappij Scala (Amsterdam)	***-1941
Auerbach	Di:	***	***	Rotterdam	NV Monopole (Rotterdam)	1934-***
Bédák (Bedax)	Hermann Chaim (Eliazer)	03-02-1887, Jeruzalem	27-03-1944, Auschwitz	Den Haag Leiden	Roxy (Den Haag) Thalia (Den Haag) Alhambra / Casino (Den Haag) Roxy (Leiden)	1932-1943
Beffie	Elias Joseph	02-08-1886, Rotterdam	28-08-1968, Amsterdam	Den Haag	Casino Bioscoop (Den Haag)	1916
Benjamins Jr.	A.	***	***	Den Haag	Luxor / Rialto (Den Haag)	[1923]
Benjamins	Iseedor J.	***	***	Den Haag Rotterdam	Luxor / Rialto (Den Haag) Astoria (Rotterdam) Astoria Film Company / The I.F.O. Film Cy (Rotterdam)	1918 - [1923]
Benno (Bonefang)	Benjamin Alexander (Alex)	02-11-1872, Oberhausen	02-04-1952, Haarlem	Amsterdam Haarlem Hillegom Duivendrecht	Filmfabriek Hollandia / The Dutch Film Company (Haarlem) Actueel Film (Haarlem) Flora Bioscoop (Hillegom) Cinetone (Duivendrecht)	1903-***
Berg, van den	David ("Doavid")	26-08-1886, Amsterdam	28-10-1945, Amsterdam	Amsterdam	Wilhelmina NV (Amsterdam) Minerva Film (Amsterdam) Wilton Metro Goldwyn Distribution Corp. NV Habé Film (Amsterdam) Bergfilm (Amsterdam)	1912-1938

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)name in management	Periode actief*
Biederman	Isidore (Isaac)	17-08-1879, Amsterdam	10-09-1942, Auschwitz	Duivendrecht	Marconi NV / Cinetone (Duivendrecht)	1930-1938
Biederman	Jules	09-05-1883, Anderlecht	12-09-1941, Amsterdam	Duivendrecht	Marconi NV / Cinetone (Duivendrecht)	1930-1938
Biederman	Meijer Markus	12-12-1905, Amsterdam	01-05-1944, Theresienstadt	Duivendrecht	Cinetone (Duivendrecht)	***
Biene, van	Charles (Salomon)	13-10-1889, Amsterdam	17-1-1962, Arnhem	Amsterdam Den Haag Rotterdam Arnhem	Rembrandt Theater (Amsterdam) Luxor (Rotterdam) UFA Filmaalschappij (Amsterdam) Tobis Filmdistributie NV (Amsterdam) First National Films (Amsterdam) Astira Film NV (Arnhem) Arnhem's Theater (Arnhem) <i>Rembrandt Theater NV (Arnhem)</i>	1912-1940
Biene, van	Jacques	***	***	Amsterdam	Union Theater (Amsterdam) National Theater (Amsterdam)	1928-1931
Bierman	Nathan	14-08-1879, Amsterdam	05-10-1942, Auschwitz	Amsterdam Rotterdam	Centraal (Amsterdam) Scala (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Cinema Royal (Amsterdam) Apollo (Amsterdam) Edison (Amsterdam) Bio (Amsterdam) Alhambra (Amsterdam) City Theater (Rotterdam) Capitol Theater (Rotterdam) Arena (Rotterdam) <i>Cinema Royal NV (Amsterdam)</i> <i>Capital NV (Rotterdam/Amsterdam)</i> <i>Lichspel Centrum NV (Amsterdam)</i>	1912-1940
Binger (pseud. M. Habé)	Maurits Herman	05-04-1868, Haarlem	9-04-1923, Wiesbaden	Haarlem	Filmfabriek Hollandia (Haarlem)	1912-***
Birnbaum	Simon Sigmund	17-06-1894, Amsterdam	23-07-1943, Sobibor	Hilversum	Casino (Hilversum)	1929-1935
Blaauw	J.	***	***	Amsterdam	Café-Bioscoop Blaauw (Amsterdam)	1909-***
Blitz (Blits)	S.	***	***	Amsterdam	Bioscoop Goudsbloemstraat	1912-***
Boesnach	André L.	12-01-1896, Pretoria	21-03-1928, Schiedam	Amsterdam Schiedam	Hollando-Belgica Film Mij Eureka (Amsterdam)	1924-1928

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Bosman	Mozes (Max)	10-09-1888, Hoorn	***	Amsterdam	Roxy (Amsterdam) Croeze en Bosman NV (Amsterdam) Universal Film Booking Office NV	1926-1940
Bouwmeester	L.	***	***	Den Haag	Bouwmeester Theater (Den Haag)	1914-1917
Cahn	A.	***	***	Rotterdam	NV Filmverhuurkantoor Monopole (Rotterdam)	***-1940
Canis (Kanis)	Abraham George	31-03-1884, Den Haag	19-07-1956, Haarlem	Haarlem Nijmegen	Spaarne Sound Theater (Haarlem) City Theater (Nijmegen)	1935-1941
Chermoeek (Shermok) (Chermok)	Aäron (Aron)	14-09-1884, Mosyr	12-10-1942, Mauthausen	Rotterdam Amsterdam Den Haag	Prinses Theater (Rotterdam) Kosmorama (Rotterdam) Imperial Bioscope (Rotterdam) Corso (Rotterdam)	1916-1941
Chermoeek-Lifschutz (Shermok)	Bertha (Bascha) (Barcha)	21-06-1888, Ikoelisk	19-02-1950, Rotterdam	Rotterdam	Maas Theater (Rotterdam) Rembrandt Theater (Rotterdam) Alcazar (Rotterdam) Corso (Den Haag) Trianon (Den Haag) Rex (Amsterdam) NV Corso Cinema (Rotterdam)	1916-1941
Chermoeek (Shermok)	Ella	21-03-1909, Rotterdam	***	Amsterdam	Prinses Theater (Rotterdam)	1916-1941
Chermoeek (Shermok)	Jacques	13-01-1919, Rotterdam	12-04-2011, Ruurlo	Rotterdam	Rex (Amsterdam)	1939-1940
Chermoeek (Shermok)	Rebekka	***	***	Rotterdam	NV Corso Cinema (Rotterdam)	***-1940
Chermoeek (Shermok)	Miriam (Mia)	30-3-1913, Rotterdam	28-02-1972, Rotterdam	Rotterdam	NV Corso Cinema (Rotterdam)	***-1940
Cohen	A.M.	***	***	Den Haag	Scala Theater (Den Haag)	1927-1927
Cohen	Willemy Henri	***	***	Rotterdam	Kosmorama Bioscope (Rotterdam)	***-1919
Cohen-Barnstijn	Abraham (Bram)	01-01-1873, Enschede	16-04-1943, Amsterdam	Amsterdam Den Haag	Kosmorama / Luxor (Amsterdam) Filiaal L.C.B.'s Standaardfilms (Amsterdam) Apollo (Den Haag)	1918-1940
Cohen-Barnstijn geb. Cahn	Carla (Caroline)	20-10-1882, Koblenz	17-03-1963, Den Haag	Den Haag	Centraal Theater / Savoy (Den Haag) Trio Cohen Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters in Nederland (Amsterdam) NV Bioscoopexploitatie Edities (Den Haag) NV Hap Film Company (Den Haag)	***

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Cohen-Barnsijn	Eduard Hertog (Ed)	15-05-1876, Enschede	26-01-1948, Den Haag	Den Haag Amsterdam Enschede Leiden	Alhambra (Enschede) Flora Bioscoop / Cinema Palace (Enschede) Thalia (Den Haag) Apollo (Den Haag) Savoy (Den Haag) Seinpost (Den Haag/Scheveningen) Centraal Theater (Den Haag) HAP en BenS Film Company (Den Haag) City / Roxy / Rex (Leiden) NV Bioscoopexploitatie <i>Edies</i> (Den Haag) Nederland NV (Amsterdam)	1912-1940
Cohen-Barnsijn	Hans	13-01-1911, Enschede	12-08-2006, Long Island NY	Utrecht	Flora (Utrecht) City (Utrecht) Palace (Utrecht) City NV (Utrecht) Loet C. Barnsijn's Filmdistributie NV (Den Haag) NV Loet C. Barnsijn's Wico (Den Haag)	1936-1939
Cohen-Barnsijn	Isedoor (Ies)	04-01-1878, Enschede	27-01-1947, Utrecht	Den Haag Utrecht	Flora (Den Haag) Apollo (Den Haag) Centraal Theater / Savoy (Den Haag) Rembrandt (Utrecht) Flora (Utrecht) City (Utrecht) Palace / Filmac (Utrecht) NV Bioscoopexploitatie <i>Edies</i> (Den Haag)	1919-1939
Cohen-Barnsijn	Jacob (Jack)(Jaap)	30-05-1882, Enschede	***	Den Haag	HAP Film Company (Den Haag) NV The British and Continental Trading Company (Den Haag) NV United Artists Corporation Holland (Den Haag) NV Loet C. Barnsijn's Wico (Den Haag)	1912-1940

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Cohen-Barnstijn	Lodewijk (Loet)	19-06-1880, Enschede	25-12-1953, Kings Point	Den Haag Amsterdam Nijmegen Utrecht	Japansche Bioscope (Den Haag) Haagsche Bioscoop (Den Haag) Cinema Americain / Thalia (Den Haag) Princesse Bioscoop (Den Haag) H.A.P. Film Company (Den Haag) Chicago (Nijmegen) Olympia (Nijmegen) Victoria (Nijmegen) Rembrandt Theater (Utrecht) HAP en BenS Filmverhuurkantoor (Den Haag) N.B.T. Afdeling Loet C. Barnstijn's Filmproductions (Den Haag) L.C.B.'s Standaard Films (Den Haag / Amsterdam) NV The British and Continental Trading Company (Den Haag) NV United Artists Corporation Holland (Den Haag) NV Loetafoon (Den Haag) Loet C. Barnstijn's Filmdistributie NV (Den Haag) Loet C. Barnstijn's Filmsiad (Den Haag) NV Loet C. Barnstijn's Wico (Den Haag) NV Nederlandsche Bioscoop-Trust (Den Haag) NV Loet C. Barnstijn's Algemene Bioscoopconcern (Den Haag) NV Loet C. Barnstijn's Filmstudio (Den Haag) NV Loet C. Barnstijn's Filmlaboratorium (Den Haag)	1913-1940
Cohen-Barnstijn	Steven (Steve)	14-06-1913, Enschede	1992, Bussum	Utrecht	Flora (Utrecht) Palace (Utrecht)	1938-1939
Coppel	Erich	30-06-1902, Moers	***	Den Haag	Roxy (Den Haag) Casino (Den Haag)	1937-1941
Groeze (Croese)	Josef Salomon (Jef)	20-01-1894, Antwerpen	21-12-1953, Amsterdam	Amsterdam	Roxy (Amsterdam) Filmverhuurkantoor J.S. Croeze (Amsterdam) Universal Film Booking Office (Amsterdam)	1917-1935
Davidson	S.	13-01-1885, Beverwijk	23-07-1943, Sobibor	Beverwijk	Luxor Bioscoop (Beverwijk)	1927-1941
Diamant	Bernard	***	***	Rotterdam	Excelsior (Rotterdam)	[1914]
Dijk, van	Aron	16-02-1870, Arnhem	28-09-1942, Auschwitz	Amsterdam	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) Olympia NV (Amsterdam)	1918-1928
Dijk, van	Benjamin	23-03-1903, Amsterdam	28-01-1944, Auschwitz	Amsterdam	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) Olympia NV (Amsterdam)	1918-1925
Dijk, van	Jacques P.M.	***	08-07-1925, Rotterdam	Rotterdam Tilburg	Elite Bioscoop Palace (Rotterdam) Harmonie (Tilburg)	1917-1925
Eckner	Arthur	06-07-1884, Krefeld	***	Den Haag	Tip-Top (Den Haag)	[1911]

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Eckner	Heinrich Meinhard	28-04-1858, Krefeld	27-06-1934, Voorburg	Den Haag	Tip-Top (Den Haag)	[1911- 1922]
Egger	Joseph (Jos)	04-02-1905, Roermond	02-07-1943, Sobibor	Amsterdam	Filmex NV (Amsterdam) Nova Film (Amsterdam) Nederland NV (Amsterdam)	1933-1940
Ehrlich	Hermann	02-12-1891, Lodz	13-03-1943, Sobibor	Rotterdam Amsterdam	Grand Theatre (Rotterdam) Olympia (Rotterdam) Roxy (Rotterdam) Royal (Rotterdam) Thalia (Rotterdam) Studio 32 (Rotterdam) Tuschinski Theater (Amsterdam)	1921-1940
Eichwald	Julius	01-10-1899	12-04-1950, Zeist	Velsen Soest	Bioscoop De Pont (Velsen) Carlton Bioscoop (Soestdijk)	1936-1941
Embden, van	Jacob	***	***	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam) NV <i>Theatermij Het Oosten</i> (Amsterdam)	1913-1934
Feitsma	Izaäk	***	***	Amsterdam	Filmex NV (Amsterdam)	1937-1940
Ford (Flegeltaub)	Reginald	18-11-1889, Cardiff	07-05-1937, Amsterdam	Amsterdam Den Haag Rotterdam	Cineac Reguliersbreestraat (Amsterdam) Cineac Buitenhof (Den Haag) Cineac NRC (Rotterdam) Cineac NV	1934-1940
Frank	(Bendix) Hartog	***	***	Amsterdam	<i>Trio Cohen Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters in Nederland</i> (Amsterdam)	1918-1931
Frank	Jacob (Jacques)	***	***	Vlissingen	Bellamy (Vlissingen)	1914-1920
Frank, van	Richard Isaak (Isaac)	13-07-1908, Leiden	***	Bevenwijk Soest	Luxor Theater (Bevenwijk) Carlton Bioscoop (Soest)	1936-1941
Fresco	Leon	31-2-1876, Den Haag	19-11-1942, Auschwitz	Den Haag	Centrum (Den Haag) Rialto (Den Haag)	[1924]-1940
Fresco	Simon	30-6-1902, Den Haag	10-10-1942, Auschwitz	Den Haag	Centrum (Den Haag)	1933-1940
Friedmann	Abraham David	13-05-1896, Radauti	21-05-1943, Sobibor	Den Haag	Sapho Film (Den Haag)	1931-1933
Friedmann	Mano	10-09-1906, Borgstika	***	Den Haag	Fortuna Film (Den Haag) Aco Film (Den Haag) Sapho Film (Den Haag) Splendid Film (Den Haag)	1931-1940
Fuldauer	Siegfried Rudolf	16-07-1877, Amsterdam	27-03-1933, ***	Den Haag	Asia Theater (Den Haag) Asta Theater NV (Den Haag)	***, 1933

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Gabriel	Max	21-09-1861, Elbing	18-02-1942, Amsterdam	Amsterdam	Rembrandt Theater (Amsterdam)	1904-1907
Gelder	Abraham	***	***	Amsterdam	Cineac NV (Amsterdam) Cineac Damrak (Amsterdam) Cineac Reguliersbreestraat (Amsterdam) Damrak Theater NV (Amsterdam)	1934-1940
Gelder, van	Alex	***	***	Amsterdam	Universal Films (Amsterdam) Dutch-American Film Company (Amsterdam)	1923-***
Gelder, van	Jacob	***	***	Amsterdam	First National (Amsterdam)	1925-***
Gelder, van	W.	***	***	Amsterdam	Apollo Theater (Amsterdam) Prinsen Theater (Amsterdam)	1933-1937
Gerschlanowitz	Hersch Josef (Hermann)	28-11-1887, Lodz	05-10-1942, Auschwitz	Amsterdam Rotterdam	Grand Theatre (Rotterdam) Olympia (Rotterdam) Roxy (Rotterdam) Royal (Rotterdam) Thalia (Rotterdam) Studio 32 (Rotterdam) Tuschinski Theater (Amsterdam) NV <i>Tubem</i>	1921-1940
Codefroa (Vleeskruijer) (Codefroy)	Julius	10-11-1888, Amsterdam	17-04-1945, Buchenwald	Amsterdam	Algemeen Internationaal Filmbureau (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Cooster Theater (Amsterdam)	1913-1936
Goudsmit	Max	***	***	Rotterdam	Astoria (Rotterdam)	1918-1920
Goudvis	Emanuel	26-01-1885, Amsterdam	***	Amsterdam	Edison (Amsterdam) Apollo (Amsterdam)	1930-1933
Griesbach	Walter	02-05-1886, Dortmund	03-10-1942, Amsterdam	Amsterdam	Alhambra (Amsterdam) <i>Ambio NV (Amsterdam)</i>	1933-1936
Groen	Levie (Louis)	01-04-1891, Amsterdam	11-09-1971, Amsterdam	Amsterdam	N.V. Neth. Fox Film Corporation (Amsterdam)	1923-1940
Haas, de	Mozes Maximiliaan (Max)	12-10-1898, Amsterdam	02-05-1983, Den Haag	Amsterdam	Visie Film (Amsterdam)	***

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Hamburger Jr.	David (Daniel; Daan)	08-06-1884, Rotterdam	17-03-1947, Utrecht	Utrecht Arnhem Venlo Eindhoven Haarlem	Rembrandt Theater (Utrecht) Rembrandt Theater (Arnhem) Palace (Arnhem) Luxor (Arnhem) Arnhems Theater (Arnhem) Rembrandt (Venlo) Rembrandt (Eindhoven) Parisien (Eindhoven) Chicago (Eindhoven) Rembrandt (Haarlem) Palace (Haarlem) NV <i>Nederlandsche Bioscoop Trust (Den Haag)</i> NV <i>Utrechse Mij tot Exploitatie van Bioscooptheaters (Utrecht)</i> Rembrandt Theater NV (Arnhem) NV Tubem (Amsterdam)	1913-1939
Hamburger Sr.	David	22-06-1867, Amsterdam	06-09-1935, Amsterdam	Amsterdam	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) NV <i>Middenstad (Amsterdam)</i>	1912-***
Hartog(h), den	Salomon (Sam)	23-04-1876, Rotterdam	***	Rotterdam Gouda	Pompenburg Theater (Rotterdam) Scala Theater (Rotterdam) Capitol (Rotterdam) Casino / Lumière (Rotterdam) <i>Algemene Bioscoop en Theaternij. NV (Rotterdam)</i> <i>Gouda NV (Gouda)</i>	1924-1934
Hertz	Ernst	02-09-1896, Hompesch	30-09-1944, Auschwitz	Amsterdam	Bergfilm NV (Amsterdam) Habé-Film NV (Amsterdam) Riofilms NV (Amsterdam)	1939-1940
Hertz	Hugo	***	***	Amsterdam	N.V. Habé-Film (Amsterdam) N.V. Riofilms (Amsterdam)	1939-1940
Hijmans	Samuel Coenraad	24-02-1881, Den Haag	21-01-1943, Auschwitz	Den Haag	Apollo Bioscoop (Den Haag) <i>Apollo NV (Den Haag)</i>	1923-1928

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Hirschberg	Curt	16-08-1900, Breslau	23-08-1943, Blechhammer	Den Haag Heerlen Helmond Hoensbroek	Rembrandt Theater (Den Haag) Capitol Theater (Den Haag) Hollandia (Heerlen) Universal (Heerlen) Stadschouwburgbioscoop (Heerlen) Filmac (Heerlen) Luxor Bioscoop (Hoensbroek) Centraal Bioscoop (Helmond) Scala (Helmond) Alcazar (Helmond) NV <i>Vereenigde Bioscooptheaters Heerlen-Hoensbroek (Heerlen)</i> <i>Gebroeders Hirschberg Hollandsche Bioscoopexploitatie (Helmond)</i> NV A.N.K.A. (Den Haag) NV <i>Hobimij (Den Haag)</i>	1933-1940
Hirschberg	Erwin	16-08-1900, Breslau	10-08-1976, Den Haag	Den Haag Heerlen Helmond Hoensbroek	Rembrandt Theater (Den Haag) Capitol Theater (Den Haag) Hollandia (Heerlen) Universal (Heerlen) Stadschouwburgbioscoop (Heerlen) Filmac (Heerlen) Luxor Bioscoop (Hoensbroek) Centraal Bioscoop (Helmond) Scala (Helmond) Alcazar (Helmond) NV <i>Vereenigde Bioscooptheaters Heerlen-Hoensbroek (Heerlen)</i> <i>Gebroeders Hirschberg Hollandsche Bioscoopexploitatie (Helmond)</i> NV A.N.K.A. (Den Haag) NV <i>Hobimij (Den Haag)</i>	1933-1940
Hirschberg	Herbert	12-12-1889, Breslau	06-06-1963, Hulsberg	Den Haag	Rembrandt Theater (Den Haag)	1940-1941
Hofbauer	A.	***	***	Rotterdam	Scala (Rotterdam)	[1911]
Hofstede	Isaac	***	***	Amsterdam	<i>Trio Cohen Maatschappij tot Exploitatie van Bioscooptheaters in Nederland (Amsterdam)</i>	1918-1931
Hoop, de	Abraham	01-02-1895, Amsterdam	12-02-1943, Auschwitz	Bussum	Theater Novum (Bussum) Beneli-Film & Co (Bussum)	[1920]
Hoop Aronszoon, de	Elias (Eli)	21-07-1867, Amsterdam	***-05-1940	Amsterdam Bussum	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Muntfilm (Amsterdam) Bergfilm NV (Amsterdam) NV <i>Middenstad (Amsterdam)</i>	1912-1939

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Israël	Victor	04-01-1880, Krefeld	[1940-1945]	Amsterdam	Victoria Film (Amsterdam)	1933-1935
Jacobi	Heinrich (Josef)	***	***	Amsterdam	Victoria Film (Amsterdam) NV <i>Lichtspel West (Amsterdam)</i>	1934-1940
Jerozolimsky (Jerusalemki, Jerosolimski)	Jacob S. (Jankiel Schijje)	20-12-1888, ***	24-12-1939, Amsterdam	Amsterdam	Olympia (Amsterdam)	1911-1913
Jong, de	Andries (André)	18-10-1891, Amsterdam	12-10-1942, Mauthausen	Rotterdam Den Haag Amsterdam Leiden	Familie Bioscoop (Den Haag) Société des Films Artistiques (Den Haag) Grand Theatre (Rotterdam) Capitol (Rotterdam) City (Rotterdam) Arena (Rotterdam) Alhambra (Amsterdam) Cinema Royal (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Luxor (Leiden) Rejo (Leiden) City NV (Rotterdam) Oreoro NV (Rotterdam) Capitol NV (Rotterdam) Algemene Bioscoop en Theater Mij. (Rotterdam) Ambio NV (Amsterdam)	1913-1940
Kahlenberg (Kallenberg)	Hermann	05-01-1876, Bremen	17-09-1957, Amsterdam	Amsterdam	Lumina Film (Amsterdam)	1934-1940
Kahn geb. Henschel	Bianca	08-03-1890, Hamburg	***	Den Haag	Capitol (Den Haag) Hollandia Theater (Heerlen) Stadsschouwburgbioscoop (Heerlen) Luxor Theater (Hoensbroek) N.V.A.N.K.A. (Den Haag)	***-1941
Kahn	Isidor	17-11-1884, Witten	03-11-1961, Viganello	Den Haag	Capitol (Den Haag) N.V.A.N.K.A. (Den Haag)	1934-1941
Kahn	René	***	***	Den Haag	Filmverhuurkantoor Excelsior (Den Haag) Filmverhuurkantoor Odeon (Den Haag)	1925-1940
Kaposi	Alfred Cecil Egon (Egon)	16-03-1901, Wenen	17-3-1966, Amsterdam	Amsterdam Utrecht	Filmverhuurkantoor FAN (Amsterdam) Universal Film Agency (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Royal (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Rembrandt Theater (Utrecht) Ambio NV (Amsterdam)	1918-1941

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Kater	C.	***	***	Zaandam	Flora Theater (Zaandam) <i>Apollo NV (Zaandam)</i>	1913-1933
Katz	Ludwig (Loet)	30-01-1888, Keulen	10-1944, Auschwitz	Amsterdam	Nova Film (Amsterdam) Nederland NV (Amsterdam)	1934-1940
Keizer	Izak (Isaac)(Ies)	05-02-1910, Rotterdam	***	Den Haag	Corso (Den Haag)	1940-1940
Kesing	Goedman	***	***	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam)	1934-1940
Kesten	Max	***	***	Rotterdam Amsterdam	Parisiën (Rotterdam) Oostra Toonfilm NV (Amsterdam) Succes Toonfilms (Amsterdam)	1917-1940
Kinsbergen	Leon	22-03-1901, Leeuwarden	***	Amsterdam	Edison (Amsterdam) Apollo (Amsterdam) Scala (Amsterdam)	1924-1935
Kinsbergen	Salomon J. (Sol)	25-07-1867, Amsterdam	5-11-1956, Den Haag	Amsterdam Den Haag Rotterdam Breda	Panopticum (Amsterdam) Centraal Bioscoop Theater (Den Haag) Flora Bioscoop (Den Haag) Princesse Schouwburg (Den Haag) Trianon (Den Haag) Kurhaus Cinema (Scheveningen) Passage Theater (Den Haag) Circus Variété (Arenal)(Rotterdam) Concordia (Breda) NV <i>Melec (Den Haag)</i> NV A.N.K.A. (Den Haag)	1912-1940
Kleef (Cleeff), van	Izaak (Isaac)(Izak)	03-05-1889, Amsterdam	05-01-1944, Amsterdam	Leiden	Lido Theater (Leiden) <i>Molian NV (Amsterdam)</i>	1938-1942
Kleef (Cleeff), van	Levi	14-04-1893, Amsterdam	28-02-1943, Sobibor	Leiden	Lido Theater (Leiden) <i>Molian NV (Amsterdam)</i>	1938-1942
Kleef (Cleeff), van	Meyn (Meyer)	1-03-1898, Amsterdam	31-01-1944, Auschwitz	Leiden	Lido Theater (Leiden) <i>Molian NV (Amsterdam)</i>	1938-1942
Kleef (Cleeff), van	Salomon	6-04-1891, Amsterdam	28-07-1942, Mauthausen	Leiden	Lido Theater (Leiden) <i>Molian NV (Amsterdam)</i>	1938-1942
Kle(e)rekoper	I.	***-1889	18-01-1918, Amsterdam	Amsterdam	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) Nordisk NV (Amsterdam) NV <i>Middenstad (Amsterdam)</i>	1911-1918
Koets(z)er	E.H.	24-02-1906, **	***	Amsterdam	Victoria (Amsterdam) NV <i>Lichtspel West (Amsterdam)</i>	1939-1940

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deelname in) management	Periode actief*
Koets(zier)	M.	***	***-1936	Amsterdam	Victoria (Amsterdam) NV <i>Lichtspel West (Amsterdam)</i>	1934-1936
Kool	Simon	12-08-1889, Amsterdam	16-04-1940, Amsterdam	Amsterdam Kampen	Cinema De Munt (Amsterdam) Royal (Kampen)	1912-1926
Kroonenberg	Barend	6-12-1908, Amsterdam	28-05-1943, Sobibor	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam)	1934-1940
Kroonenberg	Herman	26-07-1907, Amsterdam	6-01-1982, Amsterdam	Amsterdam	Netherlands Fox Film Corporation (Amsterdam)	[1930]
Kroonenberg	Jozef	15-09-1874, Amsterdam	07-12-1943, Westerbork	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam) NV <i>Theaternij Het Oosten (Amsterdam)</i> NV <i>Universal Film Booking Office (Amsterdam)</i> NV <i>Columbia Film Booking Office (Amsterdam)</i>	1913-1940
Kroonenberg	Marcus	18-02-1856, Amsterdam	24-11-1925, Amsterdam	Amsterdam	NV <i>Theaternij Het Oosten (Amsterdam)</i>	1913-1925
Kroonenberg	Sander	03-08-1879, Amsterdam	27-11-1925, Amsterdam	Amsterdam	Scala Theater (Amsterdam) Tip-Top Theater (Amsterdam) NV <i>Theaternij Het Oosten (Amsterdam)</i>	1913-1925
Lachowitzky (Lackowitzky)	Manuel	15-05-1899, Nikolajev	***	Den Haag	Tip-Top (Den Haag)	1918-1922
Leeuwin (Lewin)	A.	***	***	Alkmaar Beverwijk	City (Alkmaar) Roxy (Alkmaar) Witte Bioscoop (Beverwijk)	1935-1940
Leeuwin (Lewin)	Gustav A.	20-11-1880, Eschbruch	14-05-1943, Sobibor	Alkmaar Leiden	City (Alkmaar) Roxy (Alkmaar) Roxy (Leiden)	1935-1938
Leipziger	Alfred Julius	06-06-1879, Breslau	05-02-1943, Auschwitz	Den Haag	Rembrandt Theater (Den Haag)	1933-1941
Leipziger	Kurt Israël	11-07-1907, Breslau	07-05-1943, Sobibor	Den Haag	Rembrandt Theater (Den Haag)	1933-1941
Lek	Frederik	9-01-1909, ***	***-1968, ***	Amsterdam	NV <i>Lichtspel West (Amsterdam)</i>	1934-1940
Levie	H.M.	***	***	Amsterdam	National Film (Amsterdam)	[1921]
Levie-Lorjé	R.W.	***	***	Arnhem	Palace (Arnhem) Arnhemsch Theater (Arnhem)	1926-1940
Levy-Heinen	Alfred	25-08-1880, München	09-07-1943, Sobibor	Amsterdam	Victoria Film (Amsterdam)	1935-1935
Levy (Levij)	Ludwig Albert	10-06-1892, Keulen	***	Den Haag Amsterdam	Wel Film Company (Den Haag) Lumina Film NV (Amsterdam)	1915-1940
Levy (Levij)	Siegfried Israel	29-05-1872, Osnabrück	4-12-1942, Terezin	Amsterdam	Union (Amsterdam)	1911-1922
Levy	Walter	***	***	Amsterdam	Lumina Film (Amsterdam)	1934-1939

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Lier, van	Samuel Salomon (Charles)	14-02-1902, Rotterdam	30-04-1943, Midden-Europa	Rotterdam Couda	Corso (Rotterdam) Schouwburg Bioscoop (Couda) <i>Lito Film Corporation NV (Rotterdam)</i> <i>Vereenigde Nederlandsche Filmfabrieken NV</i>	1927-***
Lievenboom	Albert	***	19-03-1932, Enschede	Enschede	Cinema Palace (Enschede) Alhambra (Enschede)	1912-1932
Lievenboom	Lodewijk (Lo) Jacobus	05-09-1902, Enschede	13-08-1975, Enschede	Enschede Almelo Hengelo	Alhambra (Enschede) Cinema Palace (Enschede) Cinema Palace (Hengelo) Cinema Palace (Almelo) <i>Firma Serfie (Enschede)</i>	1912-1941
Lob (Loeb)	Robert G.	***	***	Amsterdam Den Haag Rotterdam	Cineac Damrak (Amsterdam) Cineac Reguliersbreestraat (Amsterdam) Cineac Buitenhof (Den Haag) Rex (Den Haag) Cineac NRC (Den Haag) <i>Cineac NV (Den Haag)</i>	1937-1939
Lopez (Lopes)	Abraham Rodrigues	13-08-1868, Amsterdam	***, 1935, Amsterdam	Amsterdam	Filmverhuurkantoor Dua (Amsterdam) Nationaal Film (Amsterdam) Lopez Internationaal Filmverhuurkantoor (Amsterdam)	[1921]
Lorjé	Leonardus (Leo)	12-10-1882, Rotterdam	***, Haren	Utrecht Rotterdam	Rembrandt Theater (Utrecht) Scala (Rotterdam)	1913-***
Lorjé	Machiel Louis	18-06-1866, Groningen	10-09-1940, Utrecht	Utrecht	Rembrandt Theater (Utrecht)	1913-1925
Löwenstein	Paul S.	***	***	Arnhem	Luxor (Arnhem) Cinema Palace (Arnhem) Rembrandt Theater (Arnhem) Arhemsch Theater (Arnhem) <i>Rembrandt Theater NV (Arnhem)</i>	1938-1940
Mansberg	Uscher Selig	***	***	Rotterdam	Parisien (Rotterdam)	1917-1918
Markens	Adolf	08-10-1879, Zwolle	***, ***, ****	Amsterdam	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) <i>Olympia NV (Amsterdam)</i> <i>NV Middenstad (Amsterdam)</i>	1918-***
Markens	Maurits (Mauritz)	05-09-1876, Zwolle	28-05-1943, Amsterdam	Amsterdam	Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) <i>Olympia NV (Amsterdam)</i> <i>NV Middenstad (Amsterdam)</i>	1918-***
Meijer	Bernhard Benjamin	18-03-1886, Wenen	11-06-1943, Sobibor	Amsterdam	Victoria Film (Amsterdam)	1933-1940

Achternam	Voornaam	Ceboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Mello	David Mozes	***-1878	***-08-1932, Beverwijk	Beverwijk	Luxor Bioscoop (Beverwijk)	1927-1932
Mendes	Abraham (Alfred)	14-10-1907, Amsterdam	31-01-1944, Auschwitz	Amsterdam	Thalia (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam)	[1932]
Mendes	Benjamin	28-07-1880, Amsterdam	***-1968	Amsterdam	City Bioscope (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) Thalia (Amsterdam)	1914-1932
Mendes	David	02-09-1883, Amsterdam	09-04-1943, Sobibor	Amsterdam	Thalia (Amsterdam)	1932-1933
Mendes	Levie	23-02-1900, Amsterdam	19-02-1943, Auschwitz	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam)	1934-***
Mendes	Siegfried (Fred)	27-08-1913, Amsterdam	***	Amsterdam	Thalia (Amsterdam)	1932-***
Metselaar	A.R.	***	***	Venray	Luxor Bioscoop (Venray)	1931-1938
Meyer	L.W.R. (Rudi)	27-09-1901, Suhl	16-09-1969, Euschkirchen	Amsterdam	Filmex NV (Amsterdam) Cinetone NV (Amsterdam)	1939-1940
Minden, van	Raphael (Ralph)	30-07-1882, Amsterdam	17-10-1948, Amsterdam	Amsterdam	Apollo (Amsterdam) Nassau (Amsterdam) Scala (Amsterdam) Prinsen Theater (Amsterdam) Imperial Film Service (Amsterdam) Ralph Minden Film (Amsterdam) First National Films (Amsterdam) Taylor Film Co (Amsterdam) NV Exploitatie Maatschappij Hendrika (Amsterdam) NV Prinsentheater (Amsterdam)	1912-1940
Mogendorff	Maurits	22-03-1868, Groenlo	27-08-1941, Doetinchem	Doetinchem	Luxor (Doetinchem)	1923-1930
Mühlrad	Jacob	***-1885, Skole	***-09-1934, Leiden	Rotterdam	Apollo / De Gezelligheid (Rotterdam) Imperial Bioscope / City (Rotterdam) Americain (Rotterdam) Tuschinski Filmverhuur (Rotterdam) DLS Film Holland (Rotterdam) Monopole Film NV (Rotterdam) Richard Oswald Film Mij (Rotterdam) Orero NV (Rotterdam)	1919-1934
Mühlrad	Leon (Leison)	31-01-1888, Skole	07-05-1943, Sobibor	Rotterdam	Americain (Rotterdam) City (Rotterdam) Monopole Film NV (Rotterdam)	1923-1934
Neumann	Max	***	***	Amsterdam	Alhambra (Amsterdam)	1933-***

Achternaam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Ortje	Nathan	26-04-1896, Vlaardingen	27-11-1982, ***	Amsterdam Rotterdam Vlaardingen Leiden	Cinema Palace (Amsterdam) Scala (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Cinema Royal (Amsterdam) Alhambra (Amsterdam) City (Rotterdam) Arena (Rotterdam) Trianon (Leiden) <i>Cinema Royal NV (Amsterdam)</i> <i>NV Nederlandsche Bioscoop Trust (Den Haag)</i> <i>NV Bioscoopexploitatie Mij Luxor-Vlaardingen (Vlaardingen)</i>	1921-1940
Ortlieb	Ernst	13-02-1894, Konstanz	31-03-1944, Auschwitz	Amsterdam Rotterdam	Alhambra (Amsterdam) <i>Ambio NV (Amsterdam)</i>	1935-1936
Ossendrijver	A.	***	***	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam) <i>NV Theaternij Het Oosten (Amsterdam)</i>	1913-***
Paerl	Hans	***	***	Amsterdam	Universal Film Agency (Amsterdam)	***-1940
Paerl (Paërl)	Joseph L.	11-05-1891, Amsterdam	07-05-1964, Amsterdam	Amsterdam	Universal Film Agency (Amsterdam)	***-1940
Paerl	Lion Barend	6-05-1890, Amsterdam	***	Amsterdam	Universal Film Agency (Amsterdam)	1918-***
Paerl	Philip	02-03-1857, Amsterdam	***	Amsterdam	Universal Film Agency (Amsterdam)	1918-***
Pajgin (Paigin)	Lew (Leon)(Leiv)	12-04-1888, Grodno	07-12-1941, Den Haag	Den Haag	Roxy (Den Haag) Thalia (Den Haag) Alhambra (Den Haag)	1932-1934
Peereboom	Salomon (Charles)	12-05-1892, Amsterdam	***	Amsterdam	Paramount Films NV (Amsterdam) Famous Players Lasky Film Corp. (Amsterdam)	1924-1940
Pezarro	Max (Maurice)	26-08-1899, Amsterdam	***	Amsterdam	Famous Players Lasky Film Corp. (Amsterdam)	***-1927
Philipse	Mozes Joseph	***	***-1957	Brielle	Hotel Bioscoop Philipse (Luxor)	1937-1941
Pinto, (de)	David Isaac (de)(<i>"Dovedje"</i>)	15-09-1875, Middelburg	05-1940, Rotterdam	Zwolle Rotterdam	Bioscoop De Kroon (Zwolle) City (Rotterdam) Arena (Rotterdam) <i>Oreoro NV (Rotterdam)</i>	1911-1940
Polak	David	***	***	Den Haag	Germania Filmiabriek (Den Haag)	1927-1929
Polak	H.	***	***	Amsterdam	Elco Film (Amsterdam) Rex Film (Amsterdam)	1933-1935
Polak	Max S.	***, Hoorn	07-07-1937, Amsterdam	Amsterdam Haarlem	Edison Bioscoop (Amsterdam) Scala (Haarlem)	1920-1924

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Prager	Emile	28-06-1900, Ned-Indië	***-1953	Haarlem	Eerste Schotense Bioscooponderneming NV (Haarlem)	1935-1941
Presburg	Mozes	04-07-1859, Amsterdam	***	Den Haag	Thalia (Den Haag)	1917-***
Presburg	Salomon	10-03-1883, Amsterdam	***	Den Haag	Thalia (Den Haag)	[1920]
Raphaël	Jacob	06-02-1876, Ouder-Amstel	***	Amsterdam Den Haag	Apollo (Amsterdam)	1918-***
Rosen (Rosenthal)	Kurt (Curt) (Emil Emanuel)	11-10-1899, Munchen	***	Amsterdam	N.V. Film- en Theater-onderneming Emelka (Amsterdam)	1926-1927
Rosenberg	David	24-12-1883, Warschau	04-02-1945, Midden Europa	Rotterdam	Asia Theater (Rotterdam) Imperial Bioscope (Rotterdam)	1920-1940
Rubens	Abraham	10-08-1883, Amsterdam	***	Amsterdam	Rubens Bioscoop	1913-1913
Rubens	Hartog Herchel	20-02-1841, Hilversum	***	Amsterdam	Familie Bioscoop (Amsterdam)	1914-1915
Saks	Isaac	1868, Amsterdam	15-10-1913, Den Haag	Den Haag	Apollo (Den Haag)	1913-1913
Salomon	Walter	02-04-1876, Berlijn	***	Amsterdam	N.V. Nordisk Films Co. (Amsterdam)	1917-1923
Santen, van	Abraham	18-11-1896, Amsterdam	08-07-1974, Amsterdam	Den Haag	Studio (Den Haag) Princesse Schouwburg (Den Haag) Studio Maatschappij NV (Den Haag)	1935-1940
Santen, van	Joop (Joze)(Jo)	01-11-1882, Amsterdam	***	Amsterdam Den Haag Rotterdam	Roxy (Amsterdam) Passage (Amsterdam) Tuschinski (Amsterdam) Studio (Den Haag) Princesse Schouwburg (Den Haag) Olympia (Rotterdam) Thalia (Rotterdam) Studio 32 (Rotterdam) Tubem NV (Amsterdam) Studio Maatschappij NV (Den Haag)	1935-1940
Schaap	B.	***	***	Amsterdam Rotterdam	Scala (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Cinema Royal (Amsterdam) City (Rotterdam) Cinema Royal NV (Amsterdam)	1920-1936
Schaap	Philip Herman	12-12-1866, Amsterdam	9-12-1935, Amsterdam	Amsterdam	Cinema Royal NV (Amsterdam)	***-1935
Schajmiak	C.	***	***	Den Haag	Empire Bioscoop (Scheveningen)	1918-***
Schanzer	Leon	02-06-1887, Venlo	***	Rotterdam	Imperial Bioscope (Rotterdam) Alcazar / Prinses Theater (Rotterdam)	1916-1917

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Schanzer	Rebeka	***	***	Rotterdam	Imperial Bioscope (Rotterdam)	1917-1920
Schanzer (Karl Buck)	Simon	***-1855, Wadowice	***-04-1916, Rotterdam	Rotterdam	Imperial Bioscope (Rotterdam)	1912-1916
Schusterowitz	David	06-06-1890, Rotterdam	***	Rotterdam	Imperial Bioscope (Rotterdam)	***
Schusterowitz	Jacob	***, Sebastopol	05-06-1918, Leiden	Rotterdam	Imperial Bioscope (Rotterdam) Americain (Rotterdam)	1912-1918
Schwed	Carl	***	09-05-1918, Rotterdam	Rotterdam	Olympia (Rotterdam)	***-1918
Serphos	Leo Maurits	13-09-1894, Enschede	13-10-1941, Mauthausen	Enschede Almelo Hengelo Den Haag	Alhambra (Enschede) Cinema Palace (Enschede) Cinema Palace (Hengelo) Cinema Palace (Almelo) HAP en Bens Film Company (Den Haag) <i>Firma Serffe (Enschede)</i>	1912-1940
Serphos	Michael Israël	11-01-1863, Enschede	***-1932	Den Haag Enschede	Centraal Bioscoop Theater (Den Haag) Prinsesse Schrouwburg (Den Haag) HAP en Bens Film Company (Den Haag)	1917-***
Silberberg	Herbert Heinrich	16-03-1896, Berlijn	***	Amsterdam	Internationale Tobis-Cinema NV (Amsterdam)	1935-1937
Simons	Alfred	24-08-1893, Düsseldorf	***	Amsterdam	Corso (Amsterdam) Cinema Royal (Amsterdam) Alhambra (Amsterdam) <i>Ambio NV (Amsterdam)</i>	1935-1939
Sluizer	David	20-12-1875, Leeuwarden	02-03-1964, Amsterdam	Amsterdam	Union Theater (Amsterdam) Passage (Amsterdam) Dutch Film Company NV (Amsterdam)	[1924]
Soesman (Suisman)	Philip	05-05-1874, Rotterdam	03-6-1947, Den Haag	Rotterdam	Casino Variété / Casino (Rotterdam) Soesman Theater (Rotterdam)	1911-1934
Soesman (Suisman)	Samuel	07-01-1853, Rotterdam	07-10-1911, Rotterdam	Rotterdam	Casino Variété (Rotterdam)	1899-1911

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Spreeker	Majer Asscher (Ascher)	13-02-1894, Przemysl	***	Rotterdam Den Haag	Parisiën (Rotterdam) Passage Bioscope (Rotterdam) Transvalia (Rotterdam) Bioscoop Americain (Rotterdam) Maatschappij tot Nut van het Algemeen (Rotterdam) Ooster Theater (Rotterdam) NV Filmverhuurkantor Monopole (Rotterdam) NV DLS Film Holland (Rotterdam) Monopole-DLS (Rotterdam) N.V. Handelsmij Svea (Den Haag) N.V. Hoistad Film (Den Haag) Filmverhuurkantor Aco (Den Haag) Richard Oswald Film Mij (Rotterdam)	1917-1940
Spreekmeester	E.	***	***	Amsterdam	Nationale Filmmij (Rotterdam) Filmverhuurkantor C.C. Sapho Film S.A. (Den Haag) Centraal Filmbureau (Amsterdam) Masterfilm (Amsterdam) Warner Bros. FN: Pictures (Amsterdam)	1924-1943
Staveren, van	David	16-01-1881, Utrecht	20-10-1966, Rotterdam	Den Haag	Gemeentelijke Schoolbioscoop (Den Haag) Centraalfilm NV (Den Haag)	1918-1928
Stokvis	Charles Ferdinand	09-07-1870, Rotterdam	08-07-1954, Brussel	Den Haag Utrecht	West-End (Den Haag) Rembrandt (Utrecht) NV <i>Theaternij van de Nederlandsche Bioscoop-Trust</i> (Den Haag)	1921-1941
Stokvis	Louis	***	***	Den Haag Utrecht	West-End (Den Haag) Rembrandt (Utrecht) NV <i>Theaternij van de Nederlandsche Bioscoop-Trust</i> (Den Haag)	***-1941
Suikerman	Julius (Jules)	***-09-1899, Amsterdam	***	Amsterdam	NV <i>Theaternij van de Nederlandsche Bioscoop-Trust</i> (Den Haag)	1924-***
Swaap(b)	Arie I.	***-1900, Amsterdam	24-09-1943, Auschwitz	Amsterdam Haarlem	Hollando-Beigica Film Mij Eureka (Amsterdam) Van Swinden Theater (Amsterdam) Nationaal Theater (Amsterdam) Standaard Theater (Haarlem) Dutch American Film Company (Amsterdam) NV <i>Swinden Theater</i> (Amsterdam)	1934-1941
Swaap(b)	David	25-09-1859, Amsterdam	***	Amsterdam	Nieuwe Bioscoop Theater (Amsterdam)	1913-1941
Themans	I.	08-07-1873, Doetinchem	***	Doetinchem	Luxor, Gemeensch. Bezit (Doetinchem)	1933-1937

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Tuschinski (Tuszynski) (Tuszynski)	Abraham (Abraham) Icek	14-05-1886, Brzezin	17-09-1942, Auschwitz	Rotterdam Amsterdam Den Haag Schiedam	Thalia Coolvest (Rotterdam) Thalia Hoogsraat (Rotterdam) Royal (Rotterdam) Pschorr (Rotterdam) Scala (Rotterdam) Olympia (Rotterdam) Grand Theatre (Rotterdam) Tivoli (Rotterdam) Studio 32 (Rotterdam) Roxy (Rotterdam) Tuschinski (Amsterdam) Roxy (Amsterdam) Passage (Amsterdam) Passage (Schiedam) A. Tuschinski Afdeling Filmverhuur (Rotterdam) West-Tuschinski Filmverhuur (Rotterdam) Firma A. Tuschinski (Rotterdam) NV Tubem (Amsterdam)	1911-1940
Veerman	Godschalk (Gerri)	17-03-1879, Amsterdam	28-01-1944, Auschwitz	Amsterdam Rotterdam	Scala (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Royal (Amsterdam) City (Rotterdam) NV Cinema Royal (Amsterdam)	1920-1936
Veerman	Zadok (Jacques)	20-03-1890, Amsterdam	08-02-1936, Amsterdam	Amsterdam Rotterdam	Scala (Amsterdam) Corso (Amsterdam) Luxor (Amsterdam) Cinema Royal (Amsterdam) Alhambra (Amsterdam) City (Rotterdam) Capitol (Rotterdam) Arena (Rotterdam) NV Cinema Royal (Amsterdam) Capitol NV (Rotterdam) Algemeen Bioscoop Concern	1921-1936
Viskoper Szn	Elias	12-10-1884, Den Haag	14-09-1942, Auschwitz	Den Haag Dordrecht	Astoria Theater (Dordrecht) Apollo Bioscoop (Den Haag) NV Hoïstad Film (Den Haag) NV Apollo (Den Haag) NV Nederlandsche Bioscoop-Trust (Den Haag)	1913-1933
Viskoper	Simon	16-01-1856, Den Haag	19-05-1929, Den Haag	Den Haag	NV voor Cinematografie Apollo (Den Haag)	1923-1929

Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deelname in) management	Periode actief*
Vos	Mozes	26-10-1894, Amsterdam	10-04-1945, Bergen-Belsen	Amsterdam	NV <i>Theaternij Het Oosten</i> (Amsterdam)	1940-1941
Vos	Salomon	12-12-1876, Amsterdam	31-05-1940, Amsterdam	Amsterdam	Tip-Top Theater (Amsterdam) Scala (Amsterdam) Cinema Palace (Amsterdam) Cinema De Munt (Amsterdam) NV <i>Theaternij Het Oosten</i> (Amsterdam) <i>Olympia NV</i> (Amsterdam)	1913-1940
Walvis	Jacob (Jacques)	1876, Rotterdam	04-03-1936, Breda	Den Haag Breda	Alhambra (Den Haag) Paleis Bioscoop (Breda)	1912-***
Wasserkampf	A.	***	***	Almelo	Almelosche Bioscoop (Almelo) Favorite (Almelo)	1911-1929
Weisbard	Karl	28-03-1877, Rozdól	28-09-1942, Auschwitz	Rotterdam	Prinses Theater (Rotterdam) Kosmorama (Rotterdam) W.B. Theater (Rotterdam) Pompenburg Theater (Rotterdam) Imperial Bioscope (Rotterdam) Tivoli (Rotterdam) Roxy (Rotterdam) NV <i>Het Westen</i> (Rotterdam)	1917-1934
Weisbard	Rosa (Rosy)	15-06-1904, Wenen	28-09-1942, Auschwitz	Rotterdam	Roxy (Rotterdam)	1930-1931
Weisbard	Alfred	29-05-1910, Rotterdam	31-01-1943, Auschwitz	Rotterdam	W.B. Theater (Rotterdam)	1931-1931
Weiss	Adolf	17-12-1885, Berlijn	***	Amsterdam	Alhambra Theater (Amsterdam)	1933-1934
Wertheim	S.L.	***	***-08-1936, Den Haag	Den Haag	Worham's Filmbureau (Den Haag)	[1921]
Wessel	Jacob (Jacques)	19-05-1884, Rotterdam	07-02-1947, Amsterdam	Amsterdam	Elite Bioscope Union (Amsterdam) NV Paramount Films (Amsterdam) Warner Brothers First National Pictures NV (Amsterdam)	1908-1940
Westebbe	Max	30-07-1890, Solingen Ohligs	04-01-1975, Albany NY	Amsterdam	RKO Radio Films NV (Amsterdam)	1938-1940
Westland	Jacobus	01-06-1902, Wageningen	06-06-1944, Bloemendaal	Veenendaal Wageningen	Luxor (Veenendaal) City (Wageningen) Luxor (Wageningen)	1931-1940
Wolf	Nathan Hijman	24-02-1872, Rotterdam	28-09-1942, Auschwitz	Amsterdam	Amsterdamsche Jeugdbioscoop (Amsterdam)	1921-1923

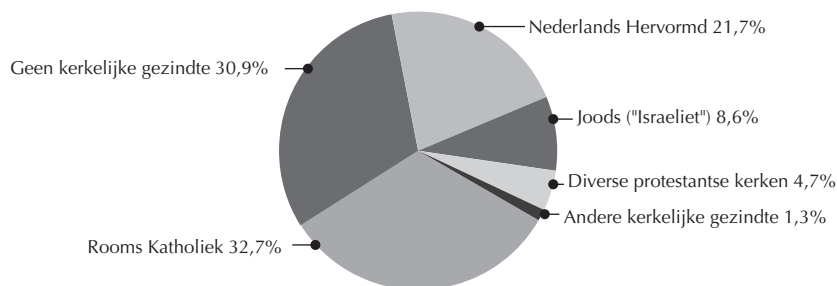
Achternam	Voornaam	Geboortedatum	Datum overlijden	Locatie(s)	(Deel)naam in management	Periode actief*
Wolff	A.	***	***	Amsterdam Den Haag	Well Film Company (Den Haag) P.L.G. Film Company (Amsterdam)	1921-***
Wolff	Alfred Friedrich	10-05-1899, Berlijn	4-03-1988, ***	Amsterdam Den Haag Utrecht	Rembrandt Theater (Amsterdam) Luxor (Rotterdam) Flora (Utrecht) City (Utrecht) Palace (Utrecht) NV <i>Ula Maatschappij voor Film- en Bioscoopbedrijf (Amsterdam)</i> City Theater NV (Utrecht)	1936-1940
Wolf (Wolf Bessie)(Wolf Mozes Bèffie)		04-06-1869, Amsterdam	05-02-1943, Auschwitz	Amsterdam	NV Prinsentheater (Amsterdam)	***-1941
Wolff	Mathilde	Essen	***	Den Haag	Apollo (Den Haag)	1907-1913
Wolf, de	S.	26-07-1877	***	Doetinchem	Luxor (Doetinchem)	1928-1937
Zomerplaa	Alexander	16-11-1896, Amsterdam	02-06-1975, Amsterdam	Amsterdam Rotterdam	Rembrandt Theater (Amsterdam) Tobis Film Distributie NV (Amsterdam) P.L.G. Film Company (Amsterdam)	1926-1938
Zwaluw (Swaluw)	Hartog D.	14-03-1861, Nieuwer Amstel	09-01-1933, Amsterdam	Amsterdam	Astra Filmverhuurkantoor (Amsterdam) RKO Radio Films (Amsterdam) Meteor Film NV (Amsterdam) Luxor (Rotterdam) NV <i>Ula Maatschappij voor Film- en Bioscoopbedrijf (Amsterdam)</i>	1913-***
Zwanenburg, van	Carel	03-04-1875, Rotterdam	12-10-1930, Rotterdam	Rotterdam	Rozen Bioscoop Theater (Amsterdam) Luxor Bioscoop Theater (Rotterdam) Colosseum Theater (Rotterdam) Luxor NV (Rotterdam)	1917-1930

Bijlage II | Aandeel van Joden in het NL filmbedrijf tot 1940

A | Dwarsdoorsnede NL film- en bioscoopbedrijf 1930 op basis van beroepentelling (werkgevers en werknemers)

Deelname NL filmbedrijf per kerkelijke gezindte 1930

Kerkelijke gezindte	x personen	% van totaal (afrondding)
Rooms Katholiek	591	32,7%
Geen kerkelijke gezindte	559	30,9%
Nederlands Hervormd	393	21,7%
Joods ("Israeliet")	156	8,6%
Diverse protestantse kerken	85	4,7%
Andere kerkelijke gezindte	24	1,3%



Bron: 'Volkstelling 1930 Nederland Staat III. Onderscheiding voor het Rijk van de personen in de verschillende bedrijfsklassen en bedrijfsgroepen vermeld in Staat I, naar de kerkelijke gezindten en naar den burgerlijken staat': nr. 8223, XXIV, nr. 26: Bioscopen.

B | Joodse deelname in de leiding van bioscoopexploitaties in Rotterdam, Amsterdam en Den Haag: interbellum

Rotterdam			
Jaar	x bioscooplocaties	x locaties met Joodse leiding	% van totaal
1919	17	11	65%
1923	20	18	90%
1927	14	11	79%
1931	17	10	59%
1935	17	9	53%
1939	16	8	50%

Amsterdam			
Jaar	x bioscooplocaties	x locaties met Joodse leiding	% van totaal
1919	28	13	46%
1923	30	15	50%
1927	27	11	41%
1931	28	12	43%
1935	33	12	36%
1939	38	14	37%

Den Haag			
Jaar	x bioscooplocaties	x locaties met Joodse leiding	% van totaal
1919	16	8	50%
1923	17	9	53%
1927	12	7	58%
1931	14	7	50%
1935	20	10	50%
1939	21	9	43%

Bron: Eigen tellingen per stad op basis van zeer uiteenlopende verzameling archiefbronnen in combinatie met gegevens afkomstig uit de Cinema Context-database: URL www.cinemacontext.nl. Zie bijlage I voor de namenlijst van alle personen die in dit onderzoek als "Joods" geïdentificeerd zijn.

Toelichting

Bioscooplocaties: afzonderlijke adressen waar op enig moment in het desbetreffende jaar een commerciële bioscoop geëxploiteerd werd. Schoolbioscopen, rondreizende filmtheaters en zalen waar incidenteel bioscoopvoorstellingen plaatsvonden vallen hier niet onder. Locaties met Joodse leiding: bioscopen waarvan het gehele management óf een deel van het management uit Joden bestond. Kan zowel dagelijkse leiding betreffen als deelname in overkoepelende NV of BV.

C | Joodse deelname in bioscoopexploitaties in Rotterdam, Amsterdam en Den Haag: WO I

Rotterdam			
Jaar	x bioscooplocaties	x locaties met Joodse leiding	% van totaal
1914	19	4	21%
1915	18	5	28%
1916	18	8	44%
1917	18	12	67%
1918	17	13	76%

Amsterdam			
Jaar	x bioscooplocaties	x locaties met Joodse leiding	% van totaal
1914	41	15	37%
1915	29	12	41%
1916	29	12	41%
1917	28	13	46%
1918	29	14	48%

Den Haag			
Jaar	x bioscooplocaties	x locaties met Joodse leiding	% van totaal
1914	16	5	31%
1915	14	6	43%
1916	16	7	44%
1917	16	8	50%
1918	16	7	44%

Bron: Eigen tellingen per stad op basis van zeer uiteenlopende verzameling archiefbronnen in combinatie met gegevens afkomstig uit de Cinema Context-database: URL www.cinemacontext.nl. Zie bijlage I voor de namenlijst van alle personen die in dit onderzoek als "Joods" geïdentificeerd zijn.

Toelichting

Bioscooplocaties: afzonderlijke adressen waar op enig moment in het desbetreffende jaar een commerciële bioscoop geëxploiteerd werd. Schoolbioscopen, rondreizende filmtheaters en zalen waar incidenteel bioscoopvoorstellingen plaatsvonden vallen hier niet onder. Locaties met Joodse leiding: bioscopen waarvan het gehele management óf een deel van het management uit Joden bestond. Kan zowel dagelijkse leiding betreffen als deelname in overkoepelende NV of BV.

Bijlage III | Aandeel van Joden in de NBB

A | Joodse deelname in de bestuursorganen van de Nederlandse Bioscoopbond (4 steekjaren)

Dagelijks bestuur				
Jaar	x leden	x Joods	%	Samenstelling
1921	8	6	75%	Mullens (vz), Hamburger Jr, Minden, De Hoop Azn, Kroonenberg, De Jong, Schetser, Wolf
1927	10	7	70%	Hamburger Jr (vz), Van Biene, Hoogenstraaten, De Hoop Azn, Cohen Barnstijn, Veerman, Peters, Zondervan, Ehrlich, De Hoop
1933	10	7	70%	Hamburger Jr (vz), Ochse, Zondervan, Ehrlich, Veerman, Vermin, Alter, Groen, Wessel, De Hoop
1939	10	6	60%	Hamburger Jr (vz), Roem, Vermin, Van den Berg, Kinsbergen, Groen, Van Royen, Miedema, Wind, De Hoop
Commissie van Geschillen				
Jaar	x leden	x Joods	%	Samenstelling
1921	6	5	83%	Pelster, Cohen Barnstijn, Hamburger Sr, Hamburger Jr, De Hoop, Minden
1927	8	4	50%	Hamburger Sr (vz), Croeze, Desmet, Van Duinen, Strengholt, Hoogenstraaten, Pinto, De Hoop
1933	8	5	63%	Hamburger Sr (vz), Cohen Barnstijn, Peters, Roem, Veerman, Van Biene, Croeze, Vermeer
1939	8	4	50%	Cohen Barnstijn (vz), Wessel, Miedema, Van Santen, Van Willigen, Burbach, Katz, Van der Winden
Raad van Be roep				
Jaar	x leden	x Joods	%	samenstelling
1921	nvt	nvt	nvt	nvt
1927	8	6	75%	De Hoop Azn (vz), Cohen Barnstijn, Gerschtanowitz, Godefroa, Ter Linden, Minden, Ochse, De Hoop
1933	11	6	55%	Mullens (vz), De Hoop Azn, Gerschtanowitz, Cohen Barnstijn, Pinto, Zondervan, Van Duinen, Minden, Ochse, Ter Linden, Wessel
1939	10	5	50%	Ochse (vz), Vermin, Cohen Barnstijn, Croeze, Groen, De Lange, Minden, Paerl, Peters, Zondervan

Bron: Alle gegevens aangaande de samenstelling van de bestuursorganen van de Nederlandse Bioscoopbond zijn afkomstig uit verschillende nummers van het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie.

Toelichting

Het jaar 1921 is als eerste steekjaar gekozen, omdat in dat jaar de bioscoopexploitanten en filmverhuurders voor het eerst samenwerkten onder één koepelorganisatie, de Nederlandse Bioscoopbond. De afkorting “vz” bij samenstelling staat voor “voorzitter”.

B | Dwarsdoorsnede van de organisatiestructuur van de Nederlandse Bioscoopbond (10 mei 1929)

NBB dwarsdoorsnede per afdeling in 1929				
Orgaan	x leden	x Joods	%	Samenstelling
Hoofdbestuur	10	7	70%	Hamburger Jr (vz), Van Biene, Zondervan, De Hoop Azn, Ehrlich, Groen, Van der Hut, Peters, Veerman, De Hoop
Geschillencommissie	8	5	63%	Hamburger Sr (vz), Croeze, Desmet, Hoogenstraaten, Kahn, Pinto, Strengholt, De Hoop
Raad van Beroep	8	6	75%	De Hoop Azn (vz), Cohen Barnstijn, Gerschtanowitz, Godefroa, Ter Linden, Minden, Ochse, De Hoop
Afd. Filmverhuurders	6	3	50%	Van Biene (vz), Strengholt, Paerl, Vermeer, Schuiten, Meyer
Afd. Amsterdam	7	4	57%	Veerman (vz), Ter Linden, Buisman, Kroonenberg, Minden, Ehrlich, Van Royen
Afd. Den Haag	3	2	67%	Viskoper (vz), Alter, De Haan
Afd. Rotterdam	5	3	60%	De Jong (vz), Bollongino, Den Hartogh, Vermeer, Weisbard
Afd. Groningen	5	0	0%	Thedinga (vz), Duut, Dommering, Milius, Zondervan
Filmbeurscommissie	5	4	80%	Cohen Barnstijn (vz), Bierman, De Jong, Minden, Van Twisk

Bron: Alle gegevens aangaande de samenstelling van de verschillende afdelingen van de Nederlandse Bioscoopbond in 1929 zijn afkomstig uit het Nieuw Weekblad voor de Cinematografie, 10 mei 1929. Het is mogelijk dat gedurende het jaar nog wisselingen zijn opgetreden in de samenstelling.

Dankwoord

Daar zat ik dan. Een oude, meer dan doorleefde cinema met retro-tapijt in het Poolse Wrocław; een auditorium met Oost-Europese cinefielen, een enkele Duitse filmhistoricus en mijn Poolse collega Andrzej Debski die mij voor de conferentie had uitgenodigd, en eerder met veel geduld de weg had gewezen in ondoorgroendelijke Poolse archieven. Naast mij op het toneel een vriendelijk glimlachende man die mijn – zorgvuldig in het Duits opgestelde – presentatie over een Joodse tweeling in filmzaken na elke zin met een ferm handgebaar onderbrak. Zijn live Poolse vertaling nam drie keer zoveel tijd in beslag als de Duitse versie, zo viel mij op; met iedere vertaalslag won het betoog aan levendigheid. De absurdistische vragenronde achteraf kenmerkte zich door gebrekkige over-en-weer vertalingen. Nog altijd vraag ik mij af welk beeld destijds bij de aanwezigen is blijven hangen van de Hirschbergs die de filmwereld in het mondaine Breslau van de jaren twintig mee opbouwden, en in de nazi-tijd hun heil zochten in het Hollandse ‘provinciale’ filmwezen. En op welke manier hun historische werkelijkheid werd gekleurd door het voorstellingsvermogen van haar vertalers; door ingesleten beelden van Joodse ondernemers vanuit een Nederlands én vanuit een Pools perspectief. Het was alles bij elkaar een bijzondere, ik mag wel zeggen filmische ervaring. Het leverde bovendien ‘mijn eerste’ Poolse publicatie op.

Toen Bert Hogenkamp mij in 2004 vroeg of ik promotieonderzoek wilde doen naar de ‘opvallende rol van Joden in de vooroorlogse filmwereld’ had ik geen idee wat me in de wetenschap te wachten stond of welke avonturen ik daarin zou beleven. Wel sprak het onderwerp meteen tot mijn verbeelding. Ik kon me er direct van alles bij voorstellen, net als iedereen die wel eens van de naam Tuschinski heeft gehoord. Wat ik niet had voorzien was de felheid van de reacties die een onderzoek naar Joodse ondernemers op een willekeurige verjaardag of elders teweeg kon brengen. In mijn jaren als Aio heb ik mij regelmatig verwonderd over onwrikbare stereotiepe denkbeelden over het al dan niet ‘nuttig’ of ‘ethisch verantwoord’ zijn van een dergelijk onderzoek, en niet in de minste plaats over haar hoofdpersonen. Dit heeft mij wel eens aan het twifelen gebracht. Mijn onderzoeksbegeleider Judith hielp mij er dan gelukkig weer aan herinneren dat het toch juist die meningen en het spanningsveld tussen beeld en realiteit waren, die het onderwerp zo actueel en zo de moeite waard maakten.

*“Historians have the same obligations to their dead subjects that anthropologists have to their living ones. They must recognize their humanity, search for their points of view, respect their complexity”*¹. Met dit motto ben ik de archieven ingegaan, en heb ik gezocht naar het ‘ware verhaal’. De snippets uit het verleden die ik daar vond heb ik gesmeed tot proefschrift, maar ik heb dat niet alleen gedaan. Allereerst wil ik prof. dr. Bert Hogenkamp en dr. Judith Thissen bedanken voor hun begeleiding en het in mij gestelde vertrouwen. Ik heb kunnen profiteren van het oog voor detail van Bert en zijn brede kennis over de vooroorlogse Nederlandse filmwereld, en van het gevoel voor *the bigger picture* en Joodse kwesties van Judith. Bevlogen discussies over de hoofdstukindelingen die ter tafel lagen, de makken van interdisciplinair onderzoek of complexe verschijningsvormen van Joodse identiteit, hebben mij geholpen mijn ideeën te vormen en aan te scherpen. Prof.dr. Frank Kessler ben ik erkentelijk voor zijn pragmatische houding bij de begeleiding richting de eindstreep. Thunnis van Oort, Clara Pafort-Overduin, André van der Velden en Karel Dibbets waren als collega’s van het door NWO gefinancierde onderzoeksproject ‘Cinema, Modern Life and Cultural Identity, 1896-1940’, van begin af aan fijne en inhoudelijk waardevolle gesprekspartners. Zij maakten mijn leven als promovendus bovendien een stuk meer kleurrijk en minder solistisch. Dat laatste gaat ook op voor mijn collega’s aan het Huizinga Instituut en het OGC, waarbij ik speciaal José van Aelst wil bedanken voor haar hulp bij de afronding.

Buiten deze kleine kring van directe collega’s zijn er nog vele anderen van hier en over de grens bereid geweest hun kennis en hun persoonlijke ervaringen met mij te delen in verschillende stadia van het onderzoek, onder wie filmhistorici en bedrijfshistorici, maar ook experts op het gebied van Joodse en sociale geschiedenis. Ze kunnen hier onmogelijk allemaal genoemd worden. In het bijzonder wil ik vermelden prof.dr. Keetie Sluyterman, prof.dr. Karin Hofmeester, prof.dr. Leo Lucassen, en prof.dr. Evelien Gans. Zij voorzagen het volledige manuscript in de eindfase en soms ook al eerder van gedegen en constructief commentaar vanuit hun eigen disciplines, waarmee ik mijn voordeel heb kunnen doen. Hun suggesties hebben mij des te meer laten inzien hoeveel interessante invalshoeken er mogelijk zijn om het ondernemerschap en de identiteitsvorming van minderheden in verleden en heden te onderzoeken, en dat er op dat gebied nog genoeg te ontginnen valt. Naast Leo Lucassen en Keetie Sluyterman bedank ik prof.dr. William Uricchio, prof.dr. Emile Wennekes en prof.dr. Sonja de

¹ L.W. Levine, ‘The historian and the icon’, in: C. Fleischhauer en B.W. Brannan, *Documenting America, 1935-1943* (Berkeley en Los Angeles 1988) 23.

Leeuw voor hun bereidheid zitting te nemen in de beoordelingscommissie ten behoeve van de verdediging van dit proefschrift op 29 augustus.

Het cliché tot slot, dat geen onderzoeker als een normaal mens kan blijven functioneren zonder de onvoorwaardelijke steun van familie en vrienden, heb ik proefondervindelijk kunnen vaststellen. Lieve Lars, lieve ouders en alle anderen in mijn leven die mij zo gelukkig maken, dank voor jullie betrokkenheid, ijzeren geduld en jullie vermogen om mij te helpen relativeren en uitzoomen wanneer dat nodig was. Laat de historische feiten voor zich spreken: zonder jullie had ik dit werk nooit kunnen volbrengen.

Utrecht, 25 juni 2013

Over de auteur

Fransje de Jong (1980) studeerde Theater-, Film- en Televisiewetenschappen in Utrecht, waar zij zich specialiseerde in mediageschiedenis. Zij werkte als av-documentalist bij het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. Voor de uitvoering van dit promotieonderzoek naar Joodse filmondernemers was zij vanaf 2004 als promovendus verbonden aan het Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur van de Universiteit Utrecht. Momenteel is zij manager bij de grootste Nederlandse retailer op het gebied van studieboeken.