

Omslagfoto: still frame uit POUR LA PAIX DU MONDE (Collectie Eye Filmmuseum)

Omslagontwerp: Studio Jan de Boer, Utrecht

Drukwerk: GVO, Ede

Dit proefschrift heeft geen ISBN.





**Projecties van een wereldbrand**

**De receptie van de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscopen (1914-1918)**

**Projections of Armageddon**

**The Reception of the First World War in Dutch Cinemas (1914-1918)**

(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. H.R.B.M. Kummeling,  
ingevolge het besluit van het college voor promoties in het openbaar te verdedigen op  
vrijdag 21 december 2018 des middag te 2.30 uur

door

**Klaas de Zwaan**

geboren op 11 juli 1977 te Ermelo

**Promotor: Prof.dr. F.E. Kessler**

**Copromotor: Dr. N. Verhoeff**

## DANKWOORD

De afgelopen jaren kreeg ik van alle kanten inspiratie, hulp en aanmoedigen aangereikt. Van collega's, vrienden en familie. Niet iedereen kan bij naam worden genoemd, maar ik doe toch een poging.

Dank Rommy Albers, Rixt Jonkman en Elif Rongen-Özen (Eye), Jon Wengström (Svenska Film Institutet), Solveig Nestler (Bundesarchiv), Stéphanie Salmon (Pathé Jérôme Seydoux), David Sraba, Xavier Sené (ECPAD), Rainer Rother en Laurent Véray.

Dank aan mijn copromotor Nanna Verhoeff en de vaste leden van het Early Cinema Colloquim: Martin Loiperdinger, Caroline Henkes, Karen Eifler, Ludwig Vogl en Brigitte Braun (Trier), Peter Ellenbruch (Essen), Jörg Schweinitz, Wolfgang Führmann, Kristina Köhler, Daniel Wiegand, Jelena Rakin en Mattia Lento (Zürich). Een extra diepe buiging voor Adrian Gerber, die als geen ander weet waarom dit onderwerp de moeite waard is en altijd bereid was zijn kennis (en bronnen!) te delen.

Dank aan de leden van het Utrechtse Film Seminar: Paul Kusters, Mette Peters, Anke Wilkening, Rianne Siebenga, Cynthia Qijun, Junting Zhang, Liliana Melgar Estrada, Emjay Rechsteiner, Claire Dupré la Tour, Asli Özgen-Tuncer, Nico de Klerk en natuurlijk mijn fijne aio-collega's Dafna Ruppin en Sarah Dellmann.

Dank aan vele anderen met wie ik de afgelopen jaren met zoveel plezier heb samengewerkt aan de Universiteit Utrecht, onder wie het prachtkoppel Eef Masson en Karin van Es. Vincent Crone heeft me in de *dying seconds* enorm geholpen.

Ook buiten de muren van het archief en de universiteit mocht ik rekenen op steun, hulp en advies. Jan de Boer maakte de prachtige cover. Anneleen Siebelink zette de redactionele puntjes op de i. Remco Nieuwenhuis' hulp kwam zeer gelegen.

In thuisstad Vianen leefden ook vele anderen mee. Mijn hardloopvrienden 'De Minstreels' bijvoorbeeld, en mijn fantastische burens. Met zijn onuitputtelijke positiviteit was goede vriend Rob van de Wiel een échte steun en toeverlaat.

Dank aan mijn familie. Mijn geweldige ouders, Henk en Henny de Zwaan, die me altijd in alles hebben gesteund. Net als mijn schoonouders, Cees en Reina, op wie ik verzot ben.

Natuurlijk mag ik mijn allerbeste maatjes niet vergeten te bedanken: lieve Hester († 2017), Maria-José, Niels, Mol, Jesse, Paul, Jorrit – en de knapste paranimfen die ik me maar kon wensen: GJ van Pijkeren en Merlijn van Hulst.

Ik ben veel dank verschuldigd aan mijn promotor, prof.dr. Frank Kessler – meer dan hij, de onbaatzuchtigheid en bescheidenheid zelve, ooit zou willen aanvaarden. Vanaf de eerste dag dat we elkaar ontmoetten heeft Frank mij het vertrouwen en de mogelijkheden gegeven die uiteindelijk tot dit proefschrift hebben geleid. Samen met zijn vrouw Sabine heeft Frank veel betekend voor de ontwikkeling en *state of the art* van filmhistorisch onderzoek. Als inspirator en motivator heeft hij ook veel betekend voor mij.

Tot slot Tom en Lola. Met name het afgelopen halfjaar heb ik jullie niet de tijd en aandacht kunnen geven die jullie verdienen. Dat wordt anders. Groei ondertussen niet te snel, lieverds. Ik hou jullie zo graag bij me.

En Cécile...

bedankt voor twintig jaar onvoorwaardelijke liefde.

Vianen, 1 november 2018

## **INHOUDSOPGAVE**

### **Inleiding. De receptie van de oorlog in Nederlandse bioscopen (1914-1918)**

- 0.0 Neutraliteit en bioscoopcultuur 9
- 0.1 De bioscoop, de oorlog en propaganda 13
- 0.2 Historische receptie: methodologische implicaties 23
- 0.3 Toe-eigening, dispositieven en receptietropen 27
- 0.4 Bronnenkritiek en hoofdstukindeling 30

### **1. De distributie van oorlogsfilms in Nederland (1914-1918)**

- 1.0 De commerciële en politieke logica achter de distributie van oorlogsfilms 36
- 1.1. 'De toestand.' Filmhandel in oorlogstijd 40
- 1.2 'Neutrale' distributiestrategieën: oorlogsjournaals en speelfilms 47
- 1.3 De distributie van Britse propagandafilms in Nederland 51
- 1.4 Franse filmpropaganda in Nederland 57
- 1.5 Duitse filmpropaganda in Nederland 67
- 1.6 Conclusie: de verspreiding en verhouding van buitenlandse oorlogsfilms 75

### **2. Toezicht, censuur en de 'neutrale bioscoop'**

- 2.1 De politieke dimensie van het 'bioscoopgevaar' 80
- 2.2 Zorgen om de onzijdigheid: neutrale filmcensuur in Amsterdam en Utrecht 89
- 2.3. Neutrale bioscoopcensuur in kosmopolitisch Rotterdam 101
- 2.4 Oorlogsfilms in diplomatieke kringen: bioscoopcensuur in Den Haag 107
- 2.5. Conclusie: tussen pragmatiek en partijdigheid 114

### **3. De oorlog als non-fictie. Retoriek, gebruik en receptie**

- 3.1 Filmpropaganda als waarheidsstrategie 118
- 3.2 Patronen in betekenisgeving: receptietropen 123
- 3.3 De oorlogsactualiteiten 133
- 3.4 De samenstelling van het oorlogsjournaal 141
- 3.5 Het PATHÉ-JOURNAAL EN LES ANNALES DE LA GUERRE 144
- 3.6 De 'neutrale' oorlogsjournaals 149
- 3.7 De Franse oorlogsreportages 154
- 3.8 Duitse en Britse oorlogsreportages 163
- 3.9 De Britse regeringsfilms: BRITAIN PREPARED 169

- 3.10 Franse en Belgische regeringsfilms 176
- 3.11 THE BATTLE OF THE SOMME 181
- 3.12 Conclusie: THE BATTLE OF THE SOMME, voor en na 200

#### **4. Nederlandse propagandafilms in de Eerste Wereldoorlog: productie en receptie**

- 4.1 De wenselijkheid van nationale filmpropaganda 203
- 4.2 De adressering van een nationaal publiek in de Nederlandse bioscopen 206
- 4.3 Film als militaire propaganda: Ons leger en Onze vloot 209
- 4.4 Mullens' reputatiestreven 216
- 4.5 HOLLAND NEUTRAAL: adresseringswijzen en vertoningscontext 222
- 4.6 HOLLAND NEUTRAAL: pers- en publieksreacties 228
- 4.7 Kritiek op HOLLAND NEUTRAAL 234
- 4.8 Conclusie: tussen lof en kritiek 242

#### **5. Oorlogsficties in Nederlandse bioscopen**

- 5.1 Inleiding. Speelfilms en ideeënvorming 244
- 5.2 Duitse oorlogsficties: WENN VÖLKER STREITEN 248
- 5.3 De receptie van MÈRES FRANÇAISES: vertoningspraktijken, reacties en doelgroepen 258
- 5.4 De gezanten van Ruritania: THE BATTLE CRY OF PEACE 277
- 5.5 De Nordisk-missie: NED MED VAABNENE, HIMMELSKIBET en PAX AETERNA 296
- 5.6 Conclusie: De aantrekkingskracht van oorlogsfilms 310

#### **6. Conclusie**

- 6.1 De Nederlandse bioscoopcultuur tijdens de Eerste Wereldoorlog 313
- 6.2 Het politieke bioscoopgevaar, de neutrale bioscoop en 'filmwijsheid' 320
- 6.3 De betekenis van de oorlog: film als projectie van de Nederlandse neutraliteit 324

#### **Samenvatting (Engels)/Summary (English) 328**

#### **Bibliografie 333**

#### **Filmografie 348**

## INLEIDING

### DE RECEPTIE VAN DE EERSTE WERELDOORLOG IN NEDERLANDSE BIOSCOPEN (1914-1918)

#### 0.0 Neutraliteit en bioscoopcultuur

De Nederlandse neutraliteit betekende weliswaar dat de bevolking het fysieke oorlogsleed grotendeels bespaard zou blijven, toch werden de Nederlanders wel degelijk geconfronteerd met de politieke en economische gevolgen van de oorlog. Dat is de algemene conclusie die uit de hausse van historische studies over Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog van de afgelopen jaren kan worden getrokken.<sup>1</sup> Deze teneur staat haaks op het idee dat de oorlogsjaren ongemerkt aan Nederland voorbij zijn gegaan, zoals de beperkte historiografische aandacht voorheen suggereerde. De Eerste Wereldoorlog vormde stellig een turbulente periode in de nationale geschiedenis, waarin de Nederlandse natie langs de existentiële afgrond scheerde.

De neutraliteitspolitiek speelt een sleutelrol in het immer uitdijende historiografische corpus over Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog. Het recente overzichtswerk *Nederland Neutraal* is in dit opzicht illustratief te noemen.<sup>2</sup> De auteurs beschrijven de neutrale positie als een voortdurende worsteling en betogen dat de neutraliteitspolitiek buitengewoon veelzijdig was.<sup>3</sup> De neutraliteitsproclamatie van de Nederlandse regering had alleen betrekking op de houding ten opzichte van de oorlogvoerende partijen. Daarmee is niet gezegd dat alle aspecten van het politieke, economische of maatschappelijke leven werden gekenmerkt door een volmaakte onzijdigheid, laat staan dat veel Nederlanders zich niet lieten leiden door een vurige (of pragmatische) voorkeur voor een van de belligerenten. Voorstanders van oorlogsdeelname leken er nauwelijks te zijn.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Een chronologische selectie van de studies over de Eerste Wereldoorlog sinds het jaar 2000: Hubert P. Tuyll van Serooskerken, *The Netherlands and the First World War: Espionage, Diplomacy and Survival* (Leiden: Brill, 2001); Paul Moeyes, *Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog 1914-1918* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2001); Hans Binneveld et al., red., *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Hilversum: Verloren, 2001); Ivo Kuypers, *In de schaduw van de Grote Oorlog. De Nederlandse arbeidersbeweging en de overheid 1914-1920* (Amsterdam: Aksant, 2002); Maartje Abbenhuis, *The Art of Staying Neutral. The Netherlands in the First World War, 1914-1918* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006); Paul Moeyes, *De sterke arm, de zachte hand. Het Nederlandse leger en de neutraliteitspolitiek 1839-1939* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2006); Martin Kraaijestein en Paul Schulten, red., *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog* (Soesterberg: Aspekt, 2007); Kees van Dijk, *The Netherlands Indies and the Great War 1914-1918* (Leiden: KITLV Press, 2007); Rob Kammelar, *De Eerste Wereldoorlog door Nederlandse ogen* (Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar, 2007); Johan den Hertog en Samuel Kruizinga, red., *Caught in the Middle. Neutrals, Neutrality and the First World War* (Amsterdam: Aksant 2011); Susanne Wolf, red., *Guarded Neutrality. Diplomacy and Internment in the Netherlands during the First World War* (Leiden, Boston: Brill, 2013); Eric Mecking, *Neutraal Nederland in oorlogstijd. Rantsoeneren, frauderen, speculeren en creperen tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Diemen: Mecking, 2014); Conny Kristel, *De oorlog van anderen. Nederlanders en oorlogsgeweld 1914-1918* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2016); Felicity Rash en Christophe Decler, red., *The Great War in Belgium and the Netherlands* (Londen: Palgrave Macmillan, 2018). In dit kader dient ook de seriepublicatie *De Grote Oorlog, kroniek 1914-1918* te worden genoemd, uitgegeven onder auspiciën van de Stichting Studiecentrum Eerste Wereldoorlog. De eerste kroniek verscheen in 2002, de laatste in 2018. Zie: L. Dorrestein, H. Van der Linden, P. Pierik en R.J. de Vogel, red., *De Grote Oorlog – kroniek 1914-1918. Essays over de Eerste Wereldoorlog*, deel 36 (Soesterberg: Aspekt, 2018).

<sup>2</sup> Wim Klinkert, Samuël Kruizinga en Paul Moeyes, *Nederland Neutraal. De Eerste Wereldoorlog 1914-1918* (Amsterdam: Boom, 2014).

<sup>3</sup> Klinkert et al., *Nederland Neutraal*, 9.

<sup>4</sup> Moeyes, *Buiten Schot*, 8.

Dat betekende natuurlijk niet dat de Nederlanders geen voorkeur voor een van de strijdende partijen hadden. In zijn artikel “De Nederlandsche oorlogspsyche”, gepubliceerd direct na de oorlog, stelde de journalist Cornelis Karel Elout (1870-1947) al vast dat de aanvankelijk nationale eendracht snel uiteenviel in een pro-Entente en een pro-Duits kamp die elkaars gelijk venijnig betwisten.<sup>5</sup> Het Duitse kamp was volgens hem ontegenzeggelijk in de minderheid: “slechts de politiek-protestantsche groepen waren, ook blijkens de uitingen van haar hoofdorganen, overwegend Duitschgezind en ook onder de katholieken was een zekere Duitschgezinde groep”.<sup>6</sup> Als verklaring voor deze voorkeur noemde Elout de afkeer van Frankrijk als bakermat van revolutionaire ideeën, evenals de gedachte dat de Duitse cultuur meer christelijk getint was. Hij tekende daarbij aan dat er in Nederlandse officierskringen veel bewondering was voor de Pruisische militaire organisatie, maar de Duitse oorlogsmisdaden stuitten in het neutrale Nederland op grote weerzin. De verhalen die naar aanleiding van de inval in België, de terechtstelling van Edith Cavell (1865-1915) en de torpedering van passagiersschip RMS Lusitania in Nederland circuleerden – al dan niet gevoed en bekrachtigd door het pro-Entente kamp – hadden volgens Elout een grote rol gespeeld in de overwegend anti-Duitse houding van de Nederlanders.<sup>7</sup> Het is de vraag of dat werkelijk zo was. Hedendaagse historici wagen zich niet aan dergelijke monolithische uitspraken, waarin partijdige gevoelens worden gekwantificeerd of als onveranderlijk worden beschouwd.

Dat de meningen over de betekenis van ‘neutraliteit’ ook tijdens de Eerste Wereldoorlog zeer uiteenliepen, heeft Ismee Tames op overtuigende wijze aangetoond. In haar studie *Oorlog voor onze gedachten* brengt zij het veelzijdige Nederlandse publieke debat over de positie en identiteit van Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog in kaart.<sup>8</sup> Dit debat, waarbinnen neutraliteit als kernbegrip werd gehanteerd, betrof primair een pennenstrijd tussen bekende opiniemakers, van publicisten en politici tot juristen en intellectuelen. Tames heeft echter gewaakt voor een selectieve top-downbenadering. Ze richt zich in de eerste plaats op de centrale begrippen die door middel van een kwantitatief-vergelijkende inhoudsanalyse van relevante tijdschriften boven zijn komen drijven. Vervolgens heeft ze gekeken welke auteurs deze begrippen gebruikten.

Wel moet worden aangetekend dat de publieke reikwijdte van deze tijdschriften beperkt was. De begrippen zijn veelal afkomstig uit doorwrochte opiniestukken (niet zelden geschreven in hermetisch juridisch jargon) die buiten elitaire kringen niet altijd tot de verbeelding zullen hebben gesproken, laat staan dat de tijdschriften in kwestie daar überhaupt werden gelezen. Het is en blijft dus de vraag hoe ‘publiek’ de discussie over de oorlog eigenlijk was. Tames zelf concludeert dan ook

---

<sup>5</sup> Cornelis Karel Elout, “De Nederlandsche oorlogspsyche,” in *Nederland in den oorlogstijd*, red. Hajo Brugmans (Amsterdam: Elsevier, 1920), 354–356.

<sup>6</sup> Elout, “De Nederlandsche oorlogspsyche,” 358.

<sup>7</sup> Elout, “De Nederlandsche oorlogspsyche,” 358.

<sup>8</sup> Ismee Tames, *Oorlog voor onze gedachten* (Hilversum: Verloren 2006).



dat het “een uitsnede uit het veel bredere publieke debat” betreft, “dat zich uitstrekte tot veel meer onderwerpen, personen en media”, waaraan ze in een voetnoot toevoegt dat “bijna al deze aspecten van ideeënvorming in Nederland” nog nader onderzoek behoeven.<sup>9</sup> Het is een conclusie die nog altijd standhoudt.

Dit proefschrift daalt af naar het prozaïsche domein van de ‘gewone’ burger en de mogelijkheden die hij of zij had om zich een idee of een mening over de oorlog te vormen. De voorgestelde analyse richt zich niet op prominente individuen die elkaar met argumenten bestoken – argumenten die de tand des tijds hebben doorstaan omdat de visie waar zij onderdeel van uitmaakten destijds werd gepubliceerd –, maar op de oorlogsbeleving van doorgaans anonieme burgers buiten het dwingend-dominante perspectief van de ‘grotemannengeschiedenis’. Hun inzichten, argumenten en ervaringen van de oorlog zijn nauwelijks gedocumenteerd. Hoe kan desondanks meer inzicht worden verkregen in de manieren waarop zij betekenis aan de oorlog gaven? Welke mogelijkheden hadden zij überhaupt om zich een beeld van de wereldbrand te vormen?

Weinig Nederlanders waren persoonlijk getuige geweest van het oorlogsbedrijf, enkele uitzonderingen daargelaten. Ten zuiden van de grote rivieren hadden sommigen in de augustusdagen van 1914 mogelijk de bombardementen op Antwerpen gehoord. Velen zagen de ellenlange rijen Belgische vluchtelingen die hun thuishaven na de Duitse inval waren ontvlucht; tussen 1915 en het einde van de oorlog bleef hun aantal schommelen rond 100.000.<sup>10</sup> De Belgische ontheemden gaven de oorlog letterlijk een gezicht en hun persoonlijke verhalen zullen de empathische verstaander de mogelijkheid hebben geboden iets van hun angstige ervaringen te begrijpen of – wellicht – te ‘voelen’. Ook was er een handvol Nederlanders dat daadwerkelijk meevocht aan het front.<sup>11</sup> Verreweg de meeste Nederlanders maakten de verschrikkingen van het slagveld echter niet zelf mee. Voor hen bleef het strijdtoneel een duister vergezicht.

In haar recente boek *De oorlog van anderen* beschrijft historica Conny Kristel de mogelijkheden die Nederlanders hadden om de verschrikkingen van de oorlog te ervaren. In haar analyse richt zij zich hoofdzakelijk op de mediërende rol van de geschreven pers, dat wil zeggen kranten en tijdschriften, maar Kristel heeft ook oog voor de representaties van het oorlogsgeweld in het theater en de bioscoop. De Britse oorlogsdocumentaire THE BATTLE OF THE SOMME (British Topical Committee for War Films, 1916), in vele Nederlandse bioscopen te zien vanaf begin oktober 1916,

---

<sup>9</sup> Tames, *Oorlog voor onze gedachten*, 22.

<sup>10</sup> Evelyn de Roodt, *Oorlogsgasten. Vluchtelingen en krijgsgevangenen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, (Zatbommel: Europese Bibliotheek, 2000), 173.

<sup>11</sup> De Brabantse zeeman Louis van Iersel bijvoorbeeld, die voor zijn heldendaden in dienst van het Amerikaanse leger zelfs de *Medal of Honor* ontving. Zie: Martin Kraaijestein, “Nederlanders in vreemde krijgsdienst,” in: *De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*, gepubliceerd in 2002, <http://www.wereldoorlog1418.nl/oorlogsnieuws/nederlanders.htm> (laatste raadpleging 1 augustus 2018).

stelde Nederlanders in staat om de fysieke en emotionele afstand tot de oorlogsrealiteit te overbruggen; een (logisch) gevolg van de mediums specifieke eigenschappen van film én van de onverschrokkenheid van de cameramannen aan het front. “Gezien de beperkingen van de fotografie en de behoefte van tijdgenoten om de gebeurtenissen zo dicht mogelijk te naderen, moet de introductie van bewegend beeld van de Slag aan de Somme voor tijdgenoten ronduit sensationeel zijn geweest,” concludeert Kristel.<sup>12</sup>

En dat was het zeker, al speelden veel andere films ook een rol in de publieke verbeelding van de oorlog en het oorlogsgeweld. Het aanbod van oorlogsfilms in de Nederlandse bioscopen was veel breder dan THE BATTLE OF THE SOMME alleen. Hoewel deze film een grote indruk heeft gemaakt op veel Nederlandse toeschouwers en een belangrijke rol heeft gespeeld in het initiëren van ideeën over film en bioscoop, kan zijn impact alleen worden gepeild tegen de achtergrond van de talloze andere films die (al dan niet) de oorlog verbeeldden en in de Nederlandse bioscopen te zien waren.

De grondgedachte van dit proefschrift is dat een studie van het publieksmedium film binnen de context van een bredere bioscoopcultuur mogelijkheden biedt om enig inzicht te krijgen in de relatie tussen oorlog en publieke betekenisvorming. Bioscopen worden in dit kader niet pers se als Habermasiaanse fora voor debat beschouwd. Zeker, bioscopen verruimden het idee van openbaarheid en zullen gebruikt zijn als ontmoetingsplaats voor dialoog en discussie, maar daarmee was er echter nog geen sprake van een publieke sfeer in Habermas’ zin.<sup>13</sup> De conventies van de bioscoop leenden zich immers niet voor hardop en met elkaar denken: als exponenten van de nieuwbakken consumptiemaatschappij veronderstelden bioscopen vooral eenrichtingsverkeer. Bioscoopbezoekers waren in de eerste plaats consumenten en geen kritische, betrokken burgers. Dit betekent echter niet dat film en de bioscoop als vorm van openbaarheid helemaal geen rol speelde in de vormgeving van de publieke opinie. Films konden zeker als argument worden gebruikt in discussies over, bijvoorbeeld, recht en rede van de oorlog, maar de tastbare overblijfselen van dit debat zijn enkel in de geschreven media zichtbaar. In dit proefschrift ligt de focus primair op film en bioscoop als katalysator voor ideeënvorming en als verspreider van ideeën, waarbij de aandacht uitgaat naar de films zelf, de omstandigheden waarin deze werden vertoond en de reacties die zij opriepen: het domein van historische receptie.

---

<sup>12</sup> Kristel, *De oorlog van anderen*, 147.

<sup>13</sup> Habermas definieerde de publieke sfeer als “the sphere of private people come together as a public; they soon claimed the public sphere regulated from above against the public authorities themselves, to engage them in a debate over the general rules governing relations in the basically privatized but publicly relevant sphere of commodity exchange and social labor. The medium of this political confrontation was peculiar and without historical precedent: people’s public use of their reason (öffentliches Rasonnement).” Zie: Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, vertaald door Thomas Burger (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992), 27.

Aan het begin van de jaren tien van de twintigste eeuw concludeerde het *Algemeen Handelsblad* dat “de bioscopen evenals de automobielen zijn gekomen om te blijven”.<sup>14</sup> Met hun entree in het moderne medialandschap boden zij alternatieve ontplooiingsmogelijkheden voor grote groepen burgers. Bioscopen boden nieuwe ideeën aan, nieuwe identiteiten en nieuwe vergezichten of, in de woorden van Murray Pomerance, “a new sense of exteriority”.<sup>15</sup> Met hun komst ontstond een sfeer van het moderne leven die ik, in navolging van Michael Hammond, als ‘bioscoopcultuur’ definieer.<sup>16</sup> Hammond bouwt op zijn beurt voort op het concept *national cinema* zoals Andrew Higson deze in het gezaghebbende *Screen* herschreef.<sup>17</sup> Volgens Higson zou de studie van een *national cinema* niet alleen gericht moeten zijn op het corpus aan films dat binnen bepaalde landsgrenzen is gemaakt, een *production-led approach* zogezegd, maar ook op het domein van de consumptie, “an argument, in other words, that focuses on the activity of national audiences and the conditions under which they make sense of and use the films they watch”.<sup>18</sup>

Een dergelijke gedachtegang veronderstelt dat er nationale kenmerken te onderscheiden zijn in de samenstelling van het filmaanbod gedurende een specifieke periode, maar ook dat er kenmerkende eigenschappen zijn in de voorkeuren en gedragingen van een nationaal publiek. Dergelijke uitgangspunten fungeren als hypothese voor dit onderzoek. Hoe het ‘Nederlandse’ publiek zich in deze periode laat kennen en benaderen, behoeft uiteraard enige toelichting. Het is immers epistemologisch en methodologisch onhoudbaar te spreken van een nationaal publiek als een uniforme interpreterende entiteit.<sup>19</sup>

In de context van het voorgaande zullen ‘gewone’ Nederlanders bijvoorbeeld uiteenlopende ideeën over het morele gelijk van de eigen positie en de elkaar bevechtende kampen hebben gehad. Wanneer in dit proefschrift wordt gesproken van de ‘kijker’, de ‘bioscoopgangers’, de ‘toeschouwer’ of het ‘publiek’ beschouw ik deze primair *als een hypothetische entiteit die zich actief tot het gelijk van de strijdende partijen wil verhouden*. Dat kon op drie ideaaltypische manieren: men was op de hand van de Entente of de Centralen, of men waande zich, al dan niet principieel, neutraal. Het is de

---

<sup>14</sup> “Van Dag tot Dag. Naar de Bioscope,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 16 maart 1912, 9.

<sup>15</sup> “Modernity”, the era of public illumination, brought a new sense of exteriority: what once has been privately imagined was now dramatically depicted, broadcast, systematized for all to read and know.” Zie: Murray Pomerance, red., *Cinema and Modernity* (New Brunswick, New Jersey, Londen: Rutgers University Press, 2006), 11.

<sup>16</sup> Hammond kiest voor de term ‘bioscoopcultuur’ – in plaats van een ‘nationale cinema’ of ‘filmcultuur’ – “in order to emphasize the cultural space of cinema and cinema-going.” Waar voorgaande begrippen de productie en afkomst connoteren, benadrukt het concept bioscoopcultuur het belang van de bioscoop als centrale plaats waar films worden gebruikt, geconsumeerd en begrepen. Zie: Michael Hammond, *The Big Show. British Cinema Culture in the Great War (1914-1918)* (Exeter: University of Exeter Press, 2006), 5.

<sup>17</sup> Andrew Higson, “The Concept of National Cinema,” *Screen* 30, no. 4 (oktober 1989): 36–47.

<sup>18</sup> Higson, “The Concept of National Cinema,” 36.

<sup>19</sup> Zo heeft Thunnis van Oort in zijn proefschrift overtuigend aangetoond dat de verzuiling ook in de reacties op de film te herkennen is. Zie: Thunnis van Oort, “Film en het Moderne Leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909-1929)” (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007).

vraag welke mogelijkheden deze doelgroepen binnen de Nederlandse bioscoopcultuur hadden om hun bestaande voorkeuren bevestigd te zien.

### 0.1 De bioscoop, de oorlog en propaganda

“Film has an immense influence on how society views and thinks about warfare,” stellen Spencer Tucker en T. Jason Soderstrum met encyclopedische stelligheid. En: “It can impart cultural values, encourage given dispositions and serve propaganda purposes as well.”<sup>20</sup> Hoewel de precieze werking van dit fenomeen minder overzichtelijk en direct verloopt dan de term “influence” suggereert, zou ik door middel van dit proefschrift zeker willen betogen dat film en bioscoop een prominente rol vervulden in de beeldvorming van Eerste Wereldoorlog in Nederland in de oorlogsjaren 1914-1918.

In het neutrale Nederland was de oorlog een mediagebeurtenis bij uitstek. Het waren de moderne massamedia die ideeën over de oorlog distribueerden en een bemiddelende rol speelden in de receptie van de oorlog. De kranten publiceerden dagelijks artikelen over de verschrikkingen, vorderingen en verliezen aan het front en de rol van politieke en militaire hoofdrolspelers. “De oorlog als thema domineerde vier jaar lang de dagbladen, die vrijwel allemaal de gehele voorpagina plus nog enkele binnen in de krant gelegen pagina’s exclusief ervoor reserveerden,” concludeert pershistoricus Huub Wijfjes.<sup>21</sup> In hun nieuwsgaring waren de redacties van de landelijke dagbladen grotendeels afhankelijk van buitenlandse kranten en ‘onafhankelijke’ persbureaus, maar Nederlandse dag- en weekbladen hadden ook eigen oorlogsverslaggevers in dienst die vanuit het oorlogsgebied aan het thuisfront rapporteerden.<sup>22</sup>

In sommige gevallen publiceerden men zelfs de ervaringen van Nederlanders die daadwerkelijk aan het front meevochten. Zo werd in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* gedurende enkele maanden een oorlogsdagboek van een Nederlander in het Franse vreemdelingenlegioen opgenomen. De jonge soldaat deelde zijn ervaringen aan het front, waar ontbering en de dood onlosmakelijke componenten van het dagelijks leven waren. “Mijn hemel,” roept hij op enig moment uit om zijn waarneming kracht bij te zetten, “wie heeft een voorstelling van den oorlog, die het alleen van hooren zeggen hebben moet? Wie analyseert naar waarheid de sensaties van den soldaat op het

---

<sup>20</sup> Spencer Tucker en T. Jason Soderstrum, “Film and the War,” in *The Encyclopedia of World War I: A Political, Social and Military History*, red. Spencer Tucker (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005), 413.

<sup>21</sup> Huub Wijfjes, *Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie* (Amsterdam: Boom, 2004), 120. Perhistoricus Marcel Broersma heeft gewezen op het feit dat het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog het debat stimuleerde over de (gewenste) maatschappelijk rol van de pers. Zie: Marcel Broersma, “Botsende stijlen. De Eerste Wereldoorlog en de Nederlandse journalistieke cultuur,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 2, no. 2 (1999): 44.

<sup>22</sup> Een dergelijke uitzondering was de journalist Jan Feith (1874-1944), die in 1918 ‘embedded’ optrok met het Belgische leger. Zijn opgetekende ervaringen waren “niets anders dan langs den weg neergeschreven indrukken van een journalist, die op zijn avontuurlijken tocht in het door de Duitschers nauwelijks ontruimde West-Vlaanderen en het dadelijk daarna al door de Belgische overwinnaars bezette eigen gebied, zijn geschiedenis van den dag vastlegde; geen literatuur produceerende, maar een bladzijde Belgische wereldgeschiedenis vertolkend”. Zie: Jan Feith, *Met de Belgische troepen door West-Vlaanderen* (Amsterdam: Scheltens en Giltay, 1918), 3. Over Nederlanders verslaggevers in oorlogsgebied tijdens de Eerste Wereldoorlog, zie ook het hoofdstuk “De Eerste Wereldoorlog” in Wijfjes, *Journalistiek in Nederland*, 117–142.

slagveld?”<sup>23</sup> Daar lag voor kranten inderdaad een uitdaging. De mogelijkheden om met behulp van schriftelijke verslaggeving de zinnelijke gewaarwording van de oorlog te imiteren waren zeer beperkt.

Het format van het ‘ooggetuigenverslag’ was een middel om die leemte te vullen, het gebruik van afbeeldingen evenzeer. Maar fotoverslaggeving was nog geen standaardpraktijk in de Nederlandse kranten, ook al kwam daar gaandeweg de oorlog verandering in. Als er al afbeeldingen van de oorlog in de kranten werden opgenomen, betrof het doorgaans scènes die op gepaste afstand van de frontlijn waren genomen (afbeelding 1 en 2). De tekening was het meest gangbare medium om het oorlogsgeweld in de pers te illustreren.<sup>24</sup>

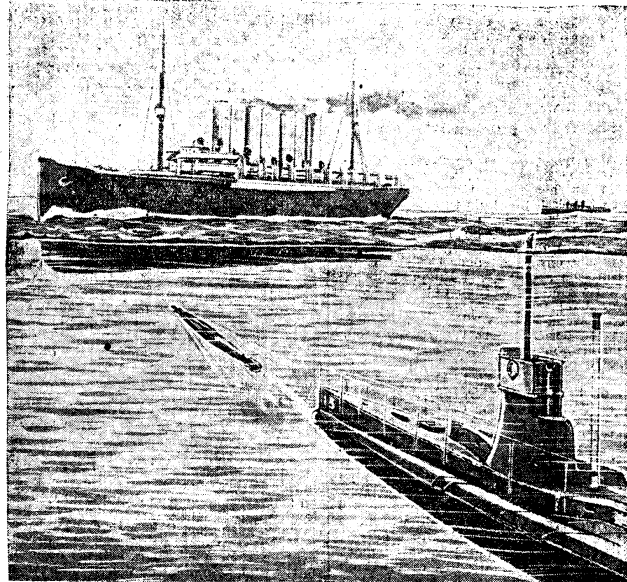
**De Ioopgraven-oorlog.**



Een Russische aanval in Noord-Polen.

**Afbeelding 1.** Gravure van de loopgravenoorlog. Verschenen in het *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 28 juni 1915, 9.

**DE DUKBOOTEN-OROLOG.**



Hoe een onderzeeër een stoinschip torpedeert.

**Afbeelding 2.** Grafische weergave van de duikbootoorlog. Verschenen in het *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 7 april 1915, 1.

In tegenstelling tot de kranten voorzag de Nederlandse geïllustreerde pers wél in de vraag naar beelden van de oorlog. Tijdschriften als *Panorama*, *Het Leeven Geïllustreerd* en de *Katholieke Illustratie* waren grotendeels afhankelijk van buitenlandse persbureaus, maar stuurden ook eigen verslaggevers naar de frontlijn.<sup>25</sup> Zij publiceerden tal van foto's en gravures die lezers in staat stelden zich een beeld van de oorlog te vormen. Realistische beelden, waarin ook aandacht was voor de

<sup>23</sup> “Een Hollandsche jongen in Fransche krijgsmiddeel,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 13 oktober 1915, 5.

<sup>24</sup> Paul Moeyes. *De Zwaardjaren. De verbeelding van het Westelijk front 1914-1918* (Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 2017), 13.

<sup>25</sup> Er is weinig onderzoek gedaan naar de rol van de geïllustreerde pers in de verbeelding van de Eerste Wereldoorlog, maar historica Tamar Cachet heeft recentelijk een uitstekende voorzet gedaan. Zie: Tamar Cachet, “Motieven om oorlogsdoden te tonen in de pers,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 19, no. 1 (2016): 35–59.

gruwelijkheden, vonden zo hun weg naar een breed en sensatiebelust publiek. Maar de geïllustreerde tijdschriften vormden niet de enige beeldragers van de oorlog die in Nederland circuleerden. Ook de uitgegeven gedenkboeken prikkelden het voorstellingsvermogen, evenals stereoscoopfoto's, affiches, postkaarten en lantaarnplaatjes, waarvan het gebruik zeker niet beperkt bleef tot huiselijke kring.<sup>26</sup> Dergelijke visuele representaties van de oorlog plaatsten de beschouwer vaak in de rol van ooggetuige: een positie die de meeste Nederlanders naar de aard van het conflict vreemd was.

Vanaf zijn introductie in het medialandschap stelde film mensen in staat zich te verbinden met de gebeurtenissen op het wereldtoneel en oorlogen in het bijzonder. Stephen Bottomore heeft in zijn lijvige proefschrift *Film, Faking and Propaganda* aangetoond dat vanaf het einde van de negentiende eeuw het nieuwe medium film al werd gebruikt voor mobiliserende doeleinden.<sup>27</sup> Uit zijn studie kan worden afgeleid dat oorlogsfilms zo oud zijn als het filmmedium zelf. Een gebrek aan representatiemogelijkheden, systematische productie en controle over de afzetmarkt, nog afgezien van de kwalijke reputatie van het medium, maakten het voor regering en leger echter weinig aantrekkelijk om zich met het filmbedrijf in te laten – enkele uitzonderingen daargelaten.<sup>28</sup> De Eerste Wereldoorlog bracht daar verandering in. In vrijwel alle West-Europese landen was de film in 1914 de fase van institutionalisering voorbij.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Dit proefschrift laat hun gebruik en retorica buiten beschouwing, maar pleit wel voor verder onderzoek naar visuele propaganda in de Eerste Wereldoorlog. De rol van de toverlantaarn – binnen de context van de lezing – mag bijvoorbeeld niet worden onderschat. In het Duitse Bundesarchiv is informatie te vinden over de wijze waarop in Nederland lantaarnplaatjes voor Belgische propaganda werden gebruikt. Ter illustratie citeert een Duitse diplomaat de Nederlandse vakbondsleider en sociaal-democratisch politicus Henri Polak (1868-1943): “De voordrachten, die ik in het afgelopen jaar hier en daar in de lande over het ongelukkige België heb gehouden, dankten hun slagen in niet geringe mate aan de voortreffelijke collectie lantaarn-plaatjes, vervaardigd door den heer Van Krefeld. Met veel smaak wist hij zijne verzameling zoo in te richten, dat een volmaakt beeld van het land kon worden gegeven. Fraaie stadsgezichten, landschappen, merkwaardige oude en nieuwe gebouwen, interieurs, kunstwerken, alles omvat zij en van alles het beste. Bijzonder belangwekkend is de collectie ook hierom, dat zij een groot aantal beelden bevat van plaatsen, stadsgedeelten, gebouwen, enz., die in den huidige oorlog beschadigd, verwoest en onherroepelijk verloren zijn gegaan, als bijvoorbeeld: de Lakenhal en omgeving te Leperen, de Lakenhal te Nieuwpoort, verschillende plekjes in oude Vlaamsche stadjes, o.a. het prachtige marktplein met kerk te Veurne. Bijzondere waarde bezit zij ook hierin, dat tal van platen bepaalde plaatsen en gebouwen laten zien, zooals zij waren voor den oorlog en zooals zij er nu uitzien; dit geldt o.a. Dinant, Luik, Leuven, enz. Alles bijeen genomen geeft deze collectie niet alleen een belangwekkend en leerzaam beeld van het land, doch vormt zij ook eene historische merkwaardigheid, welke beteekenis hoe langer hoe groter zal worden.” Het citaat roept allerlei interessant vragen op die nader onderzoek vereisen. Zie: Bundesarchiv, Berlijn. R901-71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. “Belgische Propaganda in Holland.” Brief aan Auslandsabteilung der Obersten Heersleitung, Berlin, getekend Muller Heymer (z.d.).

<sup>27</sup> Stephen Bottomore, “Film, Faking and Propaganda. The Origins of the War Film, 1897-1902” (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007).

<sup>28</sup> Martin Loiperdinger heeft bijvoorbeeld aangetoond dat Duitse militaristische pressiegroepen, nauw verbonden aan het leger, gebruikmaakte van het medium film voor propagandadoeleinden. Zie: Martin Loiperdinger, “The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor 1901-1907,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, no. 3 (2002): 305–313. Ook in Nederland zagen soortgelijke pressiegroepen als Ons Leger en Onze Vloot heil in de ‘informatieve’ kracht van het medium. Zie ook paragraaf 4.3 van dit proefschrift.

<sup>29</sup> Het begrip ‘institutionalisering’ wordt door André Gaudreault en Marion Philippe gedefinieerd als “a process wherein an institution assumes control of the medium, establishes its internal consensus, and regulates it”. Zie: André Gaudreault en Marion Philippe, “A Medium is Always Born Twice,” *Early Visual and Popular Culture* 3, no. 1 (mei 2005): 3.

Ook in Nederland had de bioscoop zich voor het begin van de oorlog al een vaste plek verworven in het medialandschap. Hoewel vele zedenpredikers de komst van het bioscooptijdperk betreurden, gingen er – doorgaans van links-liberale zijde – evenzeer stemmen op om haar juist te verwelkomen. Deze vorm van cultuuroptimisme stelde op de veronderstelling dat de sociale reikwijdte van het filmmedium ongeëvenaard was, zoals ook de Ierse schrijver Bernard Shaw (1856-1950) optekende.<sup>30</sup> (Dat met name arbeiders en andere ‘onontwikkelden’ vatbaar werden geacht voor de aantrekkingskracht van de bioscoop is tevens een dominant motief in de discoursen rondom de bioscoop en het ‘bioscoopgevaar’ in het bijzonder.) Tegenover de weerzin jegens het medium stond het groeiende geloof in de mogelijkheden van de bioscoop. Voor de militaire en politieke autoriteiten hield de bioscoop de belofte van een massapubliek in waar arbeiders, maar ook vrouwen en kinderen onderdeel van uitmaakten.

De bioscoop kreeg gaandeweg een belangrijke rol in de vorming van de publieke opinie toebedeeld. Halverwege de oorlog werden in vrijwel alle oorlogvoerende landen van overheidswege films geproduceerd die als oorlogspropaganda gebruikt konden worden. De schaal waarmee de Eerste Wereldoorlog in beeld werd gebracht (in meest brede zin), gekoppeld aan de explosieve groei van de bioscopen in de jaren tien, was ongekend. Nederlandse filmmakers lieten zich in dit opzicht niet helemaal onbetuigd, maar de representatie van de oorlog in de Nederlandse bioscoopcultuur was vrijwel alleen het gevolg van buitenlandse inspanningen. Schaarste en logistieke problemen hadden grote gevolgen voor de samenstelling van het aanbod. Toch waren er vanaf de uitbraak van de oorlog in Nederland veel films te zien die direct of indirect de oorlog representeerden of becommentarieerden. Deze films boden bioscoopbezoekers legio mogelijkheden om zich de strijd voor te stellen en zich daartoe te verhouden.

Binnen de context van dit proefschrift wordt de genreverscheidenheid van deze ‘oorlogsfilms’ – anno 1914 nog een relatief nieuwe term – opgedeeld in vier ideaaltypische categorieën die in de komende hoofdstukken nauwkeuriger worden afgebakend.<sup>31</sup> De *actualiteiten* (korte non-fictiefilms) opereerden onder de vlag van journalistieke objectiviteit en maakten vaak onderdeel uit van gecompileerde oorlogsjournaals die vanaf de vroege herfst van 1914 vaak een

---

<sup>30</sup> “De bioscoop is een veel belangrijker uitvinding dan de boekdrukkunst. Om met deze in aanraking te komen, moest men leeren lezen, en voor 1870 hadden de meeste mensen dat niet geleerd. Maar zelfs al kon men lezen, was toch lectuur voor den werkman niet genietbaar: vraag maar eens aan elken man, die acht of tien uur zwaren handenarbeid heeft verricht, wat hem overkomt, als hij een boek ter hand neemt: hij zal u toevoegen, dat hij in minder dan twee minuten indut. Maar de kino vertelt zijn geschiedenis aan onontwikkelden en onontwikkelden en houdt zijn offer niet alleen wakker, maar houdt het gevangen als de slang den vogel.” Het betrof een vertaald artikel van Shaw dat eerder was verschenen in het *Berliner Tageblatt*. Zie: “De Bioscoop,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 27 augustus 1914, 10.

<sup>31</sup> Dit proefschrift laat daarmee een aantal populaire filmgenres uit de jaren tien achterwege: animatie, komische korte films en *serials* komen niet aan bod. Uit een zoektocht binnen de digitale krantendatabase van de Koninklijke Bibliotheek, Delpher, blijkt dat de term ‘oorlogsfilm’ vanaf 1912 zijn intrede deed in de Nederlandse kranten en filmvaktijdschriften. Deze parapluterm verwees naar alle mogelijke genres en filmcategorieën. In dit proefschrift wordt de term evenzo gebruikt, als verwijzing die films die op enigerlei wijze het fenomeen oorlog representeerden of becommentarieerden.

zelfstandig onderdeel van de bioscoopprogrammering vormde. Ondanks stringente censuurmaatregelen en hun tanende populariteit zou dat gedurende de oorlogsjaren zo blijven.

Vanaf het voorjaar van 1915 verschenen langere *oorlogsreportages* die doorgaans in opdracht van de militaire overheden waren gemaakt en als afzonderlijke titel op het bioscoopprogramma verschenen. Halverwege de oorlog doet de derde non-fictieve categorie zijn intrede in de Nederlandse bioscoopcultuur. De zogenoemde '*regeringsfilms*' – een neologisme dat met de komst van *BRITAIN PREPARED* (Wellington House Cinematograph Committee, 1915) zijn intrede in het Nederlandse filmjargon lijkt te hebben gedaan – verschenen in de vorm van avondvullende documentaires met onverhulde propagandistische intenties.

De laatste categorie werd gevormd door fictiefilms. Hoewel de genreverscheidenheid binnen deze categorie zeer divers was, ligt in dit proefschrift de nadruk op melodrama's die de neutrale toeschouwer trachtten te overtuigen van het morele (on)gelijk van een van de strijdende partijen. 'Tendenzfilms' – zoals films met een politiek-maatschappelijke boodschap destijds werden genoemd – zoals *MÈRES FRANÇAISES* (Louis Mercanton, René Hervil/Éclipse, 1917) of *HIMMELSKIBET* (Holger-Madsen/Nordisk, 1918), speelden zich niet altijd af tegen de achtergrond van de Eerste Wereldoorlog, maar hun patriottische of pacifistische boodschap was er wel onlosmakelijk mee verbonden.

Al deze films, intentioneel of niet, monopoliseerden en betwistten waarheden, positioneerden de toeschouwer ten opzichte van de strijdende partijen en nodigden hen uit om de zin of onzin van het oorlogsbedrijf in te zien. En hoewel de Nederlandse regering de neutraliteit nauwlettend probeerde te bewaken, was de Nederlandse bioscoopcultuur tijdens de Eerste Wereldoorlog voortdurend onderhevig aan moedwillige pogingen de publieke opinie te bewerken. Met de uitbraak van de oorlog werd het Nederlandse gezag geconfronteerd met een nieuwe dimensie van het 'bioscoopgevaar', waarin de bioscoop als marktplaats voor potentieel subversieve politieke ideeën centraal stond. Vanaf 1915 deed filmpropaganda zijn intrede in de Nederlandse bioscoopcultuur.

Propaganda is een wijdverbreid en gretig gebezigd concept, maar – mede daardoor – niet vanzelfsprekend of onproblematisch. Theoretici hebben talloze pogingen ondernomen om het begrip te definiëren.<sup>32</sup> De meest courante definitie wordt voorgesteld in het standaardwerk *Propaganda and Persuasion* van Jowett en O'Donnell. Zij formuleren propaganda als "the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that

---

<sup>32</sup> Bijvoorbeeld: Jacques Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes* (New York, Knopf, 1965), xv; Bertrand Thaité en Tim Thornton, *Propaganda: Political Rhetoric and Identity, 1300-2000* (Oxford: Sutton, 2000), 2-4; Anthony R. Pratkanis en Elliot Aronson, *The Age of Propaganda: The Everyday Use and Abuse of Persuasion*, 2<sup>e</sup> ed. (New York: Freeman, 2001), 11; Philip Taylor, *Munitions of the Mind: War propaganda from the Ancient World to the Present Age*, 3<sup>e</sup> ed. (Manchester: Manchester University Press, 2003), 6.



further the desired intent of the propagandist".<sup>33</sup> Hiermee benadrukken de auteurs de intentie als constitutieve factor van propaganda, waarbij de zender impliciet wordt vereenzelvigd met de staat of met commerciële multinationals: partijen die de macht en middelen hebben om met behulp van massamedia geprefereerde ideeën op grote schaal te laten circuleren. De intentie waarmee dat gebeurt, is in het geval van propaganda nooit primair in het belang van de geadresseerde, maar altijd in het belang van de zender. Daarin schuilt volgens Jowett en O'Donnell het verschil met *persuasion* (overreding), wat door zowel zender en ontvanger wordt beschouwd als "mutually beneficial". Ofwel: "In contrast, no audience members, no matter how perverse their own needs, will put up with hearing that they are being manipulated and used to fulfill another's selfish needs. Thus, the propagandist cannot reveal the *true intent* of the message."<sup>34</sup>

Dit proefschrift vertrekt vanuit de definitie van Jowett en O'Donnell, met de pragmatische en wellicht overbodige toevoeging dat het begrip 'propaganda' wordt vereenzelvigd met films die in opdracht van politieke of militaire autoriteiten zijn gemaakt. Daarin schuilt het primaire verschil met sommige patriottische of pacifistische films, die een propagandistische werking niet kan worden ontzegd, maar niet altijd onderdeel waren van een doelbewuste politieke strategie in opdracht van overheden.

Het is een bekend feit dat tijdens de Eerste Wereldoorlog film voor het eerst op grote schaal als propagandamiddel werd gebruikt door politieke en militaire autoriteiten. De 'totale oorlog' veronderstelde een ultieme strijd om de *hearts and minds* van de (potentiële) achterban. Om het belang van de gedrukte media in dit proces te onderschrijven, kwalificeerde de Britse historicus Niall Ferguson deze propagandastrijd als een "oorlog der woorden".<sup>35</sup> Kranten, brochures en tijdschriften werden gebruikt om de eigen bevolking, maar ook de neutrale staten te mobiliseren. Zij vormden voor alle strijdende partijen een mogelijke tegen- of medestander in het conflict. In weerwil van Fergusons metaforiek was de rol van het gedrukte woord in de propagandastrijd echter niet alomvattend. In elitair-intellectuele kringen was het misschien zelfs wel de enige betekenisdrager van belang, maar een groot deel van het publiek liet zich niet alleen, of helemaal niet door het gedrukte woord bereiken. Vanuit het uitgangspunt dat de symbolische strijd om het grote gelijk eerst en vooral multimediaal was (in de representatie van de oorlog bestonden woorden en beelden immers zelden tot nooit los van elkaar), kan de Eerste Wereldoorlog even zo goed als een oorlog der beelden worden begrepen. Foto's en tekeningen werden beschouwd als een geducht wapen in de mobilisatie van publieksgroepen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog, maar het was de bioscoop die bewegende oorlogsbeelden op ongekend grote schaal distribueerde. Zoals gezegd kunnen deze niet

---

<sup>33</sup> Garth S. Jowett en Victoria O'Donnell, *Propaganda and Persuasion* (Thousand Oaks etc.: Sage, 2006), 7.

<sup>34</sup> Jowett en O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*, 38.

<sup>35</sup> Niall Ferguson, *De erbarmelijke oorlog. De geschiedenis van 1914-1918*, vertaald door Robert Vernooij (Amsterdam: Olympus, 2012), 274.

altijd als een vorm van propaganda worden beschouwd. En als dat wel zo was, dan werden ze zeker niet altijd zo begrepen.

In hun standaardwerk *Propaganda and Persuasion* richten ook Jowett en O'Donnell zich vooral op de strategische logica waarmee propaganda werd gemaakt. De impliciete veronderstelling luidt dan ook dat de macht van propaganda niet kan worden onderschat en dat onderzoek naar propaganda zich zou moeten richten op het veronderstelde 'effect'. In de beschreven casussen is echter weinig aandacht voor de onvoorziene effecten en tegendraadse lezingen van propaganda: de 'rommelige' receptie van propagandafilms blijft vaak buiten beeld.

Niet voor niets benadrukt Stephen Lowry dat het leeuwendeel van het onderzoek naar de propagandafilm nog altijd gericht is op de analyse van propagandafilms zelf en de strategische intenties waarmee ze zijn gemaakt.<sup>36</sup> Historici nemen te vaak een propagandamodel ter hand waarin de boodschap en het effect van propagandafilms als statisch worden begrepen. Nog altijd wordt er te weinig onderzoek gedaan naar de wijze waarop toeschouwers betekenis toekennen aan propagandafilms, soms resulterend in interpretaties die haaks staan op de intenties waarmee ze zijn gemaakt. Dergelijk receptieonderzoek zou inzicht moeten bieden in alternatieve culturele praktijken, marginale lezingen en vergeten publieksgroepen, in plaats van de traditionele focus op het institutionele kader van de propagandafilm en hun geprefereerde doelgroep. Bovendien zou er volgens Lowry meer aandacht moeten worden besteed aan de rol van propagandafilms binnen het bredere spectrum van het filmaanbod, als men een uitgebalanceerd idee wil krijgen van hoe propaganda in het alledaagse leven 'werkt'.

Ten aanzien van de Eerste Wereldoorlog zijn er wel degelijk enkele studies verschenen die het effect van propagandafilms bevragen door de publieke reacties te analyseren. Zo stelt Nicholas Reeves dat het 'succes' van *THE BATTLE OF THE SOMME* in Groot-Brittannië afhankelijk was van vele andere factoren dan de overtuigingskracht van de film zelf alleen.<sup>37</sup> Reeves heeft daarmee aangetoond dat er – in dit geval tenminste – geen direct verband bestaat tussen de intenties en inhoud van propaganda(films) en de veranderingen in publieke opinie, waarmee alle rigide injectienaaldtheorieën zijn gefalsificeerd. Toch is de kritiek van Lowry op de eenzijdige benadering van filmpropaganda nog altijd relevant. Hoewel de academische aandacht voor filmpropaganda tijdens de Eerste Wereldoorlog in het niet valt bij de lange lijst van publicaties over film en de Tweede Wereldoorlog, is zij zeker niet onbesproken gebleven.<sup>38</sup> Het merendeel van deze studies richt

---

<sup>36</sup> Stephen Lowry, "Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich: Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life," in *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*, red. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler en Yvonne Zimmerman (Marburg: Schüren, 2010), 213–227.

<sup>37</sup> Nicholas Reeves, "The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 2 (1993), 181–201.

<sup>38</sup> Een chronologische selectie uit de voornaamste auteurs en de meest invloedrijke publicaties over dit onderwerp:

zich echter op het beschrijven en doorgronden van de intenties waarmee propagandafilms in het land van herkomst werden gemaakt. Weinig is bekend over de manieren waarop propagandafilms tijdens de Eerste Wereldoorlog in neutrale landen werden gedistribueerd, vertoond en, bovenal, geïnterpreteerd. Er werden door de strijdende partijen strategieën ontwikkeld om de neutrale opinie door middel van films te beïnvloeden, maar naar de resultaten van dergelijke pogingen is nog weinig onderzoek gedaan.

Ook ten aanzien van Nederland ontbreekt het vooralsnog aan een gedegen, integraal overzicht van binnen- en buitenlandse propagandastrategieën in de nationale bioscoopcultuur. In haar proefschrift behandelt Nicole Eversdijk bijvoorbeeld de Duitse propagandastrategieën in het neutrale Nederland.<sup>39</sup> Ze besteedt daarbij onder meer aandacht aan de pogingen om het Nederlandse bioscooplandschap en de bioscoopvakkers onder Duitse invloed te brengen, zodat propagandafilms gemakkelijker konden worden gedistribueerd. Haar aandacht voor filmpropaganda is echter beperkt. Eversdijk heeft bijvoorbeeld geen oog voor de retorische strategieën van de films zelf, laat staan voor de wijze waarop deze in Nederland werden vertoond en begrepen.

Filmhistoricus Ivo Blom heeft een vrij kort, maar gedegen en inzichtelijk artikel geschreven over de invloed van de Eerste Wereldoorlog op de Nederlands bioscoopcultuur, met name vanuit het perspectief van de filmhandel en de organisatie van de Duitse filmpropaganda in Nederland.<sup>40</sup> Zo zijn meerdere studies verschenen die een (gefragmentariseerd) inzicht bieden in de rol die propagandafilms in de Nederlandse bioscoopcultuur hebben gespeeld, of die hebben geprobeerd de betekenis van de Eerste Wereldoorlog voor de Nederlandse bioscoopcultuur te duiden.

Vanuit het perspectief van film distributeur en bioscopeigenaar Jean Desmet (1875-1956) toont Ivo Blom nauwkeurig aan welke gevolgen de oorlog had voor de nationale filmmarkt en de onderneming van Desmet in het bijzonder. Laverend tussen macro- en microperspectief benadrukt Blom bijvoorbeeld de nadelige gevolgen van de importrestricties voor de filmhandel. De onbeperkte duikbootoorlog en het wegvallen van enkele Europese distributiecentra maakten het lastig om de

---

Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Erstem und Zweitem Weltkrieg* (Hildesheim, New York: Olms Presse, 1982); Nicholas Reeves, *Official British Film Propaganda during the First World War* (Londen, Wolfeboro: C. Helm, 1986); Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, red., *Film and the First World War* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995); Michael Paris, *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000); Bernadette Kesster, *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003); Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire* (Parijs: Ramsey Cinéma, 2008); Stephen Badsey, *The British Army in Battle and its Image (1914-1918)* (Londen, New York: Continuum, 2009); Michael Hammond en Michael Williams, *British Silent Cinema and the Great War* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011).

In dit kader dienen ook twee belangrijke thema-uitgaven van gerenommeerde filmhistorische *journals* te worden genoemd: "Britain and the Cinema in the First World War," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 2 (1993) en "Cinema during the Great War," *Film History* 4, no. 22 (2010).

<sup>39</sup> Nicole Eversdijk, *Kultur als Politisches Werbemittel: ein Beitrag zur Deutschen Kultur- und pressepolitischen Arbeit in den Niederlanden während des Ersten Weltkrieges* (Waxmann: Münster, etc. 2010).

<sup>40</sup> Ivo Blom, "Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog," in *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, red. Hans Binneveld et al. (Hilversum: Verloren, 2001), 129–143.

bioscopen te bevoorraden met up-to-datefilms, wat volgens Blom de neergang van Desmets handel deels verklaart.<sup>41</sup>

De oorlog had niettemin positieve gevolgen voor de nationale filmproductie. De beperkte toevoer van films betekende meer afzetmogelijkheden voor een nationale filmindustrie, die tijdens de Eerste Wereldoorlog dan ook gouden jaren beleefde.<sup>42</sup> Ook het bioscoopbezoek steeg tijdens de oorlogsjaren navenant, niet in de laatste plaats omdat gemobiliseerde soldaten voor een groot deel op de bioscopen aangewezen waren om de dagelijkse sleur en verveling te verdrijven. De bioscopen profiteerden evenzeer van de komst van de vele gevluchte Belgen, die bij uitstek als filmliefhebbers golden.<sup>43</sup> Deze nieuwe publieksgroepen hadden een positief effect op een bioscoopcultuur in ontwikkeling, getuige ook de komst van nieuwe bioscooptheaters in garnizoensplaatsen en langs de grenzen.<sup>44</sup>

Judith Thissen en André van der Velden signaleren dat ook de “inheemse bevolking” in de tweede helft van de oorlog meer naar de bioscoop ging. De significante stijging van de jeugdlonen was hierbij een stimulerende factor, maar ook het brandstoftekort zou daar een rol in kunnen hebben gespeeld<sup>45</sup>: bioscopen boden voor weinig geld warmte en vertier in tijden van crisis. Toch dient de populariteit van de bioscoop in Nederland volgens hen te worden gerelativeerd. De auteurs benadrukken dat de “culture of domesticity” diep verweven was in de Nederlandse maatschappij.<sup>46</sup> Men gaf er de voorkeur aan om de vrije tijd in de privésfeer door te brengen, waardoor het bioscoopbezoek (of liever: het aantal bioscopen) achterbleef bij de omringende landen.<sup>47</sup> Bovendien stond de bioscoop bij een meerderheid van de Nederlandse bevolking, ook binnen de arbeidersklasse, slecht bekend. De ‘bioscooppaleizen’ die halverwege de oorlog verschenen werden geassocieerd met de nouveau-richecultuur van de verfoeide ‘O.W.-ers’ (‘oorlogswinstmakers’). En het filmaanbod van deze bioscopen, waaronder ‘taboedoorbrekende’ Duitse *Auflärungsfilme* als de vierdelige voorlichtingsfilm *ES WERDE LICHT! (MOGEN WIJ ZWIJGEN, Richard Oswald, 1917-1918)*, deed

---

<sup>41</sup> Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 244.

<sup>42</sup> Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, 249. Verschillende filmfabrieken zagen tijdens of kort na de Eerste Wereldoorlog het daglicht, waaronder de Rembrandt Film Co. (1915), Haghe Film (oktober 1918) Polygoon (1919) en Commercieele en Industrieele Film (1919). De hoogtijdagen van de in 1912 opgerichte Filmfabriek Hollandia lagen in de oorlogsjaren.

<sup>43</sup> Judith Thissen en André van der Velden, “Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis. Een eerste verkenning,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 12, no. 1 (2009): 56.

<sup>44</sup> Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, 245–246.

<sup>45</sup> Thissen en Van der Velden, “Klasse als factor in de Nederlandse filmgeschiedenis,” 56.

<sup>46</sup> André van der Velden en Judith Thissen, “Spectacles of Conspicuous Consumption,” *Film History* 22, no. 4 (2010), 454. De auteurs trekken hun conclusies met name uit studie van de Rotterdamse bioscoopcultuur.

<sup>47</sup> Van der Velden en Thissen, “Spectacles of Conspicuous Consumption,” 453. Van der Velden en Thissen becijferen dat Nederland in 1914 net meer dan tweehonderd bioscopen kende, terwijl de stad Brussel in 1908 alleen al vijftig bioscopen kende, op een bevolking van 760.000: “In a population of circa six million, this is a staggeringly low number.”

volgens Van der Velden en Thissen hun reputatie ook al geen goed, zeker niet in de ogen van “respectable Dutch citizens”.<sup>48</sup>

Er zijn echter genoeg films die het blazen van de bioscoop in de oorlogsjaren juist zuiverden. Daarin lijkt een prominente rol voor oorlogsfilm te zijn weggelegd. Het is een hypothese die ook afgeleid kan worden uit het enige verschenen wetenschappelijke artikel waarin de receptie van de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscopen centraal staat. Naar aanleiding van haar studie van de reacties op *THE BATTLE OF THE SOMME*, concludeert Conny Kristel dat deze Britse documentairefilm in Nederland vooral als pacifistische propaganda werd begrepen.<sup>49</sup> In een poging het belang van deze film van een bredere context te voorzien, beschrijven Karel Dibbets en Wouter Groot welke gefilmde versies van de Slag aan de Somme in de Nederlandse bioscopen circuleerden en hoe deze films zich verhielden tot de nationale neutraliteitspolitiek. *THE BATTLE OF THE SOMME* vond zijn evenknieën in de *LA BATAILLE DE LA SOMME* (Section Cinématographique de l'Armée Française, 1916) en *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (Bild- und Filmamt, 1917): zogenaamde ‘regeringsfilms’ die eveneens in de Nederlandse bioscopen waren te zien. Met aandacht voor de persoonlijke contacten en netwerken die daar een rol in speelden, concluderen beide auteurs dat deze films geen gevaar hadden gevormd voor de Nederlandse neutraliteit, “de angst voor de invloed van de bioscoop, die later [1926, KdZ] zou uitmonden in de Bioscoopwet, leek voorbarig te zijn geweest”.<sup>50</sup>

Ondanks deze publicaties kan gerust gesteld worden dat de logica en omvang van binnen- en buitenlandse propagandafilmstrategieën in neutraal Nederland nog niet integraal is onderzocht. Op welke wijze adresseerden de oorlogs- en propagandafilms de ‘neutrale’ toeschouwer? Hoe werden deze films in het neutrale Nederland vertoond? Hoe reageerde men in Nederland op deze films? Welke rol speelde film in de beeldvorming van de oorlog? Dergelijke onderzoeksvragen zijn natuurlijk niet zonder historisch-theoretische relevantie. Zij dragen onder meer bij de theorievorming van de propagandafilm, waarin speculaties over het ‘effect’ van propagandafilms plaats moeten maken voor empirisch gegronde onderzoeken die inzicht geven in de wijzen waarop publieksgroepen de propagandistische intenties deconstrueren. In dit proefschrift wordt daarom bekeken welke partijen zich van propagandafilms bedienden om de neutrale opinie in hun richting te bewegen, maar bovenal hoe hun films destijds werden begrepen. Dit leidt ons naar het methodologisch domein van historische receptie.

---

<sup>48</sup> Van der Velden en Thissen, “Spectacles of Conspicuous Consumption,” 459.

<sup>49</sup> Conny Kristel, “Propagandaslag. Nederlandse reacties op de Britse film *Battle of the Somme* (1916),” in *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*, red. Martin Kraaijestein en Paul Schulten (Soesterberg, Aspekt, 2007), 344–365.

<sup>50</sup> Wouter Groot en Karel Dibbets, “Welke Slag aan de Somme? Oorlog en neutraliteit in Nederlandse bioscopen, 1914-1918,” *Tijdschrift voor Geschiedenis* 122, no. 4 (2010): 521.

## 0.2 Historische receptie: methodologische implicaties

De Amerikaanse filmhistorica Janet Staiger wordt algemeen beschouwd als de mondiale vaandeldraagster van onderzoek naar (historische) filmreceptie. In haar invloedrijke boeken *Interpreting Films* (1992) en *Perverse Spectators* (2000) bouwt Staiger voort op de nieuwe inzichten die studierichtingen als Cultural Studies en vooral New Film History hadden opgeleverd. Enerzijds betrof het de groeiende wetenschappelijk aandacht voor het actieve publiek, mede onder invloed van Stuart Halls coderingsmodel<sup>51</sup>, anderzijds een *empirical turn* in filmhistorisch onderzoek, waarin de sociologie van bioscoopbezoek, een niet-canoniek corpus en betekenisgeving centraal kwam te staan.<sup>52</sup>

In haar eigen werk breekt Staiger een lans voor een “historical materialist approach” in het onderzoek naar filmreceptie. Staiger veronderstelt dat de studie van de wijzen waarop toeschouwers films interpreteren (te) lang is bepaald door theoretische speculaties omtrent ahistorische, ‘ideale’ toeschouwers zoals deze bijvoorbeeld in de *apparatus theory* werden verondersteld.<sup>53</sup> Een historisch-materiële methodologie bestaat erin de mogelijke interpretaties van een film in kaart te brengen door zich te concentreren op de interacties “between real readers and texts, actual spectators and films”.<sup>54</sup> Dergelijk onderzoek dient grotendeels te worden gedragen door een systematische studie van een groot en divers corpus van bronnenmateriaal. De historisch-materialistische benadering strekt immers voorbij de analyse van films alleen. De pogingen van verscheidene onderzoekers de ‘toeschouwer-in-de-tekst’ te benoemen, heeft volgens Staiger weliswaar vruchtbare inzichten opgeleverd in de manieren waarop films en hun makers hun ‘ideale’ toeschouwers construeerden, maar brengen tevens het gevaar met zich mee dat filmervaringen worden begrepen in essentialistische en ahistorische termen.

---

<sup>51</sup> Halls invloedrijke coderingsmodel ageerde tegen theorievorming waarin cultuurproducten een vaste betekenis kregen toegedicht. Hall maakte een onderscheid tussen een “professional code”, een “negotiated code” en een “oppositional code” om verschillende lagen in betekenis en betekenisgeving te onderscheiden. Zie: Stuart Hall, “Encoding/Decoding,” in *The Cultural Studies Reader*, red. Simon During, 2<sup>e</sup> ed. (Londen: Routledge, 1999), 90–103.

<sup>52</sup> In de jaren zeventig en tachtig voorstond *New Film History* een nieuwe richting in filmhistorisch onderzoek. Volgens Richard Maltby was de taak van *New Film History* drieledig: onderbelichte filmgeschiedenissen herzien en waar mogelijk corrigeren, een geschiedschrijving ontwikkelen met behulp van wetenschappelijke protocollen en filmhistorici voorzien van nieuwe methoden buiten de dominante praktijk van tekstverklaring alleen. Zie: Richard Maltby, “On the Prospect of Writing Cinema History from Below,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9, no. 2 (2006): 77. De laatste jaren tekent de opkomst van een *New Cinema History*, waarbij de focus is verschoven naar de sociale praktijk van filmconsumptie binnen de context van het bioscoopbezoek. Voor een overzicht van dergelijke onderzoek, zie: Richard Maltby, Daniël Biltereyst en Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden: Wiley Blackwell, 2011).

<sup>53</sup> De ‘apparatus theory’, zoals ontwikkeld door de Franse filmwetenschapper Jean Louis Baudry, veronderstelt dat de filmische illusie wordt gecreëerd door ‘the apparatus’ (of: het cinematografisch dispositief) waarin de film zelf, de filmapparatuur, de omstandigheden waarin de film wordt waargenomen en de psychische mechanismen werkzaam in het hoofd van de toeschouwer samen het werkelijkheidseffect produceren. Baudry vertrok daarbij niet vanuit een historisch-empirische basis (dat wil zeggen de concrete omstandigheden waarbinnen toeschouwers films consumeerden), maar vanuit een ahistorische toeschouwer die vooral door middel van filmanalyse en een psychoanalytisch raamwerk kon worden geduid. Zie: Jean-Louis Baudry, *L’Effet cinéma* (Parijs: Albatros, 1978). Voor een overzicht van filmtheoretische verkenningen binnen afgeleide varianten van de apparatus theory, inclusief pragmatische tendensen, zie: Warren Buckland, red., *The Film Spectator: from Sign to Mind* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995).

<sup>54</sup> Janet Staiger, *Interpreting Films* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 8.

Een studie naar historische receptie veronderstelt volgens Staiger evenmin het in kaart brengen van interpretaties van een film alleen. Receptieonderzoek dient verklarend te zijn, niet enkel beschrijvend: “Another way of putting it is that reception studies tries to explain an event (the interpretation of a film), while textual studies is working towards elucidating an object (the film).”<sup>55</sup> Een gedetailleerd overzicht van alle mogelijk reacties op een bepaalde film binnen een gegeven historische context voldoet volgens Staiger niet aan de eisen van relevant onderzoek naar historische receptie. In plaats daarvan dienen onderzoekers actief op zoek te gaan naar patronen in betekenisgeving en de wijzen waarop zij corresponderen met subjectposities, “the historically constructed imaginary selves”.<sup>56</sup> Pas dan stuit de receptiehistoricus op structuren die in synchroon of diachroon perspectief met elkaar kunnen worden vergeleken.

Het moet gezegd dat de mogelijkheden die hedendaagse onderzoekers restten om inzicht te krijgen in het inherent vergankelijk domein van filmreceptie, beperkt zijn. De vraag rijst of het überhaupt mogelijk is om historische (film)receptie als object van studie te nemen, omdat de veelzijdigheid en tegenstrijdigheid van individuele reacties in slechts zeer beperkte mate in kaart kan worden gebracht. Receptie is *messy* bij uitstek en de afwezigheid van het primaire object van dit onderzoek – de bioscoopbezoeker in de jaren tien – maakt dat er in hoge mate een beroep wordt gedaan op het interpreterend vermogen van de onderzoeker.

Terecht benadrukt Clara Pafort-Overduin in haar studie naar de receptie van Jordaanfilms dat de historische reconstructie van betekenisgeving een hachelijke bezigheid is. Hoe het publiek reageerde op films moet vooral blijken uit een kwalitatieve analyse van de recensies die over de Jordaanfilm zijn verschenen.<sup>57</sup> De onderzoekster pretendeert niet dat de meningen van deze recensenten kunnen worden geëxtrapoleerd naar een nationaal publiek. Ik pretendeer dat evenmin. De beperkingen en valkuilen van historisch receptieonderzoek zijn immers grotendeels het gevolg van het geraadpleegde bronnenmateriaal. Recensies leveren inderdaad een zeer beperkt beeld op van de mogelijke betekenissen die aan films konden worden toegekend. In tijden waarin het ‘bioscoopgevaar’ ook door de journalistieke pers werd onderkend, is er in de kranten geen ruimte voor een openlijke manifestatie van, in de woorden van Janet Staiger, de “perverse” genoegens die men in de bioscoop bevredigd kon zien. Staiger benadrukt bovendien het praktische probleem dat alleen dominante, sociaal geaccepteerde interpretaties aan nieuwe generaties zijn overgeleverd.<sup>58</sup>

Receptiedocumenten betreffen vaak recensies van een ‘belezen’ publiek, geen getuigenissen van vergeten publieksgroepen. Een groep recensenten vertegenwoordigt geenszins de beleving van

---

<sup>55</sup> Staiger, *Interpreting Films*, 9.

<sup>56</sup> Staiger, *Interpreting Films*, 81.

<sup>57</sup> Clara Pafort-Overduin, *Hollandse films met een Hollands hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms 1934-1936* (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2012), 29.

<sup>58</sup> Staiger, *Interpreting Films*, 80.

het bioscooppubliek, of slechts zeer ten dele. Een onkritisch gebruik van dergelijk bronnenmateriaal zou dus kunnen resulteren in een abusievelijk *pars pro toto*. Hier moet ook worden benadrukt dat niet alleen recensies relevant zijn om inzicht te krijgen in receptievraagstukken. Reden te meer om op zoek te gaan naar alternatieve zienswijzen en lezingen, die ondanks hun schaarste wel degelijk in de bronnen te vinden zijn.

In kranten en artikelen uit de vakpers is ook informatie te vinden over de manieren waarop bepaalde films zijn vertoond, over de samenstelling van het publiek en, heel soms, over de reacties van bioscoopbezoekers in de zaal zelf. Dergelijke ‘buitentekstuele’ elementen, die door Jonathan Gray (in navolging van literatuurwetenschapper Gérard Genette) als ‘paratexts’ worden gedefinieerd, creëerden bovendien een verwachtingshorizon die de receptie stuurde.<sup>59</sup> De films zelf, de ‘texts’, trachtten de kijker te verleiden tot een geprefereerde lezing en vertellen ons veel over de interpretatieve bewegingsruimte van kijkers en dus de wenselijkheid en plausibiliteit van bepaalde reacties. Een intertekstuele blik leert bovendien dat films betekenis kregen door naar elkaar te verwijzen, maar ook dat zij in relatie tot elkaar werden begrepen. In deze receptiestudie staan dus niet alleen krantenartikelen centraal.

De bevooroordeelde blik en de schaarste van bronnenmateriaal zijn niet de enige epistemologische beperkingen die volgens Staiger ten grondslag liggen aan onderzoek naar historische receptie. Zij benadrukt tevens dat geschreven getuigenissen niet als directe afspiegelingen van cognitief-fysiologische filmervaringen kunnen worden beschouwd. Herinneringen zijn immer selectief en idealiserend, en woordelijke uitingen dwingen affecten en emoties in een semantisch keurslijf dat niet altijd recht doet aan de complexiteit van de oorspronkelijke filmervaring. Staiger maant de onderzoeker die zich waagt op het gladde terrein van receptieonderzoek zich ook in dit opzicht bescheiden op te stellen ten aanzien van het bronnenmateriaal, maar deze bescheidenheid mag volgens haar echter niet worden gevoed door een doorgesloten relativiseringsvermogen. Ondanks de vele valkuilen is het volgens Staiger toch mogelijk inzicht te krijgen in dominante interpretaties zoals deze zich doen gelden binnen bepaalde kringen. Het gaat hier dan niet zozeer om individuele reacties, maar om waarderingspatronen zoals publieksgroepen deze herkennen en onderschrijven: “reception studies seeks generalizations which, while applying to the individual situation, provide knowledge about large-scale processes. Consequently, reception studies is no more interested in great readers than it is in ideal ones”.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Jonathan Gray, *Show Solds Separately. Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. (New York, Londen: University Press New York, 2010): “a “paratext” is both “distinct from” and alike or, I will argue, intrinsically part of the text [...] paratexts are not simply add-ons, spinoffs, and also-rans: they create texts, they manage them, and they fill them with many of the meanings that we associate with them,” 6.

<sup>60</sup> Janet Staiger, *Interpreting Films*, 10.



Zowel *Interpreting Films* als *Perverse Spectators* dienen als methodische bewegwijzering van een *historical materialist approach* door middel van verschillende casestudy's die op empirische leest zijn geschoeid. Staiger stelt tegelijkertijd vast dat er geen concreet, uniform methodologisch protocol beschikbaar is voor toekomstige onderzoekers naar historische filmreceptie. Zij zullen zelf op zoek moeten gaan naar heuristische concepten en bruikbaar bronnenmateriaal. Wel zet ze de lijnen uit waarbinnen toekomstig receptieonderzoek zich zou moeten bewegen door een onderscheid te maken in drie 'sets of data' die van evenredig belang zijn voor onderzoek naar historische filmreceptie: *modes of address*, *modes of exhibition* en *modes of reception*.<sup>61</sup> Dit drievoudige onderscheid zal als leidraad fungeren in dit proefschrift naar de receptie van oorlog in Nederlandse bioscopen tijdens de Eerste Wereldoorlog.

### **0.3 Toe-eigening, dispositieven en receptietropen**

In de eerste plaats zal antwoord worden gegeven op de vraag hoe oorlogsfilms bioscoopgangers in Nederland adresseerden en welke identificatiemogelijkheden zij boden. De vierledige opdeling van de paraplueterm 'oorlogsfilm' fungeert daarbij als analytisch uitgangspunt. Zoals gezegd waren oorlogsfilms niet per se bedoeld om de toeschouwer te verleiden tot het adopteren van een politieke zienswijze. Ze waren gemaakt om te informeren, te vermaken of te overtuigen, vaak alle drie tegelijk. De 'toeschouwer-in-de-tekst' kon 'neutraal' zijn, 'Belg' of would-be '*poilu*', 'arbeider', man of vrouw, kortom al naar gelang diverse subjectposities als nationaliteit, klasse, geslacht en andere conceptuele parameters. De geïntendeerde adresseringswijzen van oorlogsfilms waren veelzijdig, maar de acceptatie van dergelijke posities was verre van vanzelfsprekend. Toeschouwers hadden de vrijheid om te wisselen tussen betekenislagen als informatie, propaganda of entertainment, al dan niet gestuurd door de filmkopie in kwestie, de wijze van vertonen en hun eigen verwachtingen.

Het is in dit opzicht een misvatting om bioscoopfilms van de jaren tien als statische objecten te beschouwen. Hun materialiteit en (daarmee) hun dominante adresseringswijze kon per vertoningskopie en locatie verschillen. Na hun release werden filmkopieën verknipt, vastgeplakt, vertoond met of zonder muzikale begeleiding, een explicateur of tussentitels, als *headliner* of ingepakt tussen andere programmaonderdelen, voor een specifieke doelgroep, op nationaal of lokaal niveau. Bovendien konden verschillende verwachtingen worden gecreëerd (en daarmee geprefereerde lezingen) door de film op verschillende wijze in de markt te zetten. Alle oorlogsfilms werden in meer of minder mate aangepast aan de Nederlandse filmmarkt en een specifieke

---

<sup>61</sup> Janet Staiger, *Perverse Spectators. Practices of Film Reception* (New York, Londen: New York University Press, 2000), 12-27.

doelgroep. Nico de Klerk gebruikt het concept toe-eigening (*appropriation*) om dit proces conceptueel te onderscheiden:

*I use this term [appropriation, KdZ] to describe measures that are aimed at adapting films to domestic markets, laws, manners and audiences. Such measures include censorship (e.g. showing less or more of the film than in its production country; self-censorship by distributors and/or exhibitors), translation (e.g. the decree to which translations are 'domesticated'; decree of completeness; selection of linguistic and wider cultural markers), marketing (e.g. high-end vs. low-end; target groups; choice of exhibition venue), publicity (e.g. type of media; degree of saturation; tie-ins), and presentation (e.g. programmic contexts, line-up, live events, oral and musical accompaniment, etc.; booking strategies). Whether or not all these measures succeed in facilitating or improving reception, local meaning and local appreciation are crucially dependent on them. Appropriation, therefore, may well be the most distinctive aspect of Dutch film culture, if not of other small production countries.<sup>62</sup>*

De Klerk definieert toe-eigening als een selectief proces. Het concept verwijst naar alle keuzes die voor de vertoning worden gemaakt met het doel een film(kopie) aan een beoogde doelgroep aan te passen. Deze doelgroep kan zo breed zijn als 'het Nederlandse publiek', de 'katholieke achterban' of het 'bioscooppubliek'. Toe-eigening verhoudt zich volgens De Klerk ook tot betekenistoekenning. Zo hebben zij repercussies voor de mogelijkheden waarmee door de bioscoopbezoekers een 'wij-groep' kan worden verbeeld. De vertaling van tussentitels, bijvoorbeeld, kan op zo'n manier zijn geformuleerd dat het de Nederlandse toeschouwer distantieert van het getoonde. Wanneer de eerste persoon meervoud plaats moet maken voor een onbepaald voornaamwoord ('wij' wordt 'men'), maakt dat een letterlijk verschil in de wijze waarop de toeschouwer wordt aangesproken en of de boodschap van een journaalfilm als 'mobiliserend' of 'neutraal' wordt begrepen.

Overgeleverde filmkopieën vertellen slechts een half verhaal: de omstandigheden waarbinnen zij worden vertoond zijn evenzeer van groot belang om te begrijpen hoe toeschouwers werden uitgenodigd betekenis toe te kennen aan de films die op het doek werden geprojecteerd. De programmering, de aanwezigheid van een orkest of een explicateur, de architectuur van de bioscoopzaal en de projectietechnologie zijn evenzeer belangrijke factoren in het proces van filmische betekenistoekenning.

Toe-eigening speelt zich dus niet alleen af op het niveau van de kopie af, maar ook op het vlak van distributie en vertoning. Mede om die reden besteedt dit proefschrift, waar mogelijk, aandacht aan de rol van de vertoningscontexten (*modes of exhibition*) als betekenissturend element.

---

<sup>62</sup> Nico de Klerk, "The Transport of Audiences": Making Cinema "National", in *Early Cinema and the "National"*, red. Richard Abel, Giorgio Bertellini en Rob King (New Barnet: John Libbey, 2008), 107.

De historisch-materiële benadering van receptieonderzoek veronderstelt immers ook aandacht voor specifieke vertoningspraktijken waarbinnen films werden vertoond. Deze context kan worden begrepen als een bemiddelend niveau bij uitstek: het terrein tussen de *text* en de toeschouwer. Een theoretische verkenning van dit terrein komt voort uit de vaak genegeerde veronderstelling dat films altijd *in situ* worden begrepen: het kernidee van de historische pragmatiek.<sup>63</sup> Binnen deze benadering benadrukt Frank Kessler, sterk beïnvloed door de semio-pragmatiek van de Franse theoreticus Roger Odin, het belang van het dispositief in de totstandkoming van geprefereerde filmlezingen of -ervaringen.

Kessler definieert het dispositief als “[the] interrelationship between a technology, a specific film form with its mode of address, and a specific positioning of the spectator”.<sup>64</sup> In navolging van deze definitie wordt in dit proefschrift het dispositief begrepen als een *heuristic tool* waarmee het samenspel tussen film, toeschouwer en de wijze van vertonen kan worden begrepen. Daarmee is dispositief geen synoniem voor ‘vertoningscontext’. Er zijn niet evenveel dispositieven als verschillende manieren om films te vertonen (*id est* oneindig). Het betreft hier eerder een categorische noemer waarmee een ideaaltypische vorm van toeschouwerschap kan worden gedeut. Men kan bijvoorbeeld spreken van een pedagogisch dispositief om te begrijpen hoe een specifieke vertoningssituatie de ideale leerling construeert.<sup>65</sup> Elders definieerde Kessler de *cinema of attractions* als dispositief, om inzicht te krijgen in de wijze waarop stijl, vertoning en verwachting leiden tot een vorm van toeschouwerschap waarin het spectaculaire karakter van de beelden an sich wordt benadrukt.<sup>66</sup> Dispositieven zijn strategisch (of, in Foucaultiaanse termen, ‘disciplinerend’) van opzet, maar allesbehalve dwingend. Zoals Eef Masson in aanvulling op Odins semio-pragmatische theorievorming stelt, is er geen enkele garantie te geven of leerlingen zich wensen te conformeren aan een pedagogische opstelling.<sup>67</sup> Dispositieven geven dus de bandbreedte aan van toelaatbare dan wel mogelijke reacties, maar laten altijd ruimte voor alternatieve lezingen of ontwijkend gedrag. Zo zouden we ons bijvoorbeeld af kunnen vragen in hoeverre de dominante interpretatie van *THE BATTLE OF THE SOMME* als pacifistisch pamflet – zoals Kristel heeft aangetoond – mede het gevolg is geweest

---

<sup>63</sup> Frank Kessler, “Historische Pragmatik,” *Montage/Av* 11, no. 2 (2003): 104-112. Roger Odin omschrijft zijn semio-pragmatische benadering als volgt: “The objective of a semio-pragmatics of film and the audio-visual is to attempt to understand how audio-visual productions function in a given space.” Zie: Roger Odin, “A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film” in Warren Buckland, ed., *The Film Spectator. From Sign to Mind* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 227.

<sup>64</sup> Frank Kessler, “Notes on dispositief” (working paper, Universiteit Utrecht, 2006), z.p., <http://www.frankkessler.nl/wp-content/uploads/2010/05/Dispositief-Notes.pdf> (laatste raadpleging 25 juli 2018).

<sup>65</sup> Eef Masson, *The Pupil in the Text. Rhetorical Devices in Classroom Teaching Films of the 1940s, 1950s and Early 1960s* (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2010), 96-98.

<sup>66</sup> Frank Kessler, “The Cinema of Attractions as *Dispositief*,” in *Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 57-69.

<sup>67</sup> Masson, Eef, “The Pupil in the Text,” 100. Voor Masson is het niet zozeer van belang of leerlingen zich wel of niet aan de “functional set-up” van het klaslokaal wensen te conformeren: “For me, it is much more relevant that within the functional set-up that I have identified above, viewers were necessarily aware which reading were the most ‘appropriate’ ones; or in other words: which interpretations that *dispositief demanded*.”

van het dominante 'neutrale' dispositief waarbinnen de film is vertoond. Het dispositief speelt mogelijk een rol in de wijze waarop receptiepatronen kunnen worden verklaard, maar voorzichtigheid blijft geboden.

De laatste dataset in historisch-materieel receptieonderzoek zoals deze door Janet Staiger wordt onderscheiden, is de receptie an sich: het moment van interpretatie en de patronen die daarin te herkennen zijn (*modes of reception*). Hier raken we het domein van de toeschouwer als interpreterend subject. In zijn invloedrijke boek *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (1998) onderscheidt Yuri Tsivian culturele receptie van de louter zintuiglijke ervaring van film. Waar het laatste enkel registreert wat men hoort en/of ziet, beschreven volgens het fysiologische proces van in- en output, bestaat het eerste fenomeen uit het inherent interpretatieve proces dat ten grondslag ligt aan betekenisgeving. In dit proces zijn patronen aanwezig die zichtbaar maken hoe, zoals Tsivian het in navolging van de Poolse filosoof Karol Irzykowski stelt, "culturen technologie lezen".<sup>68</sup> "The task of those who take up the study of cultural reception is quite similar to that of the Rorschach psychologist: to summarise and interpret the recurrent associations and fixed ideas that each culture reads into the moving smudges of early cinema."<sup>69</sup> Tsivian maakt gebruik van het concept 'trope of reception' om aan te geven hoe de reacties op het medium in Rusland tot aan de jaren twintig van de vorige eeuw werden gekleurd door de kennis van reeds bestaande culturele vormen, zoals de literatuur en het theater.<sup>70</sup>

De Britse filmhistoricus Micheal Hammond wijst eveneens op het belang van Tsivians observatie om de receptie van oorlogsfilms in Groot-Brittannië te kunnen duiden, al lijkt hij de voorkeur te geven aan het begrip 'interpretative frame'.<sup>71</sup> Zo verklaart Hammond deels de aantrekkingskracht van *THE BATTLE OF THE SOMME* op Britse toeschouwers vanuit de mogelijkheid anderen of zichzelf op het doek te herkennen. Deze troep van herkenning was al aanwezig in de eerste filmvoorstellingen, maar was niet voorbehouden aan film alleen: "With *The Battle of the Somme* the trope of reception offered is one of recognition, which draws on or indicates a narrative trope that existed across a number of popular fictional forms."<sup>72</sup> Men zou redelijkerwijs kunnen stellen dat voor de Nederlandse toeschouwer de 'herkenningstroep' geen onderdeel van het verwachtingspatroon van *THE BATTLE OF THE SOMME* was. Dan rijst de vraag welke receptietropen ten aanzien van de oorlogsfilms wél kunnen worden onderscheiden, en hoe deze zich verhielden tot ideeën over de oorlog. In hoofdstuk vier zal nader worden ingegaan hoe deze receptietropen kunnen worden gebruikt om patronen in betekenisgeving te onderscheiden.

---

<sup>68</sup> Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (Londen, Chicago: University of Chicago Press, 1998), 2.

<sup>69</sup> Tsivian, *Early Cinema in Russia*, 3.

<sup>70</sup> Tsivian, *Early Cinema in Russia*, 3–5.

<sup>71</sup> Hammond, *The Big Show*, 9.

<sup>72</sup> Hammond, *The Big Show*, 10.

#### 0.4 Bronnenkritiek en hoofdstukindeling

Nu ik de theoretische en methodologische uitgangspunten van dit proefschrift heb beschreven, met de toevoeging dat zij in de komende hoofdstukken verder zullen worden uitgediept, is het zaak de empirische fundamenten van de historische analyse onder de loep te nemen. In dit kader moet direct worden toegegeven dat dit proefschrift een geografische *bias* heeft, waarmee ik wil zeggen dat de ‘Nederlandse’ bioscoopcultuur in dit onderzoek grotendeels gereduceerd is tot die van de vier grote steden: Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht. Verwijzingen naar andere steden komen voor, voor zover ze in het licht van een bepaalde claim tenminste relevant zijn.

Een focus op de vier grootste steden heeft als voordeel dat het een vrij gedetailleerd zicht geeft op de verscheidenheid aan oorlogsfilms die in Nederland te zien waren. Het gebeurde weleens dat films die elders te zien waren niet eerst in de vier grote steden hadden gedraaid, maar niet vaak, te meer omdat de voornaamste distributeurs eigenaar waren van bioscopen in een of meer van de vier grote steden. Bovendien besteedden de landelijke kranten vrijwel alleen aandacht aan de bioscoopculturen van de vier grote steden. Hoewel steeds meer lokale kranten online doorzoekbaar zijn, is het simpelweg een stuk lastiger om aan receptiedata uit kleine steden te komen.

In dit proefschrift gebruik ik een bottom-upbenadering: de besproken casussen, inzichten en hypothesen zijn geformuleerd nadat een veelvoud aan bronnen is geanalyseerd. Het proefschrift vertrekt dan ook vanuit een breed overzicht van nationale, regionale en lokale kranten die vrijwel allemaal in de online database van de Koninklijke Bibliotheek (Delpher) of via de websites van lokale archieven beschikbaar zijn gemaakt. De digitaliseringsslag die de archieven de afgelopen jaren hebben gemaakt, heeft geresulteerd in een overweldigend aanbod van doorzoekbare kranten. Pershistoricus Marcel Broersma heeft gewezen op de zegeningen van deze ontwikkeling.<sup>73</sup> Vanuit het perspectief van de (pers)historicus plaatst hij echter ook kanttekeningen bij de afwezigheid van de fysieke krant als doorzoekbaar object. Bijvoorbeeld: digitale zoekfuncties zijn vaak zó vormgegeven, dat een krantenbericht als een op zichzelf staan object wordt gepresenteerd.<sup>74</sup> Het kan van cruciaal belang zijn de fysieke context van het artikel of advertentie juist in de analyse mee te nemen. Hoe zij zich ten opzichte van de vormgeving van de pagina of de krant in zijn geheel verhoudt kan ‘iets’ zeggen over het belang wat aan bepaalde gebeurtenissen werd gehecht. Daarnaast is het gebruik van zoektermen volgens Broersma geen vanzelfsprekende methode om zicht te krijgen op specifieke fenomenen. Ook dat is een terechte observatie. De ervaring leert bijvoorbeeld dat hedendaagse begrippen honderd jaar terug niet of nauwelijks werden gebezigd in de Nederlandse kranten, of dat

---

<sup>73</sup> Marcel Broersma, “Nooit meer bladeren. Digitale krantenarchieven als bron,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14, no. 2 (2012): 29-55.

<sup>74</sup> Broersma, “Nooit meer bladeren,” 40.

hun betekenis destijds (subtiel) verschilde. Er bestond geen eensluidende terminologie waarmee films over de oorlog tijdens de Eerste Wereldoorlog werden geduid.

De term propaganda is in dit kader een prima voorbeeld. Aan het begin van de jaren tien was het eenvoudigweg een synoniem voor wat we tegenwoordig ‘reclame’ zouden noemen, zonder de politieke (en negatieve) connotatie die er vandaag de dag aan kleeft. De zoekterm ‘propagandafilm’ levert in Delpher tussen 1900 en 1918 slechts vierentwintig hits op, maar vond wel zijn oorsprong in de Eerste Wereldoorlog. Voor dit proefschrift is een veelvoud aan zoektermen gebruikt, waarin de (variaties op) filmtitels doorgaans het meest lonend bleken. Het neutrale begrip ‘oorlogsfilm’ was daarentegen wel gangbaar, vooral tijdens de oorlogsjaren. Het zijn wankelende indicatoren voor de stelling dat de aandacht voor de oorlog als bioscoopfenomeen groeide.

Bovenstaande leert vooral dat de betekenis van specifieke termen om film te beschrijven of te duiden niet los kan worden gezien van de context waarbinnen ze gebruikt werden. Zo kon de term ‘oorlogsfilms’ worden gebruikt om een film als propaganda te kwalificeren, zonder dat dit laatste begrip te berde werd gebracht. Dit betekent dat de methodologische nadruk ligt op de klassieke methode van *close reading* van de bronnen in kwestie, waar mogelijk in relatie tot elkaar. Daarbij moet ook rekening worden gehouden met de politieke of ideologische aard van de berichtgeving. In onderwerpskeuze en toon is vaak al de verzuilde aard van specifieke kranten herkenbaar. Het is daarom – in de woorden van Broersma – “buitengewoon onwenselijk wanneer onderzoeker [sic] de berichtgeving in één dagblad of enkele kranten als pars pro toto voor de ‘publieke opinie’ presenteren.”<sup>75</sup>

In dit proefschrift is voortdurend gewaakt voor de oververtegenwoordiging van bepaalde titels, al stuiten we hier wederom op de onwil van bepaalde kranten om aandacht aan film en bioscoop te geven. Vooral voor de katholieke pers blijft het een *tricky subject*. Voor zover de kranten wel de moeite namen aandacht aan films te besteden (en gelukkig maakten zij voor oorlogsfilms opvallend vaak een uitzondering), richten deze besprekingen zich hoofdzakelijk op ‘respectabele’ bioscopen, die veelal groter en kapitaalkrachtiger waren. Over de programmering van kleinere bioscopen, buurt- of volksbioscopen bijvoorbeeld, uit deze periode is veel minder informatie beschikbaar. Zij adverteerden nauwelijks in de kranten en lijken zich vooral te hebben bediend van papieren wegwerpflyers en mond-tot-mondreclame. Dit betekent dat ‘de toeschouwer’ die aan de basis van dit receptieonderzoek staat, eveneens het product is van een *biased* blik. Niet alleen woonde hij of zij in de stad, ook maakte deze toeschouwer (waarschijnlijk) geen deel uit van de laagste sociaaleconomische klasse en groeide hij of zij (waarschijnlijk) op buiten de volksbuurten.

---

<sup>75</sup> Broersma, “Nooit meer bladeren,” 44.

Hoewel het bijzonder lastig is om de publiekssamenstelling van bioscopen in deze periode te preciseren – niet in de laatste plaats omdat bioscoopondernemers zelf niet geïnteresseerd leken in het bijhouden van publieksdata – is het soms toch mogelijk gebleken inzicht te krijgen in bepaalde eigenschappen van publieksgroepen. Bijvoorbeeld ten aanzien van voorkeuren voor een van de strijdende partijen. Zo stond Theater Pathé in Amsterdam te boek als pro-Entente, terwijl de bioscoop Union in dezelfde stad als (gematigd) pro-Duits gold. Zoals we in dit proefschrift zullen zien, gold voor meer bioscopen dat zij middels het vertonen van oorlogsfilms zich richtten op een specifieke clientèle.

Buiten de kranten besteedde de opiniërende, ‘serieuze’ pers weinig aandacht aan film, tenminste niet buiten de discursieve kaders van het ‘bioscoopgevaar’. Voor oorlogsfilms werd wel eens een uitzondering gemaakt. Tijdschriften als *De Nieuwe Amsterdammer*, *De Kunst of De Toekomst* hadden soms oog voor de spectaculaire en bovenal vernieuwende aspecten van oorlogsfilms. Dat gold uiteraard ook voor de bioscoopers, die een belangrijke informatiebron voor dit onderzoek vormt, hoewel niet alle exemplaren van *De Kinematograaf*, *De Bioscoop-Courant* of *De Film-Wereld* van de oorlogsjaren bewaard zijn gebleven. In deze organen zijn talloze besprekingen van oorlogsfilms te vinden, maar ook kritische beschouwingen ten aanzien van distributiepraktijken, bioscoopprogramma’s en de maatschappelijke discussies over het nut en het gevaar van de bioscoop. Het spreekt voor zich dat het hier nooit ‘neutrale’ besprekingen betrof. De bioscoopers behartigde in de eerste plaats de belangen van het film- en bioscoopbedrijf.

Hoewel hedendaagse historici dankbaar profiteren van de talrijke initiatieven om archiefmateriaal te digitaliseren en online te ontsluiten, is ‘ouderwets’ archiefonderzoek naar receptiedocumenten nog altijd een must gebleven. Voor dit proefschrift is onderzoek gedaan in verschillende stadsarchieven.<sup>76</sup> In de collecties van Pathé-Jerome Seydoux, het *Établissement de Communication et de Production de l’Armée de la Défense (ECPAD)* en het Duitse Staatsarchief te Berlijn is onderzoek gedaan naar de propagandapraktijken van de betrokken overheidsinstanties. Waar mogelijk is gebruikgemaakt van distributiekopieën om de besproken films te analyseren. Het gros wordt gevormd door de omvangrijke collectie van Eye, maar ook kopieën uit andere Europese filmarchieven zijn gebruikt.<sup>77</sup> Indien nodig wordt de herkomst en drager van een filmtitel door middel

---

<sup>76</sup> Te weten: Het Utrechts Archief, Het Haagse Gemeentearchief, Stadsarchief Rotterdam en Stadsarchief Amsterdam.

<sup>77</sup> Veel Europese (film)archieven hebben hun films ten tijde van (of over) de Eerste Wereldoorlog in een enkele digitale database toegankelijk gemaakt. Het project *European Film Gateway 1914* omvat meer dan drieduizend video’s (naast afbeeldingen en geschreven documenten) uit de collecties van bijna dertigarchieven. Hoewel het hier niet enkel om oorlogsfilms gaat, biedt de *portal* een dwarsdoorsnede van het beeld van de oorlog dat in de bioscopen circuleerde. De contextinformatie blijft echter beperkt tot korte catalogusbeschrijvingen en een virtuele expositie. Voor dit proefschrift heb ik dankbaar gebruikgemaakt van deze content. *Projecties van een wereldbrand* kan worden gezien als een poging het Europese filmerfgoed van de Eerste Wereldoorlog vanuit een nationaal perspectief te contextualiseren. EFG1914 laat echter genoeg ruimte voor andere benaderingen, zoals een ‘crossnationale’ invalshoek. In de conclusie kom ik hier op terug.

van een voetnoot vermeld. Omdat de films in Nederland vaak onder verschillende titels in roulatie werden gebracht, maak ik in de eerste plaats gebruik van de oorspronkelijke titels.

De hoofdstuk- en paragraafindeling van dit proefschrift is vooral gebaseerd op het systematisch in kaart brengen van reacties op oorlogsfilms in een 'neutrale' bioscoopcultuur, waarbij de genoemde categorieën binnen de oorlogsfilm centraal staan, aangevuld met hoofdstukken over de verspreiding en censuur ervan. Hoofdstuk één beschrijft de distributie van buitenlandse oorlogsfilms. Er wordt aandacht besteed aan de 'penetratiegraad' van deze films in de Nederlandse bioscoopcultuur, teneinde een meer dan globaal idee te vormen van de al dan niet dominante aanwezigheid van de oorlog in de Nederlandse bioscopen en de politieke en commerciële belangen die daarmee waren gemoeid. Een belangrijke rol is daarbij weggelegd voor de institutionele blik op propaganda, maar ook op het winstmotief dat aan de verspreiding van oorlogsfilms te grondslag lag. Verklaard wordt welke distributiestrategieën in Nederland succesvol waren en welke niet om inzicht te krijgen in het relatieve succes van de besproken propagandadiensten, alsmede de dominantie van politieke opvattingen over de oorlog binnen de Nederlandse bioscoopcultuur tijdens deze periode.

In hoofdstuk twee worden filmvertoningen in de bioscoop vanuit het officiële neutraliteitsbeginsel belicht. In hoeverre was de Nederlandse bioscoop 'neutraal' en welke maatregelen werden getroffen om dat zou te houden? Wat was de politieke bandbreedte waarbinnen opvattingen over de oorlog konden circuleren? Ik betoog dat censuurmaatregelen flinke gevolgen hadden voor het bioscoopaanbod, maar dat er voor bioscoopondernemers desondanks legio mogelijkheden waren een partijdig publiek te bedienen.

Hoofdstuk drie beschrijft de retorische strategieën en reacties op non-fictieve oorlogsfilms, actualiteiten, reportages en regeringsfilms. Hoe adresseerden en positioneerden zij de 'ideale' toeschouwer? Hoe zag het ongrijpbare fenomeen 'oorlog' er in de bioscopen eigenlijk uit? Waarin schoten deze films volgens de bioscoopbezoekers tekort, maar waarin onderscheidden zij zich ten opzichte van andere mediale vormen? Ik analyseer hoe deze films stoelden op ideeën over waarheid en authenticiteit. In dit hoofdstuk wordt bekeken of en hoe de manipulatieve intenties van specifieke films werden herkend en welke interpretaties de boventoon voerden. Het begrip 'receptietroop' speelt daarin een belangrijke rol.

Door middel van een gedetailleerde beschrijving van de productie, vertoning van en reacties op *HOLLAND NEUTRAAL* (Willy Mullens, 1917), spitst hoofdstuk vier zich toe op het 'effect' van Nederlandse filmpropaganda. Ik bespreek hoe de reacties op de films kunnen worden verklaard, onder andere, vanuit de maatschappelijk discussie over de permanente mobilisatiepolitiek. Daarbij laat ik zien hoe de film door voor- en tegenstanders van de gewapende neutraliteitspolitiek als argument werd toegeëigend.



Hoofdstuk vijf bespreekt de rol van buitenlandse speelfilms in de verbeelding van de oorlog. Door middel van verschillende casestudy's van 'spraakmakende' films als *MÈRES FRANÇAISES*, *THE BATTLE CRY OF PEACE* (James Stuart Blackton, Wilfrid North/Vitagraph, 1915) en *HIMMELSKIBET* zal worden betoogd welke fictieve oorlogsfilms tot de publieke verbeelding spraken en waarom dat zo was. Daarbij is een belangrijke rol weggelegd voor de wijze waarop deze films zich tot een geprojecteerde Nederlandse identiteit verhielden.

Tot slot keren we terug naar de uitgangspunten zoals in de inleiding uiteen zijn gezet. Hoe kan de receptie van de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscopen tijdens de oorlogsjaren worden veralgemeniseerd? Ik richt me op een samenvatting van drie (vaak kruisende) sporen. In de eerste plaats bespreek ik de wijze waarop oorlogsfilms werden ingebed in de neutraliteitspolitiek en daarmee een rol speelden in discussies over rechtvaardigheid en waarheid: juist bioscopen boden burgers de ruimte om ideeën over de oorlog te vormen. De hypothese luidt dat film en bioscoop belangrijke actoren waren in de totstandkoming, het onderhouden en weerleggen van dominante ideeën over de Eerste Wereldoorlog en de Nederlandse positie daarin.

Het tweede spoor is hier nauw mee verbonden. Oorlogsfilms speelden als geen andere filmcategorie in op gevoelens van een collectieve identiteit. Een belangrijk kenmerk van de reacties op deze films in de Nederlandse pers was de mate waarin zij werden gebruikt om de suprematie van eigen ideeën – of ideeën over eigenheid – te benadrukken. In de laatste plaats laat ik zien hoe juist oorlogsfilms vragen opwierpen over de relatie tussen film en werkelijkheid: hun medialiteit werd voortdurend bediscussieerd. Binnen- en buitenlandse propagandafilms werden soms wel en soms niet met een kritische blik bejegend, maar altijd stond hun vermeend realisme centraal. Binnen dat spanningsveld ontstond binnen de Nederlandse bioscoopcultuur een discours dat ik als 'filmwijsheid' definieer. Bovendien kan worden gesteld dat de Eerste Wereldoorlog, in ieder geval in Nederland, grond gaf aan opvattingen die van groot belang waren voor de emancipatie van het medium film.

## 1. DE DISTRIBUTIE VAN OORLOGSFILMS IN NEDERLAND (1914-1918)

### 1.0 De commerciële en politieke logica achter de distributie van oorlogsfilms

In de inleiding is gesteld dat de Eerste Wereldoorlog het begin markeerde van een samenwerkingsverband tussen overheid en de filmindustrie; een pragmatisch bondgenootschap dat grote gevolgen had voor de receptie van de wereldbrand als bioscoopfenomeen. Maar ook voor de komst van filmpropaganda – conform de definitie van Jowett en O'Donnell – was het fenomeen oorlog een dankbaar onderwerp voor filmmakers gebleken.<sup>78</sup>

Tot het najaar van 1914 lijken oorlogsfilms geen prominente rol te hebben gespeeld in Nederlandse vertoningscircuits, al zijn er enkele uitzonderingen op de regel. Zo mochten films over de Tweede Boerenoorlog (1899-1902), door Stephen Badsey als de eerste “media war” betiteld<sup>79</sup>, zich in Nederland in grote populariteit verheugen.<sup>80</sup> Hoewel de Japans-Russische oorlog (1904-1905) meer een ver-van-het-bedshow was, sprak ook deze bij Nederlandse filmbezoekers tot de verbeelding. Tijdens deze oorlog werden in reisbioscopen en gelegenhedszalen films vertoond die de bezoekers op beloofden het slagveld te ‘belevén’. Een voorstelling in de Rotterdamse Tivoli-Wintertuin voerde bijvoorbeeld de “verschrikkelijke zeeslag voor Port-Arthur” als voornaamste “sensatie-attractie” op, al deed de eigenaar geen poging om te verhullen dat het hier een encenering betrof: “Dit Zeegevecht is speciaal voor deze Bioscope opgenomen.”<sup>81</sup> Een opname van de Japans-Russische oorlog (1904-1905) in het Amsterdamse Circustheater Carré was ingebed tussen acts van zangers, goochelaars, clowns, acrobaten en een zekere Miss Marquis, “die een zestal ponnies [sic] liet cake-walken, boksen, voetbalspelen, tot groot vermaak van het publiek”.<sup>82</sup> Wat de oorlogsbeelden precies lieten zien blijft onvermeld, maar het waren wel “een van de mooiste opnamen die wij hier ooit gezien hebben”. Deze voorbeelden zijn illustratief voor het attractionele dispositief waar deze film onderdeel van uitmaakten: de informatiewaarde van deze films deed niet of nauwelijks ter zake, de sensatie van de oorlog des te meer. Hoewel dergelijke beelden

---

<sup>78</sup> Stephen Bottomore, “Film, Faking en Propaganda. The Origins of the War Film, 1897-1902” (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007), 20.

<sup>79</sup> Stephen Badsey, “The Boer War as Media War,” in *The Boer War. Army, Nation, Empire*, red. Peter Dennis en Geoffrey Grey (Canberra: Army History Unit, 2000), 7–83.

<sup>80</sup> De emotionele betrokkenheid van het Nederlandse publiek bij de gebeurtenissen in Zuid-Afrika ontstond uit een gevoel van ‘stamverwantschap’. Karel Dibbets heeft aangetoond dat films over de Tweede Boerenoorlog (1899-1902) in Nederland als aanjagers van het nationalistische sentiment fungeerde. De heldenstatus van de Transvaalse president Paul Kruger wijst op de grote populariteit van de Boerenstrijd als nationaal thema. Binnen de context van zogenoemde ‘Transvaalavonden’ fungeerden films als aanjagers van het nationalistische sentiment. De ‘Transvaalfilms’ waren onderdeel van openbare bijeenkomsten, “waarin de beelden niet dienden als venster op een wereld in oorlog, maar veeleer als aanleiding om te zingen en te juichen.” Zie: Karel Dibbets, “Paul Kruger als toneelheld en filmster: de verbeelding van de Boerenoorlog en de opleving van het nationalisme (1899-1902),” *De Negentiende Eeuw* 38, no. 4 (2014): 225–268.

<sup>81</sup> Advertentie Bioscope, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 25 februari 1904, 4.

<sup>82</sup> “Stadsnieuws. Circus Carré,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 2 december 1904, 6.

pretendeerden een ‘werkelijk’ beeld van de oorlog te schetsen, waren ze vrijwel altijd in scène gezet.<sup>83</sup>

Gaandeweg maakte de esthetiek van de heropvoering plaats voor authentieke opnamen, hoewel de oorlog op zichzelf beschouwd zelden tot nooit in beeld werd gebracht. Zo waren in de Nederlandse bioscopen ook beelden van de successievelijke Balkenoorlogen (1912-1913) te zien. In het openingsprogramma van de Witte Bioscoop aan het Damrak staat “De Balkanoorlog” als een van de “3 groote attractie-nummers” vermeld.<sup>84</sup> Het Amsterdamse Theater Pathé vertoonde tegelijkertijd soortgelijke opnamen. Hier werden de opnamen ingebed in een nieuw vertoningsformat: het bioscoopjournaal, dat in de Nederlandse bioscoopcultuur rond 1910 door Pathé werd geïntroduceerd.<sup>85</sup> Ze maakten indruk, getuige een korte bespreking in *Het Nieuws van den Dag* van november 1912:

*Nu de dagbladen kolommen vol druks over den Balkan-strijd dagelijks te lezen geven, is 't niet te verwonderen, dat ook de bioscoop-journalen het hunnen bevatten over dien geweldigen oorlog. Die journalen doen dat op hunne wijze, door verschillende episoden in beeld te brengen, en zoo hebben ook zij daar in die woelige streken hun correspondenten die, gewapend, niet met de pen, maar met hun filmtoestel, veel belangrijks opnemen. En onder hen bevinden zich ook de correspondenten van de firma Pathé. Hun werk kan men thans gadeslaan in het theater Pathé in de Kalverstraat alhier. En dan ziet men, dat die heeren zich op vrij gevaarlijke plaatsen met hun toestel hebben bevonden. Want granaten en bommen springen angstwekkend uiteen niet ver van hun verwijderd...*<sup>86</sup>

Oorlogsfilms werden dus ook voor augustus 1914 in Nederland gedistribueerd. Bovenstaand citaat is bovendien illustratief voor hun aantrekkingskracht, waarin spektakelwaarde gepaard ging met een journalistieke claim. Desondanks bleef de vertoning en verspreiding van oorlogsfilms in Nederland tot aan de Eerste Wereldoorlog een marginaal verschijnsel, wat waarschijnlijk vooral te wijten was

---

<sup>83</sup> Omdat cameramannen het front niet dicht genoeg konden naderen, moesten ze zich tevreden stellen met wat Bottomore “the human side of war” noemt, “showing troop movements, hospital scenes and so on”. Gezien de moeilijkheden die het filmen aan het front met zich meebracht, was de encenering (faking) van oorlogsbeelden vanaf de beginjaren van de film een belangrijke strategie van filmproducenten. Zie: Stephen Bottomore, “The Biograph in Battle,” in *Film and the First World War*, red. Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 30–31.

<sup>84</sup> Advertentie Witte Bioscoop, *Het Centrum*, 18 november 1912, 4. De overige attracties bestonden uit de “groote kunstfilm” NAPOLEON BONAPARTE (het is onduidelijk om welke film het hier precies gaat) en het korte melodrama ONSCHULDIG VEROORDEELD (Leon Boedels/Filmfabriek Nöggerath, 1912).

<sup>85</sup> PATHÉ-JOURNAL verscheen voor het eerst in 1909. Vanaf het begin maakten militaire opnamen een significant deel uit van de journaalaanbod. Op basis van de vertoonde films in het Antwerpse Théâtre Pathé tussen 1909 en 1911, concluderen Jeannine Baj en Sabine Lenk dat alleen de thema’s ‘sport’, ‘persoonlijkheden’ en ‘faits divers’ (de auteurs onderscheidden dertien thema’s in totaal) vaker waren vertegenwoordigd in het PATHÉ-JOURNAL. Zie: Jeannine Baj en Sabine Lenk, “Le premier journal vivant de l’univers! Le Pathé Journal 1909-1913,” in *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, red. Michel Marié en Laurent Le Forestier (Parijs: Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 2004), 270.

<sup>86</sup> “Theater Pathé. Kalverstraat,” *Het Nieuws van den Dag*, 20 november 1912, 7.

aan het beperkte aanbod. Deze situatie veranderde volledig wanneer de eerste actualiteiten over de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscopen verschijnen. De snelheid en omvang waarmee dat gebeurde deed zelfs de vakpers versteld staan:

*Dat de huidige wereldoorlog op dit oogenblik ook een groot contingent films levert aan de theaters weten wij allen. Iedere buitenlandsche filmfabriek legt zich daarop dan ook met allen ijver toe en naar zoo nu en uitlekt, moeten voornamelijk de geallieerden soms de handen vol hebben met het verwijderen van de vele opname-operateurs, die van eigen en neutrale landen komen om de belangstelling gaande te houden en op te wekken.<sup>87</sup>*

Tot in de laatste dagen van de oorlog werden in verschillende Nederlandse bioscopen oorlogsactualiteiten geprogrammeerd. Het citaat uit *De Bioscoop-Courant* lijkt echter te suggereren dat de Nederlandse filmmarkt werd ‘overspoeld’ met oorlogsfilms in de breedste zin van het woord.

Bij deze gevolgtrekking kunnen verschillende kanttekeningen worden geplaatst. Oorlogsactualiteiten mochten dan inderdaad in grote getalen worden geïmporteerd – in vergelijking met de situatie voor de oorlog – maar dat gold bijvoorbeeld niet voor speelfilms over de oorlog. Bovendien waren veel oorlogsfilms niet of nauwelijks interessant voor een brede doelgroep, omdat ze vooral heel veel van hetzelfde boden. Neutrale verhuurders en bioscoopeigenaren konden veel geld verdienen met spectaculaire oorlogsbeelden, maar binnen deze categorie was de spoeling dun. Zij dienden ook rekening te houden met lokale censuurmaatregelen die waren ingegeven door de neutraliteitspolitiek, zoals in hoofdstuk twee verder zal worden toegelicht. Om logistieke redenen was het bovendien buitengewoon lastig om oorlogsfilms überhaupt over de neutrale grenzen te krijgen. Dat vereiste geld, geduld en – meer dan ooit – diplomatie. Het Nederlandse filmverhuur- en bioscoopbedrijf werd daarbij ook ‘geholpen’ door buitenlandse oorlogspropagandisten. Vanaf 1915 ondernamen zij steeds meer pogingen het voor verhuurders en bioscoopondernemers aantrekkelijker te maken de juiste films te vertonen. De propagandanetwerken in de Nederlandse bioscoopcultuur breidden zich gedurende de oorlog steeds verder uit.

In dit eerste hoofdstuk besteed ik aandacht aan de distributie van oorlogsfilms in het neutrale Nederland en de intenties die daaraan ten grondslag lagen. Het is evident dat stringente keuzes zijn gemaakt om dit fenomeen in kaart te brengen: het onderwerp zou zich lenen voor een proefschrift op zich. De aandacht gaat vooral uit naar de distributie van oorlogsfilms als onderdeel van zowel een commercieel als een politiek netwerk. Daarbij wordt distributie primair als een strategisch proces beschouwd: mijn analyse richt zich op de doelbewuste keuzes die ten grondslag

---

<sup>87</sup> “Oorlogsjournaals en oorlogsfilms,” *De Bioscoop-Courant* 26, 19 maart 1915, 6.

liggen aan de marketing, verhandeling en verspreiding van filmkopieën door verhuurkantoren binnen de Nederlandse bioscoopcultuur, met de intentie een zo groot mogelijke doelgroep te bereiken voor een optimaal politiek of commercieel resultaat. Dit hoofdstuk brengt dus de specifieke ideeën en praktijken in kaart die ten grondslag lagen aan de verspreiding van oorlogsfilms in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog.

Hierbij moet in het achterhoofd worden gehouden dat de bioscoopcultuur van de jaren tien, zeker in de eerste jaren, voortdurend in beweging was. Verhuurders, tussenpersonen bij uitstrek, moesten inspelen op nieuwe productieformats en vertoningspraktijken, zoals de opkomst van de langere, soms avondvullende speelfilms. Deze ontwikkeling leidde immers ook tot veranderingen in receptie en distributie.<sup>88</sup> Grofweg kan worden gesteld dat het doorlopende, verstrooiende filmprogramma en de vluchtige bioscoopganger gedurende de jaren tien steeds vaker plaatsmaakte voor de bioscoopbezoeker die bewust voor een specifieke hoofdfilm koos. De verhuur van volledige weekprogramma's kwam daarmee op een lager plan te staan. Aangetrokken door de mogelijkheid dat de exclusieve rechten van succesfilms konden worden verkregen, richtten verhuurders zich meer en meer op 'schlagers' en 'monopoolfilms'.<sup>89</sup> Hun inspanningen hadden grote invloed op de specifieke kenmerken van de Nederlandse bioscoopcultuur. Het waren immers de distributeurs – en niet de producenten of de bioscoophouders – die in de eerste plaats verantwoordelijk waren voor het lokale aanbod, ook omdat zij vaak eigenaar waren van een of meerdere bioscopen. Dat de oorlogscontext de aanvoer van films bemoeilijkte, maakte hun bemiddelende rol binnen de Nederlandse bioscoopcultuur zelfs nog meer van belang.

Ondanks deze constatering is distributie, zeker in relatie tot de studie van vroege film, nog altijd een onderbelicht aspect in de filmgeschiedschrijving gebleven. Frank Kessler wijt deze situatie aan het feit dat distributie een "intermediate stage" bij uitstek is, waardoor de focus in filmhistorisch onderzoek vooral bij filmproductie en -vertoning ligt.<sup>90</sup> Ik zou daar het praktische probleem van bronnenschaarste aan toe willen voegen. Voor de hedendaagse onderzoeker voltrok de filmhandel zich grotendeels onder de radar. Persoonlijke contacten speelden bijvoorbeeld een belangrijke rol in de filmhandel, zoals Ivo Blom in zijn studie van Jean Desmets handel heeft aangetoond, maar dergelijke netwerken zijn notoir ontoegankelijk voor historici. Huurcontracten, prijsafspraken, logistieke netwerken en allerhande kwantitatieve gegevens (zoals het aantal filmkopieën, toeleveranciers, afnemers, et cetera) zijn lastig te vinden, temeer omdat de archieven van distributeurs zelden bewaard zijn gebleven. De Desmet-collectie is in dit opzicht een wereldwijd

---

<sup>88</sup> Michael Quinn, "Distribution, The Transient Audience and the Transition to the Feature Film," *Cinema Journal* 40, no. 2 (winter 2001): 35–56.

<sup>89</sup> Destijds gangbare vaktermen voor de grootste publiekstrekkingen.

<sup>90</sup> Frank Kessler, "Distribution – preliminary notes," in *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, red. Frank Kessler en Nanna Verhoeff (John Libbey: Eastleigh, 2008), 1.

vermaarde uitzondering. Het bedrijfsarchief biedt een uniek inzicht in de dagelijkse praktijk van de filmhandel in de jaren tien. De cultuurhistorische waarde van de collectie schuilt in de details; films en documenten die doorgaans gemarginaliseerd worden, krijgen in de context en samenhang van deze collectie een grote waarde en betekenis.<sup>91</sup>

Het onderwerp distributie blijft eveneens onderbelicht in propagandastudies. De studie van de Eerste Wereldoorlog heeft talrijke inzichten opgeleverd ten aanzien van de orkestratie van het publieke debat met behulp van massamedia. Zoals in de inleiding gesteld, staat in dergelijk onderzoek doorgaans de institutionalisering en intenties van propaganda centraal, vaak met een nationale focus. Historici hebben echter weinig aandacht geschonken aan de wijze waarop de gepropageerde boodschap de (neutrale) toeschouwer al dan niet bereikte buiten de eigen landsgrenzen en zo ja, wanneer, in welke vorm en onder welke condities. Vanuit een Zwitsers perspectief heeft filmhistoricus Adrian Gerber hier baanbrekend werk verricht.<sup>92</sup>

Distributie – al dan niet gevoed door propagandistische intenties – heeft (in)directe gevolgen voor de receptie van de oorlog als bioscoopfenomeen. Dit proefschrift voorstaat het uitgangspunt dat productie, distributie en receptie elkaar constitueren. In dit kader wordt de oorlog immers als een breder bioscoopfenomeen geanalyseerd; de receptie van individuele films is vanuit een dergelijk perspectief van ondergeschikt belang. Welke ruimte laat het filmaanbod in neutraal Nederland voor de verbeelding van de oorlog? Wat zag men wel, wat zag men niet, en hoe kan dat worden verklaard? Deze vragen zullen worden beantwoord aan de hand van bestaande literatuur, maar ook op basis van nieuw bronnenonderzoek in binnen- en buitenlandse archieven. In hoofdstuk drie, vier en vijf zal soms aandacht worden besteed aan de verspreiding en analyse van specifieke films.

Naast de aandacht voor toe-eigeningspraktijken van Nederlandse distributeurs biedt dit hoofdstuk een vergelijkende analyse van verschillende propagandastrategieën van de hoofdrolspelers in het internationale conflict in het neutrale Nederland: Frankrijk, Groot-Brittannië en Duitsland. De comparatieve opzet biedt inzicht in de eigenheden waarmee vreemde mogendheden hun filmpropaganda in het neutrale Nederland inrichtten, alsmede het relatieve succes van hun propagandawerkzaamheden.

### **1.1. 'De toestand.' Filmhandel in oorlogstijd**

Voor zover bekend heeft de oorlog het Nederlandse bioscoopbedrijf op geen enkel moment volledig stilgelegd; in ieder geval niet in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag of Utrecht. In tegenstelling tot de

---

<sup>91</sup> Citaat uit de nominatiebrief Eye voor het *Memory of the World* register van UNESCO. Gepubliceerd in: Elif Rongen-Kaynakç, Soeluh van den Berg, "De tijdcapsule van Jean Desmet. Van bedrijfsarchief tot cultureel erfgoed," in *Jean Desmets droomfabriek. De avontuurlijke jaren van de film (1907-1916)*, red. Marente Bloemheuvel, Jaap Guldmond en Mark-Paul Meyer (Amsterdam: Eye Filmmuseum/naio10 uitgevers, 2017), 140.

<sup>92</sup> Adrian Gerber, *Zwischen Propaganda and Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs*. (Marburg: Schüren, 2017).

theaters bleven de bioscopen in de grote steden na het begin van de oorlog gewoon open. De Haagse krant *Het Nieuws van den Dag* vermeldde:

*Op slechts enkele plaatsen wordt nog wat muziek gemaakt: van de publieke gemakkelikheden werkt alleen nog de bioscoop; ook het Bouwmeester-Theater (Flora) heeft, na een mislukt poging tot het geven van toneelvoorstellingen, zijn toevlucht genomen tot de film. Het blijft een open vraag, waarvan de beantwoording afhankelijk is van elks particuliere omstandigheden, wat beter is: eenige gepaste afleiding te zoeken, dan wel in de café's bijeen te zitten en elkaar telkens weer hetzelfde herhalen.*<sup>93</sup>

Bioscopen speelden nadrukkelijk in op de behoefte “gepaste afleiding” te zoeken. “Alleen kalmte brengt redding!” adverteerde de Utrechtse bioscoop Flora, dat begin augustus een vaderlandslievend weekprogramma van maar liefst drie films uit de nationale filmfabriek Hollandia bood.<sup>94</sup> Ook de lokale concurrent Scala riep in zijn wekelijkse advertentie op de gemoederen tot bedaren te brengen.<sup>95</sup> Opvallend genoeg bood deze bioscoop nagenoeg hetzelfde programma aan. Wellicht was hier sprake van een symbolische uiting van nationale eendracht, maar wel een die lijkt te zijn gedictieerd door een beperkt aanbod van gepaste films. Direct na uitbraak van de oorlog was de filmhandel vrijwel volledig tot stilstand gekomen. Het *Utrechts Nieuwsblad* wees in september 1914 al op het feit dat de Scala Bioscoop heel oude films moesten vertonen, omdat er nauwelijks nieuwe titels werden aangevoerd: “Dat er dan wel eens wat kaf onder het koren komt, kan ieder wel begrijpen.”<sup>96</sup> Aanvoerproblemen bleven gedurende de oorlog bestaan, soms resulterend in volledige stilstand.<sup>97</sup>

In de inleiding is al gesteld dat bioscopen deels profiteerden van een hausse in bioscoopgang. Deze positieve ontwikkeling had echter een belangrijke keerzijde, die door filmondernemers gaandeweg 1915 steeds nadrukkelijker werd gevoeld. De vraag naar films was dermate groot, dat er een tekort aan (goede) films ontstond. In december van dat jaar wees *De Bioscoop-Courant* op de moeilijkheden van de filmhandel in oorlogstijd:

---

<sup>93</sup> “Brieven uit de Residentie,” *Het Nieuws van den Dag*, 15 augustus 1914, 2.

<sup>94</sup> Advertentie Flora, *Het Nieuws. Zeist, Driebergen, Rijsenburg, Houten, Odijk en Bunnik*, 8 augustus 1914, 4. Die week toonde de Flora LIEFDE WAAKT (Louis H. Crispijn sr./Hollandia 1914), HET STEENEN BRUIDJE (Louis H. Crispijn sr./Hollandia 1914) en DE VERWISSELING ONDER HET BED (Louis H. Crispijn sr./Hollandia, 1914).

<sup>95</sup> Advertentie Scala, *Utrechtsch Nieuwsblad*, 8 augustus 1914, 10. Scala bracht LIEFDE WAAKT, HET STEENEN BRUIDJE EN HET TELEGRAM UIT MEXICO (Louis H. Crispijn sr./Hollandia, 1914).

<sup>96</sup> “Scala bioscoop theater,” *Het Utrechtsch Nieuwsblad*, 12 september 1914, 2.

<sup>97</sup> “Stagnatie,” *De Bioscoop-Courant* 23, 2 maart 1917, 1: “In de laatste weken is het weer een waar gesukkel wat de aanvoer betreft van nieuwe films. Zoowel uit Duitschland als van over zee vindt de toevoer geweldige stagnatie en is deze op 't moment zelfs geheel stop gezet. Vorige week kwamen hier nog slechts enkele films aan, doch als den huidigen toestand bestendig blijft, wordt algemeen gevreesd voor een aanmerkelijk tekort.”

*Dat deze thans voor ons bedrijf als erg rooskleurig mag worden beschouwd, zouden we niet gaarne grif durven beweren. Vooral den laatsten tijd hadden we meerder malen gelegenheid op te merken hoe ook het kinobedrijf den noodlottigen druk van den oorlog steeds meer en meer ondervindt, en ofschoon optimisten in ons bedrijf, van geen donkere wolken willen weten, dat die zich aan de horizon voor ons voordoen, is zeker. Het beste bewijs hiervoor vinden we in den onregelmatigen filmaanvoer der laatste weken hier te lande.*<sup>98</sup>

Halverwege 1916 liet vakblad *De Kinematograaf* eenzelfde geluid horen: “Gelijk met het hoe langer duren van dezen oorlog, de kans steeds grooter wordt, dat ook Holland in den krankzinnigen strijd zal worden betrokken, zoo wordt ook, om die zelfde redenen, met den dag het betrekken der films moeilijker.”<sup>99</sup> Het was niet zozeer een gebrek aan publiek dat de bioscoopondernemers en filmverhuurders parten speelde – integendeel – maar de belofte hun klanten iets nieuws (laat staan iets spectaculairs) voor te schotelen.

Tijdens de eerste maanden hadden verhuurders en bioscoopondernemers nog kunnen leunen op bestaande filmvoorraden. Sommige filmhandelaren hadden de bui zelfs al zien hangen: “Men was in ons land op de komende crisis bedacht, en vernamen wij van verschillende kanten dat voorlopig voor filmgebrek in Holland geen vrees behoefde te bestaan. Sommige onze ijverige filmverhuurkantoren hebben voorraad voor wel minstens een jaar.”<sup>100</sup> Maar naarmate de oorlog vorderde, werd het steeds lastiger om hun clientèle op ‘verse’ waar te trakteren. *De Kinematograaf* vatte in januari 1915 “de toestand” nog het beste samen: “Er komen nog wel films aan de markt doch niet voldoende om aan de steeds grootere vraag naar nieuwe te voldoen. Wij blijven nog altijd verstoken van de meest bekende Italiaansche en Fransche merken.”<sup>101</sup> Niet elke voorraad was echter onuitputtelijk, laat staan dat goede films gemakkelijk verkrijgbaar waren.

Het centrale probleem was dat de Nederlandse bioscoopcultuur op import dreef en daardoor (vrijwel) volledig afhankelijk was van buitenlandse filmmaatschappijen. De aanvoer van nieuwe films stakte al bij de bron. De filmindustrieën van de strijdende partijen lagen aanvankelijk zelfs volledig stil en het gebrek aan grondstoffen (zoals celluloid) en mankracht deed zich vrijwel overal voelen. Het andere probleem was logistiek van aard. Door de Duitse bezetting van België viel Brussel als film distributiecentrum volledig weg, waardoor films vanuit Frankrijk, Italië en de Verenigde Staten – belangrijke toeleveranciers voor de Nederlandse markt – alleen via Groot-Brittannië en de Noordzee konden worden aangeleverd. Voor films uit het noorden, waaronder de gewilde titels van de Deense firma Nordisk, gold evenzeer een moeizame weg naar de Nederlandse markt: “Langs den zeeweg

---

<sup>98</sup> C.B., “De toestand,” *De Kinematograaf* 150, 3 december 1915, 2075.

<sup>99</sup> C.B., “De algemeene toestand (iv),” *De Kinematograaf* 173, 12 mei 1916, 2323.

<sup>100</sup> C.B., “De algemeene toestand,” *De Kinematograaf* 166, 24 maart 1916, 2245.

<sup>101</sup> C.B., “De toestand,” *De Kinematograaf* 105, 22 januari 1915, 1367.



dreigt hen het mijnengevaar, langs den landweg een grimmige censor en dito douane.”<sup>102</sup> Daar kwam nog bij dat in Duitsland halverwege 1915 een tijdelijk uitvoerverbod van belichte films van kracht werd.<sup>103</sup> Deze regeling gold echter niet voor oorlogsactualiteiten.<sup>104</sup>

De import van films was kortom geen sinecure in een land dat gevangenzat tussen strijdende partijen, waar grenzen hermetisch waren gesloten en de zee bezaaid lag met Britse mijnen en Duitse onderzeeërs. De zeeblokkade en het strikte toezicht op het internationale handelsverkeer hinderden de film distributie. Een verslag van een zekere J. Trompetter, dat begin 1915 in *De Bioscoop-Courant* verscheen, biedt een gedetailleerd zicht op de obstakels die Nederlandse filmhandelaren in oorlogstijd moesten overwinnen. De handelsreis naar Parijs, op zoek naar “goede succesnummers, met komische films van “Max” en “Prince” en met “actuele oorlogs-couranten”, was zeker niet zonder gevaar. De tocht voer van Vlissingen naar het Normandische Dieppe, via de Engelse kustplaats Folkstone.<sup>105</sup> Uit Trompetters relaas blijkt vooral dat filmkopers over veel geduld en stalen zenuwen moesten beschikken. Geen wonder dat er sprake was van enige opluchting als een kostbare filmkopie eindelijk in veilige haven was aanbeland:

*Het [sic] s.s. ‘Rembrandt’ aan boord van welke schip zich de kostbare film bevond, is eindelijk binnen. Op het oogenblik dat wij dit berichtje neerschrijven, is een der heeren van den Cinema Palace in den Haag, om daar met de N.O.T. het nog noodzakelijke voor de uitlevering van de film, af te handelen. “Cabiria” zal tegelijk in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag loopen. Misschien reeds de volgende week.*<sup>106</sup>

De genoemde Nederlandsche Overzee Trustmaatschappij (N.O.T.) werd in november 1914 met instemming van de Britten opgericht door prominente leden van de Nederlandse zakenwereld. Het doel van deze naamloze vennootschap was om ten overstaan van de Britse regering aan te tonen dat de overzeese importgoederen niet werden doorgevoerd naar een vijandige natie (lees: Duitsland). Uit angst door Duitsland van partijdigheid te worden beticht, bemoeide de Nederlandse overheid

---

<sup>102</sup> C.B., “De toestand,” 2075.

<sup>103</sup> “Uitvoer-verbod van films,” *De Telegraaf* (avondblad), 22 juli 1915, 1.

<sup>104</sup> “Niettemin, men behoeft b.v. nog geen vrees te hebben omtrent het zgn. Oorlogsjournaal, dat elke week in onze theaters wordt vertoond. Bij informatie bleek ons, dat dit tot nu toe nog geregeld uit Berlijn naar hier werd afgezonden, en schijnen maatregelen te zijn genomen, om elke vertraging daarbij te voorkomen.” Zie: “Duitschland,” *De Kinematograaf* 132, 30 juli 1915, 1900.

<sup>105</sup> J. Trompetter, “Reisverslag,” *De Bioscoop-Courant* 23, 26 februari 1915, 2–6. Ivo Blom maakt ook melding van deze bron. Zie: Ivo Blom, “Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda tijdens de Eerste Wereldoorlog,” in *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, red. Hans Binneveld et al. (Hilversum: Verloren, 2001), 132.

<sup>106</sup> “Amsterdam,” *De Kinematograaf* 139, 17 september 1915, 1955. Een advertentie van filmhandelaar A.E. Ghezzy maakt trots melding van de komst van de Italiaanse film *MACISTE ALPINO* (*MACISTE ALS ALPENJAGER*, Giovanni Pastrone/Itala, 1916), “ondanks de blokkade en de duikbootoorlog.” Zie: *De Bioscoop-Courant* 23, 2 maart 1917, 6–7.

zich niet direct met de regulering van de internationale handel. Aldus was het een particuliere handelsonderneming die de invoer van alle goederen over zee controleerde.

De N.O.T. werd pas in maart 1915 operationeel, wat waarschijnlijk betekende dat Trompetter zich nog niet tot hun hoofdkantoor hoefde te wenden. Had hij enkele maanden later zijn reis ondernomen, dan had hij eerst een verzoek bij de Trustmaatschappij in moeten dienen. De N.O.T. zou vervolgens hebben verordonneerd dat de films enkel mochten worden vervoerd door goedgekeurde scheepvaartmaatschappijen, geadresseerd aan het N.O.T.-kantoor in Den Haag. Daarna had Trompetter een verklaring moeten tekenen waarin hij plechtig beloofde de handelswaar niet naar Duitsland door te zullen voeren. Pas na betaling van een garantiesom (in verband met mogelijke contractbreuken en administratiekosten) had de N.O.T. hem vervolgens verzekerd dat de gewenste films ongeschonden de Nederlandse grenzen zou bereiken.<sup>107</sup> Maar dit administratieve leed werd hem, zoals gezegd, bespaard, al zou dat niet lang zo blijven. Tot ergernis van de Nederlandse film- en bioscoopbranche liet de Nederlandse regering de N.O.T. begaan.<sup>108</sup>

De toezicht op de filmimport over land was niet op soortgelijke wijze geïnstitutionaliseerd en het neutrale Nederland behield zich het recht voor om met Duitsland handel te drijven. Zo bleef het mogelijk om via Duitsland films te importeren, al stelde de Duitse overheid hier eveneens harde eisen aan. Gezien de strenge Duitse grenscontrole kan echter worden uitgesloten dat oorlogsfilms van de Entente via deze weg Nederland bereikten. En ook hier moest de verzekering worden gegeven dat de geïmporteerde waar niet naar vijandelijk gebied werd doorgevoerd. Het lijkt er echter sterk op dat Nederlandse filmhandelaars zich niet altijd aan hun belofte hielden. Door het vertoningsverbod van Engelse en Franse films in Duitsland bleven Duitse filmimporteurs met grote voorraden nieuwe films zitten. De neutrale Nederlandse tussenpersonen konden hiervan profiteren door in beide landen voor gereduceerde prijzen films op te kopen en deze voor verhoogde prijzen te slijten in Engeland en Frankrijk. In deze landen konden weer Duitse films worden opgekocht die een omgekeerde weg bewandelden.<sup>109</sup> *De Kinematograaf* bestempelde deze handel als “zeer gevaarlijk”, aangezien het in de strijdende landen streng verboden was om handel te drijven ten faveure van de vijand.<sup>110</sup>

Het is niet bekend wie zich aan de schimmige praktijken schuldig maakten. Wellicht waren diplomatieke klachten over deze praktijken de voornaamste reden waarom de Nederlandse regering

---

<sup>107</sup> Over de totstandkoming, werkzaamheden en de rol van de N.O.T. in het licht van de Nederlandse neutraliteitspolitiek, zie: Samuël Kruizinga, *Economische politiek: de Nederlandsche Overzee Trustmaatschappij (1914-1919) en de Eerste Wereldoorlog* (proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2011).

<sup>108</sup> Zie: C.B., “De internationale filmhandel,” *De Kinematograaf* 129, 9 juli 1915, 1675. De auteur wees er fijntjes op dat er in Duitsland toch geen vraag naar films uit Engeland bestond.

<sup>109</sup> “Deli,” *De Kinematograaf* 147, 12 november 1915, 2045.

<sup>110</sup> “Zeer gevaarlijk,” *De Kinematograaf* 140, 24 september 1915, 1964. Het is mij niet bekend wie zich aan dergelijke praktijken schuldig maakte.

begin 1917 besloot tot een filmuitvoerverbod.<sup>111</sup> Nederlandse filmfabrieken konden echter wel ‘consenten’ aanvragen, waardoor zij toch films naar het buitenland konden sturen. Hoewel de maatregel was gericht tegen de uitvoer van film als grondstof (die mogelijk gebruikt zou kunnen worden voor de fabricage van munitie) baarde zij Nederlandse filmproducenten zorgen.<sup>112</sup> De prille bloei van de Nederlandse filmproductie kon zo in de knop worden gebroken.

Met de komst van de oorlog was de internationale filmhandel een duurdere, bureaucratische en risicovolle aangelegenheid geworden. Het was zeker niet onmogelijk om films uit het buitenland te verkrijgen, maar filmdistributeurs beleefden onzekere tijden. De vrees dat hun films de neutrale grens niet zou bereiken, maar ook het feit dat producten aan vijandige landen zouden kunnen worden doorverkocht (waardoor zij na het tekenen van de vrede met lege handen zouden staan) bracht buitenlandse filmproducenten ertoe om hun films vaker te verhuren.<sup>113</sup> Dat betekende meer administratieve c.q. bureaucratische rompslomp en minder mogelijkheden voor een lucratieve doorverkoop in binnen- en buitenland. De schaarste betekende dat hun aankopen duurder werden, hoewel filmverhuurders lijken te hebben gearzeld om deze kosten op de bioscoopondernemers te verhalen. In augustus 1918 rekende het vakblad *De Kinematograaf* zijn lezersschare voor dat de inkoopsprins van films tot wel 50 procent gestegen was (welke datum daarbij als nulpunt fungeert wordt niet vermeld). “De duurte der tijden, hetzij in eigen onderhoud, hetzij in de exploitatie” noopte volgens het vakblad in ieder geval één filmverhuurder tot verhoging van zijn prijzen.<sup>114</sup> De auteur voegde eraan toe dat deze maatregel alleen genomen diende te worden als het om “goede films” ging: pas dan zou de bioscoophouder (en, per saldo, de bioscoopbezoeker) bereid zijn om meer te betalen.

Nederlandse filmdistributeurs waren voortdurend op zoek naar films die zich onderscheidden door hun kwaliteit en exclusiviteit. “Aanzienlijke sommen werden besteed om zich het monopool [exclusieve vertoningsrechten, KdZ] van groote films te verschaffen, en naar verhouding hield daarmee ook de verhuurprijs zich constant, zoodat de verhuurprijzen in verband met deze hooge koopsommen zeer opliepen,” meldde *De Bioscoop-Courant* in september 1915.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> G., “Het filmuitvoerverbod,” *De Kinematograaf* 215, 2 maart 1917, 2779. Hetzelfde tijdschrift waarschuwt een maand later tegen personen “uit een zeker land [...] die in ons filmbedrijf zijn – met films om te verkoopen, doch wien daarbij tegelijk de taak is opgelegd goed uit de oogen te kijken, en als zoodanig geregeld contact te houden met de gezantschappen van hun land.” Zie: C.B., “De filmhandelstactiek van de Entente en van de Geassocieerden,” *De Kinematograaf* 275, 26 april, 1918, 3596.

<sup>112</sup> Johan Gildemeijer, “Ingezonden,” *De Kinematograaf* 215, 2 maart 1917, 2789.

<sup>113</sup> C.B., “Harde tijden,” *De Kinematograaf* 132, 30 juli 1915, 1893.

<sup>114</sup> C. B., “Moet de huurprijs onzer films verhoogd worden?,” *De Kinematograaf* 291, 16 augustus 1918, 3789. Naast het logische gevolg van schaarste (met name op het eerder vermelde gebied van brandstoffen), deden ook de toenemende gemakkelijksheidsbelastingen en de strengere veiligheidseisen de exploitatiekosten stijgen. Zie: Ivo Blom, “Business as usual?,” 131.

<sup>115</sup> “Bedrijfsstoestand,” *De Bioscoop-Courant* 1, 24 september 1915, 6.

Tijdens de oorlog was de concurrentie tussen Nederlandse filmverhuurkantoren dus moordend. Jean Desmet moest alle zeilen bijzetten om niet ten onder te gaan in de strijd. Anderen hielden vooral de schijn op. “Wij willen u niet dwingen,” stelde de firma F.A. Nöggerath in een paginagrote advertentie, “maar de omstandigheden zullen U noodzaken een programma te huren van ons filmverhuurkantoor.”<sup>116</sup>

Zoals gesteld konden grotere verhuurkantoren doorgaans terugvallen op een flink aantal filmkopieën in voorraad, zodat men in ieder geval nog iets te verhuren had. Het was echter moeilijker geworden om nieuwe films te betrekken. De catalogus van Desmets distributiescollectie maakt duidelijk dat hij gedurende de oorlog nauwelijks nieuwe films wist aan te kopen, een van de signalen dat zijn handelsonderneming vanaf 1914 gestaag verbrokkelde. Ook de hoge exploitatiekosten van zijn bioscopen, evenzeer het gevolg van de tijdsomstandigheden, droegen hier aan bij.<sup>117</sup> Andere verhuurkantoren waren evenmin goed bestand tegen het gure, uiterst competitieve verhuurklimaat. Het jaar 1916 kende een flink aantal faillissementen, maar nieuwe spelers bleven de markt betreden.<sup>118</sup> Pas in het laatste oorlogsjaar krabbelde het verhuur- en verkoopbedrijf weer op:

*Eenige nieuwe firma's vestigden zich hier in den filmhandel; welke echter in hoofdzaak op den Centralen hun hoop en handel gevestigd hadden. [...] Vooral den invoer van films van geallieerde zijde was zeer onregelmatig, maar met het keeren der oorlogkans veranderde ook dit aanmerkelijk, zoodat in de laatste maanden van het jaar reeds weder op geregelde zendingen gerekend kon worden. In verband met den verhoogden productie-prijs bleef deze niet van [sic] zonder invloed op den filmhandel, zoodat de verkoopprijzen zoowel, als de verhuurprijzen, diensgevolge verhoogd moesten worden. Ook de prijs voor onbelichte films (voor titels, enz.) was aan sterke stijging onderhevig, ja, waren er zelfs tijden, dat dit materiaal in 't geheel of bijna niet te krijgen was.*<sup>119</sup>

Het verval van sommige verhuurkantoren stond echter in schril contrast met het succes van nieuwe spelers, zoals het in 1915 opgerichte H.A.P. De afkorting van dit bedrijf verwees naar de bioscopen van de eigenaren: de Haagsche Bioscoop, Alhambra in Enschede en de Groningse bioscoop Palace. Net als het verhuurkantoor Desmet beschikte H.A.P. over een aantal bioscopen, waarmee een kleine afzetmarkt in ieder geval was gegarandeerd. De grotere verhuurkantoren die in Nederland

---

<sup>116</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 111, 5 maart 1915, 1494.

<sup>117</sup> In verband met de kolennood (en de verplichting namens de Nederlandse regering om het elektriciteitsverbruik te beperken) zagen bioscoopexploitanten zich soms genoodzaakt om hun voorstellingen in te korten of dagelijks een paar uur dicht te gaan. Zie: “Stagnatie,” *De Bioscoop-Courant* 23, 2 maart 1917, 1.

<sup>118</sup> “Het film-verhuurbedrijf liet zich dit jaar in ons land schitterend kennen. Eenige verhuurinrichtingen moesten de strijd opgeven, terwijl nog enkelen, waaronder eenigen der oudsten, een kwijnend bestaan hebben. Daarentegen werden weder nieuwe firma's opgericht, die met jong en vurig bloed het terrein bewerken en een zeker deel van 't bedrijf voor zich opeischen.” Zie: “1916-1917,” *De Bioscoop-Courant* 14, 29 december 1916, 1.

<sup>119</sup> “1918-1919,” *De Bioscoop-Courant* 14, 3 januari 1919, 1-2.

gedurende de oorlog actief waren, waren vaak in handen van bioscopeigenaren.<sup>120</sup> Hoewel onvolledig en gefragmentariseerd, waren er dus verticale structuren in de organisatie van het Nederlandse bioscoopbedrijf te herkennen. Zo konden eventuele verliezen worden verspreid en men kon putten uit eigen voorraad om de bioscopen van een continue programma te voorzien. De trouwste klanten van de verhuurkantoren waren zichzelf.

Deze beperkte vorm van verticale integratie betekende ook dat de distributie van oorlogsfilms nauw verbonden was met de belangen van het bioscoopbedrijf in zijn geheel en die van de 'eigen' bioscopen in het bijzonder. De Nederlandse bioscoopcultuur van de jaren tien stond in de schaduw van het 'bioscoopgevaar' en de vakgenoten – bioscoophouders en distributeurs – waren altijd beducht voor imagoschade. In tijden van schaarste was reputatie immers een groot goed. Meer dan ooit moesten filmverhuurders zich onderscheiden met nieuwe, exclusieve en kwalitatief hoogwaardige films. Met name oorlogsfilms voorzagen in die vraag.

## 1.2 'Neutrale' distributiestrategieën: oorlogsjournaals en speelfilms

De strategie die ten grondslag lag aan de verspreiding van oorlogsfilms in Nederland kan deels in het licht van het streven naar een verbeterde reputatie worden geduid. De belangen van grotere Nederlandse verhuurkantoren waren vaak verbonden met die van het bioscoopbedrijf: een jonge bedrijfstak op zoek naar erkenning én maximale winst. Juist oorlogsfilms, en met name non-fictie, boden de mogelijkheid om de eigen reputatie te verbeteren en nieuwe publieksgroepen te bereiken. Enerzijds hadden zij een serieus, journalistiek aura, die door verhuurders en bioscopeigenaren werd onderstreept door kwalificaties als "oorlogscourant" en "nieuws van alle fronten". Tegelijkertijd voorzagen dergelijke films in de vraag naar spectaculaire beelden, in de hoedanigheid van moderne technologie, de strijd, dood en verderf. Zelden bracht men laatstgenoemde elementen expliciet in beeld, enkele uitgesproken voorbeelden daargelaten, maar die verwachting schepten oorlogsfilms, opgenomen "aan het front", "in het vuur van de krijg" of "in de hel van de oorlog" et cetera, wél. Vrijwel alle Nederlandse verhuurkantoren die tijdens de oorlogsjaren actief waren boden eigen oorlogsjournaals aan. Dergelijke compilaties voorzagen in de vraag naar beelden van de oorlog, maar boden ook alle mogelijkheden voor de *branding* van hun goede naam.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Het betreft hier (met bioscopen in een van de vier grote steden): H.A.P. (Haagsche Bioscoop), F.A.N. (Nöggerath, Amsterdam), Union (Union, Amsterdam), Jean Desmet (Parisien en Centraal, Amsterdam, Parisien Rotterdam), Cinema Palace (Cinema Palace, Amsterdam), Nordisk (vanaf 1917: Union), Kinematograaf Pathé Frères (Theater Pathé). Daarnaast waren er in Nederland nog vele verhuurkantoren actief zonder directe banden met het bioscoopbedrijf. Een selectieve greep: Filma, Casino, Sun-Film, nv 'De internationale filmhandel', Wilhelmina, Centraal, Odeon, Internationale filmverkoop en -verhuurmaatschappij, nv Neerlandia, Apollo, Kino-Rotterdam, het Algemeen Internationaal Filmbureau, Imperial Film Service, Continental Film Exchange. De markt was verdeeld, en moordend.

<sup>121</sup> Hoewel de superioriteit van het Pathé-product rond 1914 niet door iedereen meer vanzelfsprekend werd geacht, had het Franse bedrijf nog steeds een gedegen reputatie. Zie: Anse van Beusekom, "Pathé's reputation in the Netherlands in 1914. Two different attitudes," in *La firme Pathé Frères 1896-1914*, red. Michel Marié en Laurent Le Forestier (AFRHC: Parijs, 2004), 375–378.

Pathé, het filmproductiehuis waaraan de Parijse connotaties chic en mondain kleefde, diende daarbij als inspirerend voorbeeld. Het PATHÉ-JOURNAL (of PATHÉ-COURANT) deed in 1910 al zijn intrede in de Nederlandse bioscopen, nog voor de firma zelf voet aan Nederlandse wal had gezet. Het was waarschijnlijk het meest bekende en gewaardeerde bioscoopjournaal in Nederland.<sup>122</sup> De Amsterdamse bioscoop Pathé aan de Kalverstraat, in 1911 geopend door het Franse moederbedrijf, adverteerde vanaf september 1914 al met een wekelijks oorlogsjournaal. In navolging van Pathé werden gedurende de oorlogsjaren door vrijwel alle Nederlandse verhuurkantoren journaalcompilaties verhuurd of verkocht. Oorlogsactualiteiten speelden hierin een belangrijke rol.

Jean Desmet verhandelde zijn LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN, H.A.P. het H.A.P.-JOURNAAL (vanaf 1917), Anton Nöggerath HET OORLOGSJOURNAAL, Filma het FILMA'S WEEKBERICHT en Cinema Palace het CINEMA PALACE JOURNAAL. Een belangrijk kenmerk van deze compilaties was dat zij, op voorspraak van de vakpers, zo neutraal mogelijk werden samengesteld: "Steeds is het geregelde weekjournaal één der meest dankbare attracties gebleken voor den exploitant, mits zij natuurlijk voldeden aan de eenige eisch, die de waarborg is voor hun succes: zij moesten goed zijn waaraan wij dan gaarne in een adem zouden willen toevoegen 'en van neutrale samenstelling'."<sup>123</sup> In de praktijk was deze eis niet meer dan een richtlijn. Het compilatiemateriaal waarmee bioscoopjournaals werden samengesteld was doorgaans van allerlei productiemaatschappijen afkomstig, bijvoorbeeld van het Duitse Messter en Eiko, het Oostenrijk-Hongaarse Sascha, de Franse productiemaatschappijen Gaumont en Pathé en het Britse Urban of British Gaumont. Het internationale karakter van gecompileerde oorlogsjournaals was een vorm van toe-eigening die tegemoetkwam aan de eisen van de Nederlandse neutraliteitspolitiek.<sup>124</sup> Een noodzakelijke vorm van zelfcensuur, zoals in hoofdstuk twee verder zal worden toegelicht, maar niet zonder commercieel eigenbelang.

Namens het bioscoopbedrijf propageerde de filmvakpers dus een pacificatie van de nationale filmmarkt; enerzijds om de politieke autoriteiten niet tegen het hoofd te stoten, maar ook om het risico voor overheidsingrijpen tot een minimum te beperken. Daarnaast waakte zij voor een publiek dat langs politieke voorkeuren was verdeeld. Het ideale publiek van het Nederlandse bioscoopbedrijf was immers een zo groot mogelijk publiek, verzameld rondom één gemene deler: de natie. Een neutraal journaal was niet zozeer een principekwestie, maar een distributie-, marketing- en vertoningsstrategie die gezamenlijke belangen binnen het Nederlandse filmbedrijf het best bewaakte. Er kleefden bovendien meer praktische voordelen aan de distributie van samengestelde oorlogsjournaals. Voor filmverhuurkantoren had de compilatiestrategie het voordeel dat relatief oud

---

<sup>122</sup> Ivo Blom, "What's in a name? Pathé and the Netherlands as envisioned in the Pathé-Desmet relationship," in *La firme Pathé Frères 1896-1914*, red. Michel Marié, Laurent Le Forestier (AFRHC: Parijs, 2004), 95–106.

<sup>123</sup> C.B., "Het oorlogsjournaal," *De Kinematograaf* 147, 12 november 1915, 2043. De auteur geeft hier tevens aan dat de neutraliteit van sommige journaals te wensen overliet, "aldus willens en wetens stemming makend voor deze of gene partij".

<sup>124</sup> Blom, "Business as usual?," 135.

filmmateriaal kon worden hergebruikt. Ook werden er doorgaans nauwelijks eisen gesteld aan de logica van de compilatie, zodat men kon gebruiken wat op dat moment voorhanden was. Bioscopen gebruikten de journaals als opvulmiddel voor hun karige programma's. Daarmee bleken zij inderdaad een "dankbare attractie" voor beide partijen. Juist in tijden van filmschaarste en importrestricties was de verhuur van journaals een levendige en lucratieve handel. Of partijdige sentimenten een rol speelden in de distributiestrategieën van Nederlandse verhuurkantoren is de vraag, maar over het algemeen lijken zij een politieke voorkeur niet te hebben geprefereerd boven het inherent pragmatische profijtbeginzel. De 'neutrale' distributie van oorlogsfilms werd vooral gevoed door de Hollandse koopmansgeest.

Zoals gezegd was de concurrentie tussen de Nederlandse distributeurs groot, waarmee de noodzaak was geboren om zich te onderscheiden. Wanneer was een oorlogsjournaal 'goed'? De actualiteit, i.e. recentheid, van de oorlogsjournaals waren belangrijke marketingtools voor de verhuurkantoren. Van oudsher schermden filmmakers al met de snelheid van het medium. Verhuurder Nöggerath maakte bijvoorbeeld goede sier met de belofte dat hij wekelijks zijn oorlogsjournaal kon leveren en zo kon wedijveren met de journalistieke status van kranten.<sup>125</sup> Het bioscoop- en distributiebedrijf was zeer gebaat bij journalistieke discoursen over de bioscoop en de affichering van film als een modern, snel medium. Dat de distributeurs daarbij allerhande obstakels moesten overwinnen, zeker in oorlogstijden, strekte volgens H.A.P. enkel tot aanbeveling. Dat zal waarschijnlijk de reden zijn geweest waarom het verhuurkantoor afbeeldingen van zeemijnen in zijn advertenties opnam (afbeelding 3).

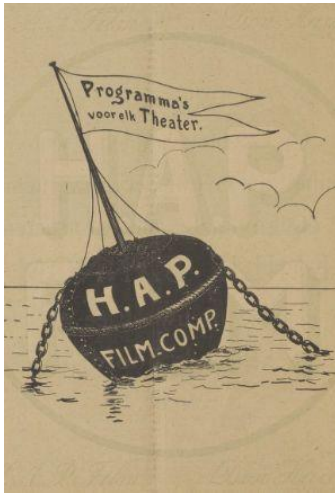
Hoewel er tijdens de oorlog veel films werden gemaakt die op een of ander manier over de realiteit van de oorlog handelde, al dan niet als onderdeel van doelbewuste oorlogspropaganda, heeft het er alle schijn van dat Nederlandse verhuurkantoren niet buitengewoon geïnteresseerd waren in speelfilms over de oorlog.<sup>126</sup> Ook in dit opzicht trachtten de Nederlandse verhuurkantoren de schijn van politieke partijdigheid te mijden. Al te patriottische onderwerpen leenden zich niet voor distributie en waren in het neutrale Nederland zeer waarschijnlijk ook niet populair. Spectaculaire oorlogsfilms waren zeldzaam. De meeste gaven "veel geschreeuw maar weinig wol", zoals een advertentie van de Amsterdamse Imperial Film-Service stelde (afbeelding 4), waarschijnlijk wijzend op het gebrek aan realistische, spectaculaire gevechtsscènes.<sup>127</sup> Hoewel advertentieretoriek per definitie met een korreltje zout moet worden genomen, had eigenaar Ralph Minden hier waarschijnlijk een punt. Vanuit het perspectief van de sensatiezoeker leken speelfilms zelden in beeld te brengen wat hun schreeuwerige titels beloofden.

---

<sup>125</sup> Advertentie Filmverhuurkantoor Nöggerath, *De Kinematograaf* 102, 1 januari 1915, 11.

<sup>126</sup> In hoofdstuk vijf zal deze premisse nader worden toegelicht.

<sup>127</sup> Het is niet duidelijk welke film hier precies wordt geadverteerd. Het zou om de Britse oorlogsfilm *THROUGH THE FIRING LINE* (Charles Weston/Regent, 1914) kunnen gaan, maar zeker is dat niet.



**Afbeelding 3. Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 31, 26 april 1918, 24.**



**Afbeelding 4. *De Kinematograaf* 111, 5 maart 1915, 1486.**

Politieke gevoeligheden zullen distributeurs en vertoners ook hebben gehinderd om aantrekkelijke oorlogsfilms in handen te krijgen. Het is waarschijnlijk dat zij zich ook op het vlak van de speelfilm neutraal (in pragmatische zin) opstelden. In de distributiesamenvatting van Jean Desmet is bijvoorbeeld maar één fictiefilm te ontdekken waarin de oorlog een prominente rol vervulde: WENN VÖLKER STREITEN (WANNEER VOLKEREN STRIJDEN, Rino Lupo/Apollo, 1915). Een analyse van H.A.P.-advertenties in de vakpers leert dat dit bedrijf ook nauwelijks speelfilms over de oorlog verhuurde. De firma had een voorliefde voor Amerikaanse en Italiaanse spektakelstukken; films die niet over de oorlog verhaalden, maar de bioscoopbezoeker juist de mogelijkheid boden om aan de alledaagse en politieke sores te ontsnappen.

Een uitzondering op deze regel waren de oorlogsfilms *L'ÂME DU BRONZE* (HELDENSTAAL, Henry Roussel/Éclair, 1918) en *THE BATTLE CRY OF PEACE*, die door H.A.P. zeer waarschijnlijk werden gezien als spectaculaire actiefilms voor een brede doelgroep. De kritische beschouwer kon vrijwel zeker partijdige elementen in beide films ontdekken. Met de verhuur ervan nam H.A.P. dus het risico dat de films werden gecensureerd of verboden: zoals in hoofdstuk twee nader zal worden toegelicht, had de dreiging van neutrale censuur ontegenzeggelijk gevolgen voor het inkoopbeleid van de Nederlandse verhuurkantoren. De distributie van oorlogsfilms werd dus niet alleen gehinderd door productie- en logistieke factoren, maar ook door de politieke gevoeligheid waarmee films werden gerecenseerd.

Over het algemeen stelden Nederlandse verhuurkantoren zich dus behoudend-neutraal op. Daar waren buitenlandse propagandadiensten niet mee geholpen. Zij trachtten meer controle te



krijgen over de wijze waarop propagandafilms – en non-fictie in het bijzonder – op de Nederlandse markt werden geïntroduceerd en verspreid. Met welke verwachtingen werd dat gedaan? Voor zover bekend zijn er in het buitenland geen propagandafilms speciaal voor de Nederlandse markt gemaakt. Aangenomen mag worden dat films vooral werden gebruikt om sympathie te creëren voor een van de strijdende partijen. Daarmee werd niet tot doel gesteld om de Nederlanders tot oorlogsdeelname te overreden; het streven was om sympathisanten te kweken en voorkeursstemmen te versterken, met de intentie om bottom-up politieke besluitvorming te beïnvloeden en (daarmee) handelsbelangen veilig te stellen. In dit licht was het niet enkel zaak om propagandafilms in Nederlandse bioscopen vertoond te krijgen, maar ook om invloed uit te oefenen op de timing en de vertoningscontext. Het bereik van een zo groot mogelijk publiek lijkt niet het belangrijkste uitgangspunt te zijn geweest; het bereik van een zo groot mogelijk geschikt publiek wél. En ondanks de neutrale grondhouding van de meeste Nederlandse filmentrepreneurs lukte dat wonderwel, al zijn er grote verschillen in het succes van deze propagandastrategie te ontwaren. In de komende drie paragrafen komen de inspanningen van respectievelijk de Britse, Franse en Duitse propagandadiensten in de Nederlandse bioscoopcultuur aan bod.

### **1.3 De distributie van Britse propagandafilms in Nederland**

Voor het begin van de Eerste Wereldoorlog waren Engelse films een zeldzaamheid in de bioscopen, beaamde de redactie van *De Kinematograaf* in 1916, maar met de kritische kanttekening bij de vertoning van *BRITAIN PREPARED* (Wellington House Cinematograph Committee, 1915) die volgde, was de redactie het minder eens: “Thans [levert] Engeland aan Holland slechts films, welke op last van de Engelsche regeering vervaardigd en verspreid worden. Het zijn reclamefilms voor Engeland’s oorlogsprestaties, grootendeels in Engeland of achter het front opgenomen en die door zichtbaar komedianten-spel het ware doel al te veel doorschemeren laten.”<sup>128</sup> Aan het woord was de Duitse filmdeskundige P.H. Körner (onbekend), wiens bespiegelingen door *De Kinematograaf* integraal werden afgedrukt en becommentarieerd:

*De film waarop hij hier doelt, is in Holland ook absoluut niet gebracht onder den titel van ‘de laatste opnamen van het front’, Engeland [sic] prepared beoogde slechts een beeld te geven van ‘hoe Groot-Brittanje [sic] zich in een jaar tijds ten oorlog toebereidde’. Dus zijn de opnamen grootendeels in Engeland en achter het front opgenomen, iets dat door Engeland nimmer is ontkend.*<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> P.H. Körner, “Film und Kinematographie in Holland,” *De Kinematograaf* 185, 4 augustus 1916, 2440. Het betrof hier een vertaald artikel uit *Der Kinematograph*, door de redactie van *De Kinematograaf* van kritisch commentaar voorzien.

<sup>129</sup> *Ibid.*

De kwestie is illustratief voor de wijze waarop de verspreiding en receptie van (Britse) propagandafilms in Nederland van alle zijden scherp in de gaten werd gehouden. De vertoning van de regeringsfilm *BRITAIN PREPARED* in Nederland, vanaf juni 1916, vormde feitelijk de aftrap van de Britse propaganda in Nederland. De focus in deze paragraaf ligt op de distributie van de Britse regeringsfilms door het Nederlandse filmverhuurkantoor Cinema Palace.

Vanaf zijn oprichting in het najaar van 1914 richtte het Wellington House, zoals het Brits propaganda-instituut bekendstond, zich ook op de beïnvloeding van neutrale landen.<sup>130</sup> Aanvankelijk speelde het gedrukte woord daarin de enige rol. Zo was de beïnvloeding van de neutrale pers middels de 'onafhankelijke' persbureaus een speerpunt in het Britse propagandabeleid, ook ten aanzien van het neutrale Nederland. Als tegenhanger van het Duitse persbureau Wolff leverde het Britse Reuters voortdurend gekleurde informatie aan vele landelijke en provinciale kranten in Nederland.<sup>131</sup> Naarmate de oorlog vorderde liet Wellington House zich niet op woorden alleen voorstaan. In navolging van en met behulp van het *Illustrated London News* zette men ook in op een eigen geïllustreerde pers die voor propagandadoeleinden gebruikt kon worden. *The War Pictorial* werd in Nederland gedistribueerd onder de naam *De oorlog in beeld*.<sup>132</sup> De foto's uit dit tijdschrift dienden meer dan eens als 'bewijsmateriaal' voor de Duitse oorlogsmisdaden. In een land waarin op z'n zachts gezegd behoedzaam met haar neutraliteit werd omgegaan, was het verspreiden van dergelijk expliciet propagandamateriaal echter niet eenvoudig.

De propagandistische potentie van het medium film werd niet direct door de Britse regering onderkend. In augustus 1915, een jaar na het begin van de oorlog, besloot het Wellington House tot de oprichting van een Cinematograph Committee die zich actief voor de productie en distributie van propagandafilms in moest zetten. Nicholas Reeves verklaart deze 'trage' aanpak vanuit de aanvankelijk onwelwillende houding van de legerleiding, die weigerde zich door een dergelijk 'vulgair' medium te laten afficheren en bovendien benauwd was haar strategische geheimen prijs te geven. Gaandeweg won het filmmedium echter aan vertrouwen.<sup>133</sup>

In oktober 1915 werd het British Topical Committee for War Films opgericht, een samenwerkingsverband tussen het Britse ministerie van Oorlog en de zeven belangrijkste productiemaatschappijen op het gebied van actualiteiten. Cameramannen Geoffrey Malins (1886-1940) en Edward Tong (1886-1962) kregen van het ministerie de opdracht om het westelijke front te filmen. De Topical Committee werd eind 1916 opgedoekt – evenals de Wellington House

---

<sup>130</sup> Voor een inleidend overzicht van de propaganda-activiteiten van Wellington House, zie: M.L. Sanders, "Wellington House and British Propaganda during the First World War," *The Historical Journal* 18, no. 1 (maart 1975): 119-146.

<sup>131</sup> Sanders spreekt over 27 Nederlandse kranten in totaal. Zie: "Wellington House and British Propaganda," 133.

<sup>132</sup> Van 1916 tot 1918 werd het tijdschrift maandelijks uitgegeven en verspreid in Nederland en België. De foto's waren van Nederlandse en Franse onderschriften voorzien. Zie: "De Oorlog in Beeld." <http://amsterdam-eerstewereldoorlog.nl/item/de-oorlog-beeld/> (laatste raadpleging 30 augustus 2018).

<sup>133</sup> Nicholas Reeves, "Film Propaganda and its Audience: the Example of Britain's Official Films during the First World War," *Journal of Contemporary History* 18 (1983): 463.

Cinematograph Committee in februari 1917 – om plaats te maken voor de War Office Cinema Committee. Deze organisatie bestond niet meer uit een amalgaam van verschillende partijen met verschillende belangen, maar uit slechts drie productiemaatschappijen, waarvan één (Jury's Imperial Pictures) de productie van films in "big battle documentary style" naar zich toetrok.<sup>134</sup> Deze situatie bleef tot aan het einde van de Eerste Wereldoorlog bestaan.

Ondanks het organisatorische geharrewar lijkt de filmpolitieke koers voor alle betrokken partijen vanaf het begin duidelijk te zijn geweest. Voor officiële fictiefilms werd geen plek in de ideologische strijd toebedeeld; die taak was weggelegd voor strikt commerciële partijen. In plaats daarvan zetten de Britse filmpropagandisten in op non-fictie die het liefst zo dicht mogelijk bij het front was opgenomen en de werkelijkheid zo dicht mogelijk benaderde. Het gebruik van manipulatieve retorica moest worden geschuwd. De historicus Gary Messinger verklaart dit streven naar authenticiteit en gematigdheid als een bewuste waarheidsstrategie: "Lying goes against the chivalric code of duty and honor in warfare. It is also hard to justify an official Ministry of lying if one has acclaimed, as the Allies often did, that the War was a great moral crusade, with one's own side holding the monopoly of rightness and goodness and the best in European and Western Culture."<sup>135</sup>

In de Britse filmpropaganda was geen plaats voor *atrocities propaganda*. Men zette in op het bravoure, de slagkracht en het doorzettingsvermogen van het eigen leger, dan wel de uitmuntende organisatie, de technologische state of the art en het moreel ervan. Het eerste grote wapenfeit van de Britse filmpropagandisten, de avondvullende documentaire BRITAIN PREPARED, ging op 29 december 1915 in het Londense Empire Theatre in première. Het publiek, speciaal voor deze bijzondere gelegenheid uitgenodigd, bestond uit prominente leden van de pers, het leger en de regering. Van deze vertoning werd in het *Algemeen Handelsblad* enkele dagen later een uitgebreid verslag gepubliceerd.<sup>136</sup> Wat de "Londensche berichtgever" boven alles de moeite van het vermelden waard vond, was dat de minister van Marine, Arthur James Balfour, zich had verwaardigd om tijdens de pauze een woord tot het publiek, waaronder vele hooggeplaatsten, te spreken. Dat dat in een bioscoop gebeurde, voorheen in hogere kringen beschouwd als een poel des verderfs, verleidde het *Algemeen Handelsblad* tot de conclusie dat de première "één der épisoden uit den oorlog" was. De krant kwalificeerde de film zelf als "een allermerkwaardigst product van de photographischen kunst van dezen tijd", die voor toekomstige generaties als "levende historische herinneringen" bewaard diende te blijven."<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Stephen Badsey, "The *IWM Series*. A Guide to the Imperial War Museum Collection of Archive Film Material of the First World War," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 2 (1993): 204.

<sup>135</sup> Messinger, G.S., "An Inheritance Worth Remembering," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 2 (1993): 123.

<sup>136</sup> "Een Minister op het Kinema-toneel," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 4 januari 1916, 1.

<sup>137</sup> *Ibid.*

Zo gesteld mag het geen wonder heten dat BRITAIN PREPARED de aandacht trok van David Hamburger (1887-1947), eigenaar van de bioscoop Cinema Palace en het gelijknamige filmverhuurkantoor dat hij samen met zijn compagnon Elias de Hoop (onbekend) in 1914 had opgericht. Hij slaagde erin een kopie van de film te bemachtigen, een prestatie die in de vakpers als een hoofdstuk uit een schelmenroman werd besproken:

*'t Was een aardige geschiedenis, waarbij zelfs de heer H. een oogenblik gevaar liep als gevaarlijk spion te worden gevonnisd, omdat de militairen in den beginnen niet goed begrepen waarom die "Dutchman" toch zulk een belang stelde in dat "Engeland prepared". Doch na eenige dagen hard "sappelen", en dank zij de goede dosis durf waarover elk filmkooper beschikt, of in elk geval beschikken moet, gelukte het den Cinema Palace, bovengenoemde films te koopen en werd zijn directie bij het vertrek uit Londen zelfs alle eer aangedaan, als gold het den uittocht, zoo niet van een generaal, dan toch van een luitenant-generaal...*<sup>138</sup>

Deze anekdote is ongetwijfeld aangedikt, maar gezien de uitgangspunten waarop de Britse propaganda was gebouwd niet bij voorbaat onwaar. Men zou zich kunnen verbazen over het feit dat een Nederlandse filmverhuurder alle zeilen bij moest zetten om een rol te mogen spelen in de Britse propaganda in zijn neutrale vaderland. De liberale traditie indachtig was de Britse regering echter van mening dat propaganda zo veel mogelijk aan "unofficial actors" diende te worden overgelaten.<sup>139</sup>

Zo was het de vastberadenheid en ondernemingszin van een Nederlandse filmhandelaar die het startschot vormde voor de Britse propaganda in de Nederlandse bioscopen. Gedurende de oorlogsjaren hielden de Britten vast aan hun commerciële distributiemodel. Evenmin werden er pogingen gedaan middels kapitaalinjecties meer controle te krijgen op de Nederlandse bioscoopcultuur, zoals de Duitsers dat zouden doen. De verspreiding van Britse propagandafilms in Nederlands was het resultaat van een gecalculeerde laissez-fairepolitiek. Deze strategische taakopvatting had als voordeel dat de gedane investeringen gemakkelijker konden worden terugverdiend.

Wellicht belangrijker, vanuit een zuiver propagandistisch oogpunt, was dat de bemiddelende rol van Hamburger enigszins de aandacht afleidde van de politieke intenties waarmee de film was gemaakt. Op hun beurt moeten Hamburger en De Hoop zeker het gevoel hebben gehad dat ze goud in handen hadden gekregen. BRITAIN PREPARED bood allerlei mogelijkheden om hun bedrijf op de kaart te zetten en de reputatie ervan te vergroten. Ook de vermelding van hun handelsreis in *De Kinematograaf* dient in dat licht te worden gezien. Het bericht was een marketingtool waarmee de

---

<sup>138</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 178, 16 juni 1916, 2380.

<sup>139</sup> Messinger, "An Inheritance Worth Remembering," 117.

exclusiviteit van de film werd benadrukt. Gezien het missionstatement van Wellington House lijkt het onwaarschijnlijk dat David Hamburger moest bedelen om de film – zijn belangstelling was Wellington House immers niet onwelgevallig, al zal het smeden van een vertrouwensband ongetwijfeld tijd en energie hebben gekost – maar hij wilde zijn vakgenoten en toekomstige clientèle desondanks laten weten dat hij er grote moeite voor had gedaan. Het creëren van een ‘schaars’ object was een bekende marketingtruc in distributeurskringen. Bioscoop en verhuurkantoor Cinema Palace liet bovendien zien over een indrukwekkend netwerk te beschikken.

Het is niet zo dat de Britse propagandisten zich helemaal niet met de distributie van hun films in Nederland bemoeiden. Om zich ervan te verzekeren dat Britse propagandafilms niet werd gebruikt voor verkeerde doeleinden, werden vertoningen in Nederlandse bioscopen nauwlettend door ambassadepersoneel in de gaten gehouden.<sup>140</sup> BRITAIN PREPARED, herdoopt in ENGELAND SLAGVAARDIG (in advertenties werd de film ook wel aangekondigd als ENGELAND STRIJDVAARDIG OF HOE ENGELAND ZICH IN EEN JAAR TOT DE OORLOG TOERUSTTE) was in Engeland nauwgezet voorzien van Nederlandse tussentitels. In een contract was bovendien vastgelegd dat onder geen beding aanpassingen in de filmkopie mochten worden gemaakt.<sup>141</sup> De mogelijkheid van onwenselijke toe-eigeningspraktijken werd zo tot een minimum beperkt. Conform de conventies van het monopoolsysteem had Hamburger bovendien een exclusief vertoningsrecht voor zijn eigen bioscoop in de eerste week bedongen. Hij had de film dus niet gekocht: de Britten zullen er ongetwijfeld op toe hebben willen zien dat de film niet aan Duitsers werd doorgevoerd.

De film was echter lang (maar liefst drie uur en veertig minuten) – en potentieel langdradig. De Nederlandsche bioscoopbezoekers hadden al zo vaak de parades, munitiefabrieken en het wapentuig in de oorlogsjournalen gezien – beelden die het Nederlandse publiek halverwege 1916 inmiddels danig begon te vervelen. In dit opzicht moest de lengte van de film voor velen een beproeving zijn. Daarom werd de film door Cinema Palace uitgebracht in tien delen van ruim twintig minuten, zodat het ook voor de toeschouwer met een korte aandachtsboog behapbaar bleef. Het Wellington House had blijkbaar geen problemen met deze vertoning in serievorm. Wellicht kwam het idee wel uit hun koker, omdat de film daarmee op meer plaatsen en voor een langere periode te zien was.<sup>142</sup>

BRITAIN PREPARED werd als ‘gouvernementsfilm’ of ‘regeeringsfilm’ aangekondigd. Cinema Palace benadrukte zo de afkomst van de film en creëerde daarmee een ‘officieel’ aura dat de aandacht van

---

<sup>140</sup> Blom, “Business as usual?,” 135.

<sup>141</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 178, 16 juni 1916, 2382: “De film werd naar Holland geleverd met Hollandsche titels, in Engeland vertaald, moet zoo en niet anders, dus ook zonder eenige coupure worden vertoond, terwijl tegen elke inbreuk op die bedingen, door de koopers een boete is verschuldigd!”

<sup>142</sup> Opmerkelijk genoeg werd de film in Groot-Brittannië niet als serie vertoond.

de gegoede burgerij en de geschreven pers moest trekken. In de ochtend van 15 juni 1916 werd de film afgedraaid in Cinema Palace voor “een kleine schaar genodigden”, onder wie enkele journalisten.<sup>143</sup> Het valt niet met zekerheid te zeggen of hier voor het eerst sprake was van een dergelijke high profile persvoorstelling in de Nederlandse bioscoopcultuur, maar het heeft er alle schijn van dat David Hamburger zich door de Londense première liet inspireren en een van de eerste Nederlandse distributeurs was die op deze wijze extra publiciteit voor zijn films genereerde. Hij wist uit ervaring dat Nederlandse kranten zijn films vaak links lieten liggen, maar meende nu een film in handen te hebben waarvoor de kranten wél oog zouden hebben. Die veronderstelling bleek niet onterecht, zoals in hoofdstuk drie verder zal worden toegelicht.

De verspreiding van *BRITAIN PREPARED* was beperkt tot de bioscopen die een ‘goede naam’ hadden, de zogeheten elitebioscopen, of in ieder geval die etablissementen die een soortgelijke pretentie koesterden. Dat had mogelijk te maken met de forse huursom die Cinema Palace rekende, al zijn helaas geen concrete bedragen bekend. (Abraham Tuschinski (1886-1942), eigenaar van de bioscopen Thalia en Royal, liet in een advertentie niet onvermeld dat het “uitsluitend opvoeringsrecht [...] voor een grooten prijs” was verkregen.)<sup>144</sup> De serie was in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en enkele andere steden te zien, maar bijvoorbeeld niet in Utrecht. Na de première in de Amsterdamse Cinema Palace werd de film in serievorm in de Rotterdamse Tuschinski-bioscopen Thalia en Royal vertoond. In de geest van de Londense première nodigde de bioscoopdirectie voor de eerste vertoning (van de gehele film) ook hoogwaardigheidsbekleders uit, onder wie de Rotterdamse commissaris van politie en de consuls van Engeland, Frankrijk en België.<sup>145</sup>

Bioscopeigenaren in andere steden deden hetzelfde. Het is zeer waarschijnlijk dat zij hun gastenlijst met de hulp van Brits ambassadepersoneel opstelden: een pas de deux tussen politiek en commercie. De film bood, kortom, distributeurs en bioscopeigenaren allerhande mogelijkheden voor high-end marketingstrategieën. Het was tekenend voor hun ambitie. Zo hadden genoemde bioscopen al *CABIRIA* (Giovanni Pastrone/Cines, 1914) en andere avondvullende kwaliteitsfilms vertoond, die hun etablissementen vooral in de gunst van de middenklasse moest stellen. Het streven naar respectabiliteit van het verhuur- en vertoningsbedrijf was de buitenlandse propagandadiensten ook niet onwelgevallig. De pers en de politiek-bestuurlijke bovenlaag werden zo bereikt, ogenschijnlijk zonder dat daar een intensieve lobby of substantieel bedrag voor nodig was.

In tegenstelling tot de distributie van oorlogsjournaals – waarvan de inhoud en vorm vaak lokaal verschilde – kende *BRITAIN PREPARED* een landelijke distributie. Buiten de vier grote steden waren de opvolgende delen onder meer te zien in Groningen, Enschede en Nijmegen, maar ook in

---

<sup>143</sup> “Bioscoop. Cinema Palace. Engeland slagvaardig! Britain Prepared!,” *De Telegraaf* (avondblad), 15 juni 1916, 2.

<sup>144</sup> Advertentie Thalia Theater/Cinema Royal, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 28 juni 1916, 8.

<sup>145</sup> “Engeland en de oorlog,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 6 juli 1916, 9.

kleinere steden als Apeldoorn, Roosendaal en IJmuiden.<sup>146</sup> Mede daardoor genereerde de film ook de nodige aandacht in de lokale kranten. De lucratieve verhuur van *BRITAIN PREPARED* wakkerde Hamburgers en De Hoops interesse voor Britse oorlogsfilms verder aan. Profiterend van de al bestaande contacten die ze tijdens hun eerste handelsreis had opgedaan – en het vertrouwen dat ze klaarblijkelijk bij de Britse propagandisten genoten – slaagde ze er in de zomer van 1916 ook in de vertoningsrechten voor de roemruchte Britse documentaire *THE BATTLE OF THE SOMME* te verwerven. Daarmee waren ze andere kustkapers voor. Zo was Jean Desmet eveneens geïnteresseerd in de film, maar aangezien de vertoningsrechten al aan Hamburger waren verkocht, kreeg hij van de Britten geen kopie aangeleverd.<sup>147</sup> Ook Anton Nöggerath ijverde tevergeefs voor een filmkopie. Beide ondernemers hadden zich (al dan niet voor de gelegenheid) voorgedaan als pro-Entente, maar Hamburger had simpelweg het hoogste bedrag geboden.<sup>148</sup>

Cinema Palace slaagde er vervolgens ook nog in Britse regeringsfilms als *THE KING VISITS HIS ARMIES IN THE GREAT ADVANCE* (British Topical Committee for War Films, 1916) en *THE BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS* (British Topical Committee for War Films, 1917) te bemachtigen, naast de Italiaanse regeringsfilm *HET GROOTE ITALIAANSCH OFFENSIEF BIJ GORIZIA* (onbekend) en, nota bene, de Duitse propagandadocumentaire *BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME* (BUFA, 1917). Zo lijkt een politieke voorkeur geen rol te hebben gespeeld in het aankoop-en verhuurbeleid van Cinema Palace. Hoewel Hamburger en De Hoop zich voor de Britten hadden voorgedaan als supporters van de Britse zaak, hadden zij er blijkbaar geen bezwaar tegen hun naam ook aan een Duitse film te verbinden. Daarmee toonden zij zich in de eerste plaats gewiekste zakenmannen op zoek naar geld en reputatie.

#### 1.4 Franse filmpropaganda in Nederland

De culturele mobilisatie van Frankrijk voltrok zich op vele fronten. De nationale filmindustrie – vóór de oorlog nog in staat om de groeiende Amerikaanse concurrentie het hoofd te bieden – stelde zich in dienst van het vaderland zonder daarbij haar eigen handelsbelangen uit het oog te verliezen. In de productielijnen van gerenommeerde filmfabrieken als Éclair, Éclipse, Film d'Art, Gaumont en bovenal Pathé werd plaats ingeruimd voor films die de ongekende oorlogsinspanningen van de natie zin toe moesten dichtten. Veel van deze films kunnen geen vorm van propaganda worden genoemd, omdat ze niet in opdracht van de militaire of politieke autoriteiten werden gemaakt. Hun productie was

---

<sup>146</sup> Zie resp.: "De kalender. Toneelvoorstellingen, concerten, vergaderingen, enz.," *Twentsch Dagblad Tubantia*, 28 augustus 1916, 3; Advertentie Cinema Palace, *Nieuwsblad van het Noorden*, 8 september 1916, 6; Advertentie Chicago, *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant*, 4 oktober 1916, 3; Advertentie Minerva, *Nieuwe Apeldoornsche Courant*, 14 september 1916, 4; Advertentie Americain, *De Grondwet*, 5 augustus 1916, 4; Advertentie De Cycloop, *Ijmuiders Courant*, 3 februari 1917, 3.

<sup>147</sup> Wouter Groot en Karel Dibbets, "Welke slag aan de Somme?," 515–516. Het is opvallend dat in het artikel niet wordt vermeld dat Hamburger eerder al *BRITAIN PREPARED* had weten te bemachtigen.

<sup>148</sup> *Ibid.*

derhalve ‘onafhankelijk’ – wat in dit geval wil zeggen ‘strikt commercieel’ – hoewel de films wel degelijk aan censuur werden onderworpen en natuurlijk niet gespeend waren van ideologie.<sup>149</sup>

Deze speelfilms voorzagen in de vraag naar geromantiseerde oorlogsbeelden, waarin oorlogshelden doorgaans de nationale gedachte personifieerden: een cinema die door Laurent Véray wordt gekenschetst als een “cinéma patriotique et héroïque”.<sup>150</sup> Terecht benoemt Richard Abel de films *ALSACE* (Henri Pouctal/Film d’Art, 1916) en *MÈRES FRANÇAISES* als de meest belangwekkende films in dit patriottische streven.<sup>151</sup> Dergelijke speelfilms vonden via verschillende kanalen hun weg naar het neutrale buitenland. Het was de Nederlandse vestiging van Pathé, Kinematograaf Pathé Frères, die naast films uit eigen stal ook andere Franse oorlogsfilms distribueerde, zoals *ALSACE. MÈRES FRANÇAISES* werd daarentegen aangekocht door het Nederlandse Filma en *L’ÂME DU BRONZE* door H.A.P.<sup>152</sup>

De distributie van Franse speelfilms die mogelijk voor propagandadoeleinden gebruikt konden worden, verliep dus niet langs zuiver Franse kanalen alleen. Dat gold evenmin voor de verspreiding van non-fictiefilms over de oorlog, maar de invloed van de Franse autoriteiten op de distributie van dergelijke films was veel groter dan in het Britse en Duitse geval; zeker in de jaren 1915-1917. De Franse filmhistoricus Pierre Sorlin heeft betoogd dat bij aanvang van de oorlog ook in Frankrijk geen consensus bestond over de vraag hoe filmpropaganda van overheidswege georganiseerd moest worden.<sup>153</sup> De Franse regering en legerleiding beschikten niet over de benodigde kennis om zelf filmpropaganda te fabriceren; evenmin was er sprake van enige bereidheid om met het commerciële filmbedrijf samen te werken. Uit vrees voor spionage hadden de Franse productiemaatschappijen geen toegang tot het oorlogsgebied of zelfs het oefenterrein. De handelingen die wel gefilmd mochten worden speelden zich af in de openbaarheid. Doorgaans betrof het parades of exercities waarvoor geen speciale toestemming nodig was om te filmen en die als onderdeel van journaalcompilaties werden verhandeld. Dergelijke actualiteiten maakten onderdeel uit van het *PATHÉ-JOURNAAL*, dat exclusief via de Nederlandse vestiging van Pathé, Kinematograaf Pathé Frères, verkrijgbaar was.

---

<sup>149</sup> Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire* (Parijs: Ramsey, 2008), 30.

<sup>150</sup> Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma*, 11.

<sup>151</sup> Richard Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929* (Princeton: Princeton University Press, 1984), 10.

<sup>152</sup> Het lijkt erop dat deze praktijk uit pure noodzaak was geboren: “De firma Pathé ondervindt wel de na-weeën van dezen oorlog. De groote stagnaties in het scheepvaartbedrijf zijn oorzaak dat het Amsterdamsche filiaal dagelijks als een wachter op den toren, naar nieuwen voorraad smachtend uitziet, zoodat alleen met veel overleg over de nog beschikbare hoeveelheden, kan worden gedisponeerd, wil men er niet vastloopen. [...] Dit zal dan ook wel de reden zijn dat we het theater Pathé reeds eenige weken achtereen leentjebuurt zien spelen bij een ander filmverhuurkantoor in onze stad, t.w. Filma: een Gaumont-film en eenige Eclair beelden, behalve het Pathé-Journaal, vormden er het programma van.” Zie: “Cinema Pathé,” *De Kinematograaf* 273, 12 april 1918, 3567.

<sup>153</sup> Pierre Sorlin, “The French Newsreels of the First World War,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24, no. 4 (2004): 507.



De aanvankelijke aarzeling en het dedain van de Franse autoriteiten maakte vrij snel plaats voor een groeiend geloof in de mogelijkheden van het film medium. Met de oprichting van de Section Cinématographique de l'Armée (SCA) in februari 1915 meldde de Franse overheid zich voor het eerst aan het filmfront. De vier grootste Franse producenten – Éclair, Éclipse, Gaumont en Pathé – tekenden een overeenkomst met het ministerie van Oorlog waarin de afspraak werd bekrachtigd dat alle betrokken partijen in goed overleg bepaalden waar en wat de cameramannen van de SCA mochten filmen.<sup>154</sup> De gezamenlijke missie was tweeledig. Naast de opdracht om de oorlog als fenomeen te documenteren voor het nageslacht, werden de filmbeelden als propagandamateriaal in binnen- en buitenland ingezet. Uiteraard bleven deze beelden aan streng toezicht onderhevig. Zo bleef het te allen tijde verboden om onderwerpen te filmen die de buitenlandse inlichtingdiensten zouden kunnen interesseren of het moreel zouden kunnen ondermijnen, zoals de aanblik van gedode soldaten.<sup>155</sup> Nadat de opnamen aan de censuurcommissie – bestaande uit representanten van het leger, politie en Buitenlandse Zaken – waren voorgelegd, waren het de afzonderlijke productiemaatschappijen die de films distribueerden. Marktleider Pathé nam daarbij het leeuwendeel voor zijn rekening. In totaal produceerde de SCA 568 korte non-fictiefilms, waarvan 169 bewaard zijn gebleven.<sup>156</sup> De SCA-films die in Nederland te zien waren werden allemaal verhuurd via Kinematograaf Pathé Frères.

De SCA produceerde zowel oorlogsactualiteiten als reportages en regeringsfilms. De eerste SCA-film die in Nederland te zien was, *NOS POILUS EN ALSACE*, werd geproduceerd in april 1915 en halverwege juni in Theater Pathé vertoond. De inhoud van *NOS POILUS EN ALSACE* en soortgelijke reportages verschilde danig van reguliere oorlogsjournaals. De betrokken cameramannen werden daadwerkelijk in de ranken van een regiment opgenomen, waardoor ze in staat waren opnamen te maken in de loopgraven of van verwoestingen nabij het front. Daarmee werd de toeschouwer een geprivilegieerde, 'intiemere' blik op het oorlogsbedrijf geboden. In dit opzicht was het meest prestigieuze wapenfeit van de SCA was de driedelige seriefilm *LA BATAILLE DE LA SOMME*, die in juni 1916 werd opgenomen door de embedded cameramannen Jean-Luis Croze (1865?-1955) en Émile Pierre (onbekend).<sup>157</sup>

Ondanks de grote output van de SCA verliep de samenwerking tussen het commerciële filmbedrijf en de staat niet geheel naar wens. In januari 1917 installeerde het ministerie van Oorlog een eigen filmpropaganda-orgaan: de Section Photographique et Cinématographique de l'Armée (SPCA). In tegenstelling tot de SCA richtte de nieuw gevormde SPCA zich niet alleen op de productie van films, maar op visuele propaganda in het algemeen:

---

<sup>154</sup> Laurent Véray, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, (Parijs: SIPRA/AFHRC, 1995), 32–34.

<sup>155</sup> Jacques Kermabon, *Pathé, Premier Empire du Cinéma* (Parijs: Éditions du Centre Pompidou, 1994), 322.

<sup>156</sup> Sorlin, "The French Newsreels," 508.

<sup>157</sup> Jacques Kermabon, *Pathé, Premier Empire du Cinéma* (Parijs: Centre Georges Pompidou, 1994), 323.

*Pour lutter contre la propagande par l'image dans les pays neutres, et pour faire connaître aux pays alliés l'effort militaire de la France, le S.P.C.A. fabrique et édite des photographies montées ou non montées, de formats divers, des albums, des cartes postales, des brochures illustrées, des positifs sur verre pour projections fixes et des films cinématographiques.*<sup>158</sup>

Daarnaast produceerde de SPCA het wekelijkse oorlogsjournaal LES ANNALES DE LA GUERRE en één fictiefilm: L'ALSACE ATTENDAIT (Henri Desfontaines, 1917).<sup>159</sup> Er lagen verschillende redenen ten grondslag aan het besluit de SCA te ontbinden en de productie van filmpropaganda in eigen hand te nemen.<sup>160</sup> Deze waren bovenal geworteld in de kloof tussen de commerciële en politieke intenties van de verschillende partijen:

*L'expérience prouva rapidement que la coexistence dans le même service d'opérateurs d'origine différente avait de sérieux inconvénients. En effet, des intérêts privés et commerciaux se trouvaient ainsi introduite dans un service d'ordre public et des préoccupations commerciales l'emportèrent trop souvent sur le souci de documentation pure.*<sup>161</sup>

De concurrentie tussen de verschillende productiemaatschappijen resulteerde bijvoorbeeld in verschillende opnamen van min of meer dezelfde inhoud. Zo is de aanwezigheid van de vele 'vliegeniersfilms' in de SCA-collectie opvallend. Vanuit commercieel oogpunt is deze dominante aanwezigheid te verklaren: de sensationele oorlog in de lucht sprak bij het grote publiek tot de verbeelding en de productiemaatschappijen trachtten elkaar met spectaculaire opnamen af te troeven. Maar het was de vraag of daarmee het politieke belang was gediend. De productie van een genummerd oorlogsjournaal, LES DE ANNALES DE LA GUERRE, kan worden begrepen als een poging meer controle over de inhoud te bewerkstelligen, aangezien deze in tegenstelling tot de Pathé-journaals werden gekenmerkt door een fabrieksmatige output en een grotere retorische samenhang.

Hoewel auteur Laurent Véray – dé autoriteit op het gebied van Franse propaganda tijdens de Eerste Wereldoorlog – in zijn studie wel degelijk aandacht schenkt aan de distributie van Franse propagandafilms in het neutrale buitenland, wordt niet concreet gesproken over de vraag welke distributiestrategieën de Franse propagandadiensten in Nederland hanteerden. Wel vermeldt hij

---

<sup>158</sup> Archief ECPAD, Ivry-sur-Seine. *Resultats de la section photographique et cinématographiques de l'armée* (1917), z.p.

<sup>159</sup> François Lemaire, *Les Films Militaires Français de la Première Guerre Mondiale. Catalogue des films muets d'actualité*. (Parijs: SIRPA/ECPAD, 1997).

<sup>160</sup> Sorlin, "The French Newsreels of the First World War," 508.

<sup>161</sup> Archief ECPAD, Ivry-sur-Seine. *Rapport-résumé relatif à la création, au fonctionnement & aux résultats de la section photographique et cinématographiques de l'armée*, 1.

terloops dat de Franse propagandadiensten in Stockholm verschillende bioscopen kochten teneinde zichzelf van een exclusief afzetkanaal te voorzien.<sup>162</sup> Een dergelijke opkoopstrategie werd door de Fransen in Nederland niet toegepast, waarschijnlijk omdat de noodzaak daarvoor niet werd gevoeld. In Nederland bestonden immers genoeg mogelijkheden om via exclusieve kanalen de films van SCA en SPCA te vertonen. De firma Pathé was goed geïntegreerd in de Nederlandse bioscoopcultuur en fungeerde als spil in het Franse distributienetwerk. Gesteund door een ongekend kapitaal wist zij tijdens de periode 1907-1911 de Nederlandse bioscoopcultuur te “annexeren”.<sup>163</sup> En hoewel er rondom 1914 barstjes waren ontstaan in het Pathé-bolwerk in Nederland, werd haar gedegen reputatie nog altijd door velen onderschreven.<sup>164</sup>

Kinematograaf Pathé Frères had het alleenrecht op de verhuur van Pathé-films in Nederland. Het fungeerde tevens als productiebedrijf voor Nederlandse actualiteiten en exploiteerde sinds 1911 een eigen bioscoop in Amsterdam, al zou Theater Pathé gedurende de oorlog de enige bioscoop in Nederland blijven die in handen was van de moederbedrijf. Wel waren er in de jaren tien bioscopen in Nederland te vinden die weliswaar geen eigendom waren van het Franse filmconcern, maar zich wel nadrukkelijk als Pathé-bioscoop profileerden.<sup>165</sup> Deze bioscopen voerden hoofdzakelijk Pathé-programma's en hadden doorgaans het eerste vertoningsrecht voor een specifieke regio verworven.<sup>166</sup> Daarnaast waren er nog tal van Nederlandse bioscopen die incidenteel Pathé-films huurden, zonder zich expliciet als Pathé-filiaal te afficheren. In de distributiesamenvatting van filmondernemer Jean Desmet bijvoorbeeld –bevinden zich naast Duitse, Deense, Amerikaanse en andere buitenlandse films vele Pathé-titels die hij voor (maar ook tijdens) de oorlog bij verkoopkantoren in binnen- en buitenland had betrokken.<sup>167</sup> Er waren, kortom, genoeg mogelijkheden om via Kinematograaf Pathé Frères Franse propagandafilms af te zetten. Voor zover er kwantitatieve gegevens zijn die hier inzicht in kunnen bieden, staven zij deze these. In de periode tussen 25 juni en 15 oktober 1917 bijvoorbeeld, was er in Nederland een groter metrage film te zien dan bijvoorbeeld in Zweden, Zwitserland of zelf de Verenigde Staten. Van de individuele landen werden er alleen in Spanje, Brazilië, Argentinië en Rusland meer filmmeters vertrekt.<sup>168</sup>

Kinematograaf Pathé Frères had een belangrijke rol in het Franse filmpropagandanetwerk in Nederland, zoals kan worden afgeleid uit de enige publicatie die vanuit Frans perspectief aandacht

---

<sup>162</sup> Laurent Véray, *Les films d'actualité français*, 60.

<sup>163</sup> Ivo Blom, “De eerste filmgigant in Nederland. De snelle verovering van Nederland door Pathé,” *Jaarboek voor Mediageschiedenis* 8 (1997): 129.

<sup>164</sup> Van Beusekom, “Pathé's reputation in the Netherlands in 1914,” 375–378.

<sup>165</sup> Tijdens de oorlog betrof het ondermeer: Cinema Pathé (Den Haag/Scheveningen, 1917), Cinema Pathé (Maastricht, 1913), Cinema Alhambra (Vlissingen, 1912), Tivoli Hoogstraat (Rotterdam, 1914), Tivoli Coolsingel (Rotterdam, 1903), Américain (Rotterdam, 1911) en Strengholt's Electro Bioscope (Middelburg, 1911).

<sup>166</sup> Blom, “De eerste filmgigant in Nederland,” 141.

<sup>167</sup> Ivo Blom, “What's in a name?,” 95–106.

<sup>168</sup> Véray, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, 63.

besteedt aan de organisatie van de Franse filmpropaganda in Nederland; een lijvige (en vrijwel onopgemerkt gebleven) doctoraalscriptie van Jean-Claude Montant uit 1988.<sup>169</sup> Zonder enig theoretisch kader, maar wel op basis van uitgebreid bronnenonderzoek binnen de Franse regeringsarchieven, somt Montant op welke pogingen van Franse zijde zijn ondernomen om de publieke opinie in de neutrale landen te bewerken. Globaal kan uit zijn onderzoek worden afgeleid dat de distributie van oorlogsfilms niet vanuit Parijs werd georkestreerd conform een gedetailleerde, uniforme strategie. Zij dreef eerder op een persoonlijk netwerk, waarin ambassadepersoneel, Fransgezinde Nederlanders en vertegenwoordigers van de Franse filmindustrie zich al improviserend doch eendrachtig voor de nationale zaak inspanden. Maar in tegenstelling tot de laissez-faire-organisatie van de Britse filmpropaganda was er veel meer controle over de wijze waarop de SCA en de SPCA films in Nederland werden verspreid. Het bereiken van de juiste doelgroep, op het juiste moment, was het primaire doel.

De Franse ambassadeur Henry Allizé (1860-1930) benoemde viceconsul A.I. Labbé (onbekend) tot hoofdverantwoordelijke van de Franse filmpropaganda in Nederland.<sup>170</sup> Ogenscheinlijk gedreven door een rotsvast vertrouwen in de propagandistische kracht van het medium, spande Labbé zich ten volle in om de Nederlandse bioscoopondernemers ertoe te bewegen Franse oorlogsfilms te vertonen. Een van de grote voordelen waar hij op voort kon bouwen was de dominante aanwezigheid van de firma Pathé op de Nederlandse filmmarkt. Het bedrijf beschikte immers over vele contacten en contracten binnen het Nederlandse bioscoopwezen. Montant vermeldt dan ook dat de Franse oorlogsfilms uitsluitend door Kinematograaf Pathé Frères werden verspreid – ook na de oprichting van de SPCA.<sup>171</sup> Hun klantenbestand bestond volgens Montant uit de vijftig belangrijkste Nederlandse bioscopen.<sup>172</sup>

De grote uitdaging bestond erin onafhankelijke bioscoopondernemers te verleiden om Franse oorlogsfilms te vertonen. Nadat hij in februari 1915 in *De Bioscoop-Courant* reeds had gewezen op het bestaan van Duitse oorlogsactualiteiten die onder de naam van Pathé waren verschenen, vroeg een zekere 'P.K.' in juli van dat jaar aandacht voor de oprichting van de SCA. Hij deed daarbij een moreel appel op de Nederlandse bioscoopeigenaren:

---

<sup>169</sup> Jean-Claude Montant, "La propagande extérieure de la France pendant la première guerre mondiale: exemple de quelques neutres européens" (doctoraalscriptie, Universiteit van Parijs1-Panthéon-Sorbonne, 1988).

<sup>170</sup> Montant, "La propagande extérieure," 1248.

<sup>171</sup> De overige Franse filmmaatschappijen leken geen rol van belang te hebben gespeeld in de distributie van oorlogsfilms in Nederland, hoewel daartoe wel degelijk pogingen zijn ondernomen. Montant merkt op dat de firma Éclipse in Nederland werd vertegenwoordigd door een zekere 'Chassi', maar welke rol hij of zij precies heeft gespeeld is niet duidelijk. Wel hebben de Franse filmfabrieken Éclair, Éclipse en Gaumont gezamenlijk geprobeerd om een exclusieve huur/koopovereenkomst te sluiten met de N.V. 'De Haan's Bioscope Theaters', een firma die tijdens de oorlog drie bioscopen in Den Haag in bezit had. Deze poging om zich à la Pathé exclusieve afzetkanalen te verschaffen was echter niet succesvol. Zie: Montant, "La propagande extérieure," 1363.

<sup>172</sup> Montant, "La propagande extérieure," 1362.

Ziet... het schijnt, alsof uit de diepte van de door vuur en staal verwoeste loopgraven de dappere Fransche soldaat, "le vrai poilu" ons toeroept, dat hij strijdt en lijdt ook voor het bestaan van ons neutraal landje, dat hij ons smeekt, zijn verheven voorbeeld ten bate der beschaving te volgen. En deze edele beweegredenen houdt zijn uithoudingvermogen [sic] en zijn voortdurend goed humeur in stand. Kalm en glimlachend betoogen de zonen van dit edele land voor de zooveelste maal in de geschiedenis, dat de zege, al zingend behaald, de mooiste en ook de bij uitstek Fransche zege is... Wat vermag de pen in vergelijking met de bewijzen, welke u ter beschikking staan, om voor de goede verhevene zaak, voor de geschiedenis in uw vaderland mede te werken? De uitgave, welke gij u zult getroosten, tot aanschaffing in huur of koop van deze films, is onbeduidend en zal u door het succes, welke deze zeer interessante beelden zullen oogsten. Ruimschoots vergoed worden, zoodat het van u en van u alleen zal afhangen, indien u aan deze propaganda door het beeld wilt medewerken en tegelijkertijd uw steentje wilt bijdragen in het groote werelddrama, dat zich afspeelt en waaraan Nederland moet deelnemen. Op u, cinematografisten in Nederland, rust een plicht even groot als die der journalisten.<sup>173</sup>

Zijn pleidooi eindigt met een hartstochtelijke oproep SCA-films te vertonen. Het bleek een officieuze aankondiging van Franse filmpropaganda op neutrale grond. Rond dezelfde tijd verschijnen ook de eerste advertenties voor SCA-reportages in de vakbladen. Ook in de landelijke kranten verschijnen vanaf het begin van de oorlog met regelmaat besprekingen van oorlogsfilms van Pathé. De overenthousiaste toon waarmee *Algemeen Handelsblad* en (de bij uitstek pro-Entente krant) *De Telegraaf* de oorlogsfilms van Pathé bespraken, doet soms vermoeden dat deze van hogerhand werden gesouffleerd. Zeker is dat beide kranten tijdens de oorlogsjaren hebben bijgedragen aan de profilering van het Franse oorlogsfilms als een 'superieur' product – in kwalitatieve en morele termen.

Halverwege 1916 lijken de Franse propagandawerkzaamheden in Nederland te zijn geïntensifieerd.<sup>174</sup> Met hernieuwd elan werd geprobeerd om de Nederlandse bioscopen met Franse oorlogsfilms te bevoorraden. Vrijwel wekelijks ontving de Pathé-vestiging in Amsterdam via Londen nieuwe films die voor propagandadoeleinden konden worden gebruikt. Op instigatie van het hoofd van de SCA, kapitein Delorme (onbekend), treft men een regeling met de douane die hen in stelt meer filmkopieën over de neutrale grenzen te krijgen.<sup>175</sup> Waar deze afspraak precies uit bestond is niet duidelijk (het zal waarschijnlijk een manier zijn geweest om de bureaucratie van de N.O.T. te omzeilen), maar hij vormde de opmaat voor een nieuwe stroom oorlogsactualiteiten in Nederland.

---

<sup>173</sup> "Sursum Corda!," *De Bioscoop-Courant* 42, 9 juli 1915, 2.

<sup>174</sup> Montant, "La propagande extérieure," 1362.

<sup>175</sup> Montant, "La propagande extérieure," 1364.

Zo slaagde men er in juni 1916 in de film LA DÉFENSE DE VERDUN naar Nederland te halen, direct gevolgd door prestigieuze regeringsfilms als LA BATAILLE DE LA SOMME. Deze en andere films werden zelfs gratis aan Nederlandse bioscoopondernemers aangeboden. Dit gebeurde ogenschijnlijk door Pathé, maar in werkelijkheid onder strikte auspiciën van het Franse consulaat: “Je me suis adresse à la succursale de Messieurs Pathé Frères à Amsterdam. Elle va envoyer une circulaire à tous les agents de Hollande, clients ou non, pour leur proposer gratuitement les films sans indiquer qu’elle tient de moi.”<sup>176</sup> Het is waarschijnlijk dat Pathé door de SCA werd gecompenseerd voor het verlies van huurinkomsten. Films werden ook gratis aangeboden om zogenaamde ‘elitevertoningen’ te organiseren (afbeelding 5).



Afbeelding 5. *De Kinematograaf* 180, 30 juni 1916, 2393.



Afbeelding 6. *Algemeen Handelsblad* 24 oktober 1917, 8.

Naar voorbeeld van de première van BRITAIN PREPARED werd de strategie van high-end marketing ook door Labbé en de zijnen toegepast. Net als voor de andere partijen waren hooggeplaatste militairen en politici een belangrijke doelgroep voor de Fransen, die men om evidente redenen de schijn van partijdigheid aan wilde meten. De strategie was erop gericht om eerst de ‘hoogste’ kringen te bereiken, om vervolgens af te zakken naar het ‘gewone’ publiek en de provincie. Labbé organiseerde besloten middagvoorstellingen van Franse propagandafilms in Den Haag en Amsterdam (in respectievelijk Cinema Pathé en de Familie-Bioscoop). De Franse militair attaché in Nederland, generaal Paul Boucabeille (1872-1945), wendde zijn persoonlijke contacten aan om hooggeplaatste Nederlandse militairen en andere prominenten ertoe te bewegen de besloten voorstelling van militaire films bij te wonen.<sup>177</sup> De reputatie die de films met een dergelijke ‘elitevertoning’ hadden

<sup>176</sup> Montant, “La propagande extérieure,” 1362.

<sup>177</sup> Montant, “La propagande extérieure,” 1366.

opgebouwd, diende vervolgens als smeermiddel om andere bioscopen voor vertoning te interesseren.

Naast de ideale doelgroep was ook timing een belangrijk element in de Franse distributie van propagandafilms. LA DÉFENSE DE VERDUN werd getoond op het moment dat de werkelijke slag nog in volle gang was.<sup>178</sup> Op zaterdag 22 juli 1916 was naast deze film ook LA BATAILLE DE LA SOMME in Cinema Pathé te zien, slechts drie weken nadat de slag aan de Somme was begonnen. De Nederlandse kranten stonden diezelfde maand vol met nieuws over de Duitse én de Frans-Engelse aanval: de films haakten dus direct in op de actualiteit zoals deze voor de Nederlanders ‘verifieerbaar’ was. Ook de komst van LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE getuigt van de strategie van ‘het juiste moment’. Deze avondvullende regeringsfilm ging op 25 oktober 1917 in première in Cinema Pathé. Het betrof hier een geschakelde première – de film was op dezelfde avond ook voor het eerst in Frankrijk te zien – die in de pers ook als zodanig werd aangekondigd en besproken (afbeelding 6). Hoewel de film in tegenstelling tot de andere (besproken) Franse reportages niet handelde over een specifiek moment in de oorlog, werd deze op door de gelijktijdige opening wel degelijk aan de actualiteit gekoppeld. Het propagandistische doel was tweeledig. Enerzijds bekrachtigde deze marketingtruc het beeld van Pathé als snelle toeleverancier van films. Anderzijds suggereerde de schakelpremière een gedeelde ervaring en ‘contact’ met het thuisfront, waarmee het de aanwezigen gemakkelijker werd gemaakt om saamhorigheidsgevoelens te koesteren. De organisatie van een dergelijke evenement is tekenend voor de relatief ferme greep die de Fransen op de Nederlandse distributiemarkt hadden.

De Franse filmpropaganda in neutraal Nederland bleek niet zonder succes, zoals ook men ook van Duitse zijde moest constateren. Zo was men op de hoogte van het feit dat Franse propagandafilms vaak op enthousiaste bijval van het publiek konden rekenen. Ook de cinematografische kwaliteit van de Franse oorlogsactualiteiten door de Duitse propagandadienst werden belangrijk wapen geacht in de strijd om de neutrale opinie:

*Das Pathé Journal enthält diese Woche nichts Besonderes, dagegen bringt die offizielle französische Kriegsberichts Erstattung einen Film, „Im befreiten Elsass“. Der film ist wunderschön aufgenommen und zeichnet sich durch besonders starke Fotografie aus und ist dazu angetan im neutralen Auslande Sympathie für Frankreich zu erwerben.*<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> De lange slag om Verdun begon op 21 februari 1916 en eindigde in december 1916 in het voordeel van de Fransen.

<sup>179</sup> Bundesarchiv, Berlijn. R901-71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. “Bericht über die Tätigkeit der feindlichen Propaganda im allgemeinen, sowie Beschreibung und Erfolge von der Berichtwoche aufgeführten feindlichen Propagandafilmen und Angaben über etwa demnächst dort zur Aufführung gelangende feindliche Filme dieser Art.” Brief Duits Gezantschap, getekend Schroeder (Den Haag, november 1918).

Die sympathie voor Frankrijk in Nederlandse bioscopen was bij eerdere gelegenheden al bevestigd, zoals ook de Franse journalist Maurice Gandolphe (1874-1947) met tevredenheid vaststelde. In Franse krant(en) had hij meerdere keren verslag gedaan van de stemming in het neutrale Nederland. Zijn observaties werden vervolgens in de Nederlandse kranten als nieuwsbericht opgenomen. In een van zijn getuigenissen in de krant wordt het vermeende succes van de Franse filmpropaganda aangestipt:

*Hebben wij niet al te gemakkelijk Nederland aan de forsche propaganda onzer tegenstanders overgelaten? En toch is de sympathie der Nederlanders voor Frankrijk bij tal van gelegenheden bevestigd. Waarvan Gandolphe dan allerlei voorbeelden opnoemt. Wij kunnen, wij moeten de oprechte genegenheid, die tot ons komt, begrijpen. En dan vertelt hij met hoeveel geestdrift de tijdingen van Fransche overwinningen te Amsterdam begroet werden; hoe in bioscopen Fransche oorlogsfilms, ondanks het verbod te manifesteren, worden toegejuicht.<sup>180</sup>*

Op welke “forsche propaganda” van vijandelijke zijde Gandolphe precies doelt is niet duidelijk, maar uit zijn woorden kan worden afgeleid dat hij filmpropaganda een succesvol middel achtte om een pro-Franse mentaliteit aan te moedigen. Geen wonder, want ook hij stond in nauw contact met het Franse gezantschap in Den Haag.<sup>181</sup> De geestdriftige wijze waarop de Franse oorlogsfilms in de Amsterdamse Cinema Pathé werden toegejuicht zullen Gandolphe en de zijnen hebben gesterkt in de overtuiging dat de Franse filmpropaganda effect sorteerde. Vooral in volkse kringen (die de hoofdmoot van het bioscooppubliek uitmaakten) konden de Fransen op sympathie rekenen.<sup>182</sup> Gedragen door de populariteit van Franse oorlogsfilms bij deze doelgroep – en natuurlijk bij de Fransen en Belgen zelf – verschenen Franse propagandafilms met gezette regelmaat in de

---

<sup>180</sup> “Een Franschman over Nederland tijdens den oorlog,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (ochtendblad), 14 september 1916, 1. Zie ook “*Courrier de Paris*,” *De Kinematograaf* 126, 18 juni 1915, 1650 en het artikel “Een Franschman over Nederland,” *De Kinematograaf* 141, 1 oktober 1915, 1976: “Een redacteur van de *Le Petit Parisien* geeft in zijn blad de indrukken weder, opgedaan bij een reis door Nederland. Hij heeft tal van de meest uiteenlopende menschen gesproken, zoowel den minister-president en den minister van Buitenlandsche Zaken als de sjouwerlieden in de Rotterdamse haven, verder bekende groot-industrieelen, den president der Nederlandsche Overzees-Trustmaatschappij en daarnaast sociaal-democratische Kamerleden. De schrijver heeft de overtuiging gekregen, dat de sympathieën van het Hof, van het leger en van een minderheid uit de rijke burgerij in dezen oorlog naar Duitschland uitgaan. [...] De groote meerderheid der bevolking echter is voor de geallieerden en speciaal voor Frankrijk. Nergens in de boekwinkels bijvoorbeeld zult ge platen, prentkaarten of wat dan ook zien, waarop de Duitsche overwinning verheerlijkt wordt; maar wel ontmoet men talrijke portretten van Joffre, vaak vlak naast die van de Koningin of den Prins. Ga naar een bioscoop en ge zult merken, dat alleen films met Fransche soldaten er op worden toegejuicht. Het zou ontzettend dwaas wezen Nederland als een soort vazalstaat van Duitschland te beschouwen. Integendeel het Nederlandsche volk is bijna in zijn geheel met ons en tegen Duitschland. Zonder zich iets aan te trekken van politieke verantwoordelijkheid, verkondigt het publiek luide, dat het op een overwinning der geallieerden hoopt.”

<sup>181</sup> Montant, “La propagande extérieure,” 1367.

<sup>182</sup> “C’était dans les classes populaires que la France recueillait le plus de sympathies. On y méprisait le “Mof”, synonyme de Boche, on plaignait le Belge et on nourrissait une certaine admiration pour la France qui résistait courageusement à l’assaut germanique bien que les victoires de Champagne et de l’Yser n’aient pas entièrement convaincu de la possibilité de vaincre, un jour, la puissance Empire allemand.” Zie: Montant, “La propagande extérieure,” 1254.



Nederlandse bioscopen. Ook het exclusieve oorlogsjournaal van de SPCA, LES ANNALES DE LA GUERRE, vond zijn weg naar de Nederlandse bioscopen.

### 1.5 Duitse filmpropaganda in Nederland

Over de vraag of Duitse propaganda in het neutrale buitenland succesvol was, bestaat onder historici een zekere consensus, zoals de Britse historicus David Welch bondig verwoordt: “However despite elaborate explanations justifying her military actions, German propaganda failed (with one or two notable exceptions) to prevent the majority of neutral opinion from remaining sharply anti-German, as it had been since the invasion of Belgium.”<sup>183</sup> Ondanks de stelligheid waarmee deze conclusie wordt getrokken, stelt Welch in een begeleidende voetnoot dat er nog erg weinig onderzoek is gedaan naar manier waarop van Duitse zijde is getracht om de neutrale opinie te beïnvloeden.<sup>184</sup>

Op het gebied van Duitse filmpropaganda valt dat wel mee. Zo heeft de Nederlandse historica Nicole Eversdijk aandacht besteed aan de Duitse pogingen om Nederlanders voor de Centrale zaak te mobiliseren. Daarin komt niet alleen de geschreven en geïllustreerde pers aan bod, maar ook publieke vermakelijkheden als het variété en – zij het beperkt – de bioscoop.<sup>185</sup> Ook Ivo Blom heeft op basis van officiële documenten van het Duitse ministerie van Buitenlandse Zaken de organisatie van de Duitse filmpropaganda beschreven.<sup>186</sup> Samen geven zij een vrij gedetailleerd beeld van de omvang en tekortkomingen van de Duitse propaganda binnen de Nederlandse bioscoopcultuur. Deze paragraaf bouwt voort op de inzichten van Eversdijk en Blom, maar spitst zich verder toe op de vraag hoe Duitse films in Nederland werden gedistribueerd met propagandistische intenties.

De Duitse filmhistoricus Rainer Rother heeft aangetoond dat de ‘successen’ (en ‘verliezen’) van de propaganda in het buitenland scherp in de gaten werd gehouden in Duitsland zelf.<sup>187</sup> Het bewijs daarvoor is niet alleen gelegen in overheidsstukken. In de Nederlandse vakpers verschenen meer dan eens vertaalde (vaak integrale) publicaties van Duitse vakartikelen over de filmpropaganda in Holland. Zo publiceerde *De Kinematograaf* een artikel uit zijn Duits evenknie *Der Kinematograph* over Entente-propaganda, waarin het volgende stond te lezen: “In het neutrale buitenland worden de laatste weken steeds meer films vertoond, welke uit Londen of Parijs komen en interessante

---

<sup>183</sup> David Welch, “Mobilizing the Masses: the Organization of German Propaganda during World War I,” in *War and the Media: Reportage and Propaganda, 1900-2003*, red. David Welch en Mark Connelly (Londen, I.B. Taurus, 2005), 22.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> Nicole Eversdijk, *Kultur als politischen werbemittel. Ein Beitrag zur deutschen kultur- und pressepolitischen Arbeit in den Niederlanden während des Ersten Weltkrieges* (Waxmann: Münster, 2010), 319–328.

<sup>186</sup> Blom, “Business as usual?,” 129–143.

<sup>187</sup> “On the contrary, practically throughout the war, they monitored the effectiveness of posters, photographs and films put out by officials to propagate the ‘German cause’, openly referring to the entente’s efforts as their yardstick.” Zie: Rainer Rother, “Learning from the Enemy: German Film propaganda in World War I,” in *A Second Life: German Cinema’s First Decades*, red. Thomas Elsaesser (Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995), 186.

tooneelen uit den oorlog aan het vijandelijke front te zien geven. [...] Voor den Duitschen waarheid ligt hier een terrein dat vruchtbaar bewerkt kan worden om de kaartenhuisjes der vijanden ineen te doen storten.”<sup>188</sup> Het citaat is om twee redenen veelzeggend. In de eerste plaats toont het aan dat de Duitsers voortdurend achter de feiten aanliepen. Niet onterecht hadden ze het gevoel dat de Engelse en vooral Franse filmpropagandisten ze steeds een stapje voor waren. Daarnaast mag men zich afvragen waarom juist dit artikel in een ‘neutraal’ vakblad als *De Kinematograaf* werd gepubliceerd. Het is onwaarschijnlijk dat dat “uit warme belangstelling voor den Duitschen waarheid” was. In vergelijking met de propaganda-inspanningen van de Entente werd juist de Duitse filmpropaganda voortdurend kritisch bejegend in de Nederlandse (vak)pers.

Consul Carl Hubert Kremer (1858-1938) was vanaf het begin van de oorlog de centrale figuur in het Duitse propagandanetwerk in Nederland. Vanuit de diplomatenstad Den Haag zwaaide hij de scepter over de Kulturpolitische Stelle, de culturele voorpost van het Duitse ministerie van Buitenlandse Zaken, dat zich ten doel stelde de Duitse cultuur te propageren en daarmee de politiek-economische belangen veilig te stellen. Beïnvloeding van het Nederlandse media-aanbod speelde daarin een grote rol. Door middel van het aanmoedigen van pro-Duitse sentimenten in de Nederlandse pers bijvoorbeeld, zoals met het tijdschrift *De Toekomst* dat tijdens de oorlog als spreekbuis voor de Duitse stem zou fungeren. In vergelijking met de Engels en Franse praktijken lijkt hier sprake te zijn geweest van een meer centraal geleide aanpak, waarbij dankbaar gebruik werd gemaakt van de welwillende houding van Duitsgezinde Nederlanders.

De overgebleven rapporten die Kremer en zijn Kulturpolitische Stelle opstelden omtrent de voortgang van hun propagandawerkzaamheden in Nederland worden in het Bundesarchiv bewaard.<sup>189</sup> Wanneer deze documenten in ogenschouw worden genomen, doemt vooral het beeld op dat de Duitse filmpropaganda in Nederland op alle fronten tekortschoot. Over het algemeen bleken de Duitsers niet opgewassen tegen het filmgeweld van de Entente. Met name de successen van de Franse filmpropaganda in Nederland waren de Duitsers een doorn in het oog. Hoewel de Nederlandse bioscoopcultuur volgens Kremer “onafhankelijk” kon worden genoemd, slaagden de Fransen er naar zijn zeggen in om deze neutrale bioscopen onder invloed te brengen.<sup>190</sup> Zijn verslag laat onvermeld welke bioscopen dat precies zijn geweest, maar hij liet er geen misverstand over

---

<sup>188</sup> “Duitsland. Deutsche oorlogsfilms in het buitenland,” *De Kinematograaf* 169, 14 april 1916, 2286. Oorspronkelijk verschenen in *Der Kinematograph*.

<sup>189</sup> In het Bundesarchiv (Berlijn) wordt het archief van de BuFA bewaard: Bild- und Filmamt (BuFA) – organisatorische und allgemeine angelegenheiten. Zie in het bijzonder de archiefnummers R901/7111 (Holland) en R901/71961-71962 (Niederlande 1918-1919).

<sup>190</sup> Eversdijk, *Kultur als politischen Werbemittel*, 320.

bestaan dat Pathé een cruciale rol speelde in deze distributiestrategie door oorlogsfilms door middel van billijke contracten dan wel gratis bij bioscopen aan te bieden.<sup>191</sup>

De vraag is natuurlijk waarom de Duitsers er zelf niet in slaagden om de Nederlandse bioscoopcultuur te beïnvloeden. Het is immers niet zo dat in Duitsland geen films werden gemaakt die de Franse en Britse oorlogspropaganda van replek konden dienen. De Duitse firma's Eiko en Messter, maar ook de Oostenrijks-Hongaarse filmfabrikant Sascha maakten vanaf het begin van de oorlog al opnamen van aan de oorlog gerelateerde onderwerpen, die werden aangeboden door filmverhuurkantoren als Jean Desmet, Nöggerath en Union. Het Duitse opperbevel gaf echter pas vanaf het midden van 1916 toestemming om in de nabijheid van het leger te filmen.<sup>192</sup> Op dat moment waren er in Nederland al tal van Franse propagandafilms te zien geweest en stond BRITAIN PREPARED op het punt van verschijnen.

Duitse oorlogsactualiteiten waren weinig in de Nederlandse bioscopen te zien, zoals ook Kremer zelf had geconstateerd.<sup>193</sup> De reden daarvoor was dat men bijna volledig (met uitzondering van Union) afhankelijk was van Nederlandse verhuurkantoren voor de distributie van dergelijke films, maar juist voor hen leken de Duitse oorlogsfilms niet erg interessant. De stringente censuur van de militaire autoriteiten resulteerde in films die te zeer van het front waren verwijderd om nog enige *entertainment value* te herbergen, al gold dat voor de oorlogsactualiteiten uit andere landen evenzeer. Met de vermeende Duitse oorlogsmisdaden in België in het achterhoofd echter, zullen verhuurkantoren terughoudend zijn in de aankoop en verhuur van Duitse oorlogsactualiteiten. Zeker aan het begin van de oorlog konden de Duitsers niet rekenen op de sympathie van vele doelgroepen in Nederland, onder wie de vele Belgische vluchtelingen. Nicole Eversdijk vat de situatie samen door te stellen dat: "Das deutsche Filme wenig gezeigt wurden, hatte bereits zu Beginn des Krieges aber auch u.a. mit den zahlreichen belgischen Flüchtlingen zu tun, die in der niederländischen Bevölkerung die antideutsche Stimmung verstärkten und auf die Kinobesitzer Rücksicht nahmen."<sup>194</sup>

Daarnaast beschikten Duitse propagandisten over te weinig contacten en afzetkanalen in de Nederlandse bioscoopcultuur. Losse connecties waren er wel. Zo was de Amsterdamse bioscoop Union in handen van een Duitse firma, de in Frankfurt gevestigde Union Projektions Gesellschaft. De nadruk in de programmering lag op Duitse films en Nordisk-producties, maar ook Amerikaanse en Franse films vonden er gedurende de oorlog hun weg naar het publiek. Er is geen reden om aan te nemen dat Union tot aan de oprichting van de UFA (waarover later meer) een rol speelde in de propagandastrategie van de Duitse overheid, maar de bioscoop had wel een pro-Duitse signatuur: er

---

<sup>191</sup> Eversdijk, *Kultur als politischen Werbemittel*, 322.

<sup>192</sup> Blom, "Business as usual?," 137.

<sup>193</sup> Eversdijk, *Kultur als politischen Werbemittel*, 322.

<sup>194</sup> Eversdijk, *Kultur als politischen Werbemittel*, 322–323.

werden geen oorlogsfilms van Entente-zijde vertoond en de oorlogsjournals lijken vooral (maar niet alleen) uit Duitse actualiteiten te hebben bestaan.<sup>195</sup>

Het duurde bovendien lang, heel lang, voor van Duitse zijde iets tegenover het Franse (en Britse) filmgeweld werd gesteld. De oprichting van de Bild- und Filmamt (BUFA) eind januari 1917 was het Duitse antwoord op de Franse en Britse filmpropaganda. De BUFA produceerde en distribueerde eigen films, maar distribueerde ook films van commerciële productiemaatschappijen. In het licht van de eerder geconstateerde tekortkomingen werd de beïnvloeding van de Nederlandse bioscoopcultuur niet uit het oog verloren. Sterker, de bioscoop werd bij uitstek geschikt geacht om de neutrale opinie in Nederland te bewerken. De gedachte bij de Duitse propagandadienst bestond dat de bioscoop een prominente rol speelde in het alledaagse culturele leven in Nederland: “Vielleicht lässt sich kaum [sic] in einem andern Landen das Kinowesen so wenig aus der Gesamtstruktur des Kulturellen Sittenbildes heraussondern, wie in den Niederländern. Die Schaulust ist eines typischen Merkmale dieses Volkes.”<sup>196</sup> Door Duitse ogen waren de Nederlanders dus een bioscoopminnend volk, Rotterdamers in het bijzonder: “Im Leben der Bevölkerung von Rotterdam spielt das Kino eine sehr erhebliche Rolle: alle Kinos sind durchschnittlich gut besucht und die Vorstellungen einiger besonders beliebten Theater erfreuen sich des regten Interesses seitens des Publikums.”<sup>197</sup> Vanwege het vermeende pro-Duitse karakter van de stad achtten de Duitsers vooral Rotterdam geschikt voor de distributie van hun filmpropaganda. Het enorme economische belang van de havenstad voor het Duitse achterland maakte dat er veel Duitse handelaren in de stad aanwezig waren.<sup>198</sup>

Niet elke bioscoop was even geschikt om deze doelgroep te bereiken. De Kulturpolitischen Stelle had het volledige bioscoopaanbod in de stad geïnventariseerd op basis van politieke voorkeur. Zo stond Tivoli-Pathé te boek als “Rein Entente” en was van bioscoop Centraal en het Princes-theater bekend dat zich onder hun clientèle vele Belgen bevonden. De bioscopen van de gewiekste zakenman van Duits-Poolse origine, Abraham Tuschinski, konden daarentegen wel op de goedkeuring van de Duitsers rekenen. Thalia, Royal, Olympia en Scala stonden te boek als kwalitatief

---

<sup>195</sup> Het gaat echter te ver om Union als een pro-Duitse bioscoop per se te betitelen. In de bioscoop waren soms films te zien die als pro-Frans konden worden gekenschetst. Voor zover bekend vonden in de bioscoop ook geen pro-Duitse manifestaties plaats, zoals dat elders wel voor pro-Franse geluiden gold.

<sup>196</sup> Bundesarchiv, Berlijn. R901/71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief Duits Gezantschap aan Rijkskanselier Max von Baden (Den Haag, 15 oktober 1918).

<sup>197</sup> Bundesarchiv, Berlijn. R901/71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief Duits Consulaat aan Rijkskanselier Georg von Hertling (Rotterdam, 24 juni 1918).

<sup>198</sup> Ook het Franse ministerie van Buitenlandse Zaken was zich bewust van het pro-Duitse karakter van de stad: “Les plus germanophiles étaient les commerçants de Rotterdam, ville monopolisant le transit vers le Rhin, donc l’essentiel du commerce avec l’Allemagne.” Zie: Montant, “La propagande extérieure de la France,” 1254.

hoogstaand en “siemlich neutral”. Bovendien stelde Tuschinski zijn bioscopen soms beschikbaar voor geïnterneerde Duitsers die in de Rotterdamse haven tewerkgesteld waren.<sup>199</sup>

De BUFA produceerde reportages, (een) avondvullende documentaire(s) en zelfs enige fictiefilms. In de kluizen van Eye bevinden zich veel filmkopieën die door het Bild- und Filmamt zijn geproduceerd.<sup>200</sup> Er is geen documentatie van het collectiebeleid bewaard gebleven die antwoord geeft op de vraag hoe de films in de Eye-collectie terecht zijn gekomen. Maar met het simpele feit dat deze kopieën aanwezig zijn, openen zich interessante perspectieven op de logica en tekortkomingen van de Duitse distributie.

Het is in de eerste plaats onduidelijk of deze BUFA-films tijdens de Eerste Wereldoorlog ook daadwerkelijk in Nederland te zien zijn geweest. In de geschreven pers zijn er nauwelijks aanwijzingen (bijvoorbeeld advertenties) te vinden die daarover uitsluitsel geven. In tegenstelling tot de Franse en Britse propagandafilms kondigden de bioscopen in de vier grote Nederlandse steden (dat wil zeggen de bioscopen die daadwerkelijk adverteerden) bijna nooit BUFA-films aan. Nu is dat op zichzelf geen afdoende bewijs dat BUFA-films helemaal niet in Nederland werden vertoond. Films hoefden niet bij naam genoemd te worden in advertenties en er waren veel bioscopen van minder allure die helemaal niet in de landelijke of lokale kranten adverteerden. Ook de afwezigheid van Nederlandse tussentitels in alle aanwezige kopieën is geen reden om aan te nemen dat de films niet in Nederland zijn vertoond. De database Cinema Context geeft evenmin uitsluitsel.

Curieus is de hoeveelheid aan kopieën die van de verschillende BUFA-titels bewaard zijn gebleven. Deze doet vermoeden dat de films niet zijn overgeleverd uit een particuliere verzameling, maar onderdeel uitmaakten van de inventaris van een binnenlandse distributeur. Afgezien van de vraag of, waar en wanneer de films in Nederland zijn vertoond, is het waarschijnlijk dat deze films wel degelijk voor de Nederlandse markt waren bestemd. Wanneer we beide hypothesen met elkaar verenigen, doemt een nieuw mysterie op. Waarom leverde de BUFA wel films in Nederland af, maar werden deze niet, of op z'n minst zeer onopvallend vertoond?

---

<sup>199</sup> Bundesarchiv, Berlijn. R901/71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief Duits Gezantschap aan Rijkskanselier Georg von Hertling (Den Haag, 12 september 1918): “Luxor, das größte und neueste Kino hat sogar sein Theater zum Zwecke van Matinee’s für Internierte Deutsche zur Verfügung gestellt, was übrigens auch Herr Tuschinsky tut.” Rotterdam zelf was geen opvangplaats voor Duitse soldaten die volgens de internationale conventies van de neutraliteitspolitiek geïnterneerd dienden te worden, zodra zij al dan niet moedwillig neutraal grondgebied hadden betreden. Wel waren in de haven zogenaamde Duitse interneringsgroepen werkzaam, die zo het gebrek aan Nederlandse arbeidskrachten compenseerden. Het betrof ongeveer de helft van alle Duitse geïnterneerden, grofweg zevenhonderd man. Zie: “De internering van Belgische, Engelse en Duitse militairen in Nederland 1914-1918.” [www.wereldoorlog1418.nl/vluchtelingen/militairen-vlucht/](http://www.wereldoorlog1418.nl/vluchtelingen/militairen-vlucht/) (laatste raadpleging 23 juni 2018).

<sup>200</sup> Het betreft hier de titels (jaartal, aantal kopieën): DER KAISER BEI UNSEREN TÜRKISCHEN VERBÜNDETEN (1917, 5), DES KAISERS WEIHNACHTSFREUDE/DES KAISERS WEIHNACHTSREISE (1917, 8), S.M. DER DEUTSCHE KAISER BEI SEINEN TAPPEREN TRUPPEN IN FLANDERN (1917, 5), S.M. DER KAISER IN RUMÄNIEN (1917, 5), GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (1917, 6), HEIL UNSEREM KAISER! (1918, 6), DIE KAISERS GEBURTSTAGFEIER (1917, 3), DAS GROSSEN HAUPTQARTIER S.M. DES KAISERS UND KÖNIGS (1917, 3) en de enige fictiefilm: DAS TAGEBUCH DES DR. HART (1917, 5).

Dat had in de eerste plaats te maken met de inhoud van de films. In vrijwel alle reportages speelde de Duitse keizer een prominente rol. Titels als S.M. DER DEUTSCHE KAISER BEI SEINEN TAPFEREN TRUPPEN IN FLANDERN, DER KAISER BEI UNSEREN TÜRKISCHEN VERBÜNDETEN EN DES KAISERS WEIHNACHTSFREUDE laten er geen misverstand over bestaan wie de held van het Duitse volk was, of zou moeten zijn. De BUFA ontwierp een ware filmcultus rondom Wilhelm II. Het waren echter geen films waar Nederlandse filmverhuurkantoren bovenmatig in geïnteresseerd zullen zijn geweest. Bovendien, en dat gold nota bene voor Rotterdam gedurende de volledige duur van de oorlog, werden portretten van staatshoofden in de bioscopen vaak gecensureerd, zoals in het volgende hoofdstuk verder zal worden toegelicht. Daarbij waren deze films waren zo manifest on-neutraal – en leenden zich zo goed voor publieksparticipatie in de vorm van ongewenste toejuichingen of verwensingen enzovoorts – dat een bioscoopeigenaar zich wel twee keer zal hebben bedacht om de films in het programma op te nemen, ook gezien het feit dat het merendeel van het bioscooppubliek zich pro-Frans toonde.

Een tweede reden heeft alles te maken met de genoemde conclusies van Welch, Blom en Eversdijk. Als de Duitsers een imagoprobleem hadden (en dat hadden ze bij het merendeel van de Nederlanders), dan waren dit zeker geen geschikte films om daar verandering in te kunnen brengen; vooral niet als dergelijke films getuigden van de Duitse ‘dapperheid’ in het geschonden België. Daarbij waren de films voor een publiek wat zich niet direct met de keizer verbonden voelde tamelijk saai, omdat ze weinig meer van de oorlog lieten zien dan hun sobere titels beloofden. Al met al genoeg reden om aan te nemen dat deze films nauwelijks in de vier grote steden zijn vertoond. Dergelijke films zullen in Duitsland misschien hebben bijgedragen aan de populariteit van Wilhelm II en zijn staf (al is dat ook zeer de vraag), maar als propaganda voor de Duitse zaak waren dergelijke films voor Nederland totaal ongeschikt. Deze films werden ook niet in de vakpers aan toekomstige verhuurders aangeboden, zoals Pathé dat bijvoorbeeld wel deed. Niemand wilde zijn handen eraan branden.

Ook de distributie van de lange reportage GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (BUFA, 1917) was geen succes (zie ook paragraaf 3.8). De reportage werd vanwege de aversie in neutrale landen tegen de duikbootoorlog nauwelijks vertoond en het Duitse ministerie van Buitenlandse Zaken raadde de Haagse propagandisten van dienst zelfs aan de film helemaal niet te vertonen. Uiteindelijk werd de film toch vertoond, maar daar werd verder geen ruchtbaarheid aan gegeven.<sup>201</sup> Het advies van het Auswärtiges Amt was waarschijnlijk gebaseerd op de negatieve ervaringen die men met de distributie van de film in Zwitserland en Zweden had opgedaan. Onderzoek van de filmhistoricus Adrian Gerber heeft uitgewezen dat GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE in Zwitserland een groot

---

<sup>201</sup> Blom, *Business as usual?*, 138. Waar en wanneer de film precies is vertoond is mij niet bekend. Waarschijnlijk betrof het een eenmalige, besloten voorstelling.

commercieel succes kon worden genoemd, maar een regelrechte catastrofe wat betreft zijn propagandistische intenties.<sup>202</sup> Vooral in het Franstalige gedeelte werd de film hoofdzakelijk begrepen binnen het propagandadiscours van de 'Hun'. Men had heel goed begrepen dat de film in een zeevarende natie als Nederland meer kwaad dan goed kon doen. De publieke verontwaardiging over de torpedering van (Nederlandse) schepen was immers aanzienlijk.<sup>203</sup> Zo gesteld is het begrijpelijk dat de Kulturpolitische Stelle in Den Haag aandrang op een zekere humanisering van het onderwerp, door de nadruk te leggen op de 'sportieve' wijze waarop de vijandige GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE schepen naar de kelder werden gejaagd.<sup>204</sup>

Het Duitse antwoord op THE BATTLE OF THE SOMME, BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, was iets langer in de Nederlandse bioscopen te zien. Het was wederom Cinema Palace, die eerder goede sier had gemaakt met de aankoop van Britse 'regeringsfilms', die de film in Nederland verhuurde. Op 14 maart 1917 ging BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME in de Amsterdamse Cinema Palace voor genodigden in première. Hooggeplaatste leden van de Duitse en Oostenrijk-Hongaarse diplomatieke dienst waren daarbij aanwezig, evenals enkele leden van de pers. De film was vervolgens in Rotterdam te zien en maakte daarna een tour langs diverse steden in Nederland. In vergelijking met de receptie van THE BATTLE OF THE SOMME bleef het in de pers angstvallig stil, al verscheen in de pro-Duitse *Nieuwe Rotterdamsche Courant* uiteraard wél een positieve recensie. Het is een typerende situatie. In tegenstelling tot de vele bespreking van Entente-films die met name in het *Algemeen Handelsblad* en *De Telegraaf* verschenen, geven de talloze onderzochte (landelijke) kranten vrijwel geen enkel bespreking van Duitse films weer.

Dit wil niet zeggen dat er in Nederland helemaal geen Duitse oorlogsfilms werden vertoond, maar wel dat ze bij de gevestigde pers op weinig waardering of sympathie mochten rekenen. Ook de bioscoopers besteedde nauwelijks aandacht aan het Duitse product. Het probleem was dus niet zozeer een gebrek aan films, maar een gebrek aan sympathie, aan afzetkanalen en enige controle over de distributie. In tegenstelling tot de Franse filmpropagandisten waren hun Duitse tegenstrevers te zeer afhankelijk van 'onafhankelijke distributeurs en bioscoopondernemers.

In Duitse ogen moest daar verandering in komen. Grofweg een maand voor de oprichting van de BUFA werden de Duitse pogingen om meer invloed te krijgen in het Nederlandse bioscooplandschap in de (vak)pers al benoemd. Een hoofdartikel in *De Kinematograaf* ging uitgebreid

---

<sup>202</sup> Adrian Gerber, *Zwischen Propaganda und Unterhaltung*, 391-411. Zie ook: Roger Smither, *Der magische Gürtel (The Enchanted Circle, 1917) – a Case Study in First World War German Film Propaganda*, in *War, Reportage and Propaganda, 1900-2003*, red. David Welch en Mark Connelly (Londen: I.B. Tauris, 2005), 89: "The elements of the *Möwe-Film* that had alienated neutrals – including normally well-disposed citizens in Sweden en Switzerland – were the appearance of official satisfaction or pleasure at the destruction of valuable cargoes of food and of beautiful ships, and the absence of any attempt to explain why the German Navy was behaving in this way."

<sup>203</sup> Tames, *Oorlog voor onze gedachten*, 60.

<sup>204</sup> Blom, *Business as usual?*, 137.

in op de Duitse filmpropaganda in Nederland.<sup>205</sup> “Men schijnt, na het succes dat hier de Fransche en Engelsche officiële oorlogsfilms hadden, ook van Duitse zijde Holland politiek-kinematografisch te willen gaan bewerken,” schreef de redacteur in kwestie, waarna hij de lezer deelgenoot maakte van de hoegenaamd “geheime” plannen. Het artikel beschreef dat deze erin bestonden om bioscopen te pachten, “om in die theaters enkel en alleen Duitse films (waarschijnlijk hoofdzakelijk Kriegsfilms), te draaien”. De auteur waarschuwde bioscopeigenaren om hierover niet met de Duitsers in onderhandeling te treden, teneinde hun “goeden naam” niet op het spel te zetten. In een postscriptum haastte hij zich erbij te zeggen dat de waarschuwing ook van kracht was geweest als het Engelse of Franse pogingen betrof.

Met de oprichting van de Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) begin 1918 ontstonden concrete plannen om de buitenlandse bioscoopculturen onder Duitse invloed te brengen.<sup>206</sup> Ook de Nederlandse bioscoopmarkt moest worden veroverd. Voor dit doel werd de Kulturpolitische Stelle opgeheven ten gunste van de mantelfirma Schröder, “[...] einer äusserlich rein holländischer Gesellschaft (mit bis zu 1 Million Gulden Aktienkapital)”, die per 1 februari 1918 in het geheim als lokale representant van de UFA optrad.<sup>207</sup> Aangezet door de Franse suprematie trachtten ook de Duitsers bioscopen in de neutrale landen op te kopen en met de oprichting van de UFA kwam daarvoor genoeg kapitaal beschikbaar. De programmering van de opgekochte bioscopen diende te bestaan uit 75 procent Duitse films, “anti-Deutsche Tendenzfilme dürfen nicht vorgeführt werden”.<sup>208</sup> Men richtte zich op verwerving van bioscopen in de vier grote steden en Groningen, alsmede een aantal kleine theaters in de provincie.<sup>209</sup>

De opkoopstrategie van de UFA bleef zeker niet onopgemerkt in de Nederlandse pers. De zorgen om de toenemende Duitse invloed in de nationale bioscoopcultuur bereikten een hoogtepunt in een artikel dat in *De Telegraaf* verscheen. Onder de kop ‘De Duitse film-lawine. Een dreigend gevaar voor den wereld film-handel’ waarschuwde de krant in navolging van *Le Temps* voor de Duitse expansiedrift en de groeiende dominantie van het Duitse filmproduct, “wel wetend, dat het witte scherm” een “voortreffelijk middel tot verspreiding van denkbepelden is”.<sup>210</sup> Om de bioscoopwereld hier alvast op voor te bereiden, had dezelfde firma had eerder al de opdracht gekregen om een contract met het Entente-gezinde filmtijdschrift *De Film-Wereld* te sluiten, waarin stond bepaald dat

---

<sup>205</sup> C.B., “Duitse propaganda in Holland,” *De Kinematograaf* 205, 22 december 1916, 2659/2662.

<sup>206</sup> Voor een uitstekend overzicht van de geschiedenis van de UFA, zie: Klaus Kreimeier, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company (1918-1945)* (Berkeley: University of California Press, 1996).

<sup>207</sup> Bundesarchiv, Berlijn. R901-71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief Auswärtiges Amt aan Duits Gezantschap Den Haag (Amsterdam, 22 juni 1918).

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> “De Duitse film-lawine. Een dreigend gevaar voor den wereld-filmhandel,” *De Telegraaf* (avondblad), 27 juni 1918, 2.



de redactie zich in het bijzonder voor de Duitse film in zou spannen.<sup>211</sup> De exemplaren werden vanaf juli 1918 gratis in de Nederlandse bioscoopzalen verspreid om het bioscooppubliek warm te maken voor de Duitse film, maar dan wel volgens de conventies van een nieuwe propagandaretoriek

*De Bioscoop-Courant* nuanceerde de waarschuwingen van *De Telegraaf*: "Van een dusdanig filmgevaar hebben wij tot dusver in Holland nog niet veel gemerkt en vinden evenals voor den oorlog de Duitse produkten nog niet die gunstige ontvangst, waarvan in "Le Temps" zoo hoog wordt opgegeven. Wel valt het ons op dat in den laatsten tijd van Fransche zijde zeer weinig films uitkomen en dus de oproep tot reorganisatie van het Fransche filmbedrijf schijnbaar wel reden van bestaan heeft en zien wij met belangstelling de verdere afwikkeling tegemoet."<sup>212</sup> In november van 1918 vond het vakblad het nog steeds niet nodig alarm te slaan:

*Zeker, het is ons bekend dat heel voorzichtig door meerdere buitenlandsche (en niet alleen Duitse) ondernemingen de voelhoorns worden uitgestoken, of een theater van welke eigen exploitatie men zich eenige voorstelling maakt, inderdaad voor het beoogde doel geschikt zou zijn. Dit "weegen" gaat echter op strikt eerlijke manier en de a.s. verkooper, heeft volle vrijheid zijn zaak al of niet over te doen.*<sup>213</sup>

Hoewel de pogingen van de UFA om in Nederland voet aan de grond te krijgen na de oorlog niet zonder resultaat zouden zijn, kwamen zij te laat om nog een rol van belang te spelen in de propagandastrijd tijdens de Eerste Wereldoorlog. De overname van Union en de lokale distributietak van de Deense filmmaatschappij Nordisk (halverwege 1918) was een eerste concrete stap om, naar Pathé-model, meer greep te krijgen op de Hollandse markt. Een nieuwe dekmantelorganisatie, de naamloze vennootschap Neerlandia, werd vanaf september 1918 belast met de aankoop van bioscopen.<sup>214</sup> In oktober 1918 slaagde zij erin om de Rotterdamse bioscoop Luxor over te nemen, in 1919 volgde de Amsterdamse Rembrandt-Bioscoop. Hoewel de Duitse filmwereld de jaren erna zeker zou profiteren van hun groeiend aandeel in de Nederlandse distributie- en bioscoopmarkt, waren oorlogsfilms toen al lang niet meer im Frage.

## **1.6 Conclusie: de verspreiding en verhouding van buitenlandse oorlogsfilms**

In de aanloop naar dit hoofdstuk is de vraag opgeworpen hoe distributie (als strategie) het aanbod van oorlogsfilms in neutraal Nederland bepaalde en welke gevolgen voor de verbeelding van de

---

<sup>211</sup> Het geïllustreerde weekblad *De Film-Wereld* werd in februari 1918 opgericht door, nota bene, enkele Belgische investeerders. Zie: Thunnis van Oort, "Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt," *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13, no. 2 (2010): 158.

<sup>212</sup> "De Duitse filmhandel," *De Bioscoop-Courant* 40, 28 juni 1918, 12.

<sup>213</sup> "Overdrijving schaadst," *De Bioscoop-Courant* 5, 1 november 1918, 1.

<sup>214</sup> Blom, "Business as usual?," 141. Hoe de firma Schröder zich precies tot de nv Neerlandia verhiel, is niet duidelijk.

oorlog liet. Ik heb besproken hoe logistieke problemen, maar ook specifieke, inherent strategische distributiepraktijken gevolgen hadden voor het aanbod van oorlogs- en propagandafilms in de Nederlandse bioscopen.

Ivo Blom stelde dat het filmaanbod in Nederland tijdens de oorlogsjaren vooral werd gekenmerkt door de afwezigheid van de oorlog: “de bioscopen vertoonden gewoon hetzelfde wat ze al voor het uitbreken van de oorlog hadden laten zien”.<sup>215</sup> Als de distributiesamenvatting van Jean Desmet als uitgangspunt voor deze bewering is genomen, dan is zij alleszins verklaarbaar. En Blom stelt terecht dat de oorlog niet het gros vormde van het bioscoopaanbod in neutraal Nederland. Franse en Amerikaanse *serials* en komische een- of tweeakters waren tijdens de Eerste Wereldoorlog de meest populaire filmgenres, naast melodrama’s, misdaadfilms en westerns. Zij speelden nog altijd de hoofdrol in de bioscopen en verhuurkantoren deden hun uiterste best om hen in deze te bevoorraden. Maar het gaat te ver om de oorlog als afwezig te verklaren. De oorlog was vaak zichtbaar in de Nederlandse bioscopen. Voor een aantal gold zelfs dat de oorlog vrijwel wekelijks op het programma stond. In het Amsterdamse Theater Pathé bijvoorbeeld, dat wekelijks een nieuw journaal programmeerde, was dat vrijwel zeker het geval, maar er is genoeg bewijs te vinden voor de stelling dat gedurende de oorlogsjaren het oorlogsjournaal een ‘gegeven’ was binnen de Nederlandse bioscoopcultuur. Dat blijkt ook in ieder geval uit de bespiegelingen in de (vak)pers, waarin het oorlogsjournaal als een typerend en wijdverbreid fenomeen werd gezien, zoals dat bijvoorbeeld uit *De Filmwereld* (ten tijde van het volgende citaat reeds in Duitse handen) kon worden geconcludeerd:

*Wanneer iemand spreekt over “de film en den oorlog” dan wekt dat natuurlijk allereerst een visioen op van het onvermijdelijke oorlogsjournaal, waarmee bijna alle bioscopen hun voorstellingen openen en – laten we het maar ronduit zeggen – doorgaans hun publiek duchtig vervelen. In het begin van den oorlog maakten die foto’s van verwoeste landstreken, batterijen in werking en troepen gevangenen en verminkten vaak diepen indruk op ons, juist door het feit, dat we hier niet met fantasie en toneelspeelkunst, maar met de treurige werkelijkheid te doen hadden. Vier lange oorlogsjaren hebben ons echter langzamerhand wel afgestompt voor de indrukken van het eeuwig gelijkvormig oorlogsjournaal.*<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> Ivo Blom, “Film en de Eerste Wereldoorlog in Nederland. De invloed van de oorlog op filmpropaganda, distributie en vertoning,” in: *De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*, gepubliceerd in 2007, <http://www.wereldoorlog1418.nl/bioscoop-Nederland/index.html> (laatste raadpleging 1 augustus 2018).

<sup>216</sup> “De film en de oorlog,” *De Film-Wereld* 29, 24 augustus 1918, 2.

De collectieve verveling die *De Film-Wereld* schetst, belette nieuwe verhuurkantoren echter niet om halverwege de oorlog alsnog jaarnaalcompilaties aan te bieden. In een advertentie vermeldt H.A.P. op 31 december 1916 dat vanaf het nieuwe jaar het H.A.P. jaarnaal verkrijgbaar zou zijn: "Van alle fronten, steeds nieuw en actueel. [...] Door de plotselingen groote ontwikkeling van ons verhuurkantoor ontbrak steeds den tijd deze afdeling serieus ter hand te nemen, thans echter zullen wij ook op dit gebied onze plaats weten in te nemen."<sup>217</sup> Blijkbaar was aan de vooravond van 1917 het verzadingspunt nog niet bereikt. Bovendien vonden vrijwel alle Britse, Franse en Duitse propagandafilms van naam hun weg naar de bioscopen. Het hoogtepunt vond plaats in vanaf juni 1916, wanneer de langere oorlogsdocumentaires hun intrede doen in de Nederlandse bioscoopcultuur, die in de maanden erna vrijwel overal werden vertoond.

Er is een duidelijk patroon te herkennen in de distributie van deze propagandafilms. Voor de Britse propagandadiensten gold dat zij zich niet actief met de distributie van films bemoeiden. Die strategie was succesvol, omdat hun belangen correspondeerden met die van het verhuur- en bioscoopbedrijf, op zoek naar legitimiteit en reputatie. Het waren ook de 'betere' bioscopen die het zich bovendien konden veroorloven regeringsfilms te huren. De bioscopen Palace en De Munt (Amsterdam), die onder dezelfde NV opereerden als verhuurkantoor Cinema Palace, kregen zo het recht toebedeeld om de grote Britse oorlogsfilms te vertonen. Zij verhuurden de films aan andere grote spelers, zoals de Rotterdamse bioscopen van Tuschinski en de Haagse Residentie-Bioscoop, waarna de films afzakten naar kleinere zalen in dezelfde stad en de grootste bioscopen in andere steden.

Om welke propagandafilm het ook ging, Amsterdam, Rotterdam of Den Haag had altijd de primeur. *THE BATTLE OF THE SOMME*, bijvoorbeeld, ging op 25 september in première in de Amsterdamse Cinema Palace, die de film had aangekocht en verhuurde. Vervolgens was de film in de Haagse Familiebioscoop en het Rotterdamse Thalia (Tuschinski) te zien, de Witte Bioscoop in Amsterdam, Apollo in Den Haag en daarna in vele andere Nederlandse steden, waaronder Utrecht, Haarlem, Leiden, Leeuwarden, Tilburg en Groningen. Toen een kopie van *THE BATTLE OF THE SOMME* uiteindelijk in Amersfoort arriveerde, was het een jaar later (begin oktober 1917). Een maand ervoor was de film ook voor het eerst in Nederlands-Indië te zien. Ter vergelijking: *BEI UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME* werd zeer waarschijnlijk alleen in Cinema Palace en het Rotterdamse Royal vertoond, slechts enkele weken in totaal. Ook de distributie van Franse en Duitse filmpropaganda was erop gericht om eerst de hoogste kringen te bereiken, om vervolgens te worden verhuurd aan minder belangwekkende theaters en doelgroepen. Dit was in ieder geval een beproefd recept om pers aandacht te genereren. Gevolg was wel dat er in de kleinere etablissementen weleens een oorlogsactualiteit te zien was,

---

<sup>217</sup> Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 39, 29 december 1916, 19.

maar de vertoning van prestigieuze propagandafilms was voorbehouden aan de grotere, kapitaalkrachtigere bioscopen die nauwe contacten met de verhuurkantoren onderhielden.

Als de distributie van Britse, Franse en Duitse propagandafilms met elkaar wordt vergeleken, kunnen we stellen dat de Franse en Britse inspanningen om in het neutrale Nederland middels de bioscopen de perceptie van de oorlog te beïnvloeden relatief gezien het meest succesvol was. De goede films en het juiste netwerk gaf de Brits-Franse filmpropaganda in Nederland een niet in te halen voorsprong. De Duitse pogingen om hun hegemonie te doorbreken kwamen simpelweg te laat, al zou de Duitse filmindustrie daar na de oorlog zeker van profiteren. De distributie van Duitse oorlogsfilms werd vrijwel zeker gehinderd door de anti-Duitse sentimenten onder de Nederlandse bevolking.

In april 1918 publiceerde *De Kinematograaf* een tweeledig artikel waarin het ‘succes’ van de buitenlandse filmpropaganda aan de kaak werd gesteld:

*Men herinnert zich, dat ook wij indertijd tegen de propaganda, zoowel van Entente- als Geallieerde zijde hebben gewaarschuwd. Wij drongen er, in het belang van de exploitanten, op aan, hun theaters noch in koop, noch in huur aan buitenlanders af te staan, vooral waar het gevaar niet denkbeeldig was dat die inrichtingen voor propaganda-doeleinden door een der oorlogvoerende partijen zouden worden benut. Onze raad scheen men gelukkig niet in den wind te hebben geslagen, terwijl ook het Hollandse volkskarakter blijkbaar zich moeielijk [sic] in dienst van die propaganda kon stellen. Daarop kregen we eerst gratis, daarna tegen een zekeren prijs, uitzoeken van propagandafilms, waarvan ons publiek zich echter op den duur eveneens afwendde, het verdroeg de opgedrongen kost niet. En zowel de geallieerden als de Entente leden in Holland met hun propaganda schipbreuk.<sup>218</sup>*

Het mag waar zijn dat de populariteit van de propagandafilms anno 1918 tanende was, niet in de laatste plaats omdat zij weinig nieuws boden. Maar tevens gold dat de meest prestigieuze producten uit de propagandafabrieken hun weg naar de Nederlandse zalen wel degelijk hadden gevonden – en vaak met succes, zoals in hoofdstuk drie verder zal worden toegelicht. Het citaat lijkt vooral van toepassing te zijn op de belangstelling voor Duitse propagandafilms die wel degelijk tegen de klippen van “het Hollandse volkskarakter” lijkt te zijn gelopen.

In dit hoofdstuk is nog nauwelijks aandacht geschonken aan een ander aspect dat de distributie van oorlogsfilms hinderde, maar tevens gevolgen had voor de inhoud van oorlogsfilm:

---

<sup>218</sup> C.B., “De filmhandelstactiek van de Entente en de Geassocieerden II,” *De Kinematograaf* 275, 26 april 1918, 3593. Zie ook: C.B., “De filmhandelstactiek van de Entente en de Geassocieerden I,” *De Kinematograaf* 274, 19 april 1918, 3577.

censuur. Was men zich in Nederland bewust van het propagandagevaar? Welke gevolgen had de neutrale bioscoopcensuur voor het aanbod van oorlogsfilms? Dat zijn de vragen die in het volgende hoofdstuk aan de orde zullen komen.

## 2. TOEZICHT, CENSUR EN DE 'NEUTRALE BIOSCOOP'

### 2.1 De politieke dimensie van het 'bioscoopgevaar'

In hoofdstuk één is uitvoerig aandacht besteed aan de buitenlandse propagandastrategieën in de Nederlandse bioscopen tijdens de Eerste Wereldoorlog. De algemene conclusie luidde dat Duitse oorlogsfilms om verschillende redenen de neutrale toeschouwer in de Nederlandse bioscopen niet bereikten, in tegenstelling tot de Franse en Britse filmpropaganda. Deels had dat te maken met het beperkte aanbod en het gebrek aan afzetmogelijkheden, maar ook de beschikbaarheid van persoonlijke netwerken en publieksvoorkeuren speelden hierin een rol.

Dat oorlogsfilms hun weg naar het publiek vonden was echter niet alleen de verdienste van de producenten of een verticale voorpost. In hun keuze voor spectaculaire actualiteiten of prestigieuze propagandafilms lieten Nederlandse distributeurs zich vooral door hun handelsgeest leiden. Kwaliteit, exclusiviteit, reputatie (binnen de context van een moordende concurrentie) waren de strategische pijlers waarop hun handel was gestoeld. Tevens is geconcludeerd dat Nederlandse distributeurs zich als 'neutraal' profileerden – waarmee zeker niet is gezegd dat partijdige sentimenten geen rol speelden in hun handelen. Maar hoe neutraal was de Nederlandse bioscoopcultuur werkelijk? In de vakpers werd deze vraag tijdens de oorlogsjaren meer dan eens gesteld. Met enig dedain publiceerde *De Kinematograaf* in april 1915 een afschrift van schrijven van het Auswärtige Amt, waarin een Duitse beambte zijn beklag deed over partijdige vertoningspraktijken in een Haagse bioscoop:

*Von einer reise nach Holland zurückgekehrt, mochte ich nicht verfehlen, Ihre Aufmerksamkeit darauf zu lenken, dass in den besseren Kinematographentheatern Hollands, so z.B. im Apollo-Theater in Haag, Kriegsberichte lediglich nach französischen Quellen, geliefert von der Firma Pathé, vorgeführt werden, so habe ich z.B. sehr ausführliche Bilder von den Verwüstungen gesehen, welche die deutschen Truppen in den Orten an der Marne angerichtet haben, die niedergebrannten Häuser u.s.w. u.s.w.*<sup>219</sup>

Het vakblad zelf was van mening dat de schrijver anekdotisch bewijs opvoerde: “zowel van Fransche als Duitse zijde krijgt het Hollandsche publiek opnamen te zien [...] Eenige reden tot bezorgdheid over de stemming in Holland behoeven dus onze Oostersche naburen niet te hebben.” Toch lijkt van een gelegenheidsargument geen sprake te zijn geweest. De actualiteiten van Pathé (en vele andere oorlogsfilms) hebben wel degelijk aanleiding gegeven voor toejuichingen en andere openlijke

---

<sup>219</sup> “Amsterdam,” *De Kinematograaf* 118, 23 april 1915, 1560. NB: Er zitten nogal wat taal- en grammaticafouten in dit citaat, maar zo werd het destijds ook gepubliceerd.

manifestaties van partijdigheid. Naar aanleiding van een vertoning in Cinema Pathé in oktober 1915 schreef *De Kinematograaf* dat het journaal, waarin de verschijning van koning Albert I van België domineerde, “het succes van het theater” was, “zoo herhaaldelijk en zoo langdurig werd voor dezen edelen koning geapplaudisseerd. Het applaus moet wel haast tot den koning zijn doorgedrongen”.<sup>220</sup>

In de eerste weken van de oorlog adresseerde de Haagse Residentie-Bioscoop nadrukkelijk een (pro-) Belgische doelgroep (of in ieder geval die bioscoopbezoekers die zich het lot der Belgen aantrokken) door een keur aan passende oorlogsactualiteiten te vertonen. In één advertentie benadrukte de bioscoop het heroïsche verzet van de Belgen, de onverzettelijkheid van koning Albert en de vele aangerichte verwoestingen, en wel op een manier die een expliciete aanklacht tegen de Duitse inval van België nauwelijks verhulde.<sup>221</sup> In de kranten zelf is weinig tot niets terug te lezen over betogingen naar aanleiding van oorlogsfilms in de bioscopen, maar dat wil niet zeggen dat ze in bioscoopzalen geen sterke reacties opriepen. De censuurmaatregelen die in de stad werden verordonneerd lijken wel degelijk te wijzen op het bestaan ervan. Ondanks hun objectieve schijn lieten de oorlogsactualiteiten dus alle ruimte voor partijdige gevoelens; ingegeven door vaderlandsliefde of vijandschap.

De bezorgdheid voor de mogelijke gevolgen van dergelijke voorstellingen bleef gedurende de oorlogsjaren bestaan – en niet alleen bij de Duitsers. Grofweg een maand voor het einde van de Eerste Wereldoorlog blikte *De Kinematograaf* terug op de komst van filmpropaganda in Nederlandse bioscopen, die en passant ook werd veroordeeld om zijn kwaadaardige opzet:

*Wij hebben hier propaganda-films te zien gekregen, die één of ander oorlogvoerend volk in het gunstigste licht toonden, een loflied waren op zijn energie, zijn militaire krachtsontplooiing, de schoonheid van zijn land – doch ook films, die niets anders waren dan een brutale en openlijke vernedering van den tegenstander en die de stemming van ons volk trachtten op te zweepen. De stookfilm is wellicht het gevaarlijkste middel, waarvan de oorlogsvoerenden zich in ons land bedienen. De film maakt door haar aanschouwelijkheid de indruk, dat, wat zij ons toont, ook werkelijk zoo gebeurd is, en zij dringt de toeschouwer een volstrekt eenzijdige en subjectieve meening op. Nederland is een zelfstandig land, ons volk vormt een staatkundige eenheid. Doch wat de opvattingen omtrent onze buitenlandsche politiek en onze verhouding tot de buitenlandsche mogendheden betreft, heeft de splijtzwam tijdens den oorlog steeds verder gewerkt en is zij steeds gevaarlijker*

---

<sup>220</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 144, 22 oktober 1915, 2022.

<sup>221</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 11 september 1914, 8. De advertentie maakt melding van het journaal OM EN VOOR LEUVEN: “Koning Albert temidden van zijn Generalen Staf leidt de militairen operatie en moedigt de troepen door zijn tegenwoordigheid aan.” De actualiteit AAN DE HOLLANDSE GRENZEN toonde de opvang van Belgische vluchtelingen: “De familie Methorst, die de eerste vluchtelingen ontving. Tweede dag, het Kasteel de Gloes, waar 500 gevluchte familiën liefderijk worden opgenomen.” De advertentie benoemt ook het heroïsche verzet van Belgische soldaten (“Uit een wolk van stof reden 160 Belgische lancers in een wolk van kogels...slechts 38 man keerden terug”) en de “verwoestingen in Belgische dorpen rondom het fort Walhem, etc.”

*geworden. En dit verschil van opvatting is niet het gevolg van kalme en beredeneerde overweging, doch werd veroorzaakt door het gif, dat het buitenland ons in kleinere en grotere dosis heeft toegediend.*<sup>222</sup>

De term propaganda heeft hier nog geen kwalijke klank, de term “stookfilm” des te meer. Maar uit dit citaat kan niet worden afgeleid om welke titels het gaat en welk gevaar hen precies werd toegedicht.

In dit hoofdstuk staat de neutraliteitshandhaving in de Nederlands bioscopen tijdens de Eerste Wereldoorlog centraal. Kort na de uitbraak van de oorlog had de Nederlandse regering opgeroepen tot onzijdigheid binnen alle domeinen van de openbaarheid. Bij monde van de ministers van Binnenlandse Zaken en Oorlog verscheen aan het begin van de oorlog een missive in verschillende kranten, waarin een beroep werd gedaan op het neutraliteitsgevoel van alle Nederlanders:

*Nu Nederland is omringd door oorlogvoerende mogendheden, met elk waarvan het goede betrekkingen onderhoudt, is het van 't hoogste belang, dat de door de regeering afgekondigde onzijdigheid, niet alleen door de regeering zelve, maar ook door elk Nederlander in het bijzonder wordt in acht genomen. Daartoe is het niet voldoende dat men zich onthoude van inbreuken op de onzijdigheid, die strafrechtelijk vervolgbaar zijn; ook uitingen van partijdigheid in het openbaar, bij monde of geschrijfte, behooren achterwege te blijven. [...] Bij zoodanige houding bestaat de meeste kans, dat de onzijdigheid van ons land door de oorlogvoerenden wordt geëerbiedigd.*<sup>223</sup>

Ook bioscopen werden geacht zich aan deze richtlijnen te houden, al ging dat niet altijd vanzelf. Tijdens de oorlog namen lokale overheden maatregelen om het aanbod in de bioscopen te ‘neutraliseren’. De centrale vraag luidt tot hoever de overheidsbemoeyenis, in de vorm van controle en censuur, strekte en welke gevolgen dit had voor de receptie van de oorlog in de Nederlandse bioscopen. Censuur wordt in deze context beschouwd als een vorm van toe-eigening die is gericht op de disciplineren van receptie. De beweegredenen die aan censuurmaatregelen ten grondslag liggen geven inzicht in de wijze waarop (mogelijke) betekenissen aan een film werden toegekend.<sup>224</sup> Ze reflecteren de angst voor gevaarlijke interpretaties en dito gedrag – en onderkennen als zodanig de bioscoop als potentieel subversieve kracht in het sociale en politieke leven.

---

<sup>222</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 300, 18 oktober 1918, 4075.

<sup>223</sup> “Onze neutraliteit,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 13 augustus 1914, 3.

<sup>224</sup> Een studie naar historische receptie veronderstelt volgens Staiger immers dat mogelijke interpretaties dienen te worden verklaard: “Another way of putting it is that reception studies tries to explain an event (the interpretation of a film), while textual studies is working towards elucidating an object (the film).” Zie: Staiger, *Interpreting Films*, 9.



Ik betoog dat tijdens de Eerste Wereldoorlog de filmcensuur in Nederland voor het eerst een politiek karakter kreeg. In tegenstelling tot andere Europese landen heeft het in Nederland lang geduurd voor de regulering van de nationale bioscoopcultuur bij wet was geregeld. In Groot-Brittannië was in 1909 al de Cinematograph Act van kracht, die lokale autoriteiten de wettelijke bevoegdheid gaf bioscoophouders al dan niet vergunningen voor hun bedrijf te verlenen. Het duurde niet lang voor deze machtspositie werd aangewend om films inhoudelijk te censureren, hetgeen de opmaat was voor een geïnstitutionaliseerde vorm van staatstoezicht. In een collectieve poging dat gevaar af te wenden werd in 1913 het British Board of Film Censors opgericht.<sup>225</sup> Vanaf 1915 was in de Verenigde Staten de National Film Board of Censorship actief, hetgeen sommige filmproducenten tot zelfcensuur bewoog.<sup>226</sup> In Duitsland ontstond een landelijke (of: federale) keuring in 1920, maar tussen 1910 en 1912 waren er al staatscommissies actief die elke film voor vertoning op in hun inhoud controleerden.<sup>227</sup> In Nederland zou een landelijke Bioscoopwet in 1926 door de Tweede Kamer worden aangenomen, maar deze trad pas vanaf 1928 in werking.<sup>228</sup>

Hoewel de toenmalige minister van Binnenlandse Zaken (en premier in oorlogstijd) Cort van der Linden (1846-1935) in 1913 al zijn zorgen over de invloed van de bioscopen had uitgesproken, werd de daad tijdens zijn regering niet bij het woord gevoegd.<sup>229</sup> De aftrap voor een nationaal beleid in bioscoopregulering werd genomen door het confessionele kabinet onder leiding van premier Ruys de Beerenbrouck (1873-1936), dat in september 1918 aantrad. Een staatscommissie onder voorzitterschap van advocaat-generaal Rudolph Benjamin Ledebouër (1863-1942) kreeg de opdracht uit te zoeken welke maatregelen van overheidswege genomen dienden te worden om het 'bioscoopgevaar' te beteugelen.<sup>230</sup> Deze missie was het logisch gevolg van de verdere verspreiding van de bioscopen, die hand in hand ging met een groeiende zorg over de vermeende invloed van 'prikkelfilms' en 'prikkelbioscopen', die vooral onder jongeren slachtoffers maakten.<sup>231</sup> Misdadfilms voorzagen de jeugd van aanschouwelijke voorbeelden en werkten gezagsondermijndend gedrag in de hand; zo luidde althans de stellige overtuiging van gezagsdragers (en zedenpredikers) die de invloed van film als onmiddellijk beschouwden. Illustratief voor hun behavioristische grondhouding waren de reacties naar aanleiding van een geruchtmakende moordzaak in Winschoten, waar een veertienjarige

---

<sup>225</sup> James C. Robertson, *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action 1913-197* (Londen en New York: Routledge 1989), 1.

<sup>226</sup> Laura Wittern-Keller, *Freedom of the Screen. Legal Challenges to State Film Censorship 1915-1981* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2008), 23.

<sup>227</sup> Sabine Lenk, "Censoring films in Düsseldorf during the First World War," *Film History* 22, no. 4 (2010): 426.

<sup>228</sup> J.H.J. van den Heuvel, *De moraliserende overheid. Een eeuw filmbeleid* (Utrecht: Lemma, 2004).

<sup>229</sup> Karel Dibbets en Frank van der Maden, *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Weesp: Het Wereldvenster 1986), 51.

<sup>230</sup> Van den Heuvel, *De moraliserende overheid*, 21. N.B.: De 'Bioscoopcommissie' werd op 14 januari 1919 geïnstalleerd.

<sup>231</sup> Een zoektocht in de krantendatabase Delpher leert dat het begrippen 'bioscoopgevaar' (en 'bioscoopkwaad') vanaf 1912 snel ingeburgerd raken; voor dat jaar leveren de termen geen treffer op. Dit wil uiteraard niet zeggen dat ervoor geen sprake is van zorgen omtrent de kwalijke gevolgen van film en bioscoop, maar deze manifesteren zich dan nog niet in een herkenbaar politiek-maatschappelijk discours.

jongen ogenschijnlijk zonder enige aanleiding een vierentwintigjarige lerares had doodgestoken. De oorzaak werd toegeschreven aan de film HET GEHEIM VAN DE MIJN (jaartal en herkomst onbekend) die, “naar de vaste overtuiging der Justitieele [sic] Autoriteiten en van de psychiaters Prof. Wiersma en Dr. v. Mesdag, voor een groot deel de verantwoording draagt van de gruweldaad”.<sup>232</sup>

Verdachte films waren er genoeg. De populaire *film serials* bijvoorbeeld, die als beeldende aanvulling op goedkope detectivefeuilletons (in Nederland ook wel aangeduid als “Nick Carteriana”) werden gemaakt, waren bioscoopvorschers een doorn in het oog. Niet voor niets was in 1911 door de Maatschappij voor Goede en Goedkope Lectuur een Bureau ter Bestrijding der Prikkellectuur opgericht, met het doel paal en perk te stellen aan “die schunnige misdaad- en avontuur-verhalen, die niets beoogden dan te overprikkelken door fel effectbejag en aldus de lezers moesten vergroven, ze steeds ongevoeliger maken voor zuiverder, eerlijker, gezonder en fijner kunstgenieting, of, erger, ze drijven tot de misdaad zelve.”<sup>233</sup> Dergelijke redeneringen veronderstelden een direct, monocausaal verband tussen bioscoopgang en moreel laakbaar gedrag. Zelden werd de vraag gesteld welke overige factoren hierin mogelijk een rol speelden.

En dan was er nog de zorg om de zedelijke dimensie van het ‘bioscoopgevaar’. Ogenschijnlijk voorzag de Zedelijkheidswet van 1911 in de juridische mogelijkheid het bioscoopaanbod te disciplineren, maar een precieze richtlijn voor wat kon en mocht in het domein van publieke gemakkelijkheden leverde dat niet op. Illustratief is de wijze waarop de controversiële film IL FUOCO (DE DUIVEL IN DE VROUW, Giovanni Pastrone/Itala, 1915) toelaatbaar werden geacht. Inzake laatstgenoemde film foeterde de verslaggever van katholieke dagkrant *De Tijd* dat een plotbeschrijving hem “op het gebied van pornographie” zou voeren.

*In deze inrichting van driest volksbederf [Cinema de Munt, KdZ] draait op het oogenblik een film, zoo intens gemeen en dierlijk; dat andere bioscoopexploitanten het niet hebben aangedurfd, haar te vertoonen. Indien hier een proefneming is bedoeld, om te weten, hoever men dan wel met het uitvoeren van dierlijke lusten in het openbaar kan gaan, dan behoort de burgemeester der Hoofdstad des lands onmiddellijk zijn politiedienaren op af te zenden, om een einde te maken aan deze afbeelding van onzedelijke handelingen in naturalistischen [sic] vorm.*<sup>234</sup>

Aangespoord door deze publieke verkettering van IL FUOCO besloot de burgemeester van Amsterdam bij hoge uitzondering tot een censuurmaatregel. Het resultaat was dat het “smerigste toneel” uit de

---

<sup>232</sup> Mr. T. Ridder van Rappard, *Politie en Bioscoop. Rede uitgesproken te Den Haag op 7 maart 1919* (Den Haag: Vereeniging van Inspecteurs van Politie te 's-Gravenhage, 1919), 11.

<sup>233</sup> “Bestrijding der prikkellectuur,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 6 februari 1911, 7.

<sup>234</sup> “Schandelijk,” *De Tijd*, 27 mei 1916, 2.

film moest worden uitgelicht. In Nijmegen werd de film helemaal verboden.<sup>235</sup> Een andere controversiële film tijdens de oorlogsjaren was PURITY (REINHEID, Rae Berger/American Film Manufacturing Company, 1916), waarin een naakte Audrey Munson (1891-1996) te zien was. In Den Haag mocht de film gewoon worden vertoond, ondanks de storm van klachten in de lokale katholieke krant *De Residentiebode*.<sup>236</sup> Wel trad de zedenpolitie handelend op ten aanzien van een affiche van de film waarop een schaars geklede dame figureerde. In de vakpers werd deze actie smalend besproken: “De plaat ging weg en het publiek weet nu dat er een film wordt gegeven, waarvan de reclame-plaat onfatsoenlijk was. Als dat niet trekt!”<sup>237</sup>

Juist in de oorlogsjaren, waarin zovele gezinnen en echtparen uit elkaar waren gedreven, was de zorg omtrent onzedelijk gedrag groot. De bekende socialist en pacifist Bart de Ligt (1883-1938) had als predikant in het Brabantse Nuenen de ontwrichtende gevolgen gezien van de vele jonge (en verveelde) mannen die in Brabant waren gemobiliseerd. In een brochure schreef hij “dat het wel leek, alsof de oorlog een sexuele bezetenheid ontketend had”.<sup>238</sup> Menigeen herinnerde zich de oorlogsjaren als een tijdperk van verloedering, waarin bioscopen, als onderdeel van een ‘platte’ vermaakscultuur en het domein van de verfoeide O.W.-er een weinig verheffende rol hadden gespeeld.<sup>239</sup>

Ondanks alle bezwaren was men het er in moralistische kringen over eens dat de bioscoop ook mogelijkheden in zich droeg, vooral waar het zijn educatieve rol betrof – met uitzondering wellicht van de orthodox-protestante bevolkingslaag, waar elk nut van de bioscoop categorisch werd ontkend. De Amsterdamse onderwijzer Simon Stokvis (onbekend), die zich in de jaren tien ontpopte als meest fanatieke kruisvaarder tegen het ‘bioscoopkwaad’, riep in navolging van de Duitse socioloog Albert Hellwig (1880-1950) “om de dokter, niet om de doodgraver”.<sup>240</sup> Het doel van

---

<sup>235</sup> “De duivel in de vrouw,” *De Tijd*, 22 augustus 1916, 2. In vergelijking met de steden in het katholieke zuiden leken de Amsterdamse autoriteiten minder bezorgd over de bioscoop. Een andere film die door katholieken als emblematisch voor het ‘bioscoopgevaar’ in de jaren tien werd gezien, ES WERDE LICHT! (MOGEN WIJ ZWIJGEN?, Richard Oswald/Richard Oswald-Film GmbH) mocht geheel ongehinderd in de Amsterdamse bioscopen worden vertoond. Het betrof een zogenaamde ‘Aufklärungsfilm’ in opdracht van het Duitse ministerie van Oorlog, waarin de gevaren van geslachtziekten op educatieve wijze werden besproken binnen een gefictionaliseerde setting. De inspecteur van dienst rapporteerde: “Klaarblijkelijk heeft de film een opvoedkundig doel. Aangezien in geen enkel tafereel een vertoning voorkomt die m.i. ook maar in geringe graad voor ‘t kuisheids- of eerbaarheidsgevoel aanstootend [sic] is, bestaat er m.i. geen enkele reden, tegen de opvoering ervan eenig bezwaar te maken.” Stadsarchief Amsterdam. 5225/4794. Archief van de Politie. Rapport, getekend C.M. Langeveld (22 Juni (1918).

<sup>236</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 290, 9 augustus 1918, 3787.

<sup>237</sup> “Reinheidsapostelen,” *De Kinematograaf* 292, 23 augustus 1918, 3818.

<sup>238</sup> Bart de Ligt, “Oorlog en Geslachtsdrift,” (Groningen, z.j.), 8. Een soortgelijke strekking is te vinden in: Jan de Louter, *Onze neutraliteit en zedelijke factoren in den wereldoorlog* (Utrecht: Ruys, 1917).

<sup>239</sup> Judith Thissen en André van der Velden, “Klasse als factor in de Nederlandse Filmgeschiedenis. Een eerste verkenning,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 12, no.1 (2009): 60.

<sup>240</sup> Simon B. Stokvis, *Het Amsterdamsche schoolkind en de bioscoop* (Amsterdam: Elsevier, 1913). Stokvis, secretaris van het comité ter bestrijding van het bioscoopkwaad, toonde zich buitengewoon streng in de leer. Zelfs een gerenommeerde kunstfilm als CABIRIA – in meerdere Nederlandse kranten geprezen om zijn torenhoge *production value* en artistieke pretenties – kon niet op zijn instemming rekenen. In het links-liberale opinieblad *De Amsterdammer* noemde hij de film zelfs een voorbeeld van “monsterachtige kunstverkrachting.” (Z.t., 3 oktober 1915, 6). Over de drijfveren en pogingen van

dergelijke bioscoopvorsers was niet zozeer om de bioscoop uit het alledaagse leven te bannen, maar haar wezen te verheffen. In de jaren tien werden dan ook een veelvoud aan initiatieven ontplooid met het doel de Nederlandse bioscoopcultuur te zuiveren.

In de negentiende-eeuwse traditie van het burgerinitiatief – waarbinnen de cultivering en regulering van de bioscoop niet tot de primaire taak van de overheid werd gerekend – pasten bezorgde burgers zelf vormen van morele toe-eigening toe.<sup>241</sup> De taakopvatting van de gemeentelijke bioscoopcommissies die in Nederland actief waren dient in dit licht te worden gezien. In Den Haag was bijvoorbeeld halverwege 1912 al een toezichtsmaatregel op de plaatselijke bioscopen van kracht die tot doel had om ‘prikkeelfilms’ zo veel mogelijk van het doek te weren.

*Onlangs ontvingen, naar de “N. Ct.” meldt, de directies [van bioscopen, KdZ] het schriftelijk verzoek, ten politiebureele te verschijnen, waar haar kennis werd gegeven van den nieuwen maatregel. De nieuwe programma’s moeten vooraf toegezonden worden en indien de beschrijving van een film de politie aanleiding geeft tot twijfel of deze wel voor het publiek opgevoerd kan worden, dan moet die film voor de politie vertoond worden.*<sup>242</sup>

Deze incidentele maatregel maakt plaats voor de praktijk van lokale bioscoopcommissies die door burgemeester en wethouders werden benoemd en samengesteld waren uit leden van alle politiek en religieuze gezindten. Doorgaans keurden bioscoopcommissies de geschiktheid van het totale filmaanbod voor kinderen onder de zestien jaar. Dat betekende dus ook dat men oorlogsfilms af kon keuren. Het ging dan met name om films die het oorlogsgeweld al te expliciet in beeld brachten. Zo was de Rotterdamse Bioscoopcommissie van mening dat THE BATTLE CRY OF PEACE niet geschikt was voor kinderen, “wegens de meer dan schokkende tafereelen” die de film te zien gaf.<sup>243</sup>

Of de bioscopen zich aan bepalingen van de bioscoopcommissie hielden, was een zaak van de politie. Waar nodig controleerde men steekproefsgewijs de voorstellingen; een volledige controle van de lokale bioscoopaanbod was onbegonnen werk. Bovendien onttrokken bioscoopeigenaren zich veelvuldig aan het politietoezicht en vonden zij allerlei manieren om de controle te ontwijken. In het gemeentearchief Rotterdam is bijvoorbeeld een rapport van een politie-inspecteur te vinden waarin de tactieken van bioscoopeigenaren om zich van controle te vrijwaren werden opgesomd.<sup>244</sup> Het document geeft een uniek inkijkje in de wijzen waarop bioscoopondernemers politietoezicht

---

Stokvis het bioscoopgevaar in te dammen, zie: “Simon B. Stokvis: de bioscoop als smaakbederf” in Ansjé van Beusekom, “Film als kunst. Reacties op een nieuw medium in Nederland” (proefschrift Vrije Universiteit, 1998) 62–64.

<sup>241</sup> Zie in dit kader Hanneke Hoekstra, *Het hart van de natie. Morele verontwaardiging en politieke verandering in Nederland, 1870-1919* (Amsterdam: De Wereldbibliotheek, 2005).

<sup>242</sup> “Bioscoop-controle,” *Sumatra Post*, 17 mei 1912, 12.

<sup>243</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 294, 6 september 1918, 3863.

<sup>244</sup> Rotterdams Archief. Gemeentepolitie Rotterdam. Inventarisnummer 63, toegang 166 (ingekomen en kopieën van uitgaande stukken (1845-1949). Rapport, getekend Voskuil (9 maart 1915).

saboteerden. Het voornaamste probleem was dat de meeste bioscopen bij de ingang een elektrische bel hadden, waarmee het zaalpersoneel kon worden gewaarschuwd zodra er een politieambtenaar binnenkwam. De auteur bespreekt vervolgens welke tactieken door de bioscopeigenaar werden toegepast als de ambtenaar van dienst de zaal betrad. De film kon plotseling worden afgebroken omdat er een 'defect' zou zijn, of er was al een begin gemaakt met het verwijderen van de kinderen uit de zaal. Een andere tactiek was om verordonnerde coupures niet in de film zelf aan te brengen, maar tijdens de vertoning het projectieluik te sluiten en zo het verboden beeldmateriaal aan het zicht te onttrekken. Daarmee bleef de mogelijkheid bestaan om de beelden wél te vertonen als er geen toezicht werd uitgeoefend. De zaak traineren door de projectiesnelheid te verlagen bleek evenzeer lonend, evenals het gesjoemel met keuringsbriefjes en toegangsbordjes. Bovendien had de ambtenaar van dienst vaak geen idee welke film hij voor zich had, omdat de titels vakkundig waren verwijderd, "zodat het niet vreemd is, onmiddellijk de geschiedenis op het doek te zien." De conclusie luidde dan ook dat het werk hem onmogelijk werd gemaakt: "Zijn de exploitanten minder sluw en hopen zij dat er bij het vertoonen geen politie zal komen dan kan er, wanneer er juist politie binnen komt nog wel eens een overtreding geconstateerd worden, doch dit behoort natuurlijk onder de zeldzaamheden." En wat voor Rotterdam gold, zal ook voor de andere steden waar een bioscoopcommissie actief was het geval zijn geweest: de bioscopen trokken zich niet altijd iets aan van autoritaire disciplineringsstrategieën.

Binnen de particuliere pogingen om de filmaanbod te verheffen waren katholieken prominent aanwezig. Zij richtten eigen filmkeuringsorganen op en voorzagen in de distributie van 'goede' films die in eigen keurtheaters werden vertoond. Prominente leden van de katholieke gemeenschap (waaronder de latere minister Ruijs de Beerenbrouck) waren nauw betrokken bij de oprichting van de Nederlandse Maatschappij ter Exploitatie van Witte Films in 1917. Teneinde dit doel te verwezenlijken werd de samenwerking aangegaan met de Hollandia Filmfabriek, die films voor hen zou produceren.<sup>245</sup> Deze 'witte gedachte' circuleerde al langer in de Nederlandse bioscoopcultuur. Vanaf 1911 deden 'Witte Bioscopen' of 'Familiebioscopen' hun intrede in het bioscooplandschap.<sup>246</sup> Dergelijke bioscopen stonden onder controle van de religieuze autoriteiten en fungeerden als voorposten van de katholieke moraal.

De meest fanatieke katholieke bioscoopverheffers hadden zich eerder verenigd in de Katholieke Sociale Actie. De KSA mengde zich vanaf 1913 in het distributie- en vertoningsbedrijf, teneinde aan te tonen "dat men geen slechte en zinnenprikkende films nodig heeft, om toch een

---

<sup>245</sup> Om onduidelijke redenen is daar weinig van terecht gekomen, maar de samenwerking resulteerde in een cinematografisch drieluik dat de eerste Nederlandse 'vredesfilm' kan worden genoemd: OORLOG EN VREDE (Maurits Binger/Hollandia, 1914/1916/1918). Zie: Dibbets en Van der Maden, *Geschiedenis van de Nederlandse film*, 83.

<sup>246</sup> Ivo Blom en Paul van Yperen, "De Witte, een katholieke familiebioscoop," *Ons Amsterdam* (maart 1997): 58-62. Na de Witte Bioscoop aan het Damrak verscheen er ook witte bioscopen in Utrecht (1911-1912), Den Haag (1916-1917) en andere plaatsen in Nederland (informatie afkomstig van cinemacontext).

grote scharen volks naar de bioscope te trekken. Wij willen bewijzen, dat de bioscope, mits in goede handen, een zegen kan zijn voor ons volk.”<sup>247</sup> Het eerste wapenfeit van de Leliebioscoop NV, die onder auspiciën van de KSA films distribueerde, was de vertoning van de film FROM THE MANGER TO THE CROSS (VAN DE KRIBBE TOT HET KRUIS, Sidney Olcott/Kalem, 1912) in het Amsterdamse Circus Carré; een vroeg voorbeeld (of wellicht zelfs het vroegste) van strategische *event programming* waarmee de film werd voorzien van een artistiek aura waardigheid en educatieve omlijsting.<sup>248</sup>

Ook schoolbioscopen werden begrepen als remedie tegen het ‘bioscoopgevaar’.<sup>249</sup> Als ideaaltypische tegenhanger van de prikkelbioscopen voorzagen zij niet in een snelle gratificatie van sensatiezucht, maar in de ontwikkeling van een educatief dispositief, waarin de leerling de tijd kreeg om de materie op te nemen: “De schoolbioscoop vat zijn taak anders op en legt het trilbeeld de rem aan, om de details daardoor kalm te laten beschouwen, waardoor het kind een rustige demonstratie van veraanschouwelijke leerstof te zien krijgt.”<sup>250</sup> Kortom: de ‘Bioscoop-Quaestie’ wierp een slagschaduw over de Nederlandse bioscoopcultuur in de jaren tien van de vorige eeuw, maar voor het einde van Eerste Wereldoorlog werden (nog) geen politieke maatregelen getroffen om het bioscoopaanbod onder controle te brengen. De zogenaamd verderfelijke invloed van de film op de jeugd bleef bovenal het zorgenkind van betrokken burgers en lokale overheden.

Met de komst van de vele oorlogsfilms in september 1914 kreeg de zorg omtrent de kwalijke gevolgen van de bioscoop een nieuwe dimensie. Het betrof hier geen vermeend oorzakelijk verband tussen bioscoopgang en het vertonen van crimineel of onzedelijk gedrag, maar de vraag of politieke films tot partijdigheid konden bewegen. In het kader van de strikte neutraliteit die de regering propageerde, zou dat natuurlijk een volstrekt ongewenste ontwikkeling zijn. In de inleiding is al gesteld dat er over de handhaving van de neutraliteitspolitiek in Nederland de nodige aandacht van historici heeft gehad, met name over de wijze waarop de Nederlandse regering behoedzaam laveerde tussen de idealisme en – vooral – pragmatisch eigenbelang. Maar welke (voorzorgs)maatregelen de regering en de lokale overheid nam om paal en perk te stellen aan partijdige sentimenten in de openbaarheid, is nog nauwelijks onderwerp van wetenschappelijke discussie gebleken.

---

<sup>247</sup> “Uitgaan. Van kribbe tot kruis,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 7 juli 1913, 2.

<sup>248</sup> De film maakte vervolgens een tour door Nederland, vergezeld door zangers, koor en orkest. Historische spektakelfilms als *QUO VADIS* EN *HET MIRAKEL* kenden een soortgelijke ‘event programming’. Zie: Van Beusekom, “Film als kunst,” 72. Dergelijke vertoningspraktijken lijken als blauwdruk te hebben gefungeert voor de eliteavonden die rondom oorlogsfilms werden georganiseerd.

<sup>249</sup> De eerste gemeentelijke schoolbioscoop zou pas in 1919 in Den Haag openen, maar al vanaf 1912 werd de wenselijkheid ervan onderkend. Zie: “De School en de bioscoop,” *De Leeuwarder Courant*, 12 maart 1912, 5.

<sup>250</sup> Roeland van Ruyven, “Het Kind en de Bioscoop,” *Bataviaasch Nieuwsblad* (avondblad), 27 april 1918, 18. (oorspronkelijk verschenen in de *Nederlandsche Vrouwengids*).

Vanuit het perspectief van de oorlogvoerende landen is de studie naar filmcensuur wel uitvoerig aan bod gekomen. Vrijwel alle oorlogsfilm waren – voor ze de neutrale grenzen bereikten – voorgelegd aan de kritische blik van de censor.<sup>251</sup> Sabine Lenk koos een meer *in-depth* aanpak voor haar analyse van bioscoop- en filmcensuur in een oorlogssamenleving. Met haar gedetailleerde casestudy van Düsseldorf tijdens de Eerste Wereldoorlog wijst zij op het belang van een lokaal perspectief, aangezien censuurmaatregelen zich in Duitsland niet op een nationaal niveau voltrokken.<sup>252</sup> Ook de ‘neutrale’ bioscoopcensuur in Nederland was een lokale zaak bij uitstek, nauw verweven met plaatselijke belangen en gevoeligheden, zoals ik aan de hand van *case histories* Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht zal betogen.<sup>253</sup> Soms werd deze censuur zelfs direct ingefluisterd door de Nederlandse regering, die zich zeker bewust was van het gevaar van buitenlandse filmpropaganda.

## 2.2 Zorgen om de onzijdigheid: neutrale filmcensuur in Amsterdam en Utrecht

Artikel 100 van het Wetboek voor Strafrecht voorzag in een straf van ten hoogste zes jaren voor hen die opzettelijke poging de neutraliteit in gevaar brachten of nationale veiligheidsvoorschriften niet naleefden. In opdracht van het wettelijke gezag trad de Nederlandse politie aan het begin van de oorlog handelend op om de openbare ruimte te vrijwaren van visueel propagandamateriaal. Zo ook in Amsterdam, waar de lokale politie eind september 1914 twee nummers van het Engelse tijdschrift *Illustration* in beslag nam.<sup>254</sup> Het nummer van 8 augustus bevatte een afbeelding van een kaart waarop met pijltjes werd gesuggereerd dat de Duitsers bij de aanval op Luik wel degelijk over Nederlands grondgebied waren getrokken. In de editie van 28 augustus bevond zich een nogal tendentieuze tekening van George Scott die als emblematisch voor het Duitse oorlogsbedrijf diende te worden beschouwd (afbeelding 7).

Bij een lokale winkelier werd een plaat in beslag genomen waarvan het onderschrift luidde: “het moordkanon der Duitschers”. Ook werd een einde gemaakt aan “het openlijk uitstellen van een groote kleurige plaat, in België gedrukt, met een aanschouwelijke voorstelling van de gruwelen van den oorlog in België” (afbeelding 8). De actie van de Amsterdamse politie markeerde tevens het

---

<sup>251</sup> Zie bijvoorbeeld: Wolfgang Mühl-Benninghaus, “German Film Censorship during World War One,” *Film History* 9, no.1, (1997): 71–94 en Laurent Véray, “1914-1918, the First Media War of the Twentieth Century: The Example of French Newsreels,” *Film History* 22, no. 4 (2010): 408–425.

<sup>252</sup> Sabine Lenk, “Censoring Films in Düsseldorf,” 426–439.

<sup>253</sup> Zie de vertaalde en becommentarieerde bespiegelingen van een Duitse filmdeskundige over de Nederlandse bioscoopcultuur: “Volgens de openbare meening in de verschillende steden te oordelen, zijn beslist anti-Duitsch: Den Haag, Utrecht en Groningen, terwijl men als pro-Duitsch: Amsterdam, Rotterdam, Nijmegen en Arnhem noemen mag.” Zie: “Film und Kinematographie in Holland,” *De Kinematograaf* 186, 11 augustus 1916, 2447. Het is onmogelijk om deze grove indeling in dit proefschrift te verifiëren, al zouden verschillende bevindingen wel degelijk als bewijs voor deze stelling kunnen worden opgevoerd.

<sup>254</sup> Genoemde voorvallen staan uitvoerig beschreven in het krantenartikel “Amsterdam en de oorlog. Het in gevaar brengen van onze onzijdigheid,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 29 september 1914, 3.

begin van de – naar zal blijken weinig succesvolle – pogingen om de ophitsende rol van het pro-Entente dagblad *De Telegraaf* in te perken. Op het hoofdkantoor werd het cliché van een tekening van Louis Raemakers (1869-1956) in beslag genomen, die op 24 september 1914 in de krant verschenen was. De illustratie was ondubbelzinnig bedoeld als aanklacht tegen de Duitse schending van de Belgische neutraliteit en de vermeende oorlogsmisdaden van de Duitse troepen. Als advocaat van het recht voerde Raemakers beelden van de kathedraal van Rheims als ooggetuigen op, die de Duitsers van hun verwoesting beschuldigden (afbeelding 9).

Net als George Scott ventileerde Raemakers zijn anti-Duitse opvattingen bij voorkeur binnen de ‘Hunnentrop’, waarin de brute schendingen van de Christelijke moraal centraal stonden. Dergelijke inktzwarte representaties waren de autoriteiten een doorn in het oog, omdat zij geen enkele interpretatieve vrijheid toestonden. Er kon immers geen misverstand bestaan over de vraag wie als vriend en wie als vijand diende te worden beschouwd. Ditmaal werd tegen *De Telegraaf* slechts procesverbaal opgemaakt.



**Afbeelding 7. 'Leur façon de faire la guerre.'** Franse prentbriefkaart uitgegeven door Éditions Patriotiques de Paris, naar de afbeelding van George Scott zoals deze op 28 augustus 1914 in de *Illustration* was gepubliceerd. Scotts afbeelding werd op grote schaal gedistribueerd als propagandamedium en is tekenend voor de wijze waarop de vermeende Duitse oorlogsmisdaden in België werden gebruikt. [www.caricaturesetcaricature.com/articles-cartes-postales-satiriques-pendant-la-premiere-guerre-mondiale-96090355.html](http://www.caricaturesetcaricature.com/articles-cartes-postales-satiriques-pendant-la-premiere-guerre-mondiale-96090355.html) (laatste raadpleging 30 mei 2018).



**Afbeelding 8. 'De inval der Duitsers.'** Een overzicht van Duitse oorlogsmisdaden door Belgische ogen. Een soortgelijke (wellicht dezelfde) affiche werd in Amsterdam in beslag genomen. Collectie Stadsarchief Rotterdam.





**Afbeelding 9. 'Als de steenen spreken.'** Tekening van Louis Raemakers, verschenen in *De Telegraaf* (avondblad) van 23 september 1914, 5.

Ook Raemakers veroordeelt de Duitse *Kultur* in conventionele termen. De verwoesting van de eeuwenoude kathedraal van Rheims 'bewees' de barbaarse inborst van de Duitsers. Collectie Instituut voor Sociale Geschiedenis. [www.iisg.nl/exhibitions/censorship/c12-465-nl.php](http://www.iisg.nl/exhibitions/censorship/c12-465-nl.php) (laatste raadpleging 1 augustus 2018).

Ook het filmaanbod in de Amsterdamse bioscopen werd gecontroleerd op het mogelijke gevaar voor de neutraliteit. In de stad zelf was tijdens de oorlog geen bioscoopcommissie actief, zoals dat onder meer in Rotterdam, Den Haag, Utrecht en andere Nederlandse steden wel het geval was, maar dat betekende niet dat er helemaal geen sprake was van toezicht op de bioscopen en andere vermaakspodia. Het archief van de Amsterdamse gemeentepolitie omvat verschillende stukken die naar aanleiding van het neutrale toezicht op bioscoop- en toneelvoorstellingen te Amsterdam gehouden zijn opgesteld. Aangezien het organisatorisch onmogelijk was al deze opvoeringen te controleren, lieten de inspecteurs van politie zich veelal leiden door specifieke klachten die op het hoofdbureau binnenkwamen. Ook suggestieve titels maanden tot actie. Zo werd de film OORLOGSGRUWELN (onbekend) in bioscoop Cosmorama door een politie-inspecteur gekeurd, om vervolgens tot de conclusie te komen dat de film ondanks zijn actuele en prikkelende titel in geen enkel verband stond met de tijdsomstandigheden. Het betrof hier eerst en vooral een liefdesgeschiedenis.<sup>255</sup>

De eerste vermelding van de vertoning van oorlogsfilms kan worden gevonden in een politieverlag van 22 september 1914.<sup>256</sup> De rapporteur van dienst stelde dat in het Theater Panopticum opnamen werden vertoond die in opdracht van Franz Anton Nöggerath jr., eigenaar van het Bioscope-Theater, waren gemaakt.<sup>257</sup> De dienstdoende politie-inspecteur werd hier

<sup>255</sup> Stadsarchief Amsterdam. 5225/4794. Archief van de Politie. Dagrapport van Bureau Warmoesstraat (18 januari 1915).

<sup>256</sup> Stadsarchief Amsterdam. 5225/4794. Archief van de Politie. Dagrapport 1242 (22 januari 1915).

<sup>257</sup> De films werden ook in Nöggeraths Bioscope-Theater vertoond. "Tevens deelt hij U beleefd mede, dat in het Panopticum z.g. oorlogsfilms vertoond worden in verband met den tegenwoordigen oorlog en geven deze films verschillende panorama's en kijkjes in België weer, als: "het binnentrekken der Duitse troepen in Brussel"; "Luik na het beleg"; "de uitwerking der 42 cm kanonnen op een pantserkoepel"; "de vernielde brug over de Maas te Luik"; "Duitse militairen in

geconfronteerd met een nieuw fenomeen: wat te doen met opnamen waarvan mogelijk een opruiende werking uit zou kunnen gaan? In dit geval was hij van mening dat de actualiteiten niet van partijdigheid konden worden beticht, omdat er geen vechtende troepen in voorkwamen. Een kanttekening in de zijlijn van het rapport vermeldt dat de films niet verboden hoefden te worden.

Enkele maanden later werd de Amsterdamse politie opnieuw geconfronteerd met films die als een kwalijke vorm van propaganda konden worden begrepen. Ditmaal betrof het drie korte fictiefilms uit 1914 van de Brits-Amerikaanse regisseur Charles Weston (onbekend-1919), die in februari 1915 kort na elkaar werden vertoond in het volkse Tip Top Theater aan de Jodenbreestraat: NONE BUT THE BRAVE, THE BUGLE BOY OF LANCASHIRE en SAVING THE COLOURS. De drie films verhaalden over de heldendaden van Engelse soldaten in de frontlinie, waarvan de patriotische en anti-Duitse strekking mogelijk aanleiding zou hebben gegeven tot klachten.<sup>258</sup> In de ogen van de betrokken inspecteurs konden deze films echter geenszins als een gevaar voor de neutraliteit worden beschouwd. In drie afzonderlijke rapporten kwamen zij steevast tot dezelfde slotsom: “Gevechten zijn niet van man tegen man of van weezinwekkende aard, noch dat de neutraliteit daardoor in gevaar wordt gebracht.”<sup>259</sup> De films werden voorlopig toegestaan, al werd de inspecteur steeds verzocht om de vertoningen in de gaten te houden en eventuele ongeregelde heden direct te melden.

De coullance van de Amsterdamse inspecteur stond haaks op de conclusie van enkele legerofficieren die op 27 januari 1915 in de Utrechtse bioscoop New York eveneens een film van Weston bezochten. Ditmaal draaide het om de titel THROUGH THE FIRING LINE (DOOR DE VUURLINIE, DE VIJAND IN HET LAND 1914). In een rapport aan hun garnizoenscommandant bespraken zij de vermeend kwalijke aspecten van de film op uiterst gedetailleerde wijze:

*Deze film is blijkbaar, volgens de op het doek geprojecteerde opschriften, van Engelsch fabricaat. Hij wordt aangekondigd: “Through the firing line, written and produced by Charles H. Weston.” Onder meer worden daarin de volgende handelingen vertoond: Na het opschrift: “the Germans have invaded Belgium, England has declared war, volgt eene voorstelling, dat vrouwen door Duitse soldaten, waarbij 2 officieren op de meest ruwe wijze uit hunne woning worden gesleurd. De soldaten en officieren dringen in het huis en komen daarna onmiddellijk weer etende buiten, terwijl uit alle ramen*

---

rust”; “Een gezicht in de kijken en broodbakkerijen der Duitse troepen”; “Het maken van loopgraven”, e.d. In geen der films kwamen echter vechtende troepen voor en zijn de opnamen door de filmfabriek Nöggerath alhier gemaakt.” In het Panopticum was niet alleen een wassenbeeldenmuseum gevestigd, maar ook een klein variététheater waar sporadisch films werden vertoond. In de kranten is geen vermelding van deze filmvertoning(en) terug te vinden.

<sup>258</sup> Er is weinig informatie te vinden over de oorlogsfilms van Charles Weston, afgezien van zijn historische epos THE BATTLE OF WATERLOO uit 1913. Wel publiceerde *De Kinematograaf* een integraal interview met Weston, dat eerder in een Londens weekblad was verschenen. In de inleiding van hoofdstuk vijf zal daar nader op worden ingegaan. Zie: “Engeland,” *De Kinematograaf* 109, 19 februari 1915, 1444.

<sup>259</sup> Stadsarchief Amsterdam. 5225/4794. Archief van de Politie. Diverse dagrapporten van Bureau Warmoesstraat Rapporten (11, 16, 17 februari. NB: de Engelstalige titels werden bij naam genoemd.

met den mond aan wijnflesschen drinkende Duitsche militairen worden gezien. Transparant: “The Germans are burning and lasting [sic] everywhere. We must flee.” Belgische soldaten helpen 2 vrouwen, waarvan een zwaar ziek en een Belgische geestelijke, benevens een burger met een wagen ontvluchten (“The Belgian guards assisting their escape”). Op een lange weg ziet men vele vluchtelingen (weenende vrouwen), terwijl aan het einde van den weg een soldaat met een geweer op hen staat te schieten. Duitsche soldaten requireeren op ruwe wijze de kar waarop de zieke vrouw met haar gezelschap ligt, die te voet verder moeten vluchten. Eenigen tijd later wordt de daarbij behorende burger zonder eenige reden op ruwe wijze gevangen genomen, mishandeld en opgesloten in een huis. De geestelijke met de beide vrouwen zoeken een schuilplaats in een verlaten huis, doch de geestelijke wordt door Duitsche soldaten met 2 officieren ontdekt, door de officieren persoonlijk ontdaan van zijn soutane en daarmee wordt een soldaat vermomd. Daarna wordt de geestelijke mishandeld, gebonden en weggevoerd, terwijl men hem later terug vindt in een kelder. Transparant: “Knowing that the British are coming, they are planning to poison the ford [sic]”. Op een wenk van een der officieren komen soldaten binnen met een vat, dat later blijkt vergif te bevatten, terwijl men later ziet dat de inhoud van dit vat in een water wordt geworpen (met bijschrift: “Poisoning the ford [sic]”) waaruit dan een troep Engelsche soldaten wil gaan drinken. Transparant: “The Huns are coming” waarop een groep Duitsche soldaten op het huis aanrukken. Het slot is de voorstelling van een Roode kruiszuster met een Belgisch, Fransch en Engelsch militair, hand in hand onder de nationale vlaggen, waarbij de explicateur uitroept: “Dat zijn mijn vrienden.” Het geheel is zulk een opeenhoping van onwaarschijnlijkheden, dat blijkbaar de bedoeling heeft voorgezeten op slinksche wijze beweerde wandaden ten aanschouw van het publiek te brengen. Wij achten den inhoud van deze film in strijd met de beginselen der Nederlandsche neutraliteit en achten ons daarom verplicht een en ander ter kennis van de betrokken groepscommandant te brengen, dat de film op Donderdag den 28<sup>e</sup> januari blijkens het programma voor het laatst zal worden vertoond, zoodat eventueel spoedig ingrijpen voor het in beslag nemen van deze film zeer gewenscht is.<sup>260</sup>

Het kijkverslag maakt duidelijk dat de film Duitse oorlogsmisdaden in België expliciet in beeld bracht. THROUGH THE FIRING LINE werd beschreven als een optelsom van voorgestelde wandaden – onderstreept door weinig subtiele tussentitels – die volgens de opstellers van de brief geen ander doel dienden dan de Duitsers in een kwaad daglicht te stellen. De film toonde plunderingen, mishandelingen van vrouwen en geestelijken, en zelfs een scène waarin Duitse soldaten op weerloze Belgische vluchtelingen schoten. Het laatste emblematische shot, waarin een zuster van het Rode Kruis en een Brits, Frans en Belgisch soldaat zich hand in hand onder de nationale vlaggen direct tot

<sup>260</sup> Het Utrechts Archief. 19927/1007-03. Het Gemeentebestuur van Utrecht 1813-1967. Rapport van de Commandant groep Blauwkapel (3 febr. 1915).

het publiek richtten, werd nota bene kracht bijgezet door de explicateur van de Utrechtse New York Bioscoop die zijn politieke voorkeur niet onder banken of stoelen stak. Over de partijdigheid van deze vertoning viel niet te twisten. Het was geen wonder dat de officieren de inhoud van de film “in strijd met de beginselen der Nederlandsche neutraliteit” achtten.

Nadat hij daags erna polshoogte had genomen kwam een inspecteur van politie echter tot een geheel andere conclusie. Hij stelde dat er geen enkel gevaar van dergelijke films uit *kon* gaan, omdat zij niets toevoegden aan wat men al wist:

*Het is m.i. niet aan te nemen dat de voorstelling is een opeenhooping van onwaarschijnlijkheden doch het komt mij voor dat de films gemaakt zijn in navolging van hetgeen van af het begin van den oorlog in nieuwsbladen en illustraties e.d. is openbaar gemaakt en op dien grond de werkelijkheid mij wel aangeven; het is niet onmogelijk dat door het zien van deze film, medelijden zou worden opgewekt met het Belgische landvolk, doch dat medelijden bestaat reeds van begin af aan, en overigens zijn de ten toneele gevoerde wandaden der Duitschers niet voorgesteld op eene wijze, dat daardoor de beginselen de Nederlandse neutraliteit zouden worden aangevochten.*<sup>261</sup>

Klaarblijkelijk was hij van mening dat de Duitsers niet per se zwart werden gemaakt. Evenmin had hij een scène gezien waarin vluchtelingen werden beschoten; hij maakt ook geen melding van een tussentitel waarop volgens de officieren “the Huns are coming” stond te lezen. De interpretaties van de film liepen nogal uiteen. De Utrechtse burgemeester Joachimus Pieter Fockema Andrea (1879-1949) nam echter het zekere voor het onzekere. In een garnizoensstad waartoe een grote groep Belgen zijn toevlucht had genomen, vormde de vertoning van een mogelijke ‘stookfilm’ voor hem een serieus risico voor de openbare orde. THROUGH THE FIRING LINE werd in beslag genomen en de inspecteur gemaand een “nauwkeuriger toezicht uit te oefenen”.<sup>262</sup> Enkele maanden later zou deze film ook in Haarlem en Meppel worden verboden.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Het Utrechts Archief. 19927/1007-03. Het Gemeentebestuur van Utrecht 1813-1967. Brief Hoofdinspecteur van Politie aan Fockema Andrea (29 januari, 1915).

<sup>262</sup> Het Utrechts Archief. 19927/1007-03. Het Gemeentebestuur van Utrecht 1813-1967 (1007-03). Brief burgemeester Fockema Andrea aan Commandant groep Blauwkapel (30 januari 1915). Volledige tekst luidt: “Onder terugzending van neven vermelde kantbeschikking heb ik de eer U te berichten, dat ik naar de in Uw rapport bedoelde film terstond een onderzoek heb laten instellen en dat als gevolg daarvan de film o.m. voorstellende de Duitse inval in België en de vlucht van het Belgische landvolk door de politie is beslag is genomen. Ik heb hierin aanleiding gevonden om den adjunct-hoofdinspecteur van politie, die meer speciaal met het houden van toezicht op de bioscopen belast is, op te dragen daarop een meer nauwkeurig toezicht uit te oefenen.”

<sup>263</sup> “Film verboden,” *De Tijd*, 9 maart 1915, 3. Hier wordt de film als “In de vuurlinie” betiteld. Naar aanleiding van het verbod in Meppel schreef *De Kinematograaf*: De burgervader van Meppel heeft “de vijand in het land” [de film werd hier onder een andere titel vertoond, KdZ] verboden. Zn. Ed.Achth. was bang voor opstand, moord, brand, plundering. Wij vreesden er ook voor. De Hollander is waarachtig niet mak als ie begint! De *Meppeler Courant* zegt van des burgemeesters mooien daad: “In ons nummer van II. Vrijdagavond maakten we melding van de nieuwe film der bioscoop “de vrouw van den Seinwachter”. We deelden mede dat de film vroeger den naam had “De vijand in het land” en te Utrecht was verboden. Dit laatste is echter niet met deze film het geval geweest, men had ons onjuist ingelicht. Wel is te Utrecht de

Deze conflicterende interpretaties van dezelfde film kan op verschillende manieren worden verklaard. Wellicht dat de eigenaar van de Utrechtse bioscoop New York op de hoogte was van de op handen zijnde inspectie. In dat geval is het mogelijk dat hij als voorzorgsmaatregel de film had 'geneutraliseerd', zodat er verder geen aanstoot meer aan kon worden genomen. De explicateur had zich in dat geval hoogstwaarschijnlijk ook geen partijdige uitroep laten ontvallen. Het kan echter ook zo zijn dat sommige keurders zich in hun interpretatie lieten leiden door persoonlijke politieke voorkeuren, of dat hen simpelweg de kennis van het Engels of een zekere 'filmwijsheid' ontbeerde om de boodschap van de film op waarde te schatten. Wat het geval ook was, de kwestie rondom de films van Charles Weston is tekenend voor de rommelige receptie van oorlogsfilm in het algemeen. Wat de één als propaganda- of 'stookfilm' meende te herkennen, interpreteerde de ander even eenvoudig als een onschuldig of zelfs objectief relaas. Het zal een terugkerend motief in dit proefschrift zijn.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog was er in Amsterdam of Utrecht geen sprake van een strikt repressief 'neutraliseringsbeleid' ten aanzien van bioscopen, maar er werd zeer waarschijnlijk wel blijvend toezicht uitgeoefend. In Amsterdam lijken de teugels in het voorjaar van 1916 zelfs strakker te zijn aangehaald, zoals blijkt uit een kort bericht dat *De Kinematograaf* op 28 april van dat jaar publiceerde:

*Deze week werden de verschillende bioscoopexploitanten door den commissaris van politie op zijn bureau uitgenoodigd, teneinde aldaar te vernemen, dat zij in hun theaters geen films mochten vertonen welke de neutraliteit in gevaar zouden kunnen brengen. Toen gevraagd werd, welke films hiermede bedoeld werden, en hoe eigenlijk precies dat soort films gedefinieerd moest worden, werd geantwoord, dat dit zaak was van den bioscoop-exploitant, die dit het best zou kunnen beoordelen. In het geval deze films mochten worden vertoond, zou de inrichting direct gesloten worden. Duidelijk is ons de maatregel niet.<sup>264</sup>*

---

vertooning van een film verboden, maar dat was een andere. De hier bedoelde is overal elders geprojecteerd. Hier te Meppel is ze echter plotseling verboden. Weer is ze Vrijdag- en Zaterdagavond afgedraaid, maar onze burgemeester verbood de verdere opvoering, op grond dat Zn. Ed. Achttb. het in den tegenwoordigen tijd betere achtte, dat andere dan oorlogsbeelden worden vertoond. Sommigen vinden deze zorg van onze burgervader wat overdreven. Evengoed, aldus redeneeren zij, zou het dan verboden moeten zijn, dat heeren boekhandelaars platen ten toon stellen uit de tijdschriften, die kieken geven van den werkelijken toestand op het oorlogsterrein. Inderdaad is er wat voor deze meening te zeggen. Meer nog. Het zien van de gruwelen des oorlogs moet afschuw wekken. Als er maar gezorgd wordt, dat de platen niet beoogen het wekken van sympathie of antipathie voor of tegen een andere mogendheid. En daarvan was in het onderhavige geval o.i. geen sprake. Iets anders is of de uit de vertooning van een dergelijke film opwinding kan voortvloeien. Zulks is echter een kwestie van opvatting. En men weet het "de gustibus non est disputandum". Zie: "Meppel," *De Kinematograaf* 126, 18 juni 1915, 1654.

<sup>264</sup> "Amsterdam," *De Kinematograaf* 171, 28 april 1916, 2308.

Een serieus dreigement, wat waarschijnlijk nooit in praktijk is gebracht (ik heb daar in ieder geval geen bewijs voor kunnen vinden). Gedurende de oorlogsjaren werden in Amsterdam evenmin films verboden omdat zij de neutraliteit in gevaar brachten, zoals dat in andere steden wel het geval was. Sterker, in Theater Pathé en Cinema Palace (onder andere) waren tal van propagandafilms te zien die niet zelden door het aanwezige publiek werden toegejuicht. Blijkbaar vielen regeringsfilms als *BRITAIN PREPARED OF LA BATAILLE DE LA SOMME* niet binnen de toezichtskaders van de Amsterdamse politie.

De afwezigheid van interventies had ook te maken met de zelfcensuur die verhuurders en bioscoopeigenaren in acht namen. In het vorige en volgende hoofdstuk is reeds geconstateerd dat filmverhuurders adverteerden met neutrale journaalcompilaties: een praktijk die voortvloeide uit de Nederlandse onzijdigheidspolitiek. Ook in de bioscoopzalen werd het onzijdige karakter in acht genomen. Uit vele bronnen blijkt dat bioscoopeigenaren – wanneer oorlogsfilms op het programma stonden – voor aanvang van de voorstelling het publiek vriendelijk doch dringend verzochten zich te onthouden van openlijke sympathiebetuigingen. Een dergelijke disciplineringsmaatregel kan worden beschouwd als een rudimentaire vorm van zelfcensuur, of in ieder geval als een poging de autoriteiten ervan te overtuigen dat artikel 100 serieus werd genomen. Het is echter de vraag of dat overal zo was. Wat bijvoorbeeld te denken van de vertoningen in het gebouw Odeon aan de Amsterdamse Singel, waar in september 1916 de opening van een “Cinema Franco Belge” werd opgeluisterd met het oorlogsjournaal van Pathé?<sup>265</sup> Zou het publiek ook daar zijn gemaand zich koest te houden? Of was dat nadrukkelijk niet de bedoeling? Fransen en Belgen in Nederlandse bioscoopzalen zullen doorgaans niet zijn gehinderd door enig neutraliteitsgevoel, zoals dat voor pro-Franse Nederlanders ook zou kunnen hebben gegolden. Het is in ieder geval zeker dat het bioscooppubliek in Nederland zich niet altijd aan het onzijdigheidsprotocol hield.

Met name het Theater Pathé aan de Kalverstraat fungeerde als bolwerk van Frans chauvinisme. Oorlogsfilms werden hier meer dan eens (waarschijnlijk altijd) toegejuicht door het aanwezige publiek, maar dat gebeurde ook in andere bioscopen. Zeker op momenten dat de oorlog zeer nabij leek. “Ga naar een bioscoop en ge zult merken, dat alleen films met Fransche soldaten er op worden toegejuicht,” schreef een onbekende Fransman vergenoegd.<sup>266</sup> En een Duitse columnist stelde: “Vooral in den tijd, toen massa Belgische vluchtelingen naar Holland kwamen, vonden o.a. bij het theater Pathé in Amsterdam en bij Alberts frères in Den Haag (zeker om den Fransch klinkende naam) betoogingen plaats.”<sup>267</sup> Dat sommige kranten ook melding maakten van dergelijke

---

<sup>265</sup> Advertentie Theatre Odeon, *Het Centrum*, 2 september 1916, z.p. Er is niet veel bekend over het lot van deze bioscoop aan de Amsterdamse Singel. Volgens de online database Cinemacontext sluit de bioscoop ergens halverwege de oorlogsjaren.

<sup>266</sup> “Een Franschman over Nederland,” *De Kinematograaf* 141, 1 oktober 1915, 1976.

<sup>267</sup> “Film und Kinematographie in Holland II (slot)” *De Kinematograaf* 186, 11 augustus 1916, 2447.

gebeurtenissen, zonder de films in kwestie als een ongewenste inbreuk op de nationale neutraliteit te veroordelen, zegt ook veel over hun pro-Franse mentaliteit.

Hoewel *De Telegraaf* en het *Algemeen Handelsblad* voorheen niet al te veel aandacht wenste te schenken aan het lokale filmaanbod, toonden zij zich opvallend welwillend in de bespreking van de programma's van het Theater Pathé. De geestdriftige begroeting van Franse oorlogsfilms werd met regelmaat benadrukt. (Zie paragraaf 3.7). Zolang dat alleen het geval was en er geen sprake bleek van agressieve handelingen, werd de vertoning van patriottische oorlogsfilms of propagandafilms in Amsterdam ongemoeid gelaten. Zo was het de politie niet ontgaan dat op zaterdag 15 juli 1916 de SCA-reportage LA DÉFENSE DE VERDUN in Theater Pathé werd vertoond, maar de conclusie na inspectie luidde dat de voorstelling voor de politie "van geen enkel belang" was. Toch kan uit een verslag in *De Telegraaf* naar aanleiding van diezelfde film worden afgeleid dat de bezoekers geenszins gesteld bleken op contemplatieve neutraliteit:

*Wat de oogen zijn, dat gelooft het hart, en wat de oogen der Entente-vrienden gisteren te zien kregen, dat was wel van aard, om hun een stevigen riem onder 't hart te steken. Den heelen langen avond is het applaus niet van de lucht geweest. [...] Toen speelde het orkest de Marseillaise, die door heel de zaal in vervoering mee werd aangeheven.<sup>268</sup>*

Gedurende de oorlog bleef het Theater Pathé een sfeer van het openbare leven waar de strakke teugels van de neutraliteit mochten worden gevierd. Mogelijk was hier sprake van een gedoogbeleid, waarmee de bioscoop bewust als uitlaatklep voor gespannen verhoudingen fungeerde. De situatie zal de Fransen hebben gesterkt in hun filmpropaganda. Als onderdeel van een grotere propagandastrategie – Pathé werkte immers nauw samen met de Franse overheid – kan haar enig succes dus worden ontzegd. Zij slaagden er in ieder geval in om in Amsterdam hun producten 'ongeschonden' aan de man te brengen, zonder dat er sprake lijkt te zijn geweest van enige disciplinaire maatregelen. Propagandafilms als LA BATAILLE DE LA SOMME EN LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE, om slechts enkele voorbeelden te noemen, werden voor zover bekend ongecensureerd in Theater Pathé vertoond. Sterker, gedurende de oorlog stond in deze bioscoop voortdurend Frans-Belgisch oorlogschauvinisme op het menu.

Het is echter niet zo dat deze situatie in Nederland kritiekloos werd aanvaard – ook niet in de bioscoopzaal zelf, zoals uit een beschrijving van het katholieke dagblad *De Tijd* kan worden afgeleid. Tussen de zinnen klinkt een weerzin voor de niet-neutrale praktijken in Theater Pathé- door; een afkeurend geluid dat *De Telegraaf* en het *Algemeen Handelsblad* nooit lieten horen:

---

<sup>268</sup> "Cinema Pathé. Saloniki, Elzas en Verdun," *De Telegraaf*, 23 juni 1916, 8.

*De Fransch-Engelsche propaganda in Nederland gaat steeds maar voort: ze beschikt reeds over een zeker aantal tijdschriften, meest in het Fransch. Ook de bioscoop wordt als machtsmiddel gebruikt. Het Théâtre-Pathé, in de Kalverstraat, gaf reeds verleden jaar tafereelen van het Fransche front met titels als "Onze jongens in de vuurlinie", alsof wij niet in Nederland, maar in Frankrijk waren. En een deel van het publiek zit daarbij te klappen, alsof wij reeds de bondgenooten van Frankrijk zijn! Waartegen dan weer soms gefloten wordt, zooals we het vroeger meemaakten (thans niet).<sup>269</sup>*

Het is zonneklaar dat met de dominantie van Pathé de Duitse commerciële en politieke belangen niet waren gediend. De scheve situatie die de vertoning van oorlogsfilms in Amsterdam (en Nederland in het algemeen) kenmerkte was ook in Duitsland opgevallen. Volgens *De Kinematograaf* althans, het filmvakblad dat met nauwelijks verhuld genoeg constateerde dat men zich in Duitsland opwond over het succes van de geallieerde propagandafilms in de neutrale landen:

*De Duitse bladen zijn slecht te spreken over de ovaties, welke in de Hollandsche en Zwitsersche bioscopen gebracht worden aan de "poilus" en Belgen, terwijl het publiek bij het vertoonen van de heldendaden der centrale-soldaten zoo koud als een visch blijft. Het is toch een eigenaardig volkje, die Hollanders!<sup>270</sup>*

Ondanks de veelvoud aan dergelijke bronnen, is het onmogelijk te concluderen dat het Amsterdamse bioscooppubliek overwegend Entente-gezind was. Feit is wel dat pro-Entente publieksgroepen, hetzij Belgen, Franse expats, francofiële Nederlanders of anderszins, in de hoofdstad meer mogelijkheden hadden om hun voorkeuren en onvrede in te ventileren. Het ogenschijnlijk laissez faire karakter van het toezicht op de lokale bioscopen had wel degelijk effect: films waarin expliciet een anti-Duitse positie werd ingenomen werden in Amsterdam of Utrecht zelden vertoond. Fictiefilms die er al te nadrukkelijk op uit waren de tegenpartij in een kwaad daglicht te stellen, waren in Nederland uiterst zeldzaam. Deze stookfilms pasten wel in de definitie van de Amsterdamse (en Utrechtse) autoriteiten.

Dat er tijdens oorlog, ook in Amsterdam, door de bioscopen wel degelijke enige mate van zelfcensuur werd betracht, blijkt ook uit de timing waarmee sommige bioscopen direct na de oorlog films programmeerden. Zo draaide Pathé pas in november 1918 – om precies te zijn twee dagen voor

---

<sup>269</sup> "De Verdun-film," *De Tijd*, 23 juni 1916, 2. Ook volgens Montant was de katholieke krant *De Tijd* de enige Nederlandse krant die openlijke partijdigheid in de bioscoopzaal veroordeelde. Zie: Jean-Claude Montant, "La propagande extérieure de la France pendant la première guerre mondiale: exemple de quelques neutres européens" (doctoraalscriptie, Universiteit van Parijs 1 Panthéon-Sorbonne, 1988), 1364.

<sup>270</sup> "Oorlogsfilms," *De Kinematograaf* 187, 18 augustus 1916, 2466.



het tekenen van de wapenstilstand – de propagandafilm *L'ALSACE ATTENDAIT* (DE ELZAS WACHTTE, Henri Desfontaines/SPCA, 1917); een film die eerder in Rotterdam verboden was vanwege zijn anti-Duitse strekking. Klaarblijkelijk achtte men de kust nu wel veilig om de film te programmeren. Dat gold ook voor de directie van Cinema Palace, die de vertoning van de film *ALSACE* (Henri Pouctal, Pathé/Film d'Art, 1915) in januari 1919 gebruikte om de Franse overwinning te vieren. De neutrale censuur had het lastig gemaakt om de film eerder te programmeren, maar het feit dat Duitsland en haar bondgenoten definitief verslagen leken, verbreedde de mogelijkheden om politiek gevoelige films te vertonen. Ook deze film was gedurende de oorlog niet in de Nederlandse bioscopen te zien geweest. Dat was ook niet verwonderlijk. Op 1 januari 1916 was in *De Kinematograaf* een uitgebreid verslag van de Franse première van *ALSACE* verschenen, waarin een onbekende auteur de gelegenheid te baat nam om fel uit te halen naar de Duitse 'bezetter': "O dierbaar land!" schreef hij, "Herr Professor" beroept zich op feodale rechten, maar deze leugenachtige aanspraken van bekende kwade trouw worden verpletterd door een eenvoudige verzameling van volksliederen."<sup>271</sup>

De patriottische speelfilm *ALSACE* kan worden gezien als de ideologische tegenhanger van de Duitse Elzasfilm *MADELEINE – DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BOUCOURT* (Emil Albes/Deutsche Bioskop, 1912).<sup>272</sup> De film was een omwerking van het gelijknamige theaterstuk uit 1912, waarin steractrice Gabrielle Réjane (1856-1920) eveneens de hoofdrol vervulde.<sup>273</sup> Spilfiguur is de trotse Elzasser nationaliste Jeanne d'Orbey. Wanneer haar man uit de Elzas wordt verbannen omdat hij zijn vrouw tegen de handtastelijkheden van een dronken Duitse officier had beschermd, besluit Jeanne bij hem te blijven. Het familiedomein wordt aan de zoon des huizes toevertrouwd. Deze Jacques wordt echter verliefd op de Duitse Gretchen, telg van het rivaliserende geslacht Schwartz, maar komt uiteindelijk in opstand tegen de Duitse onderdrukking, hetgeen hij met de dood moet bekopen. De film eindigt met een shot van een strijdvaardige Jeanne bij het graf haar zoon, terwijl in de achtergrond Franse soldaten met getrokken bajonetten naar het front stormen.

In *ALSACE* werden de Duitsers voorgesteld als dronken lomperiken of slinkse infiltranten.<sup>274</sup> Met verschillende stilistische kunstgrepen worden de patriottische sentimenten van de virtuele toeschouwer gevoed. Het meest in het oog springende voorbeeld daarvan is de scène waarin Jeanne op de piano de 'Marseillaise' inzet en met haar Elzasser landgenoten het volkslied zingt. Een

---

<sup>271</sup> "Een Vaderlandsche film," *De Kinematograaf* 155, 7 januari 1916, 2127.

<sup>272</sup> Eye beschikt over een kopie van de film, voorzien van Engelse tussentitels. Zie: European Film Gateway. *ALSACE*. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Alsace/eye::025160078cdf1969a26c04db12fa4120](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Alsace/eye::025160078cdf1969a26c04db12fa4120) (laatste raadpleging 1 oktober 2018).

<sup>273</sup> Richard Abel, "French Film Melodrama," *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, red. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 549.

<sup>274</sup> Deze negatieve representatie werd door middel van tussentitels versterkt. Bijvoorbeeld: "provoked beyond endurance, Alsations still loyal to France show their hatred for the German invader".

interactief element avant la lettre, waarin het aanwezige bioscooppubliek middels frontale framing en directe adressering uitgenodigd wordt om geestdriftig in te springen.<sup>275</sup>

De directie van Cinema Palace had gedurende de oorlog al vaker zijn toevlucht genomen tot de vertoning van propagandafilms (met *THE BATTLE OF THE SOMME* en *UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME* bijvoorbeeld) en zag met *ALSACE* wederom zijn kans schoon om partijdige sentimenten commercieel te exploiteren. Uit een uitvoerig beschrijving van de vertoningscontext in Cinema Palace kan echter worden opgemaakt dat de bioscoopdirectie nu niet eens had geprobeerd de patriottische toon te matigen – en het publiek lijkt ook niet te zijn verzocht om zich van openlijke steunbetuigingen te onthouden. Integendeel. Hier was juist sprake van een mobiliserend dispositief, waarbij alles in het werk werd gesteld om nationalistische gevoelens op te wekken. Daarbij werden kosten nog moeite gespaard: de directie had er alles aan gedaan om de filmvertoning voor pro-Franse feestvierders zo aantrekkelijk mogelijk te maken. Bij het slot van de film werd rondom het met bloemen en groene guirlandes versierde filmdoek zelfs een krans van elektrische lampjes verlicht, “in de vorm van een vlag met de Fransche kleuren, waarop het woord Elzas is aangebracht.”<sup>276</sup> De beschrijving in *De Kinematograaf* vervolgde: “Het orkest, onder leiding van de bekenden Max Tak, speelt het Fransche volkslied heel zacht in mineur, bij het aangloeien der lampjes gaat dit over in dubbel f.f. majeur.” *De Bioscoop-Courant* stelde: “Deze vertolking heeft met zooveel gloed van overtuiging plaats, dat slechts weinig toeschouwers aan haar invloed weten te ontkomen. Het gevolg is dan ook, dat aan het slot een langdurig instemmend applaus word vernomen.”<sup>277</sup>

In de Rotterdamse bioscoop Thalia werd de film op exact dezelfde wijze opgeluisterd, het Rotterdamsch Nieuwsblad sprak van een enthousiast publiek, “waaronder zich vele Franschen en Belgen bevonden, dat luid applaudisseerde en met het volkslied meezong.”<sup>278</sup> Niet iedere bioscoopbezoeker had dit enthousiasme kunnen waarderen: in de bioscoopzaal van Cinema Palace vond zelfs een botsing plaats tussen pro-Fransen en pro-Duitsers. *De Telegraaf* verklaarde het incident nader:

*In de bioscoop-voorstelling van gistermiddag stond na afloop van een film, waarin beelden uit den Elzas gegeven werden, iemand op die zijn misnoegen hierover door fluiten te kennen gaf. Van verschillende kanten protesteerde men hiertegen, en iemand vroeg den persoon, die gefloten had,*

---

<sup>275</sup> Zie ook: Ine van Dooren en Peter Krämer, “The Politics of Direct Address,” *Film and the First World War*, red. Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 100–101.

<sup>276</sup> “Cinema Palace,” *De Kinematograaf* 312, 10 januari 1919, 2480.

<sup>277</sup> “Amsterdam. Cinema Palace.” *De Bioscoop-Courant* 15, 10 januari 1919, 5.

<sup>278</sup> “Thalia-Theater.” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 27 januari 1919, 5.

*zich bekend te maken. Er ontstond een heftige woordenwisseling en het publiek bepaalde zijn houding door 't zingen der "Marseillaise".*<sup>279</sup>

Het beschreven voorval is een van de weinige voorbeelden van de bioscoop als fysieke confrontatieruimte tussen de aanhangers van de strijdende partijen in een neutrale bioscoopcultuur. Dergelijke opstootjes moesten nu juist worden vermeden en de (zelf)censuur lijkt dat risico in Nederland inderdaad tot een minimum te hebben beperkt.

Ondanks het feit dat de oorlog ten einde was, was de film door neutrale ogen niet correct te noemen. Het *Algemeen Handelsblad* meldde dat "de Duitse officieren en beambte en de Duitse levensgewoonten [...] niet vleierend [zijn] voorgesteld", maar deed geen expliciete poging om dat te veroordelen.<sup>280</sup> De kritiek in *De Bioscoop-Courant* was voorzichtiger geformuleerd ("De talrijke bezoekers zullen elk op hun manier genoten hebben van den film 'Elzas'"), hoewel ook zij nadrukkelijk meldde dat de film "voor den oplettenden toeschouwer [...] eenige grove hatelijkheden" bevatte.<sup>281</sup> *De Kinematograaf* sprak van "een groot gebrek – trouwens een fout van haast alle politieke tendenz-films – dat de tegenpartij, hier in casu de Duitschers – er te zwart, beter woord, plomp en onbeholpen – in worden voorgesteld."<sup>282</sup> Het waren politiek correcte woorden van bladen die zich eerder uitermate pro-Frans hadden getoond, maar daar nu de noodzaak niet meer van inzagen. Cinema Palace zag zijn kans schoon om een speelfilm te vertonen die tijdens de oorlogsjaren zelf waarschijnlijk *too much* was geweest. Of was het niet gelukt om de film eerder naar Nederland te halen? Dat is een onwaarschijnlijke these, het Franse distributienetwerk in Nederland liep immers gesmeerd. De verklaring voor zijn afwezigheid moet eerst en vooral gezocht worden in de dreiging van politieke censuur.

### **2.3. Neutrale bioscoopcensuur in kosmopolitisch Rotterdam**

De situatie in Amsterdam of Utrecht kan niet worden geëxtrapoleerd naar andere steden. In Rotterdam en Den Haag was het toezicht op de vertoning van oorlogsfilms veel strikter georganiseerd; een gevolg van andere bevolkingsamenstellingen en lokale belangen. De beschreven *case histories* laten zien dat 'de' Nederlandse bioscoopcultuur in werkelijkheid bestond uit een amalgaam van lokale situaties die onderling sterk verschilden. Ze tonen tevens aan dat de mogelijkheden die bioscoopbezoekers hadden om zich een beeld van de oorlog te vormen werden beïnvloed door lokale (en mogelijk) regionale verschillen. Niet alleen het bioscoopaanbod en

---

<sup>279</sup> "Een incident in de Cinema Palace," *De Telegraaf* (avondblad), 6 januari 1919, 6.

<sup>280</sup> "Uitgaan." *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 7 januari 1919, 2.

<sup>281</sup> "Amsterdam. Cinema Palace." *De Bioscoop-Courant* 15, 10 januari 1919, 5.

<sup>282</sup> "Cinema Palace". *De Kinematograaf* 312, 10 januari 1919, 4280.

distributiepatronen stonden aan de basis van deze verschillen. Ook toezicht en censuur verruimde of beperkte de verbeelding – en participatiemogelijkheden, vooral in de eerste oorlogsmaanden.

Zoals eerder gesteld had de havenstad Rotterdam bij aanvang van de oorlog al de naam pro-Duits te zijn. Dat had veel te maken met de Duitse handelsbelangen in de haven en de grote aanwezigheid van Duitsers in de stad. Tegelijkertijd echter werd de stad na de Duitse inval in België overspoeld door vluchtelingen.<sup>283</sup> Gezien die omstandigheden – waarin bevolkingsgroepen lijnrecht tegenover elkaar kwamen te staan – was het niet verwonderlijk dat de lokale autoriteiten zich zorgen maakten over de ophitsende rol die media en vermaakspodia zouden kunnen spelen. Vanaf het begin van de oorlog kreeg ook de stad Rotterdam te maken met propagandapraktijken die morrelden aan de neutrale staat.

De lokale hoofdcommissaris van politie, Adriaan Hendrik Sirks (1897-1941) onderkende het gevaar van visuele propaganda in het publieke domein. Zo trad ook hij sterk op tegen de verspreiding van Engelse tijdschriften als *The Illustrated Police News*, waarin gedetailleerde tekeningen van vermeende Duitse oorlogsmisdaden waren opgenomen. Eén ervan, bijvoorbeeld, toonde een tekening van een “wreede bestraffing van een Belgisch soldaat door Duitse Uhlanen”, waarop een gebonden soldaat die door ruiters liggend wordt voortgesleept te zien was.<sup>284</sup> In het zelfde document toonde Sirks toonde zich bezorgd over een affiche die voor de winkelramen werd aangetroffen, en waarop de vermeende Duitse oorlogsmisdaden in België werden getoond (afbeelding 8).

In tegenstelling tot zijn Amsterdamse collega, verordonneerde de burgemeester van Rotterdam Alfred Rudolph Zimmerman (1869-1939) met ingang van oktober 1914 een algeheel verbod op “oorlogsfilm, van welken aard ook. [...] Deze maatregel geldt voor een niet gering gedeelte voor het “Pathé Journal”, dat vaak afbeeldingen brengt, waarin vorstelijke personen de hoofdfiguren zijn”.<sup>285</sup> De *Nieuwe Rotterdamse Courant* preciseerde dat het hier ging om een verbod op de vertoning van films “op oorlogsverrichtingen betrekking hebbende, zoomede de vertooning van portretten van vorsten van oorlogvoerende mogendheden”.<sup>286</sup> Om geen misverstand over de implicaties van deze maatregel (en de handhaving ervan) te laten bestaan, lichtte hoofdcommissaris Sirks in een circulaire aan de verschillende afdelingscommissarissen precies toe wat niet mocht worden vertoond:

---

<sup>283</sup> Evelyn de Roodt, *Oorlogsgasten. Vluchtelingen en krijgsgevangenen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, (Zatbommel: Europese Bibliotheek, 200), 168–169.

<sup>284</sup> Rotterdams Archief, Archief Gemeentepolitie. Circulaire Sirks d.d. 2 oktober 1914. Rotterdam/inventarisnummer 63, toegang 150 (ingekomen en kopieën van uitgaande stukken (1845-1949).

<sup>285</sup> “Bioscoopvertooningen,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 26 oktober 1914, 1. Dit totaalverbod op oorlogsactualiteiten lijkt in september 1915 weer te zijn opgeheven. Zie advertentie Thalia en Royal: “Bericht aan onze geachte cliënteel [sic]: “De directie van het Thalia Theater en den Cinema Royal heeft de eer, aan allen die belangstellen in Cinematographische Actueele opnamen, te berichten, dat zij toestemming heeft verkregen vanaf vrijdag 3 september 1915, weer als voorheen te vertoonen het Pathé Journal. Het beste, het nieuwste, het actueelste over heel de Wereld van Noord tot Zuid, van Oost tot West.” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 10 september 1915, 4.

<sup>286</sup> Z.t., *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 26 oktober 1914, 1.

- I. *Die oorlogshandelingen, waarbij op emotioneerende of tendentieuze wijze gelijktijdig troepen of personen in dienst van elkaar vijandelijke naties, worden op het doek gebracht, (handgemeen, krijgsgevangenen met geleiders, fusileeren van een spion) met uitzondering van werkzaamheden van het Rode Kruis.*
- II. *Revues en défilees van troepen der in oorlog zijnde volkeren, welke een propageerend karakter hebben;*
- III. *Afbeeldingen van Staatshoofden van oorlogvoerende volkeren, leden der betrokken Vorstelijke Huizen, regeeringspersonen en veldheeren, behoorende tot een dier naties. Haar wapenen, vlaggen, enz.*
- IV. *Afbeeldingen, waaraan een der oorlogspartijen aanstoot kan vinden. Volksliederen van in oorlog zijnde naties mogen niet ten gehore worden gebracht.*<sup>287</sup>

Het hoofd van de politie voegde eraan dat de havenstad Rotterdam geenszins een afspiegeling was van de nationale gemeenschap. “Bij onze kosmopolitische bevolking moet men dubbel, moet men uiterst voorzichtig wezen, dat geen opstootjes worden geprovoceerd.” In potentie hadden de Rotterdamse bioscopen tijdens de Eerste Wereldoorlog kenmerken van wat Marie-Louise Pratt de *contact zone* noemde: “an attempt to invoke the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect”.<sup>288</sup> Autoriteiten waren er alles aan gelegen om eventuele botsingen tot een minimum te beperken.

Hoe het neutrale toezicht op de bioscopen precies werd georganiseerd is niet helemaal duidelijk. Zeer waarschijnlijk werden de oorlogsfilms in Rotterdam niet op voorhand gekeurd – dat zou ook een groot beslag op de politieorganisatie hebben gelegd – maar controleerde men steekproefsgewijs. Uiteraard kwam men ook in actie als er op het hoofbureau klachten binnenkwamen, zoals uit een kort bericht in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* kan worden afgeleid:

*Opmerker. Uw medeeling over het schenden der neutraliteit door het publiek dat de bioscopen bezoekt, dient gij te richten tot de politie. Komt er bij den heer hoofdcommissaris een klacht in, dan zal deze het laten onderzoeken en voorschrijven dat het publiek in het vervolg zich van bijvals-betuigingen onthoudt. Het Rotterdamsch Nieuwsblad mag zulk een klacht niet afdrukken daar er*

<sup>287</sup> Rotterdams Archief. Circulaire Sirks, 30 augustus 1915. Archief Gemeentepolitie Rotterdam/inventarisnummer 63, toegang 166 (ingekomen en kopieën van uitgaande stukken (1845-1949)).

<sup>288</sup> Mary-Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (Londen: Routledge, 1992), 7.

*benadeeling in zaken uit te distilleeren zou zijn en veroordeling en schadevergoeding daaruit zou voortvloeien.*<sup>289</sup>

Of het PATHÉ-JOURNAAL aanleiding heeft gegeven tot deze obscure klacht kan niet worden vastgesteld. Toch is heel goed mogelijk dat de vertoning ervan heeft geleid tot de openlijke manifestatie van partijdige sentimenten, zoals het krantenbericht suggereert en zoals dat immers ook in het Amsterdam Theater Pathé gebeurde. Rotterdam telde maar liefst drie bioscopen die zich als Pathé-etablissement profileerden: Cinema Americain en Tivoli (de laatste met een filiaal aan de Coolsingel en één aan de Hoogstraat).<sup>290</sup> (Zie afbeelding 10). Deze drie bioscopen vertoonden vanaf eind september journaalfilms van Pathé, waarin ontegenzeggelijk oorlogsbeelden voorkwamen. In de Rotterdamse kranten is weinig gedetailleerde informatie te vinden over de precieze inhoud ervan, maar we kunnen ervan uitgaan dat de programmering hier niet wezenlijk verschilde van de Amsterdamse Pathé-bioscoop. Vertoningen van journaalbeelden in Rotterdam zullen vrijwel zeker aanleiding hebben gegeven tot bijval of afkeur van het Americain-publiek, die wellicht voor een groot gedeelte uit Belgen bestond. De programmering van dergelijke oorlogsfilms voorzag hen in de behoefte had om hun nationaliteitszin te versterken. Als doelgroepstrategie bood het bioscoopondernemers de mogelijkheid een vaste clientèle aan zich te binden.

Ondanks het verbod op niet-neutrale oorlogsfilms bleven ook de Rotterdamse bioscopen gedurende de oorlogsjaren in bedrijf als uitbaters van de Fransche zaak. Teken van mogelijke partijdigheid van Americain is ook te vinden in een advertentie uit het *Rotterdamsch Nieuwsblad* van 15 november 1915 voor de hoofdfilm LES FRONTIÈRES DU COEUR (DE GRENZEN VAN HET HART, Dominique Bernard-Deschamps/onbekend, 1914), aangekondigd als een “aandoenlijk beeld van Fransche vaderlandsliefde” tegen de achtergrond van de Frans-Duitse oorlog (afbeelding 11). Dezelfde film had in het Amsterdamse Pathé-theater geestdriftige reacties opgeroepen.<sup>291</sup> De bijbehorende advertentie van Americain adresseerde expliciet de Belgische en Franse doelgroep, die als vluchteling of *expat* de Rotterdamse bioscopen bezocht. De film werd bovendien aangevuld met de oorlogsreportage COMMENT ON NOURRIT NOS TROUPES AU FRONT (HOE MEN ONZE SOLDATEN VOEDT, SCA, 1915) die conform de titel de aanwezigen expliciet uitnodigden zich met *hun* ‘poilus’ te identificeren.

Ook de andere Pathé-bioscopen in Rotterdam, Tivoli aan de Coolsingel en de Hoogstraat, waren een podium voor Frans patriottisme. Niet alleen werden in de Tivoli-bioscopen met grote

---

<sup>289</sup> “Correspondentie,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 26 oktober 1914, 2.

<sup>290</sup> Aan het hoofd van Americain stond de weduwe H.C. Strengholt-Lacroix (een naam die zij ook wel ‘vernederlandste’ tot Strengholt-Lackroij; of andersom), mogelijk van Franse of Belgische afkomst. Dergelijke programmeringskeuzes roepen de vraag op of politieke voorkeur van de bioscoopexploitant zelf een rol speelt in de vertoning van propagandafilms. In dit proefschrift zal daar echter weinig aandacht aan worden besteed, niet in de laatste plaats omdat het gebrek aan bronnenmateriaal vooral tot speculatie zou leiden.

<sup>291</sup> “Uitgaan. Cinema Pathé,” *Algemeen Handelsblad*, 10 juli 1915, z.p. Zie ook paragraaf 3.7.

regelmatig oorlogsactualiteiten uit het PATHÉ-JOURNAAL vertoond, ook vonden Franse speelfilms over de oorlog er hun weg naar het Rotterdamse publiek. De vertoning van de Franse films lijkt grotendeels ongemoeid gelaten, wat waarschijnlijk betekende dat niemand zich er al te veel aan stoorde. Maar het is zeer waarschijnlijk dat er neutrale coupures in werden aangebracht.



Afbeelding 10. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 4 oktober 1915, 23.



Afbeelding 11. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 15 november 1915, 20.

Sommige Franse oorlogsfilms werden wel degelijk als ‘gevaarlijk’ beschouwd. Eind augustus 1917 zou in het Rotterdamse Princes Theater de film *ELZAS BEVRIJD* worden vertoond. “De verboden film geeft een beeld van den Elzas voor 1870 en wat daarna de Duitsche heerschappij er van gemaakt heeft: stram, disciplinair tot zelfs in de school.”<sup>292</sup> Het is deze korte omschrijving waarmee de film kan worden geïdentificeerd als *L’ALSACE ATTENDAIT* (Henri Desfontaines, SPCA, 1917): een propagandafilm die onder direct toezicht van de Franse overheid was gemaakt.<sup>293</sup> Wellicht dat de titel alleen al de aandacht trok van de politie, die aanleiding zag de film op zijn politieke boodschap te controleren. *L’ALSACE ATTENDAIT* kon niet los worden gezien van de actualiteit en zijn anti-Duitse strekking. De vertoning van de film werd op het laatste moment verboden. *De Telegraaf* berichtte:

*In het Princes Theater aan den Schiedamschenweg zou hedenavond de film “Elzas bevrijd” worden vertoond. De zaal was stampvol, toen de directie kwam aankondigen, dat de vertooning niet door kon gaan, daar de hoofdcommissaris deze verboden had. In deze film geeft men een beeld van den Elzas onder de Duitsche overheersing en de Elzas van 40 jaar geleden toen het nog deel uitmaakte van Frankrijk. Daar de politie bevreesd was voor demonstratien [sic], werd de opvoering in het openbaar verboden. Dit verbod is gegrond op een besluit, dat bij het begin van den oorlog werd afgekondigd, en waarin vermeld is, dat in de Rotterdamsche bioscopen niet vertoond mogen worden de portretten van*

<sup>292</sup> “Een film verboden,” *Het Volk*, 27 augustus 1917, 3.

<sup>293</sup> Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma de la gloire à la mémoire* (Parijs: Ramsey Cinéma, 2008), 42–43

staatshoofden. Eveneens is het verboden films te vertoonen, die eene geprononceerd karakter hebben met betrekking tot een der oorlogvoerende naties. Het verbod van de opvoering van "Elzas Bevrijd" wekte bij de talrijke aanwezigen veel verontwaardiging.<sup>294</sup>

De nieuwbakken bioscoopdirecteur slaagde erin de avond te redden door een alternatief programma te bieden, bestaande uit een Keystone-komedie en een natuur-opname over het verduurzamen van aardbeien, "wel heel aardig, maar toch wat teleurstellend in vergelijking met het verwachte."<sup>295</sup>

Dat het Rotterdamse vertoningsverbod van een oorlogsfilm de gemoederen bezig hield, bleek uit het feit dat het voorval in vele kranten, tot in Nederlands-Indië, werd besproken. De censuur van L'ALSACE ATTENDAIT riep in de eerste plaats felle reacties op in de vakpers, die elke vorm van overheidsbemoediging in het bioscoopbedrijf fel bestreed. De Rotterdamse politie werd beticht van willekeur en (impliciete) partijdigheid:

*Er zijn gemeenten [bijvoorbeeld Amsterdam, KdZ] waar men inziet dat het dwaasheid is, een film van één of anderen oorlogvoerende Staat te verbieden, in welke film, hetzij een Fransche, Engelsche of Duitsche patriottische geest den boventoon voert. Maar er zijn ook gemeente-autoriteiten, die maar niet kunnen of willen begrijpen, dat niemand gedwongen is of wordt deze of gene film te gaan zien; dat daarbij nooit de 1<sup>e</sup> geeven vertooning angstvallig door den exploitant wordt geheim gehouden, maar steeds met forsche letters en platen den voorbijgangers wordt kennis gegeven, wat men te zien zal krijgen. De pro-Duitscher zal geen behoefte gevoelen "De Elzas bevrijd" te gaan zien, terwijl de pro-Franschman geen aantrekkelijkheid vindt in de Duitsche Somme-film; begeeft hij zich echter toch naar zulk een vertooning, dan kan hij verwachten en voor zijn oog en oor ongewenschte beelden te zien en uitingen te hooren, hij heeft zich deze onaangenaamheid zelf op den hals gehaald, want uit zijn eigen gemoedstoestand zal hij kunnen opmaken, dat hij zou juichen wanneer de handeling van tegenovergestelden aard was. In een ander theater zal zijn applaus weerklinken, als daar een film wordt vertoond die aan zijn gezindheid beantwoord.*<sup>296</sup>

De auteur had natuurlijk een punt. De 'neutrale' bioscoopcensuur tijdens de Eerste Wereldoorlog kwam immers niet voort uit een helder gedefinieerd beleid, maar kende een sterk lokaal en *ad hoc* karakter. Zo werd de Franse film LES FRONTIÈRES DU COEUR niet verboden, maar L'ALSACE ATTENDAIT wel, hoewel beide films in het licht der tijdsomstandigheden toch onmogelijk 'neutraal' konden worden genoemd. Bovendien werd een 'stookfilm' als THE BATTLE CRY OF PEACE vrijwel ongemoeid gelaten. De

<sup>294</sup> "Bioscoop en neutraliteit," *De Telegraaf* (ochtendblad), 25 augustus 1917, 3.

<sup>295</sup> *De Bioscoop-Courant* 49, 31 augustus 1917, 11.

<sup>296</sup> "Neutraliteit en bioscoop," *De Bioscoop-Courant* 50, 7 september 1917, 1.



film was in november 1917 in de Tuschinski-bioscopen Thalia en Royal zonder problemen te zien (en als reprise in 1918 en 1919 in de bioscopen van minder allooi: Transvalia, Parisien, Americain).<sup>297</sup> Ook officiële propagandadocumentaires (de zogenaamde ‘regeringsfilms’) werden net als in de andere steden gewoon in Rotterdam vertoond, al waren dat waarschijnlijk gecensureerde versies. Hoofdcommissaris Sirks was zelfs als gast aanwezig bij de Rotterdamse première van BRITAIN PREPARED (zie ook paragraaf 3.9).

Het verbod op tendentieuze beelden en vertoningselementen had natuurlijk niet alleen betrekking op Franse films. Toch kondigden de Rotterdamse bioscopen Thalia en Royal op 4 oktober 1917 met brede letters de film HINDENBURGS 70. GEBURTSTAG IM GROSSEN HAUPTQUARTIER (VELDMAARSKALK VON HINDENBURG 70 JAAR, BUFA, 1917) aan, ondanks het plaatselijke verbod om bioscoopbeelden van staatshoofden of regeringsleiders te tonen.<sup>298</sup> Het moet welhaast een versie zijn geweest waarin Hindenburg zelf niet te zien was, tenzij hij niet als staatshoofd werd beschouwd. Het kan ook zijn dat de vertoning van de film op het laatste moment werd verboden, al heb ik daar geen bewijs voor kunnen vinden. De Duitse regeringsfilm BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME werd in Rotterdam wel vertoond, maar het was naast Amsterdam de enige van de vier grote steden waar de film te zien was. De aanwezigheid van vele Duitsers in de havenstad zal daar zeker een rol in hebben gespeeld. De neutrale filmcensuur, kortom, werd zeker niet overal op soortgelijke wijze toegepast. Evenmin was het duidelijk wat er precies onder moest worden verstaan. Concreet ingrijpen kwam niet vaak voor. Maar de toezicht en controle gaf wel degelijk aanleiding tot een vorm van ‘neutrale’ zelfcensuur en had als zodanig significante gevolgen voor het bioscoopaanbod, zoals in de volgende paragraaf verder zal worden uitgelegd.

#### **2.4 Oorlogsfilms in diplomatieke kringen: bioscoopcensuur in Den Haag**

Sommige Haagse boekverkopers leken zich niet gebonden te voelen aan de voorgeschreven onzijdigheid. “Door de politie [...] zijn in verschillende boekwinkels een groot aantal exemplaren van het geïllustreerde tijdschrift “Wereldwee” in beslag genomen,” meldde het *Algemeen Handelsblad*, “omdat daarin verschillende teekeningen van den heer Raemakers voorkomen, die aan de Duitschers, Franschen en Belgen aanstoot kunnen geven.”<sup>299</sup> De bioscopen ontkwamen evenmin aan de neutrale controlezucht van de plaatselijke autoriteiten. Net als in Rotterdam lijkt de controle op de lokale bioscoopcultuur gedurende de oorlogsjaren relatief streng te zijn geweest. De zorg voor onzijdigheid had mogelijk te maken met de omstandigheid dat in Den Haag niet alleen de Nederlandse regering zetelde, maar ook de ambassades en consulaten van de strijdende partijen.

---

<sup>297</sup> Informatie Cinemacontext.

<sup>298</sup> Advertentie Thalia/Royal, Nieuwe Rotterdamsche Courant, 4 oktober 1917, 10.

<sup>299</sup> ““Wereldwee” in beslag genomen,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 1 oktober 1914, 2.

Het wemelde er van de buitenlandse diplomaten, in wiens directe aanwezigheid nimmer mocht worden gesuggereerd dat Nederland haar neutraliteit niet serieus nam.

Het is zeker dat reeds voor aanvang van de oorlog films in diplomatieke kringen niet altijd als onschuldig vermaak werden beschouwd. In Nederlands-Indië was dat immers al voorgekomen. Zo maakte het *Nieuws van den Dag voor Nederlands-Indië* op 9 april 1910 melding van een officiële Duitse klacht naar aanleiding van de vertoning van *UNE ÉVASION EN 1870* (regisseur onbekend/Pathé, 1909) in Batavia. Volgens de krant maakte de Duitse consul vooral bezwaar tegen een scène, waarin een Duitse schildwacht ondanks zijn waakzaamheidsverplichting naar een meisje had geglimlacht.<sup>300</sup> Enkele dagen later, op 11 april 1910, lichtte de Duitse consul in een ingezonden brief zijn bewaren toe, al hield hij zich op de vlakte wat hem precies stoorde in de film:

*Als Vertreter des Deutschen Reichs für Niederländisch Indien kann ich nicht zulassen dass in meinem Amtsbezirk die Deutsche Armee durch Bioskopdarstellungen verunglimpft und das Deutsche Nationalgefühl durch solze verletzt wird. Der von Ihnen angedeutete Film ist nicht der einzige dieser Art, die von der Firma Pathé frères vertrieben wird. Auch beschranderken sich diese Darstellungen keineswegs auf Niederländisch Indien. [...] Glauben Sie nicht, dass gegen derartige [gehasste] Darstellungen seitens meines Französischen Kollegen energisch protestiert werden wurde?*

Klaarblijkelijk hadden de Duitse autoriteiten zich al vaker geërgerd aan de anti-Duitse tendensen in Franse films, met name die van Pathé, wiens wereldwijde handelsnetwerk als onhebbelijk dominant werd ervaren. De kwestie was illustratief voor de groeiende politieke gevoeligheid waarmee films in diplomatieke kringen werden gereciperd. Het is zeer waarschijnlijk dat dergelijke diplomatieke klachten naar aanleiding van filmvertoningen ook in Nederland voorkwamen, zoals in deze paragraaf nader zal worden toegelicht.<sup>301</sup>

De vertoning van oorlogsfilms werd in diplomatenstad Den Haag met argusogen bekeken. Kort na het uitbreken van de oorlog werd er net als in Rotterdam een lokale verordening uitgevaardigd te zijn waarin het verbod op aanstootgevende oorlogsfilms werd bepaald. Het uitgangspunt was hetzelfde: er mochten geen opnamen worden vertoond waar partijen aanstoot aan konden nemen, of die zich op enigerlei wijze leenden voor chauvinistische exclamatie. Den Haag lijkt bij sommige commentatoren bekend te hebben gestaan als de stad waarin de neutrale censuur het strengst werd nageleefd:

---

<sup>300</sup> "Een bioscoop aangeklaagd," *Het Nieuws van den Dag voor Nederlands-Indië*, 9 april 1910, 1.

<sup>301</sup> In zijn proefschrift maakt de Adrian Gerber melding van verschillende diplomatieke klachten naar aanleiding van filmvertoningen in Zwitserland. Zie: *Zwischen Propaganda and Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs*. (Marburg: Schüren, 2017), 385–389.

*En de zorg voor onze neutraliteit is in den Haag verbaasd groot! Onze generale staf en onze politie, met den burgemeester aan het hoofd, zijn voortdurend bezig met het uitoefenen van de meest rigoureuse [sic] controle op alles, wat van de pers komt en op bioscoop-vertoningen en café-chantant-uitvoeringen. [...] Wat de bioscopen betreft, daar let onze zorgzame burgervader sterk op; alle vertoningen, zelfs van portretten van gekroonde hoofden, die aanleiding zouden kunnen geven tot uitingen van sympathie of van tegenzin tegen een der oorlogvoerende partijen, worden op de meest rigoureuze manier verboden.*<sup>302</sup>

In een brief aan *Het Volk* (26 november 1914) beklagde een anonieme inzender zich over dergelijke censuurpraktijken. Volgens de auteur werd de exploitant van een niet nader genoemde Haagse bioscoop te kennen gegeven dat een tussentitel van het PATHÉ-JOURNAAL moest worden gewijzigd.<sup>303</sup> Dit was voor de auteur ontoelaatbaar: “Het Nederlandsche volk moet weten, waarom in de residentie door de censuur, in kasu [sic] de Haagsche recherche, de werkelijkheid verkracht wordt, en de vrijheid van een geïllustreerde publikatie aan banden gelegd wordt.”<sup>304</sup> De redactie van de krant nam de moeite een reactie op de brief te plaatsen. In haar ogen hadden de bioscopen in Den Haag helemaal niet te klagen over de censuur, aangezien recentelijk nog een bioscoopvertoning was bijgewoond waarin door een deel van het publiek de voorkeur voor een der strijdende partijen nadrukkelijk werd gedemonstreerd (en ondanks het gebruikelijke verzoek van de directie zich stil te houden). *Het Volk* toonde zich geen voorstander van neutrale censuur, maar had wel enig begrip voor de keuze filmvoorstellingen paal en perk te stellen aan bioscoopchauvinisme. “Alle censuur leidt – het blijkt ook weer uit bovenstaand ingezonden stuk – tot willekeur en is daarom principieel af te keuren. Maar er kunnen omstandigheden zijn, gelijk de tegenwoordige, waarin men de gewone normen niet meer kan gebruiken en waarin men vooral niet over elke fout moet opstuiven als ware ‘t een doodzonde.”<sup>305</sup>

In december 1914 werd in Den Haag wederom een PATHÉ-JOURNAAL afgekeurd, waarin een aantal verwoeste dorpen in Noord-Frankrijk te zien waren. De titel bij deze film luidde “Op het pad der beschaving”.<sup>306</sup> Naar aanleiding van het verbod om een opname waarop Koning Albert en de Franse president Poincaré bij naam te vertonen, publiceerde niemand minder dan Louis Raemakers een scherpe cartoon waarin de Haagse censuurijver in een bedenkelijk daglicht werd geplaatst (afbeelding 12). Ondanks deze en alle andere kritiek op de politieke filmcensuur, bleef het Haagse

---

<sup>302</sup> “Haagsche brieven,” *Bataviaasch Nieuwsblad*, 4 maart 1915, 5.

<sup>303</sup> “Neutraliteit in gevaar!,” *Het Volk*, 26 november 1914, 4. De titel in kwestie luidde: “Koning Albert van België en de president van de Fransche Republiek (in de auto) inspekteerden hunnen troepen te Furnes, op eenige kilometers van het front”.

<sup>304</sup> *Ibid.*

<sup>305</sup> “Neutraliteit in gevaar!,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 26 november 1914, 10.

<sup>306</sup> “De bioscoop-censuur,” *Leeuwarder Courant*, 11 december 1914, 2.

bioscoopaanbod gedurende de oorlogsjaren onder ‘neutrale’ controle, net zoals in andere steden het geval was. Nu en dan trad men handelend op. Voor de publieke vertoning van de Franse regeringsfilm LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE in november 1917 in Haagse Familie Bioscoop gold bijvoorbeeld dat de portretten van president Poincaré en andere staatshoofden aan het zicht van het publiek werden onttrokken door het projectorluik te sluiten: een vorm van *visual bleeping*. Hetzelfde gold voor de rede van maarschalk Joffre en generaal Pershing, en het beeld van een Franse vlag waarop de recente overwinningen stonden af te lezen. De ‘Marseillaise’ mocht onder geen beding door het huisorkest worden gespeeld.<sup>307</sup> Zo werd de film ontdaan van zijn meest aanstekelijke mobiliserende elementen.



**Afbeelding 12. Cartoon van Louis Raemakers, verschenen in *De Telegraaf* (avondblad), 27 november 1914, 9. Het volledige onderschrift luidt: ‘Haagsche Censuur. De film van een troepen revue voor koning Albert en president Poincaré mocht niet vertoond worden wanneer de bioscoop-directie niet de vermelding der namen van de beide Staatshoofden achterwege liet.’**

<sup>307</sup> Jean Claude Montant, “La propaganda extérieure,” 1366–1367: “Pour la séance publique il fallut procéder a des coupures pour respecter la réglementation hollandaise. Les portraits de Poincaré et des autres chefs d’Etat durent disparaître des écrans, de même que les drapeaux français portant les noms des victoires récente et que le texte de l’allocution du maréchal Joffre en général Pershing. La Marseillaise ne put être jouée.” Merk op dat deze verboden elementen in Pathé Amsterdam wel werden vertoond. Zie: “Cinema Pathé,” *De Kinematograaf* 250, 2 november 1917, 3310: “Het publiek geraakt bij het eindeloze defilé der Fransche troepen – infanterie, lancers, cavallerie, wielrijders – mede onder den invloed der “Sambre et Meuse” in geestdrift, om straks als de bekende kop van Joffre naast Pershing levensgroot op doek komt, in applaus los te barsten.”

Deze strenge ingrepen waren het gevolg van een verdere aanscherping van de lokale controle op de Haagse bioscopen. Op 23 mei 1917 werd de politieorder uitgevaardigd dat elke film die aan de oorlog refereerde *vooraf* gekeurd moest worden.<sup>308</sup> Bovendien was het voortaan nadrukkelijk verboden om films in een mobiliserende context te vertonen: zij mochten niet meer worden begeleid door volksliederen of partijdige explicatie. Aanleiding voor deze maatregel was de kwestie rondom *LE PASSEUR DE L'YSER* (*DE BRUGWACHTER VAN DE IJZER*, M. Honoré/Pathé, 1915). Deze Franse oorlogsfilm was in mei 1917 al enkele dagen in de Familie-Bioscoop te zien, toen de hoofdcommissaris van politie de vertoning alsnog verbood. Volgens *De Bioscoop-Courant* had niemand minder dan de minister van Buitenlandse Zaken Loudon zelf de kwestie onder hoede genomen.<sup>309</sup> In dit opzicht was het geen wonder dat de politiecommissaris zich hoogstpersoonlijk op de hoogte had gesteld van het potentiële gevaar van deze film. *LE PASSEUR DE L'YSER* bleek een heldenrelaas waarin een jonge Belgische sergeant, ondanks de tegenwerking van een Duitse spion, de draaibrug over de IJzer voor de Belgische troepen veilig weet te stellen. De conventies van het genre dicteerde dat dit hem het leven zou kosten, maar niet voordat hij werd gedecoreerd voor zijn moed en vaderlandsliefde.

De Haagse hoofdcommissaris van politie bleek van mening dat een aantal fragmenten inderdaad aanleiding konden geven tot neutraliteitsschennis. Hij maakte vooral bezwaar tegen een scène “waarin, naar zijn oordeel, een caricatuur van een Duitsch officier werd vertoond; voorts tegen een ander, waar een stervend Belgisch soldaat na eene heldendaad werd gedecoreerd, en eindelijk tegen één, waar Duitse officieren een huis binnendrongen en verschillende voorwerpen in een zak doen en meenemen”.<sup>310</sup> Bovendien werd tijdens de voorstelling het nationalistische strijdlied “De Vlaamsche Leeuw” ten gehore gebracht. Er waren aanvankelijk mogelijkheden om de vertoning van *LE PASSEUR DE L'YSER* te gebruiken voor openlijke manifestaties van nationalistische sentimenten: het moet een doorn in het oog van de Duitse propagandisten zijn geweest.

Ondanks deze censuurmaatregelen liet het Haagse bioscooppubliek zich de mond niet snoeren. Dit blijkt temeer uit een opiniestuk in het *Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage*, waarin de oorlogscensuur in de bioscopen nog eens aan de kaak werd gesteld. De auteur sprak van een mondig, zelfs weerspannig bioscooppubliek, dat zijn mening ten aanzien van de oorlog niet onder stoelen of banken stak:

*Voor de vertooning van de oorlogsfilms – we weten althans dat het o.a. bij Alberts Frères geschiedt – wordt verzocht, geen teekenen van goed- of afkeuring te geven, een verzoek, dat ook in de Staten-*

---

<sup>308</sup> “Censuur... en nog eens censuur,” *De Bioscoop-Courant* 36, 1 juni 1917, 1.

<sup>309</sup> “Familie Bioscoop,” *De Bioscoop-Courant* 35, 25 mei 1917, 14.

<sup>310</sup> “Censuur... en nog eens censuur,” *De Bioscoop-Courant* 36, 1 juni 1917, 1.

*Generaal, den Gemeenteraad, en bij de zittingen van rechterlijke colleges wordt gedaan en daar volkomen begrijpelijk en verstandig is. Het gezag van den bioscoop-explicateur schijnt evenwel niet groot genoeg te zijn om het Hollandsch bloed te verhinderen te kruipen, waar het niet gaan kan. Telkens wordt het verbod overtreden en het publiek juicht den hem sympathieken helden toe. Wordt het erg, dan gaat het licht op – in letterlijken zin alleen maar – en in een bioscoop is dat altijd iets huiveringswekkends. De explicator vermaant vanaf een verheven plaats het publiek, het consigne niet te overtreden. Hij maant tot... onzijdigheid. Het duurt namelijk niet lang, of het publiek, dat toch altijd nog iets Hollandsch aan zich heeft – gek, dat zoo iets zich toch moeilijk uit laat roeien – in recidive vervalft. Er wordt weer gejuicht en het verzoek wordt nog dringender herhaald, nu in den vorm van een bevel en verbod. Maar dan wordt ook het verzet krachtiger en meer dan eens staat iemand uit de zaal op om te protesteeren tegen dit verhinderen van de meeningsuiting en wie protesteert, heeft steeds den bijval van het publiek. Van het trapje, dat naar het podium leidt, werd al meer dan eens geroepen: “Wij zijn Hollanders!”<sup>311</sup>*

Met dit voorbeeld, al dan niet ontleend aan de werkelijkheid, deed de auteur een appel op een Nederlandse neutrale traditie die berust op een liberale grondhouding. Juist de pogingen van de overheid om de vrijheid van meningsuiting aan banden te leggen, getuigden volgens hem van een partijdigheid en willekeur die haaks stond op het neutrale ideaal: ook in de openbaarheid van de bioscopen diende de overheid te schitteren door afwezigheid. Repressieve strategieën zoals de bioscoopcensuur worden door de auteur juist gekenmerkt als fundamenteel on-Nederlands: “De Nederlandsche overheid toch kan zich beroepen op den geest der Nederlandsche wetgeving en op de eeuwenoude Nederlandsche zeden, die haar onthouding gebiedend voorschrijven.”

In een redactioneel commentaar ging het *Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage* in haar kritiek zelfs nog een stapje verder, door vraagtekens te stellen bij de neutrale karakter van de censuur an sich:

*Het moet ons van het hart, dat we bij alle pro-Duitsche daden van de overheid toch wel eens een pro-Fransche daad zouden willen zien. En wanneer men ons antwoordt, dat er geen pro-Duitsche uitingen in het Nederlandsche volk te onderdrukken zijn, wel pro-Fransche, dan verheugen we ons daarover, omdat het een bewijs is, dat in Nederland, evenals in heel de wereld wordt ingezien, aan welke zijde het recht is in dit vreeselijke pleit. Deze waarheid te willen verbergen, het tot uiting ervan te willen verhinderen, is bekrompen, laf en pro-Duitsch niet alleen, maar Duitsch.<sup>312</sup>*

---

<sup>311</sup> *Dagblad voor Zuid-Holland en 's-Gravenhage*, 7 september 1917, z.p.

<sup>312</sup> ‘Een verboden film,’ *De Telegraaf*, 24 mei 1917, 5.

Ook de vakpers greep (opnieuw) de gelegenheid om te protesteren tegen de politieke filmcensuur, maar zij ageerde in de eerste plaats tegen onredelijkheid en willekeur.<sup>313</sup> De redactie van *De Bioscoop-Courant* wees erop dat de film zonder enige vorm van protest in andere steden vertoond, waaronder in het Amsterdamse Theater Pathé. Volgens de auteur had zelfs de Haagse Bioscoopcommissie de film zonder bedenkingen goedgekeurd. Bovendien werden elders ook films vertoond die de Duitsers onwelgevallig waren:

*Wij hebben te Amsterdam en elders pro-Duitse films zien vertoonen, (b.v. "Wanneer volkeren strijden") en dat nog wel in een tijd, dat de Belgische exodus nog versch in het geheugen [lag]; zelfs in volkstheaters, waar toch een overwegend Fransch-gezinde geest heerscht, namen wij geen enkele op de inhoud slaande goed- en afkeuringsbetuiging waar.*<sup>314</sup>

Ook de vertoning van de Amerikaanse oorlogsfilm THE BATTLE CRY OF PEACE in oktober 1917 in de Residentie-Bioscoop en de Haagsche Bioscoop, deed het nodige stof opwaaien (de kwestie wordt in paragraaf 5.4 gedetailleerder besproken). Het neutraliteitsstandpunt van THE BATTLE CRY OF PEACE zou de inzet worden van een brede discussie in de (vak)pers. De film was vooraf door de politie goedgekeurd, met de aantekening dat hij bij het minste rumoer alsnog zou worden verboden.<sup>315</sup> Ondanks die aanvankelijke goedkeuring werd burgemeester Van Karnebeek (1874-1942) door de minister van Buitenlandse Zaken John Loudon (1866-1955) gevraagd "een onderzoek te doen instellen nopens de vraag of er termen zijn om uit een neutraliteitsoogpunt de vertooning van genoemde film te doen verbieden en in het bijzonder nopens de vraag of men moet aannemen dat de vertooning van deze film opwekt tot haat tegen Duitschland; althans of zij de toeschouwers blijkbaar in dien zin beïnvloedt".<sup>316</sup>

De persoonlijke inmenging van Loudon suggereert opnieuw dat de Duitse gezant tegen de partijdigheid van de film had geprotesteerd. Dergelijke diplomatieke klachten zijn niet op papier in de Nederlandse archieven bewaard gebleven, maar het bestaan ervan kan wel degelijk uit deze en andere documenten worden afgeleid. De Duitse autoriteiten waren geenszins overtuigd van de onschuld van de film: zij hekelden de anti-Duitse stemmingmakerij die ondanks de neutrale schijn de boventoon voerde.<sup>317</sup> De Haagse hoofdcommissaris van politie oordeelde echter anders. Uit zijn

---

<sup>313</sup> "Censuur... en nog eens censuur," *De Bioscoop-Courant* 36, 1 juni 1917, 1.

<sup>314</sup> *Ibid.*

<sup>315</sup> "De Strijdkreet om vrede. Residentie-Bioscoop – Haagsche Bioscoop – Olympia-theater," *De Bioscoop-Courant* 4, 19 oktober 1917, z.p.: "In deze drie theaters, thans met uitzondering van laatstgenoemde, loopt deze film. Aanvankelijk bestond er veel kans om deze film door de politie te laten verbieden, doch deze is goedgekeurd onder voorwaarde, dat bij de minste demonstratie de film verboden zou worden."

<sup>316</sup> Haags Gemeentearchief. 0353-01/24011. Gemeentebestuur van 's-Gravenhage 1851-1936. Brief ministerie van Buitenlandse Zaken aan burgemeester Van Karnebeek van Den Haag (22 oktober 1917).

<sup>317</sup> Gerber, *Zwischen Propaganda und Unterhaltung*, 180.

rapport, dat zich laat lezen als een 'neutraal' kijkverslag, blijkt dat er geen aanleiding werd gezien alsnog op te treden. In zijn ogen liet de film zich begrijpen als een neutrale weergave van de verschrikking van de oorlog, zoals men deze ook in de (geïllustreerde) pers heeft kunnen lezen:

*De film vertoont New York waar men zich wapent tegen een buitenlandschen vijand. Veel van wat men in den nog voortdurenden oorlog van alle oorlogvoerenden heeft gehoord en gelezen wordt vertoond. De opwinding voor en tijdens den inval der vijandelijke troepen, spionnen, verraad, geweld tegen vrouwen, vernieling, verwoesting, in een woord de soldaten oefenen hun beroep uit.*<sup>318</sup>

Het Haagse bioscooppublik toonde zich klaarblijkelijk ongevoelig voor dergelijke oorlogsretoriek. Uit de opgestelde rapporten van diverse waarnemers bleek tenminste dat er zich geen incidenten of manifestaties hadden voorgedaan. Al met al was hier, in de ogen van de politiecommissaris, geen sprake van anti-Duitse propaganda. Een opmerkelijke conclusie, aangezien de vijandige boodschap van de film toch evident leek voor vele, vele anderen: gelijk de titel bleef de 'boodschap' van DE STRIJDKREET OM VREDE voor vele Nederlanders ambigue.

Het rapport zal minister Loudon tevreden hebben gestemd. Hij kon de Duitse gezant Kremer geruststellen. Bovendien werd met deze uitspraak geen antecedent geschapen voor toekomstige klachten van diplomatieke zijde.

## **2.5. Conclusie: tussen pragmatiek en partijdigheid**

Samenvattend kan worden gesteld dat het politieke bioscoopgevaar in Nederland niet werd overschat. Men hield rekening met de diplomatieke gevoeligheden omtrent de oorlogsfilm en trad waar nodig corrigerend op. De vermeende willekeur waarmee de censuur werd toegepast had alles te maken met de lokale situatie: pas wanneer er serieuze (al dan niet diplomatieke) klachten of opstootjes waren te verwachten greep men op last van de hogere autoriteiten in. In sommige gevallen was er meer sprake van een laissez-fairepolitiek, zoals in Amsterdam, maar ook hier werd het aanbod scherp in de gaten gehouden.

Het gevolg van deze situatie was vooral dat 'stookfilms' gedurende de oorlogsjaren nauwelijks in Nederlandse bioscopen te zien waren. Beruchte *Hate-the-Hun* speelfilms als LE FUSIL DE BOIS: ÉPISE DE LA CAMPAGNE 1914-1915 (Henri Adréani/Pathé, 1915), LA FILLE DU BOCHE (Henri Pouctal/Gaumont 1915), THE WOMAN THE GERMANS SHOT (John Adolphi/Select Pictures, 1918) of THE KAISER, THE BEAST OF BERLIN (Rupert Julian/Renowned Pictures, 1918) zullen in Nederland zeker zijn

---

<sup>318</sup> Haags Gemeentearchief. 0353-01/24011. Gemeentebestuur van 's-Gravenhage 1851-1936. Rapport aan burgemeester Van Karnebeek (23 oktober 1917).



verboden, zelfs in Amsterdam.<sup>319</sup> De films van Charles Weston werden in Utrecht direct verboden omdat ze zich zo overduidelijk bedienden van een Hunnenretoriek. Zo gesteld had de provisorische neutraliteitscensuur in de bioscopen in Nederland wel degelijk effect. Distributeurs zullen zich wel twee keer hebben bedacht om films in te kopen wanneer ze het risico liepen dat bioscopeigenaren ze om hun vermeende partijdigheid niet wilden hebben. Alles wijst erop dat de bioscopen wel degelijk een vorm van zelfcensuur in acht namen, zoals ook uit de kwestie rondom de vertoning van ALSACE mag blijken.

In alle gevallen geldt dat censuur vooral een pragmatische zaak was. Zij kwam niet voort uit een heldere gedefinieerde, principiële praktijk, maar was er vooral op gericht om klagende partijen tegemoet te komen, geen reden tot aanstoot te geven en geen opstootjes te veroorzaken. Tegelijkertijd zijn er genoeg bronnen die suggereren dat de bioscopeigenaren zich niet per definitie schikten naar de ordonnanties van lokale autoriteiten en het voorschrift van onzijdigheid in het bijzonder. Ondanks het toezicht, de controle en daadwerkelijke censuur boden bioscopen legio mogelijkheden om de voorkeur voor een der strijdende partijen openlijk te ventileren. Dat gold met name voor Pathé-bioscopen, maar ook andere bioscopen boden die mogelijkheid. Wie zich verdiept in de retoriek en vertoning van de oorlogsfilms die wel in Nederland werden vertoond, zal tot de conclusie komen dat er in de bioscoop ook minder onschuldige vormen van partijdigheid werden gecultiveerd.

In hun artikel over de neutraliteitshandhaving in de Nederlandse bioscopen komen Karel Dibbets en Wouter Groot tot de volgende conclusie: “de propagandafilms hebben echter niet geleid tot onrust of andere acties van het publiek, die de neutraliteit hadden kunnen ondermijnen. De angst voor de invloed van de bioscoop, die later zou uitmonden in de Bioscoopwet, leek voorbarig te zijn geweest”.<sup>320</sup> Het is achteraf gezien zeker waar dat de bioscopen Nederland niet in het krijgsgewoel hebben gestort. Niettemin werden er *à l'époque* zorgen geuit over de schadelijke rol die film in het diplomatieke verkeer kon spelen en trad de politie geregeld corrigerend op. Het effect van overheidscontrole op het aanbod van oorlogsfilms was groter dan de relativiserende conclusie van Dibbets en Groot suggereert. Bovendien kan, wanneer een bredere blik wordt gehanteerd dan de

---

<sup>319</sup> Onder de titel HET HOUTEN GEWEERTJE WAS LE FUSIL DE BOIS wel in Nederlands-Indië te zien geweest, al werd hij op sommige plekken verboden. Zie: “Malang,” *De Kinematograaf* 143, 15 oktober 1915, 2012: “Men schrijft uit Malang aan de *Java-Bode*: Er is hier deze week een film in de Royal Bioscoop verboden. De film was geannonceerd als “Het houten geweertje” [...] Een 7-jarig kind speelt in Le Bassy a d Marne met een houten geweertje op straat, terwijl zijn moeder en grootvader (de vader is aan 't front) hun bezittingen bijeen pakken bij 't naderen der Duitschers. Een Duitsch officier ziet het kind met 't geweertje en schiet het dood. De grootvader vliegt naar buiten en wil den officier te lijf, doch deze ranselt den ouden man met zijn karwats. Als de andere dorpelingen vluchten, blijft de grijsaard achter om zich te wreken. Wat hem gelukt. Hij belet echter, dat de kindermoordenaar gefusilleerd wordt en zegt: “Doodt hem niet, de straf zou te licht zijn; laat hem leven om den ondergang van zijn vaderland te aanschouwen.” Waarop de gevangenen weggevoerd worden naar het kamp der Fransen. De censor verbood deze film, die een der z.g. “Duitsche wreedheden” weergeeft.”

<sup>320</sup> Wouter Groot en Karel Dibbets, “Welke Slag aan de Somme? Oorlog en neutraliteit in Nederlandse bioscopen, 1914-1918,” *Tijdschrift voor Geschiedenis* 122, no. 4 (2010): 521.

auteurs in hun studie hebben kunnen doen (het artikel is enkel gebaseerd op casussen van de Britse, Duitse en Franse Somme-films) de conclusie worden getrokken dat bioscopen in Nederland, ondanks hun neutrale façade wel degelijk ruimte boden voor de manifestatie van partijdige sentimenten.

Aan het begin van dit hoofdstuk is censuur gedefinieerd als een vorm van toe-eigening die tot doel heeft receptie te disciplineren. Het was, in pragmatische zin, zaak dat toeschouwers zich niet 'verleid' zagen tot een openlijke manifestatie van vijandige gevoelens. Daartoe richtten de censuurmaatregelen zich niet alleen het weglaten van scènes die deze sentimenten letterlijk in beeld brachten, maar ook op het elimineren van participatoire elementen en de mogelijkheid van dialoog en discussie. Het verzoek om zich te onthouden van commentaar was in deze een logische maatregel, evenals het weglaten van representaties van nationale symbolen die toegejuicht, uitgejouwd of meegezongen konden worden en groepsgevoelens cultiveerden. Succes was echter niet verzekerd: wellicht riepen de disciplineringsmaatregelen juist tegenreacties op. Zoals in het geval van de vertoning van een Duitse reportage over de handelsduikboot "Deutschland" in een onbekende bioscoop:

*Toch waren er Zaterdagavond personen, zoogenaamd "neutrale" Nederlanders, wier smakeloosheid hen belette te waardeeren, waar toch waarlijk iets kranigs te waardeeren valt; thans niet uit de goedkoopere, doch uit de duurste rangen klonk herhaaldelijk gedurende dit nummer een hoonend gefluit op, dat zelfs niet ophield, toe van de zijde der explicatie er op gewezen werd, dat men deze film vertoonde, wijl ze betref de eerste "handels"-duikboot ooit, die de reis over den oceaan had volbracht. Weer eens een bewijs van het dezer dagen maar al te vaak te constateeren feit, dat blinde apathie tot een mentaliteit leidt, die alle macht tot eerlijke beoordeling verloren heeft. Gelukkig werd het hinderlijk gefluit echter overstemd door applaus van de zijde van hen, die de wereldgebeurtenissen der laatste jaren toch niet blind hebben gemaakt voor der nuchtere feiten.<sup>321</sup>*

Het is opvallend dat de schrijver expliciet benoemt dat het gefluit ditmaal vanuit de hogere rangen klinkt; blijkbaar werden dergelijke vormen van protest vanuit meer 'volkse' hoek verwacht. Hoe dan ook vonden anti-Duitse sentimenten ook hun weg naar de Nederlandse bioscopen, zoals in het volgende hoofdstuk ook zal worden toegelicht. Verhuurders en vertoners waren zich bewust van de anti-Duitse bias van het merendeel van het bioscooppubliek en zagen ook de commerciële mogelijkheden van films die op instemming van Entente-gezinden kunnen rekenen. Hoewel de (zelf)censuur van het distributie- en verhuurbedrijf gevolgen had voor de vijandige aard van het

---

<sup>321</sup> "Correspondentie," *De Kinematograaf* 192, 22 september 1916, 2526.

getoonde, bleef er binnen de 'neutrale' bioscoopcultuur dus genoeg ruimte over voor de manifestatie en cultivering van solidariteitsgevoelens.

### 3. DE OORLOG ALS NON-FICTIE. RETORIEK, GEBRUIK EN RECEPTIE

#### 3.1 Filmpropaganda als waarheidsstrategie

In het eerste hoofdstuk van dit proefschrift is beschreven hoe de distributie van oorlogsfilms in Nederland was georganiseerd, welke strategieën aan die organisatie ten grondslag lagen en welke gevolgen dit had voor het aanbod van oorlogsfilms in de bioscoopcultuur van de vier grootste Nederlandse steden. In hoofdstuk twee is uiteengezet hoe toezicht en (zelf)censuur in het licht van de neutraliteitsbewaking de reikwijdte van het propagandadiscours in de Nederlandse bioscopen limiteerde. In dit derde hoofdstuk staat de receptie van non-fictiefilms over de oorlog in de Nederlandse bioscoopcultuur centraal. Het vertrekt vanuit de vraag hoe deze films, veelal maar niet *alleen* het product van propaganda, de oorlog representeerden. Met oog voor de intenties waarmee deze films werden gemaakt en de historisch-maatschappelijke context waar zij onderdeel van uitmaakten, zal vervolgens worden betoogd dat de receptie van non-fictieve oorlogsfilms sterk gekleurd werd door lokale toe-eigeningspraktijken.

Binnen de officiële filmpropagandaproductie van de Britten, Fransen en Duitsers was tijdens de Eerste Wereldoorlog bijna alleen plek ingeruimd voor non-fictie film.<sup>322</sup> Dit uitgangspunt was in de eerste plaats gestoeld op het indexicale karakter van het filmmedium, dat zich als zodanig kon beroepen op een onweerlegbare *truth claim*.<sup>323</sup> In de ogen van de propagandisten was film daarom bij uitstek geschikt om het eigen gelijk aan te tonen en als retorisch contragewicht te dienen voor nepnieuws, onverifieerbare geruchten en ‘alternatieve feiten’. Het is in dit opzicht illustratief dat er in de Nederlandse (vak)pers berichten verschenen over de wijze waarop film als bewijs voor geschreven verzinsels kon dienen:

*Tot de meest gebruikelijke leugens van de buitenlandsche pers, behoort de bewering, dat er in Duitschland een revolutie heerscht of de stilte van een kerkhof. Zoo begint een artikel in de "Film-zeitung", waarin medegedeeld wordt, dat, om bovenaangehaalde onwaarheid te weerleggen en tevens te bewijzen, dat de oorlogsstormen niet in staat waren de "Leipziger Messe" tegen te houden, er op last van het "Auswartigen Amt", een opname is gemaakt van het leven en drijven dezer groote jaarmarkt. Deze film zal vooral naar de neutrale landen worden verzonden, als overtuigend bewijs.*<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> De Britten legden zich in hun filmpropaganda volledig toe op non-fictie. Voor de Fransen vormde non-fictie de hoofdmoot in hun filmpropaganda, de speelfilms *L'ALSACE ATTENDAIT* en *MÈRES FRANÇAISES* uitgezonderd. Tegen het einde van de oorlog speelde fictiefilm juist wél een belangrijke rol in de Duitse filmpropaganda, getuige ook de speelfilms die onder auspiciën van de BUFA werden gemaakt.

<sup>323</sup> Brian Winston, *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimizations* (Londen: British Film Institute, 1995), 23.

<sup>324</sup> "De film als bewijs," *De Bioscoop-Courant* 26, 19 maart 1915, 11.

Non-fictiefilm, in deze visie, was meer betrouwbaar dan de geschreven pers of ooggetuigenverslagen en meer ‘waar’ dan andere visuele media, zoals affiches en geïllustreerde tijdschriften. Naast het fotografische realisme bracht het *time-based* karakter van film immers de meerwaarde van camerabeweging en de ervaring van tijdsduur. De ‘niet-liegende film’ beschikte over de unieke kwaliteit dat zij de werkelijkheid ogenschijnlijk ongemedieerd voor ogen kon brengen. Officiële filmpropaganda onderzocht de mogelijkheden om middels film de eigen waarheid voor een zo breed mogelijk publiek te etaleren. Nieuw was die gedachte natuurlijk niet. Film werd al voor de Eerste Wereldoorlog door pressiegroepen gebruikt voor propagandadoeleinden. Stephen Bottomore heeft in dit kader overtuigend aangetoond dat er voor 1914 al genoeg voorbeelden voorhanden waren waarmee kon worden beweerd dat film een politiek of maatschappelijk draagvlak kon bestendigen of wellicht zelfs creëren; bijvoorbeeld in de vorm van patriottische films en mobiliserende vertoningspraktijken.<sup>325</sup> Ook in het Nederland van voor de Eerste Wereldoorlog was dat het geval, zoals in hoofdstuk vier nader zal worden toegelicht. De indexicaliteit en het ‘niet-liegende’ karakter van het filmmedium vormde hiervoor de retorische basis.

Naarmate de oorlog echter vorderde, verschenen in de Nederlandse (vak)pers ook berichten die vraagtekens zetten bij een al te gretig geloof in het waarheidsgehalte van filmbeelden. Het discours van de ‘niet-liegende’ film bracht ontegenzeggelijk tegenreacties teweeg. De geïntendeerde betekenis van oorlogsfilm werd daarmee onderhandelbaar – of zelfs regelrecht afgewezen. Een van de voorbeelden van tegendraadse receptie die in dit proefschrift zal worden behandeld betreft een bericht in *De Bioscoop-Courant* dat naar aanleiding van een Duitse oorlogsactualiteit verscheen:

*De Telegraaf bracht het ‘Havas’ bericht dat de Duitse propaganda in Nederland een film laat afdraaien, waaruit moet blijken dat de stad St. Quentin en de Kathedraal door de Fransch-Engelsche artillerie worden vernield. Het blijkt uit die film echter, dat het beschoten station buiten de stad ligt, dat de beschoten boulevards den Westelijken zoom der stad vormen, zoodat dus alleen de strategische punten beschoten worden, wat uit oorlogsnoodzaak onvermijdelijk is en ten slotte dat de*

---

<sup>325</sup> “American audiences often reacted to war-related films in a highly emotional manner [...] varying from enthusiasm to awe and fascination to anger. The latter was reportedly the predominant emotion which greeted a film which represented the enemy, Spain,” constateert Stephen Bottomore naar aanleiding van de vertoning van films over de Spaans-Amerikaanse oorlog in 1898. In zijn proefschrift zijn vele voorbeelden te vinden van vroege filmpropaganda en zijn receptie. Zie: Stephen Bottomore, “Film, Faking and Propaganda. The Origins of the War Film (1897-1902)” (proefschrift, Universiteit Utrecht, hoofdstuk VII, 8. Andere auteurs hebben eveneens gewezen op soortgelijke vertoningspraktijken in het tijdperk van vroege film, waarbij film vooral werd gebruikt om een gevoel van nationale saamhorigheid en vaderlandsliefde te stimuleren. Zie bijvoorbeeld: Wolfgang Führmann, “Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, no. 3 (2002): 291–304; Ian Christie, “An England of Our Dreams?: Early Patriotic Entertainments with Films in Britain During the Anglo-Boer War,” in *Early Cinema and the National*, red. Richard Abel, Giorgio Bertellini en Rob King (New Barnet: John Libbey, 2008), 90–100. Zie in dit kader ook eerder genoemde publicaties: Martin Loiperdinger, “The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor 1901–1907,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, no. 3 (2002): 305–313; Karel Dibbets, “Paul Kruger als toneelheld en filmster. De verbeelding van de Boerenoorlog en de opleving van het nationalisme,” *De Negentiende Eeuw* 38, no. 4 (2014): 1–44.

*omgeving van de kathedraal met kartetsen is beschoten, welke kogels wel troepen kunnen teisteren, maar op muren geen uitwerking hebben. En dat het kartetsen zijn, blijkt uit de witte wolkjes der in de lucht springende projectielen.*<sup>326</sup>

Met het groeiende aanbod oorlogsfilms ontstonden er meer en meer mogelijkheden de ‘waarheid’ die films representeerden vanuit verschillende perspectieven te bekijken: een cruciale voorwaarde voor het ontstaan van een kritisch discours over de betekenis van oorlogsfilms.

In dit hoofdstuk zoom ik in op de retorica van non-fictiefilms over de oorlog en de reacties die deze films oproepen. Dat betekent in de eerste plaats dat filmanalyse een belangrijk onderdeel is van de methodologie van dit hoofdstuk. Waar mogelijk zal worden gerefereerd aan bestaande kopieën. Ongeacht de intenties waarmee de film was gemaakt – en gegeven het feit dat er vaak weinig informatie resteert waarmee de vertoningscontext of interpretatie van de film kan worden geduid – kunnen we aan de hand van een bestaande kopie wel degelijk (hypothetische) uitspraken doen over de wijze waarop films toeschouwers in Nederland adresseerden. Inzet van deze analyse is een inventarisatie van mogelijke interpretaties door verschillende publieksgroepen, zoals Janet Staiger dat ook stipuleerde: “What we are interested in, then, is not a so-called correct reading of a particular film but the range of possible readings and reading processes at historical moments and their relation or lack of relation to group of historical spectators.”<sup>327</sup> Hoe nodigden films uit tot betekenisgeving? Wat was de interpretatieve reikwijdte van oorlogsfilms? Maar ook: hoe speelde toe-eigening daarin een rol?

Een voorbeeld kan de methodologische insteek van dit hoofdstuk verduidelijken. In de archieven van het Eye Filmmuseum bevindt zich een kopie van de Franse documentaire POUR LA PAIX DU MONDE (OM DE WERELDVREDE, 1926), middels een titelkaart in het Nederlands aangekondigd als een “historisch-documentair filmwerk in 6 acten”. Deze film werd aan het einde van de jaren twintig in Nederland gedistribueerd door het Haagse filmkantoor Excelsior.<sup>328</sup> POUR LA PAIX DU MONDE is een

---

<sup>326</sup> “Frankrijk,” *De Kinematograaf* 245, 28 september 1917, 3217. Oorspronkelijk bericht (“Onbetrouwbare Duitse filmpropaganda”) verschenen in *De Telegraaf* (ochtendblad), 21 september 1917, 2. Soortgelijke berichtgeving kwam vaker voor. Zie bijvoorbeeld: “De Deutschland,” *De Tribune*, 15 mei 1917, 3: “Volgens een officieel Duitsch bericht, wordt in Zwitserland een Fransche propaganda-film vertoond, waarop men kan zien hoe de handelsduikboot “Deutschland” door twee Fransche kruisers wordt opgebracht. De bedoelde duikboot ligt echter veilig en wel in een Duitse haven.” Hetzelfde bericht verscheen in *De Tijd* op 14 mei 1917 (3) onder de beschuldigende titel “Een misleidende bioscoop-film”. Zie ook: “Film-propaganda,” *De Bioscoop-Courant* 32, 4 mei 1916, 2: “de Duitschers hebben eene film gemaakt van de gruwelen en mishandelingen, waaraan Duitse krijgsgevangenen in Frankrijk blootgesteld worden. Begrijpelijkerwijs kan deze film geen “waar” ter plaatse opgenomen beeld zijn; men heeft de film in scène gezet naar de mededeelingen van eenige uit hunne gevangenschap ontsnapte Duitschers.” Zie ook “Duitse filmpropaganda,” *De Telegraaf* (avondblad), 18 april 1917, 2: “Met andere woorden, men heeft in Duitschland een film in elkaar gezet met allerlei griezeligheden en mishandelingen en vertoont die film nu aan het publiek met de mededeeling: ziedaar hoe onze gevangenen door de Franschen worden behandeld. Deze volksbedriegerij zal toch zelfs voor de Duitse volk wat al te doorzichtig wezen!”

<sup>327</sup> Janet Staiger, *Interpreting Films* (Princeton: Princeton University Press, 1992), 8.

<sup>328</sup> De naam van Excelsior wordt nadrukkelijk in de kopie vermeld. De anti-oorlogsfilm POUR LA PAIX DU MONDE was gemaakt in opdracht van of in nauwe samenwerking met de vereniging van oorlogsverminkten “Les gueules cassées” en lijkt het

compilatiefilm van Franse oorlogsactualiteiten. De openingstitel spreekt van een relaas over “vier jaren van strijd en onnoemlijk lijden”.

De film was bedoeld als aanklacht tegen de oorlog, maar ook als eerbetoon aan de Franse cameramannen die gewond raakten of sneuvelden tijdens hun werkzaamheden aan het front: aan het begin van de film worden zij allen bij naam genoemd. Binnen de context van dit hoofdstuk is POUR LA PAIX DU MONDE illustratief om twee redenen. Enerzijds toont deze film een aantal zeldzame opnamen die zeker *niet* in Nederland te zien zijn geweest omdat ze om politiek-tactische redenen niet in aanmerking kwamen voor distributie in binnen- en buitenland. De opnamen van modderige loopgraven, doden en gewonden waren waarschijnlijk bedoeld voor het archief. In een oorlogssamenleving waren dergelijke beelden waren beter geschikt als historische bron voor latere generaties, dan als lofzang op de eigen oorlogsinspanningen.

POUR LA PAIX DU MONDE OM DE WERELDVREDE herinnert ons tevens aan de semantische flexibiliteit van de gebruikte non-fictiefilms die wél voor propagandadoeleinden waren gemaakt. Binnen de context van een compilatiefilm trekken de opnamen de aandacht naar hun geconstrueerde aard en ‘ontmaskeren’ daarmee hun propagandistische agenda; een proces van decontextualisatie en recontextualisatie.<sup>329</sup> Vanuit een historisch-pragmatisch perspectief kan worden gesteld dat de geïntendeerde betekenis van de beelden onder druk komt te staan wanneer zij op nieuwe wijzen worden toegeëigend; in dit geval in de vorm van de compilatiefilm, “a specific technology of memory, one that uses montage, or editing, as a tool to intervene in the way we remember the past”.<sup>330</sup> Daarmee vertegenwoordigt OM DE WERELDVREDE een aanklacht die zo kenmerkend was voor het Franse oorlogssentiment in het decennium na de oorlog, getuige ook fictiefilms als *J’ACCUSE* (Abel Gance/Pathé, 1919) en *VERDUN, VISIONS D’HISTOIRE* (Léon Poirier/Compagnie Universelle Cinématographique, 1928). De montage van archiefmateriaal, het gebruik van titelkaarten en de toevoeging van een mechanisch-industriële *soundtrack* (een toe-eigening van het Filmmuseum in de

---

filmisch equivalent van het boek *Krieg dem Kriege!* (1924) van de Duitse pacifist Ernst Friedrich (1894-1967) te zijn geweest. In dit boek waren vele foto’s van oorlogsverminkten opgenomen. In 1925, in Berlijn, richtte Friedrich het eerste anti-oorlogsmuseum op. Zie: Susanne Brandt, “Friedrich, Ernst,” in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 13 september 2017. DOI: [10.15463/ie1418.11154](https://doi.org/10.15463/ie1418.11154). (laatste raadpleging 1 juli 2018). Er is niet veel over deze film bekend. De Amerikaanse kunsthistoricus David Lubin wijst wel op het commentaar dat de Hongaarse filmtheoreticus Béla Balász (1884-1949) schreef over POUR LA PAIX DU MONDE. Balász was volgens Lubin onder de indruk van de film: “The moral power of the film resides for Belàsz [sic] in this: “Those whom the war has robbed of their faces show the true face of war to those who know nothing of it. And this physiognomy of war is an emotional power, a force of pathos no artistic feature film about the war had ever attained.” Zie: David L. Lubin, *Flags and Faces, the Visual Culture of America’s First World War* (Oakland: University of California Press, 2015), 60. Ten onrechte stelt Lubin overigens dat POUR LA PAIX DU MONDE vermist is. Op het moment dat zijn boek werd gepubliceerd was de film echter al online te zien: European Film Gateway. POUR LA PAIX DU MONDE. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Om%20den%20wereldvrede/eye::229ff7e5df6efeae45532b0fb5f4aebe](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Om%20den%20wereldvrede/eye::229ff7e5df6efeae45532b0fb5f4aebe) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>329</sup> Julia Noordegraaf, “Facing Forward with Found Footage. Displacing Colonial Footage Mother Dao and the Work of Fiona Tan,” in *Technologies of Memories of the Arts*, red. L. Plate en A. Smelik (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009), 180–181.

<sup>330</sup> Julia Noordegraaf, “Facing Forward with Found Footage,” 175.

jaren negentig), laten er geen enkel misverstand over bestaan dat OM DE WERELDVREDE als pacifistisch pamflet moest worden beschouwd.

In dit proefschrift zal niet worden gekeken naar toe-eigeningen van oorlogsfilms (als archiefmateriaal) in de jaren na de Eerste Wereldoorlog, hoewel dat zeker een interessant inzicht zal zijn om inzicht te krijgen in de manieren waarop filmerfgoed een rol speelt in de collectieve herinnering aan het oorlogsverleden.<sup>331</sup> Centraal staat de wijze waarop non-fictiefilms over de oorlog gedurende oorlogsjaren in Nederland om verschillende redenen van een interpretatief kader werden voorzien: door censuur, montage, toevoeging van tussentitels en muziek, middels programmering en intertekstuele referenties, maar ook door andere, ‘paratekstuele’ vormen van toe-eigening, zoals marketing- en distributiestrategieën. Om de receptie van oorlogsfilms te verklaren, om nogmaals met Janet Staiger te spreken, volstaat het dus niet om naar de tekstuele eigenschappen van oorlogsactualiteiten alleen te kijken, maar ook naar haar vormen van gebruik. De kerntaak van dit hoofdstuk is vooral om inzicht te krijgen in de wijzen waarop non-fictieve oorlogsfilms zich leenden voor waarheidsvorming omtrent het oorlogsfenomeen door aandacht te besteden aan de vele – en soms conflicterende – interpretaties in, hoofdzakelijk, de Nederlandse pers.

Om evidente redenen is het niet eenvoudig om inzicht te krijgen in de omvang en kwalitatieve kenmerken van het aanbod van non-fictieve oorlogsfilms in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog. De parapluterm ‘oorlogsfilm’ doet geen recht aan de variatie in intentie, inhoud en vorm waarmee de oorlog in de Nederlandse bioscopen werd gerepresenteerd. Om enigszins vat te krijgen op het corpus dat aan de receptieanalyse binnen dit hoofdstuk ten grondslag ligt, maak ik gebruik van een categorisering op twee niveaus, die beide in de inleiding al kort zijn geïntroduceerd. Enerzijds worden de films geanalyseerd op het niveau van hun ‘boodschap’ (in het jargon van de tijd: *tendenz*), in het bijzonder met betrekking tot hun intentie om een specifieke doelgroep te overtuigen. Hier verkennen we dus het gebied van de retorica. Het concept ‘troop’ maakt een categorisering mogelijk waarin de relatie tussen intentie en receptie van films in een handzaam analytisch kader kan worden geïnterpreteerd.

De andere categorisering is meer formalistisch van aard. De noemer ‘non-fictie’ wordt onderverdeeld in verschillende vormen waarmee bioscoopbezoekers in Nederland gedurende de oorlog werden geconfronteerd: de *oorlogsactualiteit* (vaak ‘verpakt’ in een compilatie van verschillende (oorlogs)actualiteiten, dat wil zeggen: het journaal), de *oorlogsreportage* (een langere

---

<sup>331</sup> Temeer omdat binnen het kader van *memory studies* vooral aandacht is besteed aan de naoorlogse fictiefilm. Zie bijvoorbeeld: Jay M Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Michael Paris, *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the present* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000); Bernadette Kesster, *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003); Andrew Kelly, *Cinema and the Great War* (Londen: Routledge, 2003) en David Williams, *Media, Memory and the First World War* (Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2009).



actualiteit die buiten de context van het bioscoopjournaal werd vertoond) en de *regeringsfilm* (avondvullende documentaire geproduceerd door de overheid). Deze indeling wordt in afzonderlijke paragrafen verder toegelicht. Het is nadrukkelijk niet de bedoeling om deze categorisering als een strikt genreonderscheid te presenteren; daarvoor zijn de grenzen te fluïde. Net als de indeling in tropen (en dispositieven) is de categorisering primair bedoeld als heuristisch gereedschap waarmee de transformatie van het filmpropagandadiscours in de Nederlandse bioscoopcultuur in kaart kan worden gebracht.

Hoewel geenszins sprake was van een lineaire ontwikkeling, veranderden de non-fictiefilms over de oorlog gaandeweg van karakter. Analoog aan het groeiend geloof van de militaire autoriteiten en regeringen in de propagandistische kracht van het medium – ergo de ‘verwording’ van film tot politiek instrument – werden non-fictieve oorlogsfilms langer, zelfbewuster en ‘argumentatiever’. Deze ontwikkeling had ook gevolgen voor het gebruik en de receptie van deze films. Ze verkregen een andere, meer prominente plek in het bioscoopprogramma en nodigden de toeschouwer op andere manieren uit om betekenis te geven aan het vertoonde.

### **3.2 patronen in betekenisgeving: receptietropen**

Eerst besteed ik aandacht aan de retorische kenmerken van deze films en de wijze waarop deze zich tot patronen in betekenisgeving verhouden. In navolging van filmwetenschapper Eef Masson wordt hier een zeer brede definitie van retorica gehanteerd, waarbij de aandacht uitgaat naar alle aspecten van argumentatie.<sup>332</sup> Masson volgt het analytische uitgangspunt van communicatiewetenschapper Willem Hesling, waaraan ze toevoegt dat de retorische dimensie van een audiovisuele uiting niet alleen te maken heeft met tekstuele elementen, maar ook met de zichtbaarheid van die uiting. In het geval van filmpropaganda is dat natuurlijk een treffende toevoeging. Het is waar dat tussentitels vaak een expliciete boodschap verkondigden, maar de vermeende kracht van filmpropaganda bestond juist in de interactie tussen tekst en beeld, waarbij het laatste element doorgaans als het ‘bewijs’ fungeerde. “In mijn opvatting hebben retorische elementen dus ook altijd een motiverende functie,” concludeert Masson, “ze zijn erop gericht het publiek ertoe aan te moedigen, of zelfs te ‘verleiden’, op een vraag om communicatieve interactie in te gaan, dan wel die actie te continueren”.<sup>333</sup> Het beeld verleide ook door zijn affectieve kracht, of emotionele intensiteit van het getoonde, en deed daarmee niet zelden een direct appel op het rechtsvaardigheidsgevoel of vaderlandsliefde van de toeschouwer.

---

<sup>332</sup> Eef Masson, “De pil vergulden – of toch niet? Retorische strategieën in naoorlogse onderwijsfilms (1941-1963),” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14, no. 1 (2011): 74–92.

<sup>333</sup> Masson, “De pil vergulden,” 77.

Het is een gemeenplaats dat gedurende de oorlogsjaren door alle strijdende partijen de mogelijkheden van film als propaganda-instrument werd verkend, op een min of meer georganiseerde, “quasi-wetenschappelijke manier”.<sup>334</sup> Men dient zich bij de wetenschappelijke benadering inderdaad niet al te veel voor te stellen. Aan het begin van de Eerste Wereldoorlog was er geen gefundeerde (film)propagandatheorie voorhanden en het veroveren van de publieke opinie middels film en bioscoop lijkt vooral een proces van *trial and error* te zijn geweest. De Duitse propagandadiensten waren zich bijvoorbeeld bewust van de fouten die ze hadden gemaakt en de lering die daaruit moest worden getrokken, maar ook de andere partijen stelden zich tijdens en direct na de oorlog de vraag hoe de *hearts and minds* in de bioscopen het best konden worden veroverd. Bij anderen overheersten na de oorlog vooral de zorgen over de kwalijke mogelijkheden van propagandamedia. Deze negatieve visie op propaganda staat centraal in de eerste wetenschappelijke literatuur die propaganda verscheen, waaronder de welbekende studies van Walter Lippmann (1922), Harold Lasswell (1927) en Edward Bernays (1928). Samen legden zij de basis voor nieuwe communicatietheorieën die zich vooral lieten leiden door het uitgangspunt dat de invloed van media onmiskenbaar en onmiddellijk was.<sup>335</sup> Hoewel het werk van deze communicatiewetenschappers voortborduurde op de inzichten die de Eerste Wereldoorlog had opgeleverd – van sublimerende boodschappen tot *spin control* en *public relations* – waren dergelijke technieken anno 1914 nog onbekend en onbenoemd.

Welke retorische strategieën werden in propagandafilms wel gebruikt?

Filmpropagandaretoriek tijdens de Eerste Eerste Wereldoorlog was in de eerste plaats het gevolg van restricties. De militaire censor waakte met ongekende nauwlettendheid over de inhoud van films. Alle propaganda-instituten waren van mening dat propagandafilms geen alarmerende berichten voor het thuispubliek mochten bevatten, laat staan opnamen die de vijand van strategische informatie voorzag. Bijgevolg zag het publiek nauwelijks doden en gewonden, een notoire uitzondering als de avondvullende documentaire *THE BATTLE OF THE SOMME* daargelaten. De meeste films toonden ook geen verdriet, geen wanhoop of vertwijfeling – zeker niet onder de eigen

---

<sup>334</sup> David Welch, “Opening Pandora’s Box: Propaganda, Power and Persuasion,” *Propaganda, Power and Persuasion. From World War I to Wikileaks*, red. David Welch en Mark Connelly (Londen: I.B. Tauris, 2015), 5.

<sup>335</sup> In de donkere nadagen van de Eerste Wereldoorlog nam Walter Lippmann (1889-1974) het voortouw om voor een academisch geschoold publiek zijn zorgen over de invloed en gevolgen van ‘onzichtbare’ propaganda middels massamedia te uiten. Zijn boek *Public Opinion* is een pleidooi voor nauwgezet wetenschappelijk onderzoek teneinde de schadelijke werking van propaganda beter te begrijpen. Zie: Walter Lippmann, *Public Opinion* (Londen: George Allen & Unwin Ltd., 1922). Als belangrijke grondlegger van de ‘injectienaaldtheorie’ in de communicatiewetenschappen, betoogde Harold Lasswell (1902-1978) dat er van propaganda een onmiddellijke invloed uitging. In zijn boek pleit hij vooral voor het blootleggen van onzichtbare propagandastructuren om de ware democratie tegen eenvormigheid te beschermen: “The study of propaganda will bring into the open much that is obscure, until, indeed, it may no longer be possible for an Anatole France to observe with truth that: “Democracy (and indeed all society) is run by a secret engineer.” Zie: Harold D. Lasswell, *Propaganda Technique in World War I* (Cambridge, The M.I.T. Press, 1971), 222. Edward Bernays (1891-1995) beaamde dat media voor propagandadoeleinden konden worden misbruikt, maar zag ook de commerciële mogelijkheden van propagandatechnieken. Zie Edward Bernays, *Propaganda* (New York: IG Publishing, 2005).

troepen of bevolking. Technologische beperkingen en gevaarlijke omstandigheden resulteerden bovendien in opnamen waarin eerder de suggestie van de strijd werd gewekt – doorgaans in de vorm van oefeningen – dan dat deze in zijn ware intensiteit in beeld kon worden gebracht.

Een meer opvallend aspect van de officiële propagandafilms van zowel Franse, Britse als Duitse zijde, is de afwezigheid van een expliciet haatdiscours. Andere propagandamedia – zoals affiches en geïllustreerde tijdschriften – bedienden zich wel degelijk van demoniseringsstrategieën. De torpedering van de Lusitania en de vermeende Duitse wreedheden in België, waaronder de terechtstelling van Edith Cavell (1865-1915), fungeerden bijvoorbeeld als terugkerende elementen in de *atrocities propaganda* van de Entente, vooral die van de Britten.<sup>336</sup> Ook in commerciële speelfilms werden deze haatmotieven wel gebruikt (zoals we in het vorige hoofdstuk hebben geconstateerd) maar over het algemeen zag men dergelijke vormen van “zwarte propaganda” in de Nederlandse bioscopen niet of nauwelijks terug.<sup>337</sup> Om evidente redenen leende non-fictiefilm zich er minder voor om oorlogsmisdaden of geruchten in beeld te brengen, in tegenstelling tot affiches, spotprenten of speelfilms, waarin de verbeelding een vrijere hand had.<sup>338</sup> Filmpropagandisten waren er huiverig voor om zelf te worden beticht van leugenachtige praktijken, zeker ten overstaan van een internationaal publiek. Hun geloofwaardigheid stond immers op het spel.

Hoe werd deze filmpropagandastrijd precies gevoerd? Welke strategieën paste men toe en hoe kunnen we deze gebruiken om een categorisering aan te brengen?<sup>339</sup> En hoe kunnen we enige structuur aanbrengen in eindeloze reeks van reacties die de receptie van de oorlog in de Nederlandse bioscopen kenmerkte? In beide gevallen biedt het concept ‘troop’ uitkomst.

De woordenboekdefinitie van de term ‘troop’ verwijst doorgaans naar ‘stijlfiguur’ of ‘metafoor’. In zijn gelauwerde studie naar de historische receptie van de vroege filmcultuur in Rusland, beschouwt Yuri Tsivian de “trope of reception” echter als “a culturally conditioned response

---

<sup>336</sup> “Vilification of the Kaiser and his *Weltpolitik* (often referred to as ‘kaiserism’) and accusations of German brutality were hallmarks of British propaganda throughout the war.” Zie David Welch, “Images of the Hun: The Portrayal of the German Enemy in British Propaganda in World War I,” in *Propaganda, Power and Persuasion. From World War I to Wikileaks*, red. David Welch en Mark Connelly (Londen: I.B. Tauris, 2015), 45. Welch laat onvermeld dat deze premisse niet voor de Britse propagandafilms tijdens de Eerste Wereldoorlog gold.

<sup>337</sup> Jowett en O’Donnell maken een categorisch onderscheid tussen “zwarte”, “grijze” en “witte propaganda”. De laatste categorie betreft boodschappen van een bestaande, min of meer betrouwbare bron, vooral gericht op het creëren van sympathie door middel van gekleurde informatie. De waarheidsstrategie van de regeringsfilms kan onder deze noemer worden geschaard. Zwarte propaganda is daarentegen gericht op de verspreiding van onwaarheden, vaak door middel van demoniseringsstrategieën: “Black propaganda is credited to a false source, and it spreads lies, fabrications, and deceptions.” Grijze propaganda begeeft zich tussen beide polen. Zie: Garth S. Jowett en Victoria O’Donnell, *Propaganda and Persuasion* (Thousand Oaks etc.: Sage, 2006), 17.

<sup>338</sup> Paul Moeyes, *de Zwaardjaren. De verbeelding van het westelijk front 1914-1918* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2017), 13.

<sup>339</sup> Laurent Véray onderscheidt twintig inhoudelijke thema’s die onder vier brede noemers kunnen worden begrepen: ‘la puissance militaire des alliées’, ‘la bataille’, ‘le sentiment national’ en ‘les civils et la guerre’. Het is een taxonomie die zonder twijfel de Franse lading dekt en ook op het totaal aanbod van oorlogsactualiteiten in Nederland van toepassing is, maar wel een die op de thematische inhoud en niet zozeer op het niveau van retorische strategie en receptie is geënt. Zie: Laurent Véray, *Les films d’actualité français de la Grande Guerre* (Parijs: SIRPA/AFHRC, 1995), 99.

to cinema as a medium".<sup>340</sup> Tsivian laat zien hoe bestaande metaforen en motieven uit het literaire veld terugkeren in de discoursen rondom de vroege Russische filmcultuur. Hij betoogt dat de herhaling van dominante vormen van beeldspraak maakt dat zij als "recognizable cultural patterns" worden herkend. Deze tropen zijn derhalve het product van representatie en betekenisgeving en fungeren als conceptuele brug tussen intentie en interpretatie. Het begrip troep kan ook worden gebruikt om inzicht te krijgen in de wijze waarop retoriek en herkenning van film als propaganda *werkt*. Met de mogelijkheid tropen tegen elkaar en andere gepropageerde waarheden te toetsen, ontstond ruimte voor kritische beschouwing, waarin zogenaamde waarheden konden worden geïnterpreteerd als een vorm van manipulatie en misleiding.

De retorische verscheidenheid van filmpropaganda in de jaren tien was vrij beperkt. In hun pogingen de toeschouwer te overtuigen van een eigen gelijk vielen filmpropagandisten opvallend eensgezind terug op een beperkt aantal motieven. Parades maakten bijvoorbeeld ook voor de komst van de officiële propagandafilms onderdeel uit van de actualiteitenaanbod, maar binnen de context van de oorlog kwam de betekenis van deze beelden in een meer mobiliserend daglicht te staan. Ze werden door verschillende partijen bij herhaling gebruikt als bewijs voor de eigen paraatheid en slagkracht. Een dergelijke 'slagkrachttroep' kon door toeschouwers worden bevestigd, bediscussieerd of tegendraads worden geïnterpreteerd. Een militaire parade kon bijvoorbeeld als metafoor voor de nationale weerbaarheid worden beschouwd, maar ook als bewijs voor een agressieve of militaristische volksaard. Ondanks de mogelijkheid van censuur bestond in de ongereguleerde bioscoopcultuur van Nederland relatief veel vrijheid in de wijze waarop films aan het publiek werden gepresenteerd. Middels allerhande toe-eigeningspraktijken konden bestaande bedoelingen worden verknipt, benadrukt of genegeerd – bijvoorbeeld door middel van een compilatie – waardoor nieuwe tropen konden ontstaan die haaks stonden op de intenties waarmee films oorspronkelijk waren gemaakt.

In dit proefschrift verwijst het concept 'troep' naar herkenbare retorische motieven in de representatie van en reacties op oorlogsfilms. De inzet van deze analyse zijn tropen als product van een politieke intentie en de wijze waarop deze worden erkend en/of herkend. Hoewel het begrip destijds natuurlijk niet werd gebezigd, kunnen tropen worden beschouwd als de gemene deler in reacties op propagandafilms waarin de relatie tussen media, waarheid en de oorlog centraal staat. De hier voorgestelde tropen hebben in de eerste plaats betrekking op de films die in Nederland te zien waren. In andere contexten zijn er andere tropen denkbaar (zoals de demoniseringstroep of de eerder genoemde 'Hunnentroep'), maar binnen de context van dit hoofdstuk zijn deze minder relevant. De voorbeelden zijn betrokken uit de collectie van het Eye-filmarchief, waarbij niet altijd

---

<sup>340</sup> Yuri Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* (Londen, Chicago: University of Chicago Press, 1998), 3–4.

duidelijk is of en wanneer de films in Nederland zijn vertoond: dat is in dit kader nog geen relevante factor. De tropen kunnen als volgt worden onderscheiden:

1. *Slagkracht*. Alle betrokken partijen waren er veel aan gelegen om publieke in binnen- en buitenland te overtuigen van de sterkte van het eigen leger en de vloot. Dergelijke opnames getuigden van de technologische state of the art, fitheid en omvang van het eigen leger en vloot. ‘Slagkracht’ is de meest voorkomende troop in de non-fictieve oorlogsfilms die in Nederland verschenen: een vorm van spierballentaal die al een bekend motief was in film en fotografie voor het begin van de oorlog, maar ook herkenbaar was in propagandamanifestaties als de legerdagen (zie paragraaf 4.3) en militaire parades. De Oostenrijk-Hongaarse reportage *ONZE VLOOT* (Sascha, 1915) is een exemplarisch voorbeeld van de slagkrachtgroep, waarin marinemanoeuvres worden afgewisseld met oefeningen aan boord.<sup>341</sup> De Nederlandse tussentitels zijn echter vooral verklarend-informatief van aard en doen geen poging om een boodschap van superioriteit te verkondigen: dat was vooral een kwestie van ‘tussen de regels door lezen’. Ook fabrieksfilms fungeerden als bewijs van de nationale slagkracht. De fabricage van munitie of geschut – en het daarmee geleverde ‘bewijs’ dat men onverslaanbaar en vastbesloten was – was met gezette regelmaat in de Nederlandse bioscopen te zien. De *EISERNE FILM, BILDER AUS DEUTSCHLANDS KRIEGSSCHMIEDE* (BUFA, 1916) was een schoolvoorbeeld van een ‘munitiefilm’, die vooral bedoeld was om de slagkracht van het thuisfront in beeld te brengen.<sup>342</sup>

2. *Heldendom*. Oorlogsfilms speelden een belangrijke rol in de cultivering van een (inter)nationaal heldendom. De vanzelfsprekende helden waren staatshoofden, generaals en andere hoogwaardigheidsbekleders, maar ook ‘gewone’ soldaten en burgers werden als zodanig geëerd. De onverschrokken Gaston Jeanne bijvoorbeeld (afbeelding 13) diende als patriottisch emblema voor de eigen bevolking *en* als toonbeeld van de Franse morele superioriteit in het buitenland. De grootste Franse held in de bioscopen was waarschijnlijk maarschalk Joffre, die in de film als opperbevelhebber met een groot hart voor ‘zijn’ mannen wordt geportretteerd. Zo was het beeld van de meedogenloze, onverschillige legerleider ver weg.

---

<sup>341</sup> European Film Gateway. *ONZE VLOOT*. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Onze%20vloot/eye::96ea68d8649a325f9e4eb4543d4d17e2](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Onze%20vloot/eye::96ea68d8649a325f9e4eb4543d4d17e2) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>342</sup> European Film Gateway. *EISERNE FILM, BILDER AUS DEUTSCHLANDS KRIEGSSCHMIEDE (TEIL 6: GRANATEN-HERSTELLUNG)* Collectie Eye. <http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Eiserne%20Film,%20Der.%20Bilder%20aus%20Deutschlands%20Kriegsschmiede/eye::48d73d6f37afd12c4738464c82a31f3b> (laatste raadpleging 13 september 2018).

In de Duitse film UNSER HINDENBURG (BUFA, 1917) begeeft de veldmaarschalk zich letterlijk onder het juichende volk, zonder dat er sprake is van ‘gepaste’ afstand.<sup>343</sup> De film eindigt met een emblematisch *tableau vivant*, waarin de buste van de oude veldmaarschalk door jong en oud hulde wordt gebracht terwijl op de achtergrond troepen langzaam voorbij marcheren. Maar de grootste Duitse held was natuurlijk de keizer zelf, die zich in films als HEIL UNSEREM KAISER (BUFA, 1917) een welhaast goddelijke, absolute status liet aanmeten. De opvoering van helden lijkt een succesvolle strategie te zijn geweest om publieksreacties uit te lokken: zij laten zich immers graag toejuichen. De onderkenning van de affectieve kracht van de heldentrop lag waarschijnlijk ten grondslag aan het ‘diplomatieke’ verbod op de vertoning van staatshoofden in Rotterdam en Den Haag.

Heldendom was overigens voor de oorlog al een welbekende troep in Nederlandse films, getuige ook de populariteit van *actualiteiten* waarin koningin Wilhelmina en Paul Kruger werden opgevoerd.<sup>344</sup> Enkele maanden voor het begin van de oorlog kreeg ook kolonel Thomson (1869-1914) in de Nederlandse bioscopen een nationale heldenstatus toegezwaid.<sup>345</sup>



**Afbeelding 13.** Aan dit beeld ging de volgende tussentitel vooraf: ‘Een Fransche held. Gaston Jeanne, 2<sup>de</sup> Luitenant, gedecoreerd met het Oorlogs Kruis en de militaire Medaille van het Legioen van Eer.’ (LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN A3). Collectie Eye.



**Afbeelding 14.** ‘Loopgraven bij Lorette.’ Still frame uit PATHÉ -JOURNAAL. Collectie Eye.

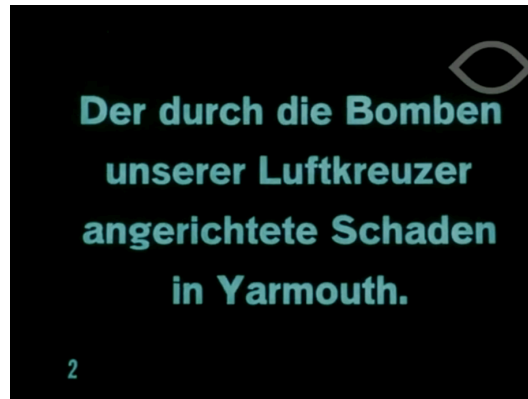
<sup>343</sup> European Film Gateway. UNSER HINDENBURG. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Unser%20Hindenburg/barch::f29db11e166c43ba705d0b7763583de9](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Unser%20Hindenburg/barch::f29db11e166c43ba705d0b7763583de9) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>344</sup> Karel Dibbets, “Paul Kruger als toneelheld en filmster,” 1–44.

<sup>345</sup> “Het “Journaal” van het Bioscope-Theater, Flora en Pathé brengt deze week o.m. de overbrenging van het stoffelijk overschot van wijlen kolonel Thomson, van Albanië naar Nederland, aan boord van de Noord-Brabant; de rouwplechtigheid te Amsterdam en de begrafenis van de overleden held te Groningen.” Zie: “Aktualiteiten,” *De Kunst* 338, 18 juli 1914, 662.



Afbeelding 15. Still frame uit PATHÉ-JOURNAAL. Collectie Eye.



Afbeelding 16. Still frame (tussentitel) uit DER ZEPPELIN ANGRIF AUF ENGLAND. Collectie

3. *Het moreel*. Oorlogsactualiteiten speelden een belangrijke rol in de mythevorming van de montere soldaat, die vrolijk lachend en zwaaiend in beeld werd gebracht, of in ieder geval geschoren, weldoorvoed en onberispelijk gekleed (afbeelding 14). Niet zelden zijn dergelijke films voorzien van *clues* die het identificatieproces met 'Fritz', 'Tommy' of de 'Poilu' (in het Nederlands doorgaans 'mannetjesputter' genoemd) moest versterken. Tussentitels spraken over "onze jongens" en blikken in de camera suggereerden direct contact en de mogelijkheid van herkenning. Uit de moreelgroep sprak discipline en vastberadenheid – getuige alleen al de titel *APRÈS 305 JOURS DE GUERRE, LE MORAL DU SOLDAT FRANÇAIS SUR LE FRONT* (OORLOG 1914-1915, SCA, 1915) – en soms hetzelfde oorlogsenthouziasme dat het begin van de oorlog zo krachtig kenmerkte (soldaten zwaaiend naar de camera). De getoonde vrolijkheid en camaraderie waren onderdeel van een geruststellingspolitiek die als retorisch tegenwicht voor de anonieme dodenlijsten en getallen, die eveneens in de openbaarheid circuleerden, diende.

Het uiterlijk van de frontsoldaat, als zichtbare pendant van het moreel, had niet onder de oorlog te lijden. Het motief van persoonlijke hygiëne is een opvallende constante binnen de moreelgroep, evenals de aangeharkte loopgraven en een gedegen organisatie binnen elke geleding van de weermacht. Sommige films gingen zelfs zover in hun bewieroking van het militaire kampeven, dat ze werden voorgesteld als een zalig dolce far niente. Naar aanleiding van de vertoning van *NOS POILUS EN ALSACE* (SCA, 1915), schreef het *Algemeen Handelsblad* bijvoorbeeld:

*Wij zien het van den gemoedelijken kant: de artilleristen arbeiden rustig en eregeld in hun verdeckte stellingen, de kanonnen zenden gehoorzaam hun gevaarlijke lading de ruimte in, de man aan de telefoon geeft kalm zijn aanwijzingen. Het landschap met de besneeuwde bergkammen en de golvende wegen is prachtig en in plechtigen gang trekken de colonnes van artillerie en proviandwagens aan onze oogen voorbij. Andere beelden toonen den gullen kok, roerend in zijn*

*pannen, of de soldaten met verlof in de tweede linie hartstochtelijk bezig aan hun toilet. Het uiterlijk der Fransche soldaten is opgewekt en onverschrokken, haast kinderlijke piou-piou's zijn er bij met vroolijken lach en vervaarlijke snorrebaarden, die doen denken aan de "vieux grognards" van Napoleon. De Alpenjagers zien er zeer zwierig uit van een lustige krijgshaftigheid als lansknachten uit den riddertijd en hun marsch is krachtig en bevallig.*<sup>346</sup>

Ook het ongebroken moreel van het thuisfront is een dominant thema, zoals bijvoorbeeld moest blijken uit de reportages LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE (DE FRANSCHER VROUW IN OORLOGSTIJD, SPCA, 1917) en PARIS APRÈS TROIS ANS DE GUERRE (PARIJS, NA DRIE JAAR OORLOG, SCA, 1917).

4. *De aanklacht.* In deze categorie oorlogsactualiteiten wordt de ideologische tegenstelling tussen de strijdende partijen het scherpst getrokken. De inzet van de propaganda oorlog kwam er in de kern op neer kwam de ander te beschuldigen van leugens of vals spel. Opnames van verwoestingen, met name van religieus erfgoed (afbeelding 15), vormden het meest dominante thema binnen de 'aanklachtstroop'. Naar aanleiding van een werkelijke kerkbrand refereerde *De Telegraaf* aan de welbekende beelden van vernielde kerken in de bioscopen:

*Zou als onmiddellijk gevolg van den wereldbrand ons gevoel afstompen? Vernielde kerken hebben we in de illustratiepers en op het filmjournaal zoo vaak reeds aanschouwd, dat de werkelijkheid ons niet meer afkeer inboezemt welke zich vroeger van je meester maakte als je stond voor de puinhoopen van de door vuur vernielde gebouwen. De Duitschers hebben er bij hun Kultur toch wel voor gezorgd, dat we op het gebeid van vernieling en vernietiging reeds alles aanschouwd hebben. Bij hen was 't alles boos opzet; een koele berekenende verwoesting van kunstwerken in cultuurproducten.*<sup>347</sup>

In haar propaganda oorlog had de Entente dankbaar gebruik gemaakt van de daadwerkelijke en vermeende Duitse oorlogsmisdaden in België: in hoofdstuk één zijn diverse afbeeldingen opgenomen die zich primair binnen de aanklachtstroop bewogen. In de Nederlandse bioscopen was deze minder zichtbaar (een direct gevolg van de onzijdigheidshandhaving), maar sporadisch kwamen ze wel voor. De Hunnentroop kan als een extreme versie van de aanklachtstroop worden beschouwd, maar deze werd vooral gebruikt in commerciële speelfilms (zoals in THE BATTLE CRY OF PEACE en de eerder genoemde films van Charles Weston). In Nederlandse persdiscoursen kwamen aanklachtstropen naar aanleiding van filmbesprekingen wel vaak voor. Het betrof hier bijvoorbeeld niet alleen de gekleurde

---

<sup>346</sup> "Uitgaan. Pathé," *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 14 juni 1915, 7.

<sup>347</sup> "Groote kerkbrand te Dongen," *De Telegraaf* (ochtendblad), 11 mei 1917, 5.



waarneming van *De Telegraaf*, maar ook de talloze besprekingen van oorlogsfilms die werden gebruikt om te ageren tegen de oorlog in het algemeen, getuige ook een citaat uit *De Film-Wereld*:

*Betere tendenz-films voor pacifisten, beter anti-oorlogs stemmende middelen, dan juist die oorlogsjournaals, in een neutraal land als het onze geprojecteerd, kan men zich moeilijk indenken. Doch ook hier werd het doel, dat bereikt had kunnen worden, voorbijgestreefd: na eenige maanden "deden de gruwelen het niet meer", ze lieten ons koud, we zagen het afschuwelijke van dezen menschenlaching op den langen duur niet meer in.*<sup>348</sup>

6. *Succes*. Binnen de 'succestroop' worden overwinningen aangetoond en gevierd. Dit gebeurde vaak door oorlogstroofeën op te voeren, bijvoorbeeld in de vorm van veroverd wapentuig, krijgsgevangenen of voltreffers (afbeelding 16). Sommige oorlogsactualiteiten brachten de geboekte terreinwinst op meer inventieve wijze in beeld. De 'beweegbare oorlogskaarten', een vondst van filmfabriek Pathé, waren animatiefilms waarin het slagveld als een landkaart werd gerepresenteerd. Met bewegende lijnen of blokjes werden de gevechten aan het front geduid. De getoonde vorderingen vielen altijd in het voordeel van de maker uit. In de (waarschijnlijk na de oorlog samengestelde) COMPILATIE VAN MESSTER EN SASCHA JOURNAALS UIT DE EERSTE WERELDOORLOG (niet voorzien van tussentitels) bevindt zich een bewegende oorlogskaart naar Frans voorbeeld, waarin de vorderingen van de Centralen in de oorlogsjaren 1914-1916 worden aangetoond.<sup>349</sup> Het westfront blijft pijnlijk statisch, maar de successen in het oosten ogen indrukwekkend. De succestroop was natuurlijk dominant in de internationale persberichten (en dus ook in Nederlandse kranten) waarin "de vorderingen aan het front" van deze of gene partij werden uitgelicht.<sup>350</sup>

6. *Humaniteit*. Tegenover de aanklacht staat een troep die was bedoeld om de geadresseerde te overtuigen van de humane wijze waarop men in oorlogstijd opereerde. De 'humaniteitstroep' stond aan de basis van de dichotomie *Kultur* en *Civilization* en onderstreepte de suprematie van de eigen moraal door, bijvoorbeeld, de 'menswaardige' behandeling van de Ander (gewonden,

---

<sup>348</sup> "Het Oorlogsjournaal," *De Film-Wereld* 18, 8 juni 1918, 7.

<sup>349</sup> European Film gateway. COMPILATIE VAN MESSTER EN SASCHA JOURNAALS UIT DE EERSTE WERELDOORLOG. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Compilatie%20van%20Messter%20en%20Sascha%20journaals%20uit%20de%20Eerste%20Wereldoorlog/eye::eef5b60af79c6d88f1370edafbbe23a6](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Compilatie%20van%20Messter%20en%20Sascha%20journaals%20uit%20de%20Eerste%20Wereldoorlog/eye::eef5b60af79c6d88f1370edafbbe23a6) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>350</sup> Het *Rotterdamsch Nieuwsblad* nam een uitgebreide beschrijving van het fenomeen op: "Een eigenaardige noviteit geeft de Thaliabioscope, nl. een beweegbare oorlogskaart waarop men een duidelijk overzicht krijgt van den toestand op de verschillende oorlogsterreinen, de sterkte en bewegingen der te velde staande legers en de verschillende vlootdemonstraties. Het begint met de mobilisatie in de Europeesche landen, waar men de opgeroepen ziet bijeen trekken op de steden en vandaar naar de grenzen vertrekken. De legers worden aangegeven door blokken, wit voor de verbondenen, zwart voor de Duitschers. Elk blok stelt 500 man voor. Dan schuiven deze blokken naar de grenzen zoodat men zich gemakkelijk oriënteren kan over de verhoudingen der legers tegenover elkaar." Zie: "Thalia/Bioscope/De oorlogskaart," *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 10 december 1914, 20.

krijgsgevangenen of burgers) omstandig in beeld te brengen. Dominante visuele motieven binnen de humaniteitstroop zijn de ondersteuning van gewonde tegenstanders of de goede zorg die Rode Kruis-zusters verleenden. In de Nederlandse actualiteiten die aan de Nederlandse positie in de oorlog refereerden, komt de humaniteitstroop (in overeenstemming met het denkbeeld dat haar neutraliteit voortkwam uit idealisme) veelvuldig naar voren. De film *CAMP OF GOUDA (OUR BELGIAN REFUGEES IN HOLLAND)*, opgenomen door Kinematograaf Pathé Frères in 1916, moest bijvoorbeeld aantonen dat de opvang van Belgische vluchtelingen in Nederland uitstekend verzorgd was. De film was bedoeld om een tournee door de Verenigde Staten te gaan maken, “om, in opdracht der Belgische regering, de Amerikanen met de door de Nederlandsche regering getroffen maatregelen, in zake het vluchtelingen vraagstuk, meer bekend te maken”.<sup>351</sup> Bij de besloten vertoning van de film in Den Haag – in aanwezigheid van vele Belgische en Nederlandse hoogwaardigheidsbekleders – gaf de Leuvense professor Albert van Hecke een korte toespraak, “waarin hij met dankbaarheid gewag maakte van de menschlievende regering getroffen voor zijn beproefde landgenooten. Vervolgens gaf hij een uiteenzetting wat alzoo voor de Belgische vluchtelingen hier te lande is gedaan en beschreef de totstandkoming der vluchtelingenkampen.”<sup>352</sup> Een opname van de Nederlandse ambulance in Parijs (waarschijnlijk van Pathé) werd in de Nederlandse vakpers becommentarieerd met de volgende woorden: “Het Hollandsche publiek zal zich weldra de visu in de cinema’s rekenschap kunnen geven van het vele goede, dat onze liefdadige landgenooten hier stichtten.”<sup>353</sup>

Het is niet altijd gemakkelijk om in oorlogsfilms genoemde tropen te herkennen, zelfs al zijn de films het product van overheidspropaganda. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Franse reportage *DANS LES AJONCS DU VARDAR (IN DE RIETVELDEN VAN DE WARDAR, SCA, 1915)*.<sup>354</sup> De prachtig gekleurde beelden van exotisch aandoende soldaten in een meanderend landschap vertonen meer verwantschap met het genre van de *travelogue* dan een oorlogsreportage. De andere reportage, *EEN EXPEDITIE IN DE ALPEN (Sascha, jaartal onbekend)*, kan eveneens als een lofzang op de eigen troepen worden gezien.<sup>355</sup> De toeschouwer is getuige van de vlugge vaardigheid waarmee een troep Oostenrijk-Hongaarse soldaten zich door het besneeuwde Alpenlandschap bewegen. De schoonheid van de omgeving is

---

<sup>351</sup> “De Belgische vluchtelingen,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 18 maart 1916, 5.

<sup>352</sup> Zie in dit kader ook het verslag dat in een Amerikaanse krant verscheen naar aanleiding van de vertoning van de film in de vs verscheen: “Society to hear Belgian Needs,” *The Spokesman Review*, 12 januari 1917, 5. (<http://news.google.com/newspapers?nid=1314&dat=19170112&id=dOMUAAAAIIBAJ&sjid=tOADAAAABAJ&pg=5483,1792935>) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>353</sup> “Van onze Parijschen correspondent. Nieuwe films,” *De Bioscoop-Courant* 10, december 1916, z.p.

<sup>354</sup> European Filmgateway. *DANS LES AJONCS DU VARDAR*. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Dans%20les%20ajoncs%20du%20Vardar/eye::6cc7dc58f0c4e11fb0737ed81799f84c](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Dans%20les%20ajoncs%20du%20Vardar/eye::6cc7dc58f0c4e11fb0737ed81799f84c) (laatste raadpleging 15 september 2018).

<sup>355</sup> European Filmgateway. *EEN EXPEDITIE IN DE ALPEN*. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Expeditie%20in%20de%20Alpen/eye::5dda1476969c614e0e071d7b4ce90b80](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Expeditie%20in%20de%20Alpen/eye::5dda1476969c614e0e071d7b4ce90b80) (laatste raadpleging 15 september 2018).

ook hier een belangrijke attractie: de film faciliteert de mogelijkheid van *armchair travel* zoals tal van andere actualiteiten dat in de Nederlandse bioscopen ook deden. Van een pittoresk berglandschap ging in Nederland een speciale bekoring uit.

Beide films laten genoeg mogelijkheden om niet als propaganda te worden (h)erkend. Ze spelen ogenschijnlijk eerder in op een vraag naar spectaculaire beelden (moderne technologie, een indrukwekkend landschap) en de fascinatie voor het onbekende, dan dat zij er op gericht zijn een politiek of vaderlandslievend sentiment voeden. In geen andere film uit de Eye-collectie lijkt dat beter zichtbaar dan in EEN VLIEGTOCHTJE OVER DE ALPEN (jaartal en productiemaatschappij onbekend), waarin een cameraman vanuit een Duits militair vliegtuig het bergachtige landschap filmt.<sup>356</sup> Het levert adembenemende beelden in adelaarsperspectief op: ongetwijfeld een grote attractie voor vele bioscoopbezoekers halverwege de jaren tien. Zeker, met enige goede wil zou ook in deze actualiteit nog een slagkracht- of heldentrop – de onverschrokken vliegenier en dito cameraman – kunnen worden herkend, maar bij gebrek aan sturende tussentitels beklijft vooral de spektakelwaarde van de beelden an sich. En de oorlog zelf blijft ver buiten beeld.

### 3.3 De oorlogsactualiteiten

Rond 1909 was de Franse filmfabriek Pathé Frères als begonnen met de productie en distributie van een bioscoopjournaal: een compilatie van diverse actualiteiten, doorgaans met een duur van een kleine tien minuten. Toen Pathé in 1911 een bioscooptheater opende in Amsterdam, zou ook Nederland snel kennis maken met dit fenomeen. De journaals bestonden grotendeels uit Franse actualiteiten met kijkjes uit de hele wereld, zo nu en dan aangevuld met een Nederlands item. Het DNA van het bioscoopjournaal bestond uit de ‘actualiteit’, een term die ruim voor 1914 al deel uitmaakte van het filmvakjargon en doorgaans verwees naar een korte non-fictieve filmopname die in de kern informatief van aard was. Het journaal werd als bijproduct vertoond, meestal aan het begin van het bioscoopprogramma, dus doorgaans niet op het moment waarop de collectieve aandacht van het aanwezig publiek was bestendig. Zo was de actualiteit in de jaren tien opgenomen in een tweeledig verstrooiend format: als onderdeel van een journaalcompilatie én als onderdeel van de totaalprogrammering.

Toeschouwers zullen zich in het algemeen zelden tot bioscoopbezoek aangetrokken hebben gevoeld omwille van de aldaar vertoonde actualiteiten – in tegenstelling tot de vertoning van genres met een grote fanschare, zoals de Amerikaanse misdaadserie<sup>357</sup> – wat niet betekende dat zij

---

<sup>356</sup> European Filmgateway. EEN VLIEGTOCHTJE OVER DE ALPEN. COLLECTIE EYE. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Een%20Vliegtochtje%20over%20de%20Alpen/eye::7e6bd7306ec1009b7c8d9e9989d12bf2](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Een%20Vliegtochtje%20over%20de%20Alpen/eye::7e6bd7306ec1009b7c8d9e9989d12bf2) (laatste raadpleging 15 september 2018).

<sup>357</sup> Ivo Blom, “Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda tijdens de Eerste Wereldoorlog,” *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, red. Hans Binneveld et al. (Hilversum: Verloren, 2001), 134.

helemaal niet werden gewaardeerd. Sommige historische gebeurtenissen mochten zich wel degelijk in een flinke belangstelling verheugen. Dat gold zeker voor oorlogsactualiteiten, in ieder geval gedurende de eerste maanden van de Eerste Wereldoorlog. Op het moment dat publieksgroepen in Nederland voor het eerst werden geconfronteerd met oorlogsbeelden in de bioscoop, kenmerkten deze zich vooral door hun attractionele karakter.

In zijn welbekende definitie van “the cinema of attractions” benadrukt Tom Gunning de eigen wijze waarop zij de toeschouwer adresseert, zoekend naar “spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself”.<sup>358</sup> De aantrekkingskracht van de actualiteit lag besloten in de esthetiek van de opname an sich en het feit dat de toeschouwer zich op een geprivilegieerde positie ten aanzien van de het getoonde bevond (i.e. het ‘historische moment’, het landschap, de natuur, de oorlog, et cetera). Hoewel Gunning zelf de *cinema of attractions* tot aan 1907/1909 situeerde, waren de attractionele stijlkenmerken in de eerste opnamen van de oorlog dominant aanwezig. Hun aantrekkingskracht was echter aan verval onderhevig.

Voor het startschot van de Eerste Wereldoorlog waren al tal van actualiteiten te zien geweest die op één of andere manier pretendeerden inzicht te geven in een oorlogssituatie. De schaal waarmee dat vanaf de late zomer van 1914 gebeurde, was echter ongekend. Oorlogsactualiteiten, op dat moment nog louter het product van de commerciële filmbedrijven, waren er in de eerste plaats op gericht om de nieuwsgierigheid en sensatiezucht van de bioscoopbezoeker te ledigen. Het waren, wederom conform de definitie van Tom Gunning, *views* bij uitstek, “[that] tend to carry the claim that the subject filmed either pre-existed the act of filming [...] or would have taken place even if the camera had not been there”.<sup>359</sup> Als onderdeel van het paradigma van de *cinema of attractions* voorzag de view in de gratificatie van het verlangen realiteiten te zien die doorgaans buiten het fysieke bereik of mogelijkheden van de geadresseerde lagen. Daarmee imiteerde de view de ‘echte’ praktijk van het kijken: “To my mind the most characteristic quality of a ‘view’ lies in the way it mimes the act of looking and observing. [...] The camera literally acts as a tourist, spectator or investigator, and the pleasure of the film lies in the surrogate of looking.”<sup>360</sup>

Ik zou hieraan toe willen voegen dat de view (idealiter) nog iets meer bood, namelijk een geprivilegieerde, onbelemmerde blik op het nooit eerder getoonde. De attractie lag in de mogelijkheid van het aanschouwen van werkelijkheden die doorgaans buiten het bereik en zicht van

---

<sup>358</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,” *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. Wanda Strauven (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006), 381–388.

<sup>359</sup> Tom Gunning, “Before Documentary: Early Nonfiction Films and the ‘View’ Aesthetic,” in *Uncharted Territory. Essay on Early Nonfiction Film*, red. Daan Hertogs en Nico de Klerk (Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997), 14.

<sup>360</sup> Tom Gunning, “Before Documentary,” 15.

de toeschouwer lagen, en wel in de best mogelijke positie. De attractie van de view is daarmee een glijdende schaal, waarbij de spektakelwaarde wordt vergroot al naar gelang de onbereikbaarheid van het getoonde en de ideale positie die de toeschouwer daarin inneemt. Het PATHÉ-JOURNAAL bijvoorbeeld, was in hoofdzaak compilatie van losse views (of 'kijkjes', zoals de losse items van het journaal ook wel werden genoemd), getuige ook deze bespreking in het *Algemeen Handelsblad*:

*Het Pathé-journaal is ditmaal ook bijzonder gelukkig. Men woont de viering van den Juliana-dag in het interneringskamp te Zeist bij. De Belgen hebben zich dien dag blijkbaar best geamuseerd met hardlopen, touwtrekken, muziek maken enz. Van den eigenlijken oorlog ziet men iets bij de Russen: artillerie in actie en een grijzen pope, die den manschappen in een besneeuwde loopgraaf zijn zegen geeft. Opnamen van de Australische troepen in Egypte zijn zeer schilderachtig en op merkwaardige wijze wordt de beweging van het zoeklicht over Parijs op het doek gebracht. Men ziet den hellen stralenbundel geprojecteerd en daarin verschijnt als bij een luchtspiegeling het visioen van het stadsbeeld met zijn huizen, torens en koepels.<sup>361</sup>*

De verschillende onderwerpen verhielden zich letterlijk en figuurlijk mijlenver van elkaar. Ze worden besproken in termen van hun, respectievelijk, amusementswaarde, exotisme, hun pittoreske of curieuze karakter, maar niet per se om hun informatiewaarde, journalistieke kwaliteit of boodschap. De oorlog speelt slechts zijdelings een rol en het is vooral de 'schilderachtigheid' die als noemenswaardig wordt gezien. De opnamen zelf lijken niet te zijn bedoeld om te overtuigen; zo worden ze in dit citaat althans niet geïnterpreteerd.

Oorlogsactualiteiten (en -journaals) kwamen in grote getale en verschillende variaties. Het is uiteraard onmogelijk om een volledige inventarisatie te maken van alle oorlogsactualiteiten die in de Nederlandse bioscopen te zien zijn geweest. In de kluizen van Eye bevinden zich enkele journaals waarvan met enige zekerheid kan worden gesteld dat ze ergens in Nederland zijn vertoond – zoals uit de aanwezigheid van Nederlandse tussentitels kan worden afgeleid – maar de collectie kan geenszins als een representatieve dwarsdoorsnede van het aanbod van oorlogsactualiteiten in de Nederlandse bioscopen worden beschouwd. Het zijn immers vooral de films uit de collectie Desmet die bewaard zijn gebleven: eerder het gevolg van toeval dan van een bewust bewaarbeleid.

Vaak waren oorlogsactualiteiten, in tegenstelling tot fictiefilms, films met een 'titelloze' status. Als bijproduct in de programmering werden ze zelden afzonderlijk aangekondigd in bioscoopadvertenties. Advertenties of besprekingen in de (vak)pers geven soms een idee van de inhoud (zie ook het voorgaande citaat), maar dergelijke referenties zijn weer lastig naar bestaande

---

<sup>361</sup> "Uitgaan. Theater Pathé," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 11 mei 1915, 6.

kopieën te herleiden. Deze situatie verklaart misschien deels waarom er weinig historiografische aandacht die naar de oorlogsactualiteiten is uitgegaan. Hoewel ze wekelijks op het programma stonden van vrijwel elke gerenommeerde bioscoop, is het voor hedendaagse historici een relatief onzichtbare filmcategorie gebleven.<sup>362</sup> Sommige filmhistorici hebben er wel degelijk aandacht voor gehad, maar dan vooral, zoals ook in de inleiding is betoogd, vanuit een institutionele, *origin-driven* invalshoek, waarbij de analytische focus op de oorlogsactualiteit als product van propaganda ligt.<sup>363</sup> Over de stilistisch-inhoudelijke eigenschappen en institutionele context is dus het nodige bekend, maar dat geldt nauwelijks voor de vertoningspraktijken of de receptie van deze films. De oorlogsactualiteit wordt vooral benaderd als opmaat naar de ‘officiële’, langere propagandafilms – de categorieën reportage en documentaire die later in dit hoofdstuk zullen worden besproken – niet in de laatste plaats omdat deze films in de pers wél breed werden uitgemeten. Datzelfde gold overigens voor Nederland. In deze paragraaf staat de retoriek en receptie van de oorlogsactualiteit in de Nederland centraal. Welke actualiteiten waren er precies in de bioscopen te zien? En hoe nodigden oorlogsactualiteiten bioscoopbezoekers uit om betekenis te geven aan de oorlog? Het antwoord op die vragen leidt in de eerste plaats naar het bioscoopjournaal; het meest gangbare format waarbinnen de actualiteit het publiek bereikte.

“Waar is in godsnaam de oorlog?” vroeg schrijver, programmeur en cineast Peter Delpout zich af. “De wereld stond in brand, en het publiek vergaapte zich aan toeristische beelden van een Italiaanse badplaats, de zwierige jurk van een Parijs’ modehuis, of de olijke oogopslag van een Amerikaanse cowboy.”<sup>364</sup> In zijn onderzoek voor een programma over film en de Eerste Wereldoorlog in het toenmalige Filmmuseum kwam Delpout tot de conclusie dat in veel journaals weinig tot niets van de oorlog te zien was. Tussen alle escapistische trivia vond hij “nauwelijks beelden van het slagveld

---

<sup>362</sup> Het is een lot wat non-fictie van de jaren tien steevast is beschoren. De workshop “Non Fiction from the Teens” die in 1994 in het toenmalige Nederlands Filmmuseum is gehouden, was een poging om de studie naar deze ‘pre-documentaire’ filmcategorie leven in te blazen. De discussies tijdens de verschillende sessies zijn gebundeld verschenen. Zie: Daan Hertogs en Nico de Klerk, red., *Nonfiction from the teens. The 1994 Amsterdam Workshop* (Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994). De laatste jaren zijn een aantal publicaties over vroege non-fictie verschenen. Ik beperk me tot een aantal belangrijke monografieën: Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn of the Century Visual Culture* (New York: Columbia University Press, 2002); Vincenz Hediger en Patrick Vondereau, red., *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009); Paula Amad, *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn’s Archives de la Planètes* (New York: Columbia University Press, 2013); Jennifer Peterson, *Education in the School of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film* (Durham, Duke University, 2013). Met een ‘intermediale’ blik heeft Sarah Dellmann oog gehad voor de wijze waarop vroege non-fictiefilms ‘Nederlandsheid’ construeerden. Zie: Sarah Dellmann, “Images of Dutchness. Popular Visual Media, the Emergence of National Clichés and the Creation of Supposed Common Knowledge about the Netherlands and the Dutch (1800-1914)” (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2015).

<sup>363</sup> Laurent Véray betoogt dat het ook lang heeft geduurd voor er onderzoek werd gedaan naar oorlogsactualiteiten: “It should be noted that news production was, if not ignored by traditional historians of the cinema, then at least underestimated.” Zie: Laurent Véray, “1914-1918, the First Media War of the Twentieth century: The Example of French Newsreels,” *Film History* 22, no. 4 (2010): 409. Nog altijd is er meer aandacht voor officiële propagandafilms (regeringsfilms) dan de nieuwsactualiteiten waar Véray aan refereert.

<sup>364</sup> Peter Delpout, *Cinéma Perdu. De eerste dertig jaar van de film* (Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 1997), 21.

zelf”.<sup>365</sup> Hoewel van het werkelijke strijdtoneel inderdaad weinig te bespeuren viel, was de oorlog wel degelijk een vast programmaonderdeel van vele bioscopen; distributeurs en bioscoophouders hielden er alle vertrouwen in dat hun klanten zich voor oorlogsfilms zouden blijven interesseren. Tot in de laatste oorlogsmoanden wordt er in de (vak)pers volop met oorlogsactualiteiten geadverteerd en bleef het oorlogsjournaal een vast programmaonderdeel van vele bioscopen. Deze praktijk was niet tot ieders genoegen.

Aanvankelijk mochten oorlogsactualiteiten en -journaals zich in een warme belangstelling van het publiek verheugen. Vrijwel onmiddellijk na het uitbreken van de vijandigheden speelden bioscoophouders in de vier grote steden in op de vraag naar oorlogsbeelden. Het Pathé Theater in Amsterdam adverteerde al op 31 augustus 1914 met oorlogsgerelateerde opnamen. Andere bioscopen steden volgden snel. In de havenstad Rotterdam verschenen vanaf september 1914 oorlogsactualiteiten in verschillende bioscopen, voordat eind oktober het verbod op dergelijke opnamen werd verordonneerd. De Utrechtse bioscoop Scala adverteerde op 8 september 1914 met “beelden van den oorlog”, die tussen het filmdrama VERRAAD (onbekend) en enkele komische nummers werden vertoond.<sup>366</sup> Of het hier lantaarnplaatjes of films betrof, al dan niet voor de oorlog opgenomen, kan niet met zekerheid worden vastgesteld, maar de attractie van deze “mooie serie beelden” lag in de belofte verscholen dat zij openbaarden waarover het Utrechtse publiek al enkele weken in de kranten had kunnen lezen – en in de geïllustreerde pers had kunnen zien. Wat er in Scala precies te zien was bleef overigens onvermeld: de benoeming van “beelden” alleen al werd afdoende geacht om het publiek naar de bioscoopzaal te lokken.

In de Haagse Residentie-Bioscoop waren vanaf half augustus 1914 al oorlogsactualiteiten van eigen makelij te zien, die prominent werden aangekondigd als “opnames van alle militaire gebeurtenissen in deze oorlogstijd, en zulks met speciale toestemming van den Opperbevelhebber van Land- en Zeemacht”.<sup>367</sup> Deze mobilisatiefilms stelden zijn publiek in staat om zich te vergewissen van het ordentelijk verloop van de mobilisatie en de paraatheid van het Nederlandse leger. Het publiek in de Residentie-Bioscoop zag hoe “onze Hollandse militairen” in actie kwamen en hoe scholen tot kazernes werden omgevormd. Vanaf september bevatte het eigen bioscoopjournaal COURANT ALBERTS FRÈRES ook oorlogsactualiteiten van over de grenzen: “De eerste buitenlandse films, betrekking hebbende op de oorlog, zijn in ons bezit gekomen. De negatieven zijn ontwikkeld in Parijs en werden ons over Engeland gebracht.”<sup>368</sup> Deze “eerste serie” bestond uit een soort samenvatting van de begindagen van de oorlog, van “het Servische conflict, waardoor de oorlog is ontstaan” tot de

---

<sup>365</sup> Delpout, *Cinéma Perdu*, 21.

<sup>366</sup> Advertentie Scala, *Utrechts Nieuwsblad*, 8 september 1917, 3.

<sup>367</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 14 augustus 1914, 4. Het gaat hier om de mobilisatiefilms die in hoofdstuk vier nader zullen worden besproken.

<sup>368</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 1 september 1914, 4.

opnamen van de mobilisatie in Frankrijk en “betoogingen tegen de Duitsers in Parijs”. Een paar dagen later stond een tweede serie oorlogsactualiteiten op het programma.<sup>369</sup> Ditmaal leken de beelden meer te laten zien van de strijd zelf, getuige aankondigingstitels als “De inval der Duitsers in België”, “Voor Luik laatste schikkingen der forten” en “De eerste uitwerking van den Engelsch-Duitschen Zee-oorlog”.<sup>370</sup> Het feit dat de rivaliserende Haagse Passage Bioscoop op hetzelfde moment de eerste serie vertoonde, wijst op de aanvankelijke schaarste én populariteit van de oorlogsactualiteiten.<sup>371</sup> Bioscoophouders deden dan ook hun uiterste best om het publiek te wijzen op het speciale karakter van hun oorlogsactualiteiten. De aparte vermelding van de individuele activiteiten onderstreept evenzeer de aantrekkingskracht die dergelijke opnamen werd toegedicht. De Rotterdamse bioscoop Royal adverteerde bijvoorbeeld een “grootte oorlogs-actualiteit” getiteld “de inval der Pruisische regimenten in België”.<sup>372</sup>

Op 15 oktober adverteerde de Amsterdamse bioscoop Nöggerath in het *Algemeen Handelsblad* dat het “de huisoperateur” gelukt was om met gevaar voor eigen leven opnamen te maken van de strijd rond Mechelen en Antwerpen.<sup>373</sup> Hoewel deze formulering suggereert dat hij persoonlijk betrokken was bij het maken opnamen, kan het ook zo zijn dat het hier Duitse opnamen betrof, mogelijk van het productiebedrijf Messter.<sup>374</sup> In een advertentie van de Haagse Residentie-Bioscoop – een week later – worden deze films preciezer geduid: “Het is een operateur, hoewel met groote moeite en zelfs niet zonder gevaar gelukt, om eenige hoogst interessante opnamen van het Beleg van Antwerpen te kunnen doen. Hij volgde de Duitse troepen tot den eersten fortengordel bij Antwerpen, hetwelk blijkt uit het laatste beeld, namelijk: de door de Engelschen verlaten artilleriestellingen.”<sup>375</sup> De opnamen gaven onder meer brandende huizen te zien, artilleriestellingen en de snelle ontmanteling van een door de Belgen opgeworpen barrière van locomotieven.

Willy Mullens, het gezicht en mede-eigenaar van firma Alberts Frères, suggereerde in zijn advertenties eveneens dat de in zijn theater vertoonde actualiteiten van eigen makelij waren.<sup>376</sup> Ook deze bewering kan met een korreltje zout worden genomen – met “Alberts Frères en hun operateuren” kunnen immers zijn leveranciers worden bedoeld – maar helemaal onwaarschijnlijk was het ook weer niet. Zijn broer Albert Mullens verkreeg in ieder geval een visum om de grens over

---

<sup>369</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 5 september 1914, 8.

<sup>370</sup> *Ibid.*

<sup>371</sup> Advertentie Passage-Bioscope, *Haagsche Courant*, 5 september 1914, 4.

<sup>372</sup> Advertentie Cinéma-Royal, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 19 september 1914, 4.

<sup>373</sup> Advertentie Nöggerath, *Het Volk*, 24 oktober 1914, z.p.

<sup>374</sup> Maar het zou hier ook om materiaal kunnen gaan van de vier andere maatschappijen die van de Duitse autoreiten toestemming hadden gekregen nabij het slagveld te filmen. Zie: Martin Koerber, “Oskar Messter, Film Pioneer. Early Cinema Between Science, Spectacle and Commerce,” *A Second Life: German Cinema's First Decades*, red., Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), 59.

<sup>375</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 23 oktober 1914, 8.

<sup>376</sup> Advertentie *Haagsche Courant*, 1 september 1914, 4: “Al hetgeen Alberts Frères omtrent den oorlog vertoonen, zijn authentieke opnamen, door Alberts Frères en hun operateuren ter plaatse opgenomen.”



te steken.<sup>377</sup> Het is mogelijk dat hij op en rond 9 oktober 1914 filmopnamen nabij of wellicht over de Belgische grens maakte, die in deze tweede serie werden vertoond. Ook had Willy Mullens het alleenrecht gekregen om filmopnamen te maken van het leger (waarover meer in hoofdstuk vier), die tijdens eerste oorlogsweken in verschillende (Haagse) bioscopen Den Haag te zien waren.

In de eerste maanden was de oorlog een van de grootste attracties in de Nederlandse bioscopen. Als views boden de oorlogsactualiteiten nieuwe en spectaculaire vergezichten. Vrijwel direct na de komst van oorlogsactualiteiten in de bioscopen verschenen krantenbesprekingen die de populariteit ervan weerspiegelden en stimuleerden. “Zeker is het, dat geen andere opnamen het publiek thans zoo kunnen interesseeren,” schreef het *Algemeen Handelsblad* op 30 oktober 1914.<sup>378</sup> Ondanks haar latere aversie tegen deze films wist het eerder genoemde tijdschrift *De Film-Wereld* zich wel degelijk de aantrekkingskracht van het oorlogsjournaal in 1914 te herinneren: “De eerste weken was het zeer interessant, vooral voor ons in een veilig landje, in een gezellige, vroolijke volle zaal, diep in een mollige fauteuil gedoken, ons in al die oorlogsellende verdiepen, dat was ‘net echt’, zoals de volksmond zegt.”<sup>379</sup> Uit het citaat spreekt de pullfactor van spektakelwaarde, door Peter Cowie treffend omschreven als “a desire for the real not as knowledge but as image – as spectacle”.<sup>380</sup> Kranten benadrukten voortdurend de spektakelwaarde van de oorlogsactualiteiten. “Er zijn beelden bij die men in spanning volgt,” schreef het *Algemeen Handelsblad*, “vooral een korte opname van den terugtocht der Belgische artillerie van Antwerpen, waarbij men de granaten in het veld ziet springen. De filmfabrikanten zouden hun vak niet verstaan als ze niet probeerden den oorlog in zijn hevig zenuwschokkende momenten op het doek te brengen.”<sup>381</sup> Dergelijke citaten onderstreepten de brede aantrekkingskracht van oorlogsbeelden, die naast hun informatieve waarde ook pretendeerden een ‘echte’ oorlogservaring te bieden. Het was geen wonder dat de oorlogsactualiteit de inzet werd van een concurrentiestrijd tussen bioscoopondernemers, die elkaar de loef af probeerden te steken met de vertoning van de meest indrukwekkende oorlogsbeelden. In advertenties wordt logischerwijs niet alleen gewezen op hun spektakelwaarde of de grote moeite waarmee de beelden waren verkregen, maar ook op hun authenticiteit.<sup>382</sup> Het tijdperk van de *fake* oorlogsoopname leek ver weg.

Het is tekenend dat kranten aandacht aan de actualiteiten besteedden; een categorie die voorheen onbesproken bleef, voor zover het bioscoopaanbod überhaupt al aan bod kwam. Nu was

---

<sup>377</sup> Filmdatabase Eye Filmmuseum. [www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/film/oorlog-in-het-oosten-oorlog-in-het-westen](http://www.eyefilm.nl/collectie/filmgeschiedenis/film/oorlog-in-het-oosten-oorlog-in-het-westen) (laatste raadpleging 15 september 2018).

<sup>378</sup> “Uitgaan,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 30 oktober, 1914, 6–7.

<sup>379</sup> “Aanteekeningen van een bioscoopmaniak. Het oorlogsjournaal,” *De Film-Wereld* 18, 18 juni 1918, 7.

<sup>380</sup> Peter Cowie, *Recording Reality, Desiring the Real* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011), 2.

<sup>381</sup> “Uitgaan,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 30 oktober 1914, 6–7.

<sup>382</sup> Zie bijvoorbeeld: Advertentie Apollo, *Haagsche Courant*, 12 oktober 1914, 8 (“originele opnamen van het oorlogsveld”) of advertentie Thalia/Cinema Royal, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 9 oktober 1914, 4 (“werkelijk originele opnamen”).

de reactie van kranten opvallend positief. Op basis van het ongekeerde realisme dat de oorlogsactualiteiten voorstonden – door *de Nieuwe Courant* bijvoorbeeld betiteld als “wreede werkelijkheid”<sup>383</sup> – werden oorlogsactualiteiten eerst en vooral begrepen als een nieuw paradigma in oorlogsverslaggeving. In vergelijking met andere journalistieke vormen, zoals de geïllustreerde of de geschreven pers, werd de oorlogsjournaal in verschillende persreacties een wezenlijke, aanvullende rol toegedicht. Het *Utrechts Nieuwsblad* sprak van “kiekjes, die de wetenschap, uit de kranten opgedaan, belangrijk aanvullen”.<sup>384</sup> Ook het chique weekblad *De Kunst* – dat doorgaans alleen, en met hoge uitzondering, ‘kunstfilms’ besprak – nam de moeite om de oorlogsactualiteiten te bespreken: “Het belangwekkendste dat de kinema’s ons thans brengen, vormen de opnamen van het oorlogs-terrein. En hoe treurig en luguber de opnamen soms zijn, ze zijn niettemin diep indrukwekkend. [...] Zulke films zeggen heel wat meer dan al die verhalen en berichten in de kranten!”<sup>385</sup> Naar aanleiding van de vertoning van “oorlogsopnamen” in de Amsterdamse bioscoop Cinema Palace, schreef het *Nieuws van den Dag* op 23 september 1914: “Onze Hollandsche geïllustreerde tijdschriften geven telkens een beeld van tafereelen uit den tegenwoordigen oorlog. Nu kan men die nog treffender, nog meer naar de werkelijkheid aanschouwen.” En *De Telegraaf* prees de “waarlijk schokkende natuurgetrouwheid” van de oorlogsactualiteiten.<sup>386</sup>

De sterke nadruk op het realisme van de beelden in deze reacties (en vele andere) is verklaarbaar, omdat de oorlogsactualiteiten toonden wat men tegelijkertijd in de krant had kunnen lezen en waarvan men de gevolgen ook op andere vlakken ervaarde. De mobilisatie van Nederlandse soldaten en de toestroom van Belgische vluchtelingen vormde een referentiekader dat de oorlogsactualiteiten van urgentie en relevantie voorzag. Zij speelden zich af in een tijd en ruimte die ‘gelijktijdig’ werd geacht, waarmee hun actuele karakter werd benadrukt. Niet voor niets kondigde een advertentie “de actueelste opname van het oorlogs-terrein” aan.<sup>387</sup> Toeschouwers zaten op de voorste rij van het wereldtoneel – die mogelijkheid werd althans gesuggereerd. De persreacties op de eerste oorlogsactualiteiten waren kortom volledig in lijn met het discours van de niet-liegende film waar de officiële Britse, Franse en Duitse filmpropaganda later op zou worden gestoeld, hetgeen de twijfelaars onder de militaire en politieke autoriteiten wellicht zal hebben gesterkt om zich tot op het filmfront te bewegen. De artikelen suggereren dat de actualiteiten aanvankelijk grote indruk

---

<sup>383</sup> “Bioscoop-Theater. Reguliersdwarstraat,” *De Nieuwe Courant*, 17 oktober 1914, 12.

<sup>384</sup> “Scala,” *Utrechts Nieuwsblad*, 2 november 1914, 2.

<sup>385</sup> “Kinematografie. Oorlogs-Journaal,” *De Kunst* 6, no. 348 (26 september 1914): 759. Gedurende de oorlogsjaren besprak *De Kunst* met regelmaat vertoningen in Nöggerath’s Bioscope-Theater en Cinema Pathé. Als het oorlogsfilms betrof, liet de redactie niet na haar sympathie voor de Fransen kracht bij te zetten. Zoals zij zelf verwoordde: “Onze sympathie steken wij onder stoelen en banken. Een ieder weet toch wat men aan ons heeft. Het verwoesten van kunstwerken, waar zij ook zijn, kan niet anders dan onze verachting wekken en innige droefenis over het verlies dat de beschaving daardoor lijdt.” Zie: “Neutraliteit,” *De Kunst* 8, no. 405 (30 oktober 1915): 63.

<sup>386</sup> “Theater Pathé,” *De Telegraaf* (avondblad), 24 oktober 1914, 3.

<sup>387</sup> Zie ook: Advertentie Thalia/Royal, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 30 september 1914, 4.

maakten en dat de bioscoop kon worden gebruikt om zich van het laatste nieuws op de hoogte te stellen. Daarmee droegen de oorlogsactualiteiten bij aan een journalistiek discours over film, waarin zij meer en meer als verslaggevend medium werd benaderd. Het is niet zo dat dat voor het eerst gebeurde<sup>388</sup>, maar de omvang en intensiteit van dergelijke reacties nam exponentieel toe.

De voorbeelden tonen ook aan dat bioscoopeigenaren graag hun (goede) naam aan oorlogsactualiteiten verbonden. Ruim voor de komst van *BRITAIN PREPARED* zullen Nöggerath, Mullens en andere bioscoopondernemers aan hebben gevoeld dat oorlogsopnamen niet alleen tot de verbeelding van een nieuwsgierig of zelfs sensatiebelust publiek spraken (en dus een grote commerciële waarde vertegenwoordigden), maar tevens een belangrijke rol konden spelen in het veredelingsstreven van het bioscoopbedrijf. Ansjé van Beusekom stelt dat de oorlogsjournaal een nieuwe groep bezoekers trok, “waarmee het bestaansrecht van de bioscoop werd erkend”.<sup>389</sup> Hoewel Van Beusekom hiervoor geen empirisch bewijs aandraagt, lijkt haar conclusie op zichzelf niet bezijden de waarheid. Het is heel goed mogelijk dat de aantrekkingskracht van de oorlog dermate groot was, dat zelfs de bioscoopkritische beschouwer meende zich een gang naar de bioscoop te kunnen permitteren. De populariteit van oorlogsactualiteiten lijkt echter van korte duur te zijn geweest. Wie de films bezocht in de hoop daadwerkelijk gevechten of bloedige taferelen te zien, zal teleurgesteld huiswaarts zijn gekeerd. “Van de eigenlijke veldslagen krijgt men niet veel. Maar men weet, correspondenten en fotografen en zeker bioscoop-operateurs worden streng geweerd aan de oorlogs-fronten. Toch is zo’n oorlogsfilm nog heel belangwekkend.”<sup>390</sup>

### 3.4 De samenstelling van het oorlogsjournaal

Vanaf de eerste maanden van de oorlog werd door verschillende filmverhuurkantoren het oorlogsjournaal aangeboden; een nieuwe term voor een nieuw fenomeen.<sup>391</sup> Afgezien van het *PATHÉ-JOURNAAL* en, later, de *ANNALES DE LA GUERRE*, waren er gedurende de oorlogsjaren in de Nederlandse bioscopen geen kant-en-klare oorlogsjournals van buitenlandse filmfabrikanten te zien. In plaats

---

<sup>388</sup> Zie bijvoorbeeld: “Duitschland. De kinematograaf in den oorlog,” *De Kinematograaf* 139, 17 september 1915, 1958: “de cinema-opneming te velde wordt niet voor het eerst in dezen oorlog toegepast. Ook tijdens den Balkankrijg werden de cinema’s in het werk gesteld.” Zie ook: “Theater Pathé, Kalverstraat,” *Het Nieuws van den dag*: 20 november 1912, 7: “Nu de dagbladen kolommen vol druks over den strijd dagelijks te lezen geven, is ’t niet te verwonderen, dat ook de bioscoop-journals het hunne bevatten over dien geweldigen oorlog. Die journals doen dat op hunne wijze, door verschillende episodien in beeld te brengen, en zoo hebben ook zij daar in die woelige streken hun correspondenten die, gewapend, niet met de pen, maar met hun filmtoestel, veel belangrijks opnemen. En onder hen bevinden zich ook de correspondenten van de firma Pathé. Hun werk kan men thans gadeslaan in het theater Pathé in de Kalverstraat alhier. En dan ziet men, dat die heeren zich op vrij gevaarlijke plaatsen met hun toestel hebben bevonden. Want granaten en bommen springen angstwekkend uiteen niet ver van hun verwijderd... Een spoorwegdijk, waarover een trein rolt, ziet men krachtig doorschieten. Het vervoeren en behandelen van gewonden wordt mede in beeld gebracht. Kortom, de Pathé-Courant geeft thans wel een denkbeeld van den woesten strijd, die in den Balkan gestreden wordt... en van het naamloos lijden, dat er geleden wordt.”

<sup>389</sup> Ansjé van Beusekom, “Films als Kunst. Reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895-1940” (proefschrift, Vrije Universiteit, 1998), 56.

<sup>390</sup> “Scala bioscoop theater,” *Utrechts Nieuwsblad*, 31 oktober 1914, 2.

<sup>391</sup> In de krantendatabase Delpher komt het begrip voor het uitbreken van de oorlog niet voor.

daarvan compileerden distributeurs hun eigen journaals. Het is waarschijnlijk dat bioscoophouders (die vaak ook een verhuurkantoor bezaten) deze ook nog voor eigen gebruik aanpasten, al dan niet met een specifieke doelgroep voor ogen. Er bestond bijvoorbeeld een REMBRANDT-OORLOGSJOURNAAL (Utrecht), een UNION-COURANT (Amsterdam), een PALACE JOURNAL (Rotterdam) en een COURANT ALBERTS FRÈRES (Den Haag); de 'betere' bioscoop had een eigen journaal. Zo fungeerden filmondernemers als "cultural brokers" in het aanbod en de betekenis van oorlogsactualiteiten.<sup>392</sup>

Het is niet altijd duidelijk wie precies verantwoordelijk was voor de samenstelling ervan, maar vaak was het journaal het resultaat van creatief en pragmatisch compileren, zeker in tijden waarin een neutrale richtlijn gold. In sommige gevallen verknipten verhuurkantoren al bestaande (oorlogs)journalen (bijvoorbeeld het Duitse HUBERT KINO-KRIEGSSCHAU of MESSTER-WOCHE) en voorzagen ze van nieuwe titels. Binnen een dergelijke recyclecultuur – ingegeven door politieke, maar ook door commerciële en praktische overwegingen – was een oorspronkelijke betekenis niet gewaarborgd.

In Nederland waren oorlogsactualiteiten voortdurend onderwerp van toe-eigeningspraktijken, overgeleverd aan de grillen van Nederlandse verhuurders en vertoners. Ook oorlogsactualiteiten van Pathé werden gebruikt in nieuwe samenstellingen, zoals bijvoorbeeld in de LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN van Jean Desmet het geval was. Het samenstellen van oorlogsjournaals was een vorm van toe-eigening die niet los van de receptie van oorlogsactualiteiten kan worden gezien. In het oorlogsjournaal was de oorlog gereduceerd tot een verzameling faits divers, een eclectisch 'geheel' waarin zeer zelden een overkoepelende, thematische relatie aanwezig was. De toeschouwer werd doorgaans niet expliciet uitgenodigd om een argumentatief verband tussen de losse actualiteiten zien. Dit betekende echter niet de samenstelling van oorlogsjournaals altijd volstrekt willekeurig was.

Welke (ongeschreven) regels golden voor de samenstelling van (oorlogs)journaals? Welke kwalitatieve criteria moesten in acht worden genomen om het ene journaal te prefereren boven het andere? Vanuit het perspectief van de vakpers – zo begaan met het lot en de reputatie van het film- en bioscoopbedrijf – waren deze criteria kraakhelder. Oorlogsjournaals boden kansen om een groot en wellicht nieuw publiek te bereiken, maar alleen als ze neutraal, actueel en nieuw zouden zijn.<sup>393</sup> In hoofdstuk twee is aandacht besteed aan de onzijdigheidsseis die aan het journaal werd gesteld. Als de opgenomen oorlogsactualiteiten dus al een propagandistische kwaliteit bezaten – door nadrukkelijk een van genoemde tropen op te voeren – dan werd deze vaak gesmoord in een neutrale

---

<sup>392</sup> In navolging van de Franse historicus Michel Vovelle maakt Thunnis van Oort gebruik van de concept "culturele bemiddelaar" om de ontwikkeling en eigenheden van een lokale (Limburgse) bioscoopcultuur te beschrijven. Hij stelt terecht: "Van cruciaal belang in de vormgeving van het bioscoopwezen waren de filmverhuurders. Zij bekleedden een sleutelpositie in de aanpassing van films aan een Nederlands cultuurpatroon." Zie: Thunnis van Oort, "Film en het moderne leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek" (proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007), 22.

<sup>393</sup> "De samenstelling van het journaal," *De Kinematograaf* 222, 20 april 1917, 12.

verdeel-en-heerstactiek. Net als de filmverhuurkantoren H.A.P. en Filma, adverteerde Nöggerath (eigenaar van verhuurkantoor F.A.N.) in de vakpers prominent met de neutrale samenstelling van zijn oorlogsjournaal: “Wij stellen onze journaals thans samen in dier voege, dat beelden van het westelijk als van het oostelijk oorlogstooneel worden gegeven. Duitschland, Oostenrijk, Frankrijk, Engeland, Rusland, België, Turkye, Italië, kortom, uit elk land worden naar gelang der nieuwste gebeurtenissen, een of meer der meest interessante opnamen door ons verzameld en hiervan een veelzijdig geheel samengesteld.”<sup>394</sup>

Er zijn helaas geen kopieën van het oorlogsjournaal van Nöggerath overgebleven, van H.A.P. en Filma evenmin. In *De Bioscoop-Courant* is wel een volledige lijst van actualiteiten te vinden waaruit één zo’n journaal bestond.<sup>395</sup> Het betrof maar liefst tweeëntwintig afzonderlijk items, afkomstig van het Duitse Eiko en het Franse Éclair. Het begrip ‘oorlogsjournaal’ was in dit geval zeer betrekkelijk. Voor zover op basis van de genoemde onderwerpen kan worden afgeleid, waren er vijf Duitse en zes Franse oorlogsactualiteiten in de compilatie opgenomen. De overige elf titels hadden vrijwel niets met de oorlog te maken: in Nederlands-Indië werd een schip met bananen voor Engeland beladen, in Parijs stond *De Koopman van Venetië* op de planken en ergens op de wereld woonden de hertog van Connaught en prinses Patricia een kerkdienst bij. Eén opname toonde een Duits succesje (een veroverd fort bij Brest-Litowsk) en in drie opnamen figureerden helden van beide zijden. Verder bevatte de compilatie enkele views binnen de gelederen van het leger die onder de troep ‘slagkracht’ kunnen worden geschaard. Deze tropen zullen sommigen wellicht opgevallen zijn, maar een dergelijk bonte verzameling vestigde op geen enkele wijze de aandacht op een enkelvoudige propagandistische intentie. Integendeel – en dat was ook precies de bedoeling.

Niet iedereen hield zich echter aan de regels van het neutrale spel. Zo beklagde het Nederlandse filmverhuurkantoor Filma zich erover dat er partijdige oorlogsjournaals in omloop waren:

*Dit namelijk laat bij sommige oorlogsjournaals wel wat te wensen over, waar men het publiek alleen opnamen van een der oorlogvoerende partijen voorzet, aldus willens en wetens stemming makend voor deze of gene partij. [...] Behalve dan in de theaters, welke door hun b.v. speciaal Fransch karakter (als b.v. in de hoofdstad Pathé) uit den aard der zaak het niet mogelijk kunnen maken andere opnamen dan die van het gevechtsfront der geallieerden in hun journaal op te nemen, kan zulk een reden niet gelden voor de, laat het ons eens den naam geven van onafhankelijke cinema’s. Met terzijde-stelling van alle persoonlijke gevoelens welke een filmverhuurder, resp. filmexploitant voor deze of gene der strijdende volken mocht koesteren, hebben deze personen toch allereerst te*

---

<sup>394</sup> Advertentie Filmverhuurkantoor Nöggerath, *De Bioscoop-Courant* 21, 12 februari 1915, 9.

<sup>395</sup> Advertentie Filmverhuurkantoor Nöggerath, *De Bioscoop-Courant* 1, 28 september 1917, 8.

*bedenken, dat zij in een neutraal land leven, waar, op bovendien dringend verzoek van onze Regering, door alle bewoners er naar gestreefd moet worden, dat geen der oorlogvoerende landen, door zeker uitingen of betoogingen in hun gevoelens jegens ons zouden kunnen worden gekwetst.*<sup>396</sup>

Het is niet precies duidelijk op welke firma's Filma doelde (waarschijnlijk het Pathé Theater) maar *De Bioscoop-Courant* verwees in een korzelige reactie naar "één der bioscooptheaters te Amsterdam". Het vakblad confronteerde Filma met de onzinnigheid van haar kritiek door fijntjes te wijzen op dezelfde 'onneutrale houding' waar zij anderen van betichtte:

*Aan bedoeld blad is verbonden een filmbureau, en tot overmaat van ironie rijkt in hetzelfde nummer een advertentie, waarin dat filmkantoor met annex vakblad zijne onpartijdige waar aanprijst. In die annonce zoeken wij tevergeefs o.a. Fransche en andere merken. Wel heeft het Duitsche fabriikaat de overhand. Met het volste recht kunnen wij dus zeggen: eene eenzijdige vertegenwoordiging.*<sup>397</sup>

Dergelijke beschuldigingen wijzen op een felle concurrentiestrijd tussen verhuurkantoren en bioscoophouders, waarbij het oorlogsjournaal als ijkpunt voor een verantwoord verhuur- en programmeerbeleid fungeerde. Ze tonen bovendien aan dat ondanks de dreiging van censuur, partijdigheid in de bioscopen wel degelijk een gegeven was; ook buiten de muren van het Amsterdamse Pathé Theater en alle andere 'afhankelijke' cinema's.<sup>398</sup>

### **3.5 Het PATHÉ-JOURNAAL en LES ANNALES DE LA GUERRE**

Hoewel in de pers wel eens werd verwezen naar het journaal van Pathé als 'oorlogsjournaal', deed de courante term PATHÉ-JOURNAAL (OF PATHÉ-COURANT) meer recht aan de aard van het getoonde. Aangekondigd als de "meest gelezen krant der geheele wereld", met "meer dan een miljoen lezers", koketteerde het PATHÉ-JOURNAAL met zijn journalistieke aura en wereldwijd bereik, hoewel van enige diepgang die van een papieren kwaliteitskrant mocht worden verwacht weinig te bespeuren viel. Gedurende de oorlog was het PATHÉ-JOURNAAL niet het product van officiële propaganda. De inhoud van het journaal werd vooral gedictieerd door een commerciële logica. Uiteraard stond de output wel onder controle van de Franse overheid. In dit licht hield het bedrijf natuurlijk rekening met de patriottische sentimenten van het (inter)nationale bioscooppubliek.

---

<sup>396</sup> C.B., "Het Oorlogsjournaal," *De Kinematograaf* 147, 12 november 1915, 2043.

<sup>397</sup> *De Bioscoop-Courant* 9, 19 november 1915, 4.

<sup>398</sup> Bioscoop Rembrandt werd bijvoorbeeld ook van eenzijdigheid 'beticht'. Zie: "Utrecht. Rembrandt," *De Kinematograaf* 126, 18 juni 1915, 1653: "Een niet alledaagsch oorlogsjournal [sic] opent de serie voorstellingen. Inderdaad boden verschillende dezer kijkjes op de oorlogsbedrijvigheid in de verschillende landen betere tooneelen aan, dan wij zulks gewend zijn. Ook waren zij dezen keer niet zoo eenzijdig en kregen we ook iets van andere zijde dan die der Engelschen te zien. Voornamelijk de cavalerie-charge trok bijzonder de aandacht."

In het PATHÉ-JOURNAAL draaide het zelden om de oorlog alleen.<sup>399</sup> Het PATHÉ-JOURNAAL 185B (uit de collectie van Eye) bestond bijvoorbeeld uit zes items die voorzien waren van Nederlandse, neutraal-beschrijvende titels: een begrafenis van een hoofzuster van het Rode Kruis die in Marokko werkzaam was, een wedstrijd met watervliegtuigen, haarmode in Parijs, een grote brand in Chicago, generaal Joffre en minister van Oorlog Millerand die een veroverde brug bezichtigen en de Russische tsaar die de erewacht inspecteert en ergens een mis bijwoont.<sup>400</sup> Van een propagandistische toon was nauwelijks sprake, afgezien wellicht van de opvoering van oorlogsheld Joffre en een bescheiden succesje. De andere PATHÉ-JOURNAALS uit de Eye-collectie volgen een soortgelijk patroon. Wanneer zij worden vergeleken met het vooroorlogse aanbod, zou kunnen worden geconcludeerd dat de inhoud nauwelijks veranderd was. In bioscoopjournaals lag de oorlog vaak onder een dikke laag trivia verscholen.

Toch is het onjuist om op basis van deze kopieën – die niet exact te dateren zijn – te concluderen dat het PATHÉ-JOURNAAL de oorlog altijd als bijzaak presenteerde. Tot aan de komst van de oorlogsreportages (vanaf april 1915) maakte Theater Pathé bijna wekelijks melding van “nieuwe opnamen van het oorlogsterrein” om de aandacht op haar journaal te vestigen.<sup>401</sup> De oorlog speelde in de eerste maanden waarschijnlijk een grotere rol in het journaal, zoals het *Algemeen Handelsblad* in april 1915 ook constateerde: “De menschenlijke verbeelding verliest spoedig haar reagerend vermogen en dan veroorzaken de relazen der ernstige rampen nog slechts een korte stoornis van het humeur, zooals aangebrand eten dat doet. De firma Pathé heeft dat juist ingezien, de eigenlijke oorlogsopnamen worden al korter en minder-interessant.”<sup>402</sup> Maar zodra het PATHÉ-JOURNAAL spectaculaire oorlogsactualiteiten bevatte, ook na de komst van de oorlogsreportages, werd daar in advertenties nadrukkelijk op gewezen. Vooral wanneer zij actie suggereerden of direct leken te verwijzen naar het slagveld an sich. Dergelijke opnamen werden in de advertenties expliciet benoemd.<sup>403</sup>

In het commerciële PATHÉ-JOURNAAL waren zeker ook propagandatropen te herkennen, maar deze uitten zich in de eerste plaats in het patriottisch karakter van de actualiteiten. Direct vanaf hun

---

<sup>399</sup> Gedurende de eerste oorlogsweken was het PATHÉ-JOURNAAL volledig aan de oorlog gewijd, waarna oorlogsgerelateerde onderwerpen werden afgewisseld met andere: “Hoogst interessant is ook in het Pathé-Theater, de oorlogsfilm, die ons vooral de dingen laat zien van de kant van de geallieerden. Zoo nu en dan komt daarbij ook een journaal-kiekie van een gebeurtenis buiten den oorlog om, - en in zoover begint de Pathé-Courant dan ook weer haar gewone, universeele aanzien te her krijgen.” *De Kunst* 7, 24 oktober 1914, 56.

<sup>400</sup> European Film Gateway. PATHÉ-JOURNAAL 185B. Collectie Eye.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Pathé%20Courant%20185b/eye::86a8aa9d4a5ba7406bee068455ed456f](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Pathé%20Courant%20185b/eye::86a8aa9d4a5ba7406bee068455ed456f) (laatste raadpleging 15 september 2018).

<sup>401</sup> Zie bijvoorbeeld: Advertentie Theater Pathé, *Algemeen handelsblad* (ochtendblad), 3.

<sup>402</sup> “Théâtre Pathé,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 24 april 1915, 8.

<sup>403</sup> Bijvoorbeeld: “de jacht op onderzeeërs” (Advertentie Theater Pathé), *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 28 september 1916, 8); “de Fransche artillerie op de slagvelden aan de Somme” (Advertentie Theater Pathé, *Algemeen Handelsblad* (avondblad); 3 november 1916, 8) of “de Fransche mariniers, de helden van de Yser” (Theater Pathé, *Algemeen Handelsblad* (avondblad); 31 augustus 1916, 8).

komst (rond 1909) speelden bioscoopjournaals een belangrijke rol in wat Micheal Billig een “banaal nationalisme” heeft genoemd; de alledaagse representaties van de natie die een gevoel van verbondenheid cultiveerden.<sup>404</sup> Al voor de oorlog begon, vormden opnamen van hoogwaardigheidsbekleders en het leger (vooral parades en oefeningen) de hoofdmoot van de Franse oorlogsactualiteiten en het PATHÉ-JOURNAAL in het bijzonder.<sup>405</sup> Oorlogsactualiteiten werden dus gemaakt naar beproefd recept, maar binnen de context van een nationale crisis maakte de banaliteit of vanzelfsprekendheid van dergelijke beelden plaats voor een nieuw perspectief. In het licht van de volkerenstrijd kregen hoogwaardigheidsbekleders een heldenstatus toebedeeld; militaire parades werden proeven van paraatheid en slagkracht. Dergelijke motieven speelden in op het verhoogde, vurige nationaalbewustzijn en lokten gemakkelijk geestdriftige reacties uit. Het verschil zat dus vooral in de intensiteit waarmee de oorlogsactualiteiten werden beleefd, ook in Nederland. Dat verklaart waarom banale scènes plotsklaps als cinematografische hoogtepunten worden aangekondigd: “Binnen kort [sic] is te verwachten een film waarop koning Albert van België, President Poincare, generaal Joffre en Generaal French de Franse linies inspecteeren. Werkelijk een opname die het actueele ‘Journal’ een nieuwe lauwertak zal vlechten bij de vele reeds op dit gebied bereikt.”<sup>406</sup>

Naast de gebruikelijke inspecties en parades – die vooral de slagkracht van het Franse leger propageerden – introduceerde het journaal ook nieuwe tropen. Aanvankelijk was de moreelgroep in het PATHÉ-JOURNAAL onderbelicht. De noodzaak om deze te benadrukken was immers minder evident in tijden waarin het geloof in een snelle, positieve afloop van het conflict nog wijdverspreid was. De moreelgroep deed vooral zijn entree in de eerste oorlogsreportages, vanzelfsprekend op hetzelfde moment dat het nationale vertrouwen wel een boost kan gebruiken. Sommige actualiteiten ‘bewezen’ dat het goed ging met de soldaten en hen geen gebrek aan vertrouwen in een goede afloop kon worden verweten. Vooral de tussentitels beandrukten deze geprefereerde boodschap: “Met vreugde in het hart en een glimlach om den mond ontvangen onze dierbare vaderlandsverdedigers de geschenken, die hun van thuis gestuurd worden.”<sup>407</sup>

Zoals gesteld kwamen er in het PATHÉ-JOURNAAL ook aanklachten voor, vooral in de vorm van verwoestingen waarvoor de vijand verantwoordelijk moest worden gehouden. Toch werd het PATHÉ-JOURNAAL slechts in beperkte mate gekenmerkt door een expliciet vijandige toon, zeker in Nederland. Het kwam bijvoorbeeld voor dat er Duitse krijgsgevangenen in beeld waren, maar dat bleef bij een

---

<sup>404</sup> Billig, Micheal. *Banal Nationalism* (London: Sage Publications, 1995), 16–17.

<sup>405</sup> Jeannine Baj en Sabine Lenk, “Le premier journal vivant de l’univers! Le Pathé Journal 1909-1913,” in *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, red, Michel Marié en Laurent Le Forestier (Parijs: Association Française de Recherche l’Histoire du Cinéma, 2004), 270.

<sup>406</sup> “Pathé-Oorlogs-Journal,” *De Bioscoop-Courant* 3, 8 oktober 1915, 5.

<sup>407</sup> European Film Gateway. BEELDEN UIT DE EERSTE WERELDOORLOG. Collectie Eye.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Beelden%20uit%20de%20Eerste%20Wereldoorlog/eye::d5a26fc5e2894bfe5825e78d8ecfcf24](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Beelden%20uit%20de%20Eerste%20Wereldoorlog/eye::d5a26fc5e2894bfe5825e78d8ecfcf24) (laatste raadpleging 15 september 2018).



sobere constatering. In het vorige hoofdstuk is melding gemaakt van een oorlogsactualiteit die de titel “op het pad der beschaving” droeg, waarna waarschijnlijk een opname van verwoestingen volgde. In de ogen van de Haagse censor was een dergelijke expliciete aanklacht tegen de Duitse *Kultur* een brug te ver. Expliciet vijandige verwijzingen zullen in de meeste gevallen dus afwezig zijn gebleven, zeker in Rotterdam en Den Haag. Het geschonden (cultureel) erfgoed bleef desondanks een belangrijk motief waarmee de ‘barbaarse’ oorlogsopvatting van de Duitsers aan de kaak werd gesteld, ook al moest het bioscooppubliek in Nederland die conclusie vooral zelf trekken.

Andere Pathé-items, zoals DE AANKOMST DER VLUCHTELINGEN VAN HET GETORPEDEERDE NEDERLANDSCHE VRACHTSCHIP ‘BLOMMERSDIJK’, konden eveneens worden gebruikt als verwijzing naar de agressieve Duitsers.<sup>408</sup> De opname toont eerst een aantal zeelui die aan wal komen, waarna een statisch shot van poserende vrouwen en kleine kinderen volgde (afbeelding 17), voorafgegaan door de titel “De zeeschuimers gaan met hun aanslagen tegen vrouw en kinderen voort”. De torpedering van dit schip van de Holland-Amerika Lijn kreeg uiteraard aandacht in de kranten. Er werden geen slachtoffers gemeld (voor de torpedering hadden de Duitsers de bemanning van boord gehaald) en het is zeer de vraag of er vrouwen en kinderen aan boord waren.<sup>409</sup> Deze toevoeging mag dus op zijn minst suggestief heten. En hoewel de term ‘zeeschuimer’ neutraler klonk dan het demoniserende predikaat ‘barbaar’ of ‘Hun’, was de boodschap aan het Nederlandse publiek zonneklaar. Het kan alleen niet met zekerheid worden beweerd dat de film ook zo vertoond is. Als dat wel zo was, dan waarschijnlijk alleen in het Pathé Theater te Amsterdam.



Afbeelding 17. Still frame uit PATHÉ-JOURNAL. Collectie Eye.

<sup>408</sup> European Film Gateway. PATHÉ-JOURNAL C.X. Collectie Eye.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Pathé-Journaal%20cx/eye::493d3a3022c11d2883d0a09abcc05a83](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Pathé-Journaal%20cx/eye::493d3a3022c11d2883d0a09abcc05a83) (laatste raadpleging 15 september 2018).

<sup>409</sup> De kranten vermelden dit nergens: het heeft er alle schijn van dat het schip enkel graan vervoerde. Zie bijvoorbeeld: “Blommersdijk,” *De Bredasche Courant*, 13 oktober 1916, 2. Wel zal de Duitse aanval in Nederland op de nodige verontwaardiging zijn gestuit. De S.S. Blommersdijk, op weg van Rotterdam naar New York, werd op 8 oktober 1916 getorpedeerd door de Duitse onderzeeër U-53. Uiteraard hadden de Nederlandse kranten alle aandacht voor deze gebeurtenis. In lijn met de aanklacht van Pathé sprak *De Telegraaf* van een “nieuwe Kulturdaad, die men bestempelt als een bravourestuk.” (“De Blommersdijk getorpedeerd,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 10 oktober 1916, 5).

Pathé produceerde tevens oorlogsactualiteiten die nadrukkelijker de nauwe banden tussen Nederland en Frankrijk bekrachtigde. Zo vertoonde de Haagse bioscoop Apollo in januari 1916 opnamen van de Nederlandse ambulance in Parijs, waarin de humane opstelling van de neutrale Nederlanders vanuit een Frans perspectief werd belicht:

*Er ging van deze film een warmte uit, die ons Hollandsch hart goed deed. Vooral de vrolijkheid van deze Hollandsche liefdezuster, werkte meermalen heerlijk-aanstekelijk op onze Fransche broeders, die hierdoor voor een oogenblik hun kwellende pijnen vergaten, en was voor ons een reden van harte te hopen dat deze barmhartige zuster nog langen tijd tot verkwikking dezer harten in Parijs werkzaam zullen mogen zijn.<sup>410</sup>*

Het was duidelijk dat de PATHÉ-JOURNAAL een partijdige blik op het oorlogstoneel wierp, maar het betrof doorgaans een gematigde variant.

Vanaf 1917 produceerde de SPCA seriematig een eigen, seriematig journaal waarin de oorlogsinspanningen volledig centraal stonden. LES ANNALES DE LA GUERRE verschenen onder de titel OORLOGSKRONIEK of OORLOGSANNALEN (steevast met de toevoeging “officiële documenten van de cinematografische sectie van het Fransche leger”) ook in de Nederlandse bioscopen.<sup>411</sup> LES ANNALES DE LA GUERRE verschilden op een aantal vlakken wezenlijk van het PATHÉ-JOURNAAL, wat verklaart waarom ze in Nederland ook naast elkaar werden vertoond. In de eerste plaats waren ze exclusief aan de oorlog gewijd. In tegenstelling tot het reguliere journaal werden ze gekenmerkt door een thematische eenheid, zoals de titel al deed vermoeden, hoewel de onderwerpen nog wel uiteen konden lopen. De Nederlandse kranten (en de vakpers) besteedden nauwelijks aandacht aan LES ANNALES DE LA GUERRE. Volledig tegen de dominante opvatting in dat de oorlogsjournalen vooral saai waren, onderschreef het pro-Franse tijdschrift *De Kunst* de waarde van het Franse oorlogsjournaal binnen de geprefereerde moraaltroop:

*Of is het in deze tijd niet “allergewoonst”, te lezen en te zien van “interessant oorlogsopnamen”! Het Pathé-Theater krijgt ze regelrecht van het westelijk front, via Engeland, gestuurd. De films zijn de officieele opnamen van de Fransche regeering. Want in de Entente-landen beoogen zij – niet enkel om te laten zien hoe het aan het front gesteld is, maar tevens om propaganda te maken voor de goeden moed, voor het geduld en het uithoudingsvermogen, dat van het volk wordt geëischt. Ons, neutralen,*

<sup>410</sup> “Amsterdam,” *De Kinematograaf* 156, 14 januari 1916, 2149.

<sup>411</sup> Het oorlogsjournaal LES ANNALES DE LA GUERRE (onder de naam OORLOGSKRONIEK of OORLOGSANNALEN) werd in ieder geval vertoond in het Theater Pathé, de Rotterdamse Tivoli Bioscoop en de Haagse bioscoop Cinema Empire. Deze laatste bioscoop adverteerde in het voorjaar van 1918 dat de directie het alleenvertoningsrecht (voor Den Haag) van de LES ANNALES DE LA GUERRE verkregen had. In Utrecht waren LES ANNALES DE LA GUERRE waarschijnlijk niet te zien. De vertoning van LES ANNALES DE LA GUERRE in Nederland loopt door tot in februari 1919 door.

*brenge deze films in bewondering en vervullen zij met eerbied voor alles wat het moedige, lijdzame, geduldige maar ook hoopvolle en enthousiaste [sic] Fransche volk wordt gedaan om zijn rechtvaardige vrijheid en zijn met bloed doordrenkten geboortegrond tegen den indringer te verdedigen.*<sup>412</sup>

Daarmee lijkt het blad een minderheidsstem te hebben vertegenwoordigd. In het voorjaar van 1916 lijkt het voor de neutrale toeschouwer zeker geen populair format te zijn geweest: te weinig vernieuwend, te veel van hetzelfde en bovendien te ‘Frans’. “Het Pathé-journaal en de oorlogsannalen ondervinden ditmaal minder bijvalsbetuigingen dan gewoonlijk. Ligt dit aan de films of aan de mensen?” schreef *De Kinematograaf* naar aanleiding van een vertoning in Theater Pathé in september 1918.<sup>413</sup>

### 3.6 De ‘neutrale’ oorlogsjournaals

Niet alleen het PATHÉ-JOURNAAL en, in stilliger mate, LES ANNALES DE LA GUERRE, was gekleurd door politieke voorkeur; ook de Hollandse samengestelde journaals lieten soms aan neutraliteit te wensen over. Desmet verhuurde zijn LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN voornamelijk aan bioscopen van geringere reputatie – die nauwelijks in de grotere kranten of de vakpers adverteerden of besproken werden, waardoor we weinig over de receptie ervan weten.<sup>414</sup> Van dit bioscoopjournaal zijn echter wel een flink aantal distributiekopieën bewaard gebleven.<sup>415</sup> Deze bestaan uit Franse onderwerpen, maar de actualiteiten uit de Verenigde staten, Groot-Brittannië en andere landen. In de zeventien overgeleverde versies die door Eye worden bewaard, zijn slechts twee items van Duitse zijde opgenomen. Het betreft DE DUITSCHE MARINE IN DEN OORLOG, een korte opname van de vloot en het leven aan boord, en een actualiteit van (waarschijnlijk) Duitse origine die de hulpvaardigheid van de Duitsers jegens de Belgische bevolking aan moest tonen. In het eerste geval kan men zich afvragen of opnamen van de Duitse marine überhaupt geschikt waren om het Nederlandse publiek voor te schotelen: de verontwaardiging over de torpedering van de Lusitania (7 mei 1915) en de Nederlandse schepen ss Tubantia (16 maart 1916) en ss Blommersdijk, naast andere schepen, was immers groot.<sup>416</sup>

Hetzelfde geldt voor de andere opname, waarin een Duitse soldaat een Belgische familie te hulp schiet door op haar voordeur te krijten dat het “gute Leute” betreft (afbeelding 18). De

---

<sup>412</sup> “Pathé-Journaal,” *De Kunst* 10, no. 5 (juni 1918): 448.

<sup>413</sup> ‘Cinema Pathé,’ *De Kinematograaf* 295, 13 september 1918, 3873.

<sup>414</sup> Aangenomen mag worden dat de laatste bioscoop wereldberichten in ieder geval in Desmets eigen bioscopen werden vertoond, te weten: Parisien en Centraal (Amsterdam), en Parisien (Rotterdam).

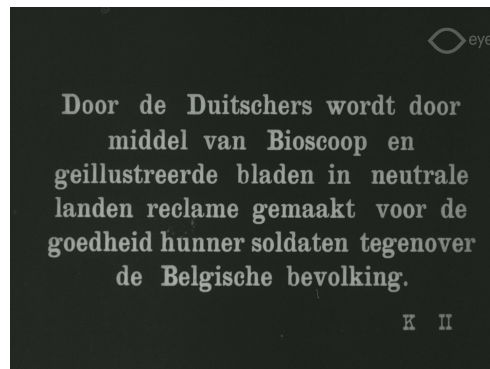
<sup>415</sup> Het online filmplatform efg14-18 telt 17 verschillende kopieën, allemaal afkomstig uit de collectie van Eye.

<sup>416</sup> Ismee Tames, *Oorlog voor onze gedachten. Oorlog, neutraliteit en identiteit in het Nederlandse publieke debat 1914-1918* (Verloren: Hilversum, 2006), 93.

handeling is overduidelijk geënceneerd en voorzien van een Nederlandse aankondigingstitel (afbeelding 19) die de intentie van de film ‘ontmaskert’ als onderdeel van de Duitse propaganda in Nederland. Het is niet duidelijk of de aankondiging en film bij elkaar hoorden, of dat de titel later is toegevoegd als een vorm van toe-eigening. Wel is duidelijk dat de film is bedoeld om de toeschouwer te waarschuwen voor de leugens van een van de strijdende partijen. Wat oorspronkelijk lijkt te zijn bedoeld als bewijs voor de humane behandeling van de Belgische bevolking, is verworden tot een aanklacht tegen de verspreiding van Duitse leugens. De verontwaardiging over de Duitse inval in België en de verhalen over Duitse oorlogsmisdaden spelen ook hier een belangrijke rol in het receptiekader.



**Afbeelding 18. Still frame uit LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN. Collectie Eye.**



**Afbeelding 19. Still frame uit LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN. Collectie Eye.**

Een uitzondering op deze regel dat bioscoopjournaals doorgaans geen vijandige strekking hadden, is te vinden een aflevering van de LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN A3 (1915).<sup>417</sup> De compilatie, die opvallend genoeg enkel uit Franse actualiteiten bestaat, werd in zijn geheel door de Haagse bioscoop Olympia toegeëigend door middel van titelkaarten waar de naam van het etablissement prominent stond vermeld. Naast de aandacht voor de Franse held Gaston Jeanne was er ook een ogenschijnlijk komisch item over de vervaardiging van mechanisch speelgoed in opgenomen, dat op ‘gewelddadige wijze’ eindigt met een Franse en Britse soldaat die een Duitser over en weer schoppen (afbeelding 20). Ondanks het strenge toezicht op de Haagse bioscopen bestonden er dus wel degelijk mogelijkheden om tegemoet te komen aan de wensen van een pro-Frans publiek.<sup>418</sup> In dit

<sup>417</sup> European Film Gateway. LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN A3.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Laatste%20bioscoop%20wereldberichten.%20\(A%20III\)/eye::6e9baf7e1405a617d4d1cd3ac349ebd0](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Laatste%20bioscoop%20wereldberichten.%20(A%20III)/eye::6e9baf7e1405a617d4d1cd3ac349ebd0) (laatste raadpleging 30 augustus 2018).

<sup>418</sup> Dergelijke ‘komische’ kwinkslagen kwamen in het oorlogsjournaal vaker voor: “Ik kan niet nalaten, met een paar woorden te wijzen op de prachtige “levende” caricatuur van den Engelsche cartoonist Studdy, dien ik onze teekenaar Raemaekers – en overigens allen teekenaars – bepaald ter beschouwing aanbeveel. De prent is alleen een gang naar de bioscoop waard. Ze verschijnt als laatste nummertje in het oorlogsjournaal van Gaumont. En ze is verukkelijk. Men ziet eerst een Duitse bierpul “groeien”, dan een lorgnet, dan een jas, dan twee woest-rollende oogen, dan – de heele Duitser, die een blad vasthoudt, waarop: “I hate England awfully”. Vloeken en gegromde basnoten, mitsgaders

bioscoopjournaal wordt de toeschouwer niet als enkel als toeschouwer, maar ook als medestander aangesproken. De bioscoopeigenaar kon zich enkel dergelijke anti-Duitse referenties veroorloven als hij een volledig vertrouwen had in de politieke voorkeur van zijn publiek. We mogen daarom voorzichtig concluderen dat het thuispubliek van Olympia zich met de Franse zaak verbonden voelde.



Afbeelding 20. Still frame uit LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN. Collectie Eye.

Hoewel niet alle opgenomen actualiteiten refereerden aan de context van de oorlog, is op basis van een inhoudsanalyse de conclusie gerechtvaardigd dat de LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN hoofdzakelijk een Frans (-Brits) perspectief hanteerde. Het is de vraag of deze partijdigheid een consequentie was van Desmets persoonlijke voorkeur of de schaarste van geschikt Duits filmmateriaal; zijn eigen archief geeft daar geen uitsluitsel over. Het kan ook zijn dat zijn clientèle simpelweg niet op pro-Duitse films zat te wachten. De samenstelling van zijn journaals getuigen vooral van de dominantie van anti-Duitse sentimenten onder Nederlandse bioscoopgangsters, onder wie, zeker aan het begin van de oorlog, vele Belgen. Bovendien is reeds geconstateerd dat in de volkstheaters een pro-Franse mentaliteit overheerste. Desmets eigen afkomst zal een minder grote rol hebben gespeeld in zijn distributiestrategie dan de afkomst en politieke voorkeur van zijn doelgroep.

De dominantie van anti-Duitse actualiteiten moet ook het Auswärtiges Amt in Berlijn zijn opgevallen. In *De Kinematograaf* van april 1915 werd integraal een brief van een anonieme Duitse diplomaat aan het Auswärtiges Amt gepubliceerd, waarin beklag over de vertoning van verschillende Pathé-films werd gedaan:

---

bliksemflitsen ontschieten zijn mond en oogen, en dat wordt nog erger, als de man voor zeven achtste als 't ware wordt "opgerold" en op het nu weer schoone "papier" een miniatuur-dreadnoughtje verschijnt, voor de helft "bezeten" door een Engelschen Jack Tar, met als toelichting "Our reply". Voor pro-Germanen niet heel plezierig om te zien, maar voor pro-geallieerden en normaal denkende neutralen: om dikke tranen te lachen." ("Cinema Palace. Pro Patria," *De Telegraaf* (avondblad), 1 mei 1915, 6)

*Bilder von den Verwüstungen [...] welche die deutschen Truppen in den Orten an der Marne angerichtet haben, die niedergebrannten Hauser u.s.w. u.s.w. Zum Schluss gab es eine kinematographisch Darstellung der Seeschlacht bei den Falkland-Inseln, die allerdings nicht auf tatsächlichen Aufnahmen zu beruhen schien, sondern nach Art der Vorführungen in mechanische Theatern dargestellt war. Man sah etwa 8 kleine Kriegsschiffe, die mit enormer Geschwindigkeit auf einander lossausten, und die Sache endete damit, dass 2 oder 3 Kriegsschiffe, natürlich die deutschen, getroffen wurden und sofort versanken bezw. In die Luft flogen. In ganzen eine lächerliche Darstellung, die aber auf das Publikum ihre Wirkung nicht verfehlte und stark beklatscht wurde. [...] Ich mochte nun anregen, dass die geeigneten Massnahmen getroffen werden, damit dem Publikum in neutralen Ländern auch die deutschen Kriegsberichte im Film vorgeführt werden, z.B. die Verwüstungen, die die Russen in Ostpreussen angerichtet haben und andere passende Bilder, denn es versteht sich von selbst, dass gerade das naive Publikum, das zum grossen teil die Kinematographen-Theater besucht, das glaubt und von dem beeinflusst wird, was es im Bilde vor sich sieht.*

“De schrijver van dezen brief blijkt wel eenzijdig te zijn ingelicht,” reageerde de redactie van *De Kinematograaf*, “zowel van Fransche als Duitse zijde krijgt het Hollandsche publiek opnamen te zien.”<sup>419</sup> Dat was zeker waar, al lijkt de laatste categorie, zeker aan het begin van de oorlog zwaar ondervertegenwoordigd te zijn geweest. Duitse oorlogsactualiteiten worden nauwelijks in de kranten of de vakpers worden besproken; alsof de bioscopen en de vak(pers) de schijn van een pro-Duitse attitude te allen tijde wilden vermijden. Om ons een beeld te kunnen vormen van Duitse en Oostenrijk-Hongaarse actualiteiten die in Nederlandse bioscopen zijn vertoond, zijn we grotendeels afhankelijk van de films die door Eye worden bewaard. Veel zijn dat er niet en weinig titels zijn van Nederlandse tussentitels voorzien. Het materiaal bestaat uit oorlogsactualiteiten van de Duitse filmfabrieken Eiko, Messter, Deutsche Lichtbild Gesellschaft (DLG), Hubert (Kino Kriegsschau), de Oostenrijk-Hongaarse firma Sascha en de ‘officiële’ propagandafilms van de Bild- und Filmamt (BUFA). Anti-Entente verwijzingen in oorlogsactualiteiten zijn in deze sample zeldzaam. In tegenstelling tot het PATHÉ-JOURNAAL en de ANNALES DE LA GUERRE, was er in Nederland geen plaats voor exclusieve Duitse oorlogsjournaals, zoals de EIKO-WOCHE KRIEGSAUSGABE. Dergelijke kant en klare oorlogsjournaals – van Duitse zijde – overleefden de neutrale schifting vrijwel nooit. Er is echter geen reden te veronderstellen dat Franse, Britse of Duitse oorlogsactualiteiten – in de ogen van de neutrale toeschouwer althans – in retorisch opzicht wezenlijk van elkaar verschilden.<sup>420</sup>

<sup>419</sup> “Amsterdam,” *De Kinematograaf* 118, 23 april 1915, 1560.

<sup>420</sup> “Deze meeste serieen [sic] van actueel gebeurtenissen, het laatste nieuws van beide legerfronten, gelijken te veel op elkander.” Zie: “Oorlogsjournaals en oorlogsfilms,” *De Bioscoop-Courant* 26, 19 maart 1915, 6.

Zoals gesteld werd er in de laatste oorlogsmaanden in nog vakpers volop met oorlogsactualiteiten geadverteerd en bleef het oorlogsjournaal een vast programmaonderdeel van vele bioscopen. Deze vasthoudendheid had waarschijnlijk meer te maken met schaarste dan populariteit. Er werden nu eenmaal veel oorlogsactualiteiten geproduceerd en bioscoophouders hadden moeite hun programma's te vullen. De min of meer permanente en massale aanwezigheid van het oorlogsjournaal (waarvan doorgaans wekelijks een nieuwe verscheen) was niet tot ieders genoegen. Nadat de oorlogsactualiteit aanvankelijk als een van de grootste bioscoopattracties werd beschouwd, verschijnen vanaf het vroege voorjaar van 1915 al de eerste kritische reacties. Het oorlogsjournaal werd voortdurend verweten in herhaling te vallen en weinig nieuws meer te bieden. Zo schreef *De Bioscoop-Courant* op 19 maart 1915 dat "de oorlogsjournaals niet datgene [zijn] wat het publiek verlangt", omdat er meestal "te weinig pakkende scènes" in voorkwamen. "Deze meeste serieën [sic] van actuele gebeurtenissen, het laatste nieuws van beide legerfronten, gelijken te veel op elkander."<sup>421</sup>

Deze kritiek blijft gedurende de oorlog bestaan. In juli van het laatste oorlogsjaar constateerde *De Kinematograaf* dat het oorlogsjournaal "traditioneel" geworden was, waarop de auteur verzuchtte: "Wanneer zal dat eens van de programma's verdwijnen?"<sup>422</sup> Een maand eerder had *De Film-Wereld* op soortgelijke wijze tegen het oorlogsjournaal geageerd: "Op ieder programma figureert tegenwoordig een zogenaamd oorlogsjournaal [...] en het dient ronduit gezegd: deze zijn nog saaier en vervelender dan hun voorgangers, de algemeen nieuws-gevende cinema-couranten."<sup>423</sup> Een term als "zenuwschokkend" werd in de vakpers (laat staan in de kranten) – na 1915 niet meer gebezigd om het oorlogsjournaal te kwalificeren. *De Bioscoop-Courant* noemde het liever "het gebruikelijke oorlogsgedoe".<sup>424</sup>

Het is dus geen *far cry* te stellen dat het (merendeel van) de bioscoopgangers in Nederland weinig op had het met oorlogsjournaal. Zo expliceerde een zekere 'Raafje' dat "het Hollandsche publiek, en met recht, zeer weinig belang stelt in deze oorlogspropaganda of wat daarmede in verband staat".<sup>425</sup> Naarmate het aantal optochten, decoraties en andere patriottische plichtplegingen toenam terwijl de wereldbrand voortdurend oplaaide, werden de oorlogsactualiteiten door neutrale ogen meer en meer geassocieerd met propaganda voor oorlogszucht. Voor specifieke doelgroepen (militairen, vluchtelingen, geïnterneerden of expats) vertegenwoordigden zij naar de aard van de zaak misschien nog enige charme, maar "of Miss die of Mrs die een redevoering heeft gehouden tot aanwerving van recruten; of generaal X medailles

---

<sup>421</sup> *Ibid.*

<sup>422</sup> "Amsterdam. Bioscoop Nöggerath," *De Kinematograaf* 287, 19 juli 1918, 3736.

<sup>423</sup> "Aanteekeningen van een bioscoopmaniak. Het oorlogsjournaal," *De Film-Wereld* 18, 18 juni 1918, 7.

<sup>424</sup> "Rotterdam. "Olympia Theater" (Dir. A. Tuschinski)," *De Bioscoop-Courant* 44, 26 juli 1918, 18.

<sup>425</sup> 'Raafje', "Filmkrasjes. Journaals," *De Bioscoop-Courant* 9, 19 november 1915, 2.

uitreikt; of Engelse recruten na een afstandsmarsch hier of daar bivakkeeren”, kon de neutrale toeschouwer steeds minder bekoren. Citaten als deze suggereren dat door voortdurende herhaling de propagandatropen in oorlogsactualiteiten zichtbaar werden en meer en meer als holle retoriek en clichés werden beschouwd. Zij misten bovendien “iets pakkends”, zoals Raafje deze wel ontwaarde in zogeheten “oorlogsopnamen”, waarvoor volgens hem “een levendige belangstelling” bestond, “maar dergelijke zijn in onze huidige journaals “witte raven”.<sup>426</sup>

Het laat zich enigszins raden wat de auteur in kwestie precies onder “oorlogsopnamen” verstond, maar het zal neerkomen op beelden die meer actie en strijd suggereerden en aldus meer recht deden aan de term ‘oorlogsjournaal’. De commentatoren waren vooral geïnteresseerd in realistische opnamen van de oorlog, i.e. films die in de nabijheid van het front waren opgenomen en mogelijk de strijd zelf in beeld brachten: spectaculairder views. Voor bioscoopondernemers was het dus zaak om naast de gebruikelijke oorlogsjournaals vooral meer gewilde films te programmeren. Wie dat niet deed, zoals de onbekende bioscopeigenaar die ergens in het land een programma van enkel “oorlogsactualiteiten en oorlogs-drama’s” vertoonde, liep het risico zich van zijn clientèle te vervreemden: “de bezoekers waren na afloop”, aldus luidde de mededeeling aan onze redactie, “als hadden ze paardenvleesch gegeten”.<sup>427</sup>

### 3.7 De Franse oorlogsreportages

Halverwege 1915 verschenen de eerste Franse propagandafilms in de Nederlandse bioscopen.<sup>428</sup> Ten opzichte van de oorlogsactualiteiten kenmerkten zij zich door een langere duur (vijf tot vijftien minuten) en een zekere eenduidigheid in plaats en handeling, zoals deze ook uit een afzonderlijke titel sprak. In dit proefschrift wordt de anachronistische term ‘oorlogsreportage’ gehanteerd om dit corpus te beschrijven. Waar het bioscoop- of oorlogsjournaal grote verwantschap vertoonde met het faits divers format in de kranten, vond de oorlogsreportage zijn journalistieke evenknie in de verhalende verslaggeving.<sup>429</sup> Ten opzichte van de actualiteiten onderscheidde de meeste reportages die in Nederland werden vertoond zich door een intiemere blik op het leger en krijgsbedrijf. Met de toestemming van de militaire autoriteiten op zak opereerden cameramannen niet enkel meer langs de zijlijn. Zij waren niet meer afhankelijk van vooraf aangekondigde publieksevenementen of grillig

---

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> “Allerlei,” *De Kinematograaf* 110, 26 februari 1915, 1445.

<sup>428</sup> Ook Ivo Blom was het niet ontgaan dat vanaf het voorjaar van 1915 een nieuw soort ‘oorlogsjournalen’ van Franse makelij in de Nederlandse bioscopen verschenen, die exclusief aan de oorlog waren gewijd. Blom verwijst hiermee naar de eerste films die onder hoede van de *Section Cinématographique de l’Armée Française* werden gemaakt en binnen de context van deze studie niet zozeer als een exclusief oorlogsjournaal, maar als ‘reportage’ wordt gedefinieerd: “speciale oorlogsjournaals [...] die in tegenstelling tot de gewone bioscoopjournaal vaak slechts over één item handelden en waarvan de inhoud alleen betrekking had op de oorlog.” Zie: Ivo Blom, “Business as Usual?,” 135.

<sup>429</sup> Het betrof *embedded* journalistiek avant la lettre. Over Nederlandse verslaggevers in oorlogsgebied, zie: Huub Wijfjes, *Journalistiek in Nederland. Beroep, cultuur en organisatie* (Amsterdam: Boom, 2004), 117.



toeval, zoals dat voorheen vaak het geval was. Deze goedkeuring ging natuurlijk wel gepaard met een strenge beeldregie. De oorlogsreportages van de SCA – en van andere propagandapartijen – waren gemaakt om de publieke opinie in binnen- en buitenland te bewerken: de films waren onderdeel van een strategische overheids campagne. Het betrof, kortom, propaganda in de zin van Jowett en O’Donell: “the deliberate and systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and behaviour to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist”.

Het verstrooiende format van het bioscoopjournaal was de Franse propagandisten een doorn in het oog. Het seriematige en thematisch coherente oorlogsjournaal ANNALES DE LA GUERRE, zoals reeds beschreven, kwam voort uit de wens de aandacht van de bioscoopganger nadrukkelijker te vestigen op de oorlogsinspanningen van de Entente. Maar ook hier bleef het vaak bij een verzameling van verschillende korte onderwerpen. Hoewel de reportage net als het journaal pretendeerde een objectief beeld van oorlogsgerelateerde onderwerpen te geven, stond haar argumentatieve structuur in nauwer verband met haar propagandistisch streven. Dit uitte zich onder andere in een meer retorisch gebruik van stijlmiddelen als cameravoering, montage, mise-en-scène en titelkaarten; een praktijk die Paul Rotha treffend betitelde als een “creative dramatisation of actuality”.<sup>430</sup>

Waar het bioscoopjournaal zich presenteerde als een *window to the world*, nodigden oorlogsreportages de toeschouwer nadrukkelijker uit zich tot de waarheid van het getoonde te verhouden. De nadruk op overtuigingskracht ging niet alleen gepaard met een strengere controle op de inhoud en een bewust(er) gebruik van diverse stijlmiddelen, maar ook met pogingen om meer invloed op de distributie en vertoning uit te oefenen. De toenemende lengte, evenals het feit dat de reportage vaak was voorzien van de toevoeging dat zij met toestemming van de militaire autoriteiten waren opgenomen, had soms tot gevolg dat de oorlogsreportage een meer prominente plaats in de bioscoopprogrammering verkreeg, maar het kwam ook voor dat de Franse oorlogsreportages binnen het context van het PATHÉ-JOURNAAL vertoond. Ze kregen dan het karakter van een ‘exclusief journaal’.

De reportage adresseerde de bioscooptoeschouwer echter wezenlijk anders dan de gecompileerde journaals; een categorie die zij niet volledig verving, maar complementeerde. Toeschouwers werden niet meer heen en weer geslingerd tussen verschillende werelddelen en thema’s, maar met de neus op de ‘feiten’ gedrukt. Het zijn deze oorlogsreportages die Tom Gunning tijdens de invloedrijke workshop ‘non-fiction from the teens’ in 1993 moeten zijn opgevallen om hun pre-documentaire eigenschappen. Hij constateerde dat sommige non-fictieve oorlogsfilms uit de collectie van Eye (destijds Filmmuseum) zich meer dan voorheen lieten leiden door het idee in plaats van het beeld, een kenmerk die aan de basis stond van de ontwikkeling van view naar documentaire,

---

<sup>430</sup> Paul Rotha, *Documentary Film* (Londen: Faber and Faber Limited, 1936), 115.

“as a move from films conceived as a look to a film form which embedded its images in a larger argument and uses those images as evidence to substantiate or intensify its discourse”.<sup>431</sup> Het betrof films, kortom, die de toeschouwer nadrukkelijk als potentiële medestander adresseerden; als iemand die nog overtuigd moest worden of in zijn of haar overtuiging moest worden gesterkt. De reportage vormde bij uitstek de *middle ground* in de grillige, non-lineaire ontwikkeling van ‘view’ naar ‘documentaire’ in de jaren tien van de vorige eeuw. Deze transitie had uiteraard gevolgen voor de wijze waarop de Eerste Wereldoorlog in de bioscopen werd gereciperd.

Een van de eerste oorlogsreportages in Nederland te zien was, was de Franse propagandafilm NOS POILUS EN ALSACE (SCA, april 1915) die in juni 1915 onder de titel ONZE MANNETJESPUTTERS IN DE ELZAS in Theater Pathé werd vertoond. Hoewel het *Algemeen Handelsblad* sprak over een “journaal”, gaf de krant impliciet te kennen dat er sprake was van een andere adresseringswijze: “ditmaal niet een serie van vluchtige kiekjes uit alle werelddeelen maar een onderhoudend relaas van het Fransche soldatenleven”.<sup>432</sup> Ook het vakblad *De Kinematograaf* onderscheidde de film van het gebruikelijke oorlogsjournaal en sprak van “een actualiteit welke zich meer voornamelijk in een bepaalde landstreek Den Elzas afspeeld [sic]”.<sup>433</sup> NOS POILUS EN ALSACE toonde herkenbare motieven – beschietingen, oorlogstroepeën (een Duitse trein, krijgsgevangenen) – maar ook scènes uit het dagelijks leven aan het front, waarin actie en rust elkaar afwisselden.<sup>434</sup>

In tegenstelling tot de actualiteiten was in de reportage vaak een verhalend, dramatiserend element aanwezig. Wanneer in NOS POILUS EN ALSACE bijvoorbeeld een Duits vliegtuig in beeld verschijnt, wordt in het Franse kamp alarm geslagen en een kanon gecamoufleerd. Zodra het vliegtuig is verschalkt (zo wordt althans gesuggereerd) worden de beschietingen op de vijandige stellingen hervat. Dergelijke narratieve elementen verleidden de toeschouwer om de strijd aan het front mee te beleven. De toeschouwer mocht getuige zijn van het ‘echte werk’, ook al betrof het waarschijnlijk slechts een oefening of encenering. Zo speelde de reportage NOS POILUS EN ALSACE leentjebuur bij spannende fictiefilms en de *cinema of narrative integration*, waarin stijlkeuzes ten dienste van de narratieve ontwikkeling kwamen te staan.<sup>435</sup> De vroege oorlogsactualiteiten kenden geen begin of einde, de reportages doorgaans wel.

---

<sup>431</sup> Gunning, “Before Documentary,” 20–21.

<sup>432</sup> “Uitgaan. Pathé,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 14 juni 1915, 7.

<sup>433</sup> *De Kinematograaf* 126, 18 juni 1915, 1651.

<sup>434</sup> Van deze reportage is voor zover bekend geen Nederlandse distributiekopie bewaard gebleven. Deze beschrijving is gebaseerd op een kopie van ECPAD die ik aldaar heb gezien, juni 2013.

<sup>435</sup> In zijn invloedrijke boek over het vroege werk van de Amerikaanse regisseur David Wark Griffith, definieert Tom Gunning het onderscheid tussen “the cinema of attractions” en “the cinema of narrative integration” op bondige wijze als volgt: “In this work I will describe the move from what I call a “cinema of attractions,” which was more interested in the display of curiosities, to a cinema of narrative integration which subordinates film form to a development of stories and characters.” Zie: Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph* (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1994), 6.

De langere duur van de reportage maakte tevens ruimte voor een climax. In NOS POILUS EN ALSACE school de apotheose in de nobele verschijning van de held generaal Joffre, die aan het slot van de film enkele moedige soldaten decoreerde (die zich eerder, zo werd gesuggereerd, in de strijd hadden onderscheiden). Het is niet verwonderlijk dat juist deze scène “een storm van enthousiasme in de, haast tot den nok gevulde zaal van het Pathé-theater verwekte”.<sup>436</sup> De reportages waren er nadrukkelijk op gericht om patriottische emoties bij het aanwezige publiek los te weken – en het had er alle schijn van dat dat in de Amsterdamse Theater Pathé uitstekend lukte. *De Telegraaf* besprak NOS POILUS EN ALSACE op een ongekend uitvoerige, enthousiaste en partijdige wijze, waarbij vooral aandacht werd gegeven aan de ‘ontembaarheid’ van publieksreacties:

*De germaniakken die thans het Theater Pathé bezoeken zullen hun reuzel dienen op te eten, want de groote Pathe-Courantfilm, die er deze week loopt, is een uitsluitend-Fransche. En eene, die het Fransche leger in al zijn kracht, vlugheid en bewonderenswaardige chic te zien geeft. Men vergeve het gebruik van dit woord, dat misschien het beste weergeeft, wat men gevoelt als men zoo’n troep Alpenjagers “blauwe duivels” zwierig, alerte en toch stevig ziet voorbij beenen. Hoe verschilt dit met het, ja: machtig, maar toch ook zoo log, zwaarwichtig, bruut stappen der Duitsche beren-op-sokken. En dan – het moet gezegd worden – worden er op deze film niet zoo’n beetje Duitsche gevangenen getransporteerd, die er – wat eveneens gezegd moet worden – niet bepaald ongemeen-opgewekt uitzien. Dan applaudiseren de menschen in de zaal. Zoals zij het doen als Joffre met zijn braven, goedigen, witten kop op het doek verschijnt. Ja, aan de directie ligt het niet: die verzoekt dringend of we ons alsjeblijft van allerlei betoogingen willen onthouden. Maar doet er eens wat tegen!*<sup>437</sup>

Deze beschrijving was volledig in lijn met de propagandistische intenties van de film. Blijkbaar zag de redactie van *De Telegraaf* met het verschijnen van de film – en de enthousiaste reacties die zij in Theater Pathé oogstte – haar kans schoon om haar pro-geallieerde agenda voor een breed voetlicht te brengen, nota bene daags voor de publicatie van het beruchte hoofdredactionele commentaar van Kick Schröder (1871-1938).<sup>438</sup> Dat de krant zich in het bijzonder interesseerde voor de verrichtingen binnen het Franse leger, bewees zij tevens met de publicatie van Arnold Galopins heldenepos *De mannetjesputters van het 9<sup>e</sup>*.<sup>439</sup> Zo fungeerde *De Telegraaf* voortdurend als versterker in de Franse

---

<sup>436</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 126, 18 juni 1915, 1654.

<sup>437</sup> “Bioscoop. De mannetjesputters bij Pathé,” *De Telegraaf* (avondblad), 15 juni 1915, 7.

<sup>438</sup> In het avondblad van *De Telegraaf* (16 juni 1915) had Schröder naar de Duitsers verwezen als een groep “gewetenlooze schurken”. Deze uitspraak, die in strijd was met artikel 100 van het Wetboek voor Strafrecht, vormde voor het Openbare Ministerie een directe aanleiding Schröder te vervolgen. Enkele maanden later zou vrijspraak volgen. Over de felle pro-Franse houding van de krant tijdens de Eerste Wereldoorlog en het “schurkenproces” in het bijzonder, zie: Mariette Wolf, *Het geheim van De Telegraaf: geschiedenis van een krant* (Amsterdam: Boom, 2009), 123–147.

<sup>439</sup> “Feuilleton. De Mannetjesputters van het 9<sup>e</sup>,” *De Telegraaf* (avondblad), 16 juni 1915, 5.

propaganda: de reportages werden door de krant gebruikt als 'bewijs' voor de (morele) superioriteit van de Fransen ten opzichte van de Duitsers.

Het was niet enkel *De Telegraaf* die als roepstoeter voor de Franse propaganda fungeerde. De Franse reportages konden in Nederland vrijwel altijd op positieve besprekingen in de Nederlandse kranten rekenen. Het *Algemeen Handelsblad* stond niet bekend om haar pro-Franse signatuur, maar de bespreking van APRÈS 305 JOURS DE GUERRE, LE MORAL DU SOLDAT FRANÇAIS SUR LE FRONT (SCA, 1915) zal de Franse propaganda evenmin onwelgevallig zijn geweest. Naadloos kopieerde de krant de gepropageerde moraaltroep en het onrustige publiek werd opnieuw expliciet benoemd:

*De oorlog heeft ons geleerd, dat in het algemeen de mensch nog in staat is de nabijheid van den dood te verdragen. Bij de overgrootte waarde die te voren in de geciviliseerde landen werd gehecht aan het leven (dit woord niet te verstaan als begrip, als geest des levens, maar als het individueele leven) kon men daarover in twijfel zijn, doch thans is het gebleken, dat de groote meerderheid der hedendaagsche menschen de geestelijke kracht kan overwinnen, en dit is een troostende wetenschap. In het Theater-Pathé wordt dit schoone verschijnsel aanschouwelijk gemaakt door een reeks beelden, die ons den Franschen soldaat vertoonen in zijne momenten van rust en ontspanning na het gevecht. Voor de stoere kerels zijn die oogenblikken kostbaar, zij vermaken zich als kinderen met kleinigheden en drinken gretig levenskracht en levensmoed. Voor elkaar vertoonen zij de poppenkast, de clownerie van een postenmaker onder hen is een lust voor het hele regiment, de kampementen achter het front maken zij idyllisch met bloemperkjes, hekjes en bruggetjes, dat het lijkt op een park in miniatuur! Wie in deze dagen een studie maakt van de stemming en de psyche van het Hollandsche publiek, moet een bezoek aan het theater Pathé niet verzuimen. Een optocht van Fransche soldaten is daar een aanleiding tot applaus zooals een stralende hooge c in de Italiaansche opera. Het programma dat thans wordt vertoond is vol van dergelijke aanleidingen. Want het hoofdnummer, een overigens weinig interessante film voor een roman van Victor Marguerite [LES FRONTIÈRES DU COEUR, KdZ], verplaatst ons naar 1870, en brengt een Fransche vrouw op het doek, die na den oorlog haar Duitschen man verstoot en geestdriftig uitroept "Française ben ik en Française wil ik blijven". Het publiek werd zeer onrustig bij die woorden.<sup>440</sup>*

Ondanks de gebruikelijke oproep aan het publiek zich luidruchtig commentaar te onthouden (en de algehele zorgen die er omtrent de neutraliteit en bioscoop bestonden), lijkt de programmering van

---

<sup>440</sup> "Uitgaan. Cinema Pathé," *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 10 juli 1915, z.p. Het hoofdnummer betrof LES FRONTIÈRES DU COEUR (DE GRENZEN VAN HET HART, Dominique Bernard-Deschamps/onbekend, 1914), een van de 'Elzasfilms' die rond de oorlogsjaren in Nederland waren te zien en bestond uit een pastiche van verschillende scènes die waren gebaseerd op patriottische liederen als 'Sambre et Meuse' en 'Le Clairon'.<sup>440</sup> De gemeenschapszin werd gevoed door de aanwezigheid van een klein orkest dat deze liederen speelde en het aanwezig publiek nadrukkelijk uitnodigde 'in te springen'.

oorlogsfilms in Theater Pathé er juist op gericht te zijn geweest om pro-Franse reactie uit te lokken. Ook de reportages bleken daarvoor zeer geschikt.

Naast gevechtssceneringen en de patriottische apotheose, leggen de persbeschrijvingen ook andere retorische middelen bloot waarmee de aantrekkingskracht van Franse oorlogsreportages op publieksgroepen in Nederland kan worden verklaard. Zo was *Het Nieuws van den Dag* de toenemende lengte en dominantie van de oorlogsreportages in de bioscopen opgevallen. Over de vertoning van APRÈS 305 JOURS DE GUERRE, LE MORAL DU SOLDAT FRANCAIS SUR LE FRONT schreef zij het volgende:

*Nemen thans in elk dagblad of geïllustreerd tijdschrift de oorlogsaangelegenheden een zeer ruim deel in, dat is ook het geval met de bioscooptheaters, inzonderheid met het theater Pathé, waar sinds gisteren we een zeer uitvoerige films wordt vertoond. Onder den titel "Na 305 dagen oorlog" wordt daar de opgewekte geest van den Franschen soldaat aan het front ten aanschouwe gegeven. Poppenkastvertooningen doen de krijgslieden hartelijk lachen. Zij die geoefendheid bezitten in de kunst van het goochelen of voordragen vermaken er hun kameraden mee. Voorts ziet men er treffende beelden, als oude vrouwtjes die door de soldaten op hun doortocht worden gelaafd door spijs en drank, of wanneer een 300 tal Belgische kinderen in veiligheid worden gebracht.<sup>441</sup>*

Uit deze en soortgelijke beschrijvingen komt naar voren dat in de reportages de moreel- en humaniteitstroop zich indringender deed voelen. Soortgelijke onderwerpen kwam ook als los item in het bioscoopjournaal voor, maar de propagandistische boodschap ging al gauw verloren in de diversiteit van de compilatie. In de reportages werd de neutrale toeschouwer nadrukkelijker uitgenodigd om zich met het lot van slachtoffers of soldaten te identificeren.

De films van het sca in Nederland waren er voor een belangrijk deel op gericht sympathie te kweken voor de 'poilu' – de 'mannelijksputter' wiens dappere voorkomen symbool stond voor de veerkracht en standvastigheid van de Franse natie. De kalmte waarmee de pijprokende poilu het lot van de oorlog onderging, als belichaming van de collectieve wilskracht, was een van de belangrijkste boodschappen die bij het neutrale publiek moest beklijven. De moreelstroop was het hoofdelement van de Franse filmpropaganda in neutraal Nederland, zoals ook de onbekende propagandist in *De Bioscoop-Courant* impliciet benadrukte:

*Ziet... het schijnt, alsof uit de diepte van de door vuur en staal verwoeste loopgraven de dappere Fransche soldaat, "le vrai poilu" ons toeroept, dat hij strijdt en lijdt ook voor het bestaan van ons*

---

<sup>441</sup> "Theater Pathé Kalverstraat," *Nieuws van den Dag*, 11 juli 1915, z.p.

*neutraal landje, dat hij ons smeekt, zijn verheven voorbeeld ten bate der beschaving te volgen. En deze edele beweegredenen houdt zijn uithoudingsvermogen en zijn voortdurend goed humeur in stand. Kalm en glimlachend betoogen de zonen van dit edele land voor de zoveelste maal in de geschiedenis, dat de zege, al zingend behaald, de mooiste en ook de bij uitstek Fransche zege is... Wat vermag de pen in vergelijking met de bewijzen, welke u ter beschikking staan, om voor de goede verhevene zaak, voor de geschiedenis in uw vaderland mede te werken?*<sup>442</sup>

*De Telegraaf* stak evenmin zijn bewondering voor de Franse troepen onder stoelen of banken:

*Daar loopen ze, komen en gaan met den pijp in den mond; hun muil dieren torsen vrachten kartetsen en granaten. We zien ze oolijk, vroolijk en goedgehumeurd op den uitkijk staan., - 'n glimlach, 'n hartelijke glimlach gaat recht de zaal in. Die goeie kerel die je den groet toezendt, ligt op dit moment misschien al in den kouden herfstgrond. Maar zoo als je hem ziet, - lijkt hij bijna gelukkig in het gevaar - ; in het besef van de opoffering "sans phrase" van zijn jonge kracht aan het vaderland. Is hij niet een stuk "toekomstige vrijheid, en rechtvaardigheid"? Hoevelen glimlachen er misschien zoo, als deze, in de Engelse, de Russische, de Belgische gelederen, - ongezien - ? Nog beweren dat de bioscoop niets beteekent, thans? Meer dan het schoonste woord - , predikt zij de moedige, hoopvolle zelfverloochening en opoffering...! Weg valt ook deze film. Dan een sentimenteel drama; "De tweede moeder", in drie acten. Prachtig; maar de poilu's willen niet uit je gedachten. Weg de tweede moeder... en de zaal schatert bi... de vaudeville van de "gezochte min"... Zoo gaat 't in de wereld. Maar de ernst van den oorlogsfilm blijft diep in de harten. "Men vergeet niet... al lacht men weer..." - zei Vondel. (Tel.)<sup>443</sup>*

Daarnaast werd niet vermeden de slagkracht en geboekte overwinningen uitvoerig te prijzen. De woorden lijken direct ingefluisterd door de Franse propagandisten – en waarschijnlijk waren ze dat ook.

Naast de pogingen om de bioscoopbezoeker te overtuigen van de morele suprematie van de Franse natie, waren de Franse reportages er ook op gericht om de toeschouwer het frontgevecht te laten beleven. AVEC NOS SOLDATS DANS LES FÔRETS D'ARGONNE (SCA, 1915), in Nederland te zien vanaf juli 1915, was in dit opzicht illustratief. Deze reportage voerde de toeschouwer mee naar de loopgraven van het Argonne-front, tot grote opwinding van een verslaggever in *De Kinematograaf*, die in het vertoonde een noviteit ontwaarde:

---

<sup>442</sup> "Sursum Corda!," *De Bioscoop-Courant* 42, 9 juli 1915, 2.

<sup>443</sup> "Uit de kinowereld. Amsterdam," *De Kinematograaf* 141, 1 oktober 1915, 1976/1982.

Zoo interessant als de oorlogsfilm deze week bij Pathé was, heb ik er tijdens den geheelen duur van den oorlog nog nimmer gezien. Men wist niet meer wat te bewonderen: de schitterend geslaagde, buitengewoon belangwekkende opnamen of de bovenmenschen, roekelozen durf van den opnemer. [...] duizendmaal beter en intense dan de belangwekkendste brieven van het westelijk front, geeft deze "levende" foto van den strijd in den loopgraven een indruk. Men ziet het schieten der soldaten in de loopgraven op een meter afstand. MEN ZIET HET SCHIETEN VAN BOMMEN UIT DE MORTIEREN alsof men er vlak tusschen zit. Men ziet de bommen barsten op tien pas afstand en de rookwolken blijven drijven alsof het in onze eigen omgeving was. Het is geweldig kras, zoo dichtbij en onverschrokken deze film is opgenomen.<sup>444</sup>

Deze beschrijving suggereert dat de film meer 'echte' oorlogsactie te zien gaf dan voorheen het geval was, al moet rekening worden gehouden met de bias van de vakpers. Het begrip 'actie' is in dit geval relatief. Wat AVEC NOS SOLDATS DANS LES FÔRETS D'ARGONNE waarschijnlijk vooral toonde, waren smetteloze loopgraven en een ongeschonden troepenmoreel. Hoewel deze film niet bewaard is gebleven, is een soortgelijke reportage dat namelijk wel. In LES TRANCHÉES DE PREMIÈRES LIGNES EN ARGONNE (SCA, 1915) bleef het zicht op gevechtshandelingen beperkt tot een soldaat die een schot loste, met hier en daar plofwolken die een bombardement suggereerden.<sup>445</sup>

In de reportages waren de vuurlinie en het strijdtoneel vooral (en nog steeds) het product van suggestie. Met behulp van tussentitels werd de nabijheid van de Duitse linies in beeld gebracht, door expliciet te benoemen welke afstand in meters er tussen de 'kijker' en 'de vijand' resteerde (LES TRANCHÉES DE PREMIÈRES LIGNES EN ARGONNE); een inventief voorbeeld van hoe verschillende stijlmiddelen werden ingezet om de toeschouwer het slagveld te laten 'ervaren'. Een ander middel bestond uit de uitvoerige, langzame *pans* die in deze reportages werden gebruikt, soms zelfs van 360 graden. Het slagveld werd vaak als *point of view shot* in beeld gebracht. Zo werd de toeschouwer nadrukkelijk uitgenodigd zich letterlijk in de aanwezigheid van de Franse soldaat te verplaatsen.

De dertien minuten durende reportage DEVANT METZERAL (VOOR METZERAL/EPISODE VAN DEN OORLOG IN DE BERGEN, SCA, 1917), een van de weinige Franse oorlogsreportages waarvan een Nederlandse distributiekopie is overgeleverd, biedt meer empirische mogelijkheden om de adresseringswijzen van Franse oorlogsreportages in Nederland in kaart te brengen.<sup>446</sup> De in het Nederlandse gestelde tussentitels (voor zover bekend was daar in de Franse reportage altijd sprake van) benadrukten het doorzettingsvermogen en paraatheid van de soldaten. Opnieuw volgt de

<sup>444</sup> "Amsterdam. Oorlogsjournaal," *De Kinematograaf* 132, 30 juli 1915, 1901.

<sup>445</sup> Archives ECPAD. LES TRANCHÉES DE PREMIÈRES LIGNES EN ARGONNE. <http://archives.ecpad.fr/les-tranchees-de-premiere-ligne-en-argonne/> (laatste raadpleging 15 oktober 2018).

<sup>446</sup> European Film gateway. DEVANT METZERAL. Collectie Eye.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Voor%20Metzeral/eye::90aa14c8e6d6635f6123de7da51e77c6](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Voor%20Metzeral/eye::90aa14c8e6d6635f6123de7da51e77c6) (laatste raadpleging 1 november 2018).

camera hen in rust en actie. De toeschouwer treft de soldaten in media res: “Tusschen twee aanvallen maken de dappere Fransche Alpyense jagers hunne wapens schoon.” Vervolgens is de toeschouwer getuige van enkele alledaagse tafereelen uit het soldatenleven. Voortdurend werpen de protagonisten directe blikken naar de camera: men glimlacht en zwaait. Plotsklaps spoeden de soldaten zich naar een open veld alwaar de vijand wordt beschoten. Hoewel er ontploffingen en schietende soldaten worden getoond, is het zeer waarschijnlijk dat hier sprake is van een oefening. De actie is vooral het product van geschreven tekst: “De vijand schiet met bommen van klein kaliber. Twee projectielen springen op nog geen 40 meter afstand van de Fransche mitrailleusen uit elkaar”, of: “De Fransche kanonnen beginnen te vuren. Dadelijk daarop zoekt de vijandelijke artillerie, door een hevige beschieting, de kanonnen te doen zwijgen.” Zo wordt ogenschijnlijk een nieuw succes geboekt. De vijand blijft echter uit het zicht en wordt al helemaal niet expliciet benoemd.

Deze bescheiden analyse van de wijze waarop de in DEVANT METZERAL wordt aangesproken, wijst tevens op het laatste noemenswaardig kenmerk van de Franse reportages in Nederland: hun gematigde toon. Expliciete aanklachtstropen waren in het neutrale Nederlandse bioscoopcultuur uitermate zeldzaam, maar zij maakten wel degelijk onderdeel uit van de Franse propagandaproductie. Waarschijnlijk werden reportages als LES MONUMENTS HISTORIQUES D'ARRAS VICTIMES DE LA BARBARIE ALLEMANDE (SCA, 1915), L'OEUVRE DE LA KULTUR EN ARGONNE (SCA, 1915) en APRÈS LE RETRAITE DES BARBARES (SCA, 1915) niet geschikt geacht voor verspreiding in Nederland. Hun afwezigheid wijst op een aangepaste distributiestrategie, waarin de voorkeur werd gegeven aan films met een afgewogen mix van human interest en oorlogsscènes.

De reportages adresseerden ‘ramptoeristen’ (zij die vooral geïnteresseerd waren in spectaculaire oorlogsbeelden an sich), maar waren ook geschikt voor degenen die zich verbonden voelden met de gemobiliseerde soldaat. Aanklachtstropen bleven beperkt tot beelden van verwoestingen waarvoor de Duitsers verantwoordelijk moesten worden gehouden, zoals blijkt uit een uitvoerige bespreking van LE BOMBARDEMENT ET L'ATTAQUE DU REICHACKERKOPF (SCA, 1915):

*Meer dan één krantenbericht doet voor oogen en hart den aanblik van een oorlogsfilm. We zijn in de cinema Pathé. – l'Algérie pittoresque met haar vele zonnige witte plekken en zwarte koppen is voorbij getrild. We zijn aan de actualiteiten. De film is opgenomen voor den Reichackerkopf zelve, in Frankrijk. – de “Kopf”, die door den vijand bezet en door de Franschen hernomen werd. Hun 220 m.m. heeft gewerkt – en er was wel een rijkdom van projectielen. Nu zien we met eigen oogen de ontredderde gescalpeerde huisjes, de vernielde dorpen, de onthoofde kerken, - en de kalme bioscoopbezoeker is plotseling niet meer kalm – hij voelt zich in zijn “medelij e ste” binneste [sic] één, met dien gefolterden grond, dien hij – kort geleden –, neen lang, 'n maand voor den oorlog nog, gekend heeft als een land van korenschoven, en weggedoken vreedzame huizengroepjes, en boerderijen, die kleine*



*lusthoven onder de kamperfoelie leken. Het vreeselijke van dezen oorlog lig ook in de gedachten, die hij wekt. De huisjes schijnen te vragen of de Duitscher, die zooveel met het "Familienleben" op heeft, "thuis" niet ook van die huisjes kent, die hem dierbaar zijn... En als we straks de Fransche luchtvaart-projectielen in actie zien stellen –, de schrik van den vijand! – en den bom ergens, daarginds zien neerdalen en den dood zaaien, voelt ge in de zaal rondom u onwillekeurig de satisfactie. Verschrikkelijke oorlog, die in de meest vriendelijke zielen de onmenselijkste gevoelens wakker maakt. Naast ons zit een oude Belg – va donc la bas et reconquiers la terre violée, c'est bien fait, zegt hij tegen het filmprojectiel... Mijn God waarom zijn ze begonnen, wat hadden wij, Frankrijk, België hun gedaan? Tuez pour ne pas être asservi, c'est le mot d'orde. Is het niet verschrikkelijk?<sup>447</sup>*

Het zou te ver gaan om deze en soortgelijke receptiedocumenten als persoonlijke, authentieke interpretaties te beschouwen. Gezien de belangen die met deze propagandafilms waren gemoeid en de lijntjes die met de (vak)pers waren gelegd, is het logischer om de besproken getuigenissen in de eerste plaats als voorkeurslezingen te beschouwen. Zij dicteerden hoe de Franse reportages idealiter moesten worden geïnterpreteerd, maar kunnen niet als representatief worden beschouwd voor de reactie van de neutrale filmbezoeker.

Toch circuleert in de neutrale pers genoeg bewijs voor de stelling dat deze films effect sorteerden: ze maakten emoties los en cultiveerde pro-Franse sentimenten, ook bij het inheemse publiek. Voor de Fransen en Belgen die zich in Theater Pathé en andere Pathé-bioscopen verzamelden, moeten deze reportages een speciale aantrekkingskracht hebben gehad. Het is evenmin onwaarschijnlijk dat ze een neutrale doelgroep aanspraken. In oktober 1915 was LE BOMBARDEMENT ET L'ATTAQUE DU REICHSACKERKOPF tegelijkertijd te zien in de Rotterdamse bioscopen Centraal en Palace. Op hetzelfde moment adverteren ook Cinema Imperial, Tivoli-Bioscope en Pschorr met oorlogsfilms.<sup>448</sup> Het was de belofte van spectaculair geweld die tot de publieke verbeelding sprak, al zou het nog een jaar duren voor deze werkelijk werd ingelost.

### **3.8 Duitse en Britse reportages**

De Duitse reportages, voor zover die in Nederland überhaupt werden vertoond (veelal pas vanaf 1917), waren anders van toon en inhoud dan hun Franse evenknieën. Die conclusie lijkt tenminste gerechtvaardigd als de voorbeelden die bij Eye als uitgangspunt worden genomen. We zijn daar vooral op aangewezen, omdat er in de (vak)pers weinig aandacht aan Duitse oorlogsfilms werd besteed, laat staan dat er veel bioscoopadvertenties in de onderzochte kranten te vinden zijn waarin Duitse reportages werden aangekondigd.

---

<sup>447</sup> "Amsterdam," *De Kinematograaf* 141, 1 oktober 1915, 1976.

<sup>448</sup> Diverse bioscoopadvertenties, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 4 oktober 1915, 23.

Vrijwel zeker boden Messter (MESSTER WOCHÉ), Eiko (EIKO WOCHÉ KRIEGSAUSGABE) en andere Duitse filmproducenten vanaf 1915 exclusieve journaals aan. Dat gold bijvoorbeeld voor de reportage DER ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND (Kino Kriegsschau 16/Hubert, jaartal onbekend) die verslag deed van een Duitse aanval op Engeland. Het betreft een compilatie van bijna twaalf minuten, waarin opnamen van en vanuit een zeppelin worden afgewisseld met beelden van zwaar gebombardeerde locaties.<sup>449</sup> De tussentitels, in het Duits gesteld, fungeren als retorisch bindmiddel. Het verslag lijkt bedoeld als een lofzang op een ‘succesvolle’ campagne die de Duitse marine ondernam in december 1914, waarbij plaatsen als Hartlepool, Scarborough en Whitby vanaf zee zwaar onder vuur werden genomen.<sup>450</sup> De aanval stuitte op internationale verontwaardiging, ook in de Nederlandse pers, niet in de laatste plaats omdat door de beschietingen enkele burgerdoden vielen en de beroemde Whitby Abbey werd geraakt. (De film weerspreekt laatstgenoemde aanklacht in een expliciete tussentitel door te stellen dat de ruïne “toevallig licht werd beschadigd”.) De meeste opnamen in deze Duitse reportage zijn waarschijnlijk van Britse origine – het is immers ondenkbaar dat Duitse cameramannen op Brits grondgebied de verwoestingen hadden kunnen filmen – en lijken oorspronkelijk bedoeld als aanklacht tegen de ‘zeehunnens’. Deze actualiteiten werden nu echter toegeëigend in een nieuwe compilatie die als bewijs voor de slagkracht en het succes van de Duitse marine moest fungeren. Zo migreren beelden tussen verschillende tropen; een kenmerkend fenomeen voor een filmcultuur waarin het niet zo nauw werd genomen met auteursrechtelijke zaken.

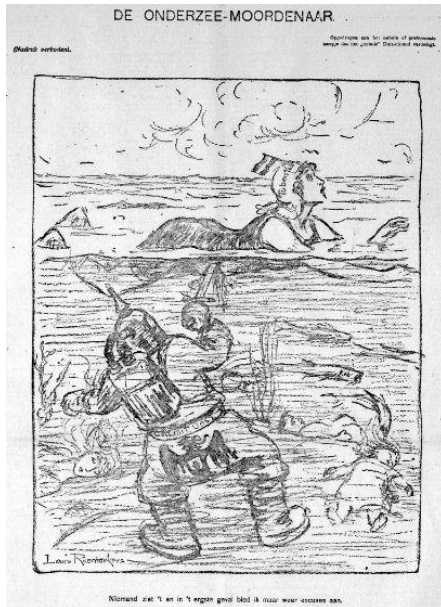
Het is onbekend waar en wanneer DER ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND in Nederland is vertoond, als dat überhaupt al het geval was. De kans is echter groot dat bij een neutraal publiek de bombardementen op burgerdoelen eerder op verontwaardiging dan op bewondering zou zijn gestuit. Het beruchte voorbeeld van GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (BUFA, 1917), zoals beschreven in het eerste hoofdstuk, deed immers niet vermoeden dat de slagkracht van de Duitse marine een troep was die in Nederland op veel bijval mocht rekenen. In de Nederlandse pers waren tal van aanklachten verschenen tegen de Duitse duikbotenoorlog en andere oorlogsmisdaden (afbeelding 21). Een dergelijke nadruk op de slagkracht en het succes was eerder contraproductief, aangezien daarmee

---

<sup>449</sup> European Film Gateway. DER ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Der%20ZeppelinAngriff%20auf%20England/eye::520f359d81d9b4da276fac4280229cb0](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Der%20ZeppelinAngriff%20auf%20England/eye::520f359d81d9b4da276fac4280229cb0) (laatste raadpleging 1 november 1918).

<sup>450</sup> Voor zover bekend waren hier helemaal geen zeppelins bij betrokken. Vanaf januari 1915 werden zeppelins wel ingezet voor (overigens weinig succesvolle) *raids* op Engeland. Vanaf eind mei 1915 bereikten de zeppelins zelfs Londen, maar daar toont de film geen beelden van. ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND is kortom een warrige *found footage* compilatie van opnamen die weinig met elkaar gemeen hebben, maar wel als een feitelijke reportage werd verkocht. Dit mag ook blijken uit de rudimentaire narratieve structuur van de film, die begint met het opstijgen van een zeppelin en eindigt met zijn landing, suggererend dat de toeschouwer voortdurend getuige is geweest van zijn reis. Tijdens de workshop ‘Nonfiction from the Teens’ was het filmhistoricus Nicholas Hiley ook opgevallen dat de filmbeelden niet bij elkaar hoorden: “Hiley could identify the Zeppelin footage as showing prewar flights and the images of destruction in England as showing the result of naval raids rather than air attacks.” Zie: Tom Gunning, “Before Documentary,” 21.

het beeld van de Duitse agressor niet werd weerroepen. De Duitsers leken zich dat ook te realiseren toen men aandrong op een ‘humanisering’ van GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE om het Nederlandse publiek gunstig te stemmen<sup>451</sup>



**Afbeelding 21. ‘De Onderzee-Moordenaar.’  
Tekening van Louis Raemakers, verschenen in *De Telegraaf*  
(ochtendblad), 26 maart 1916, 5.**

Ook andere Duitse reportages getuigden van een volstrekt andere insteek dan de Franse propaganda, waarin meer de nadruk lag op de vermenschelijking van de Franse soldaten. Een reportage als NOS POILUS EN ALSACE vond zijn tegenpool in de films van het Duitse Bild- und Filmamt, waarin de persoonlijkheidscultus van keizer Wilhelm een prominente rol vervulde. Voor een ‘neutraal’ publiek waren dergelijke films lastig verteerbaar. Niet alleen omdat de keizer een impopulaire figuur was – al zal hij dat in de ogen van vele Nederlanders ongetwijfeld zijn geweest – maar ook omdat deze reportages weinig nieuws brachten. Wilhelm inspecteert de linies, schudt handen, salueert, decoreert: het waren beelden die door de Nederlandse (vak)pers al eerder als oninteressant waren afgedaan, maar die nu alleen nog maar langer duurden. Bovendien riep de discipline en de strakke organisatie die uit dergelijke films associaties op met de Pruisische kadaverdiscipline en oorlogszucht. Voor ‘de’ Nederlander, die zo vaak als antimilitaristisch werd gekarakteriseerd (zie ook hoofdstuk

<sup>451</sup> Eye beschikt over een zwaar ingekorte kopie van de film (duur: negen minuten). Zie: European Film Gateway. Vernietiging BRITSCHE SCHEPEN.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Vernietiging%20Britse%20schepen/eye::2a072119a16b4945aac5ef6e3fdb135](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Vernietiging%20Britse%20schepen/eye::2a072119a16b4945aac5ef6e3fdb135) (laatste raadpleging 1 november 2018).

De tussentitels maken duidelijk dat het om de MÖWE-film gaat. GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE duurde oorspronkelijk echter veel langer, waarschijnlijk zo’n vijftig minuten. Helaas kan de toegeëigende Nederlandse versie niet worden vergeleken met het origineel, dat te boek staat als vermist. De Deutsche Kinematek beschikt wel over een ongeïdentificeerd fragment van vier minuten, wat mogelijk afkomstig is uit GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE. Zie: European Film Gateway. “Unidentified film about naval warfare.”

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Unidentified%20film%20about%20naval%20warfare/dk::3f4daa56f68c27d03232860158a71384](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Unidentified%20film%20about%20naval%20warfare/dk::3f4daa56f68c27d03232860158a71384) (laatste raadpleging 8 augustus 2018).

vier), was dat beeld weinig aantrekkelijk. Alleen bij een buitengewoon pro-Duits publiek hadden deze 'Kaiserfilms' tot de verbeelding gesproken, maar die doelgroep lijkt klein te zien geweest. In het 'pro-Duitse' Rotterdam vonden dergelijke films wellicht nog wel hun weg, mogelijk ook in Amsterdam, maar in het algemeen is de conclusie gerechtvaardigd dat de 'Kaiserfilms' totaal ongeschikt waren voor de Nederlandse markt. Enige vorm van human interest was overigens ook niet te bekennen in de vele Duitse munitiefilms die de toeschouwer moest overtuigen van het enorme wapenarsenaal, al gingen deze niet per se gepaard met de verguisde Duits-patriottische toon.<sup>452</sup>

Naast de helden- en slagkrachttopen produceerden de Duitsers in ieder geval één reportage waarmee de beschuldigingen over Duitse wandaden – het ultieme wapen van de Entente-propaganda – werden gepareerd. Dat leek althans de bedoeling te zijn geweest van de reportage BELGIË ONDER DUITSCH BESTUUR (titel en productiebedrijf onbekend, 1914/1915). Het is niet bekend waar deze film precies uit bestond, laat staan dat we weten waar en wanneer deze is vertoond. H.A.P. kondigde de film aan als een "aktuele film in 3 afdelingen" die vooral een "attractie voor de Belgen" zou zijn. De advertentie vermeldt dat de film beelden van Brussel, Leuven, Charleroi, Mons en Antwerpen liet zien, evenals opnamen van handel en industrie en de wederopbouw van huizen.<sup>453</sup> In reactie op de vele anti-Duitse aanklachtstropen die in de (visuele) media circuleerden, moest BELGIË ONDER DUITSCH BESTUUR de toeschouwer er juist van overtuigen dat de behandeling van de Belgen wel degelijk humaan was. Het lijkt er sterk op dat een fragment van deze film in het eerder genoemde bioscoopjournaal LAATSTE BIOSCOOP WERELDBERICHTEN terecht is gekomen, waarin de geheime agenda van deze Duitse film werd 'ontmaskerd' door het fragment van een nieuwe titel te voorzien (afbeelding 19).

Ook buiten de bioscoop werden Duitse reportages binnen een aanklachtstroop begrepen. Op scherpe wijze veroordeelde Louis Raemakers de Duitse filmpropaganda in neutrale landen. (afbeelding 22). De ondertitel van zijn spotprent "Film-Chocolade", "een kroonprinselijke film voor Amerika", suggereert dat Raemakers de film FRIENDS AND FOES in gedachten had (en mogelijk dezelfde film was als BELGIË ONDER DUITSCH BESTUUR).<sup>454</sup> Zijn cartoon verbeeldde precies de kritiek die een dergelijke reportage in neutraal Nederland had kunnen verwachten. Raemakers kwalificeerde de film als een manipulatieve poging van de Duitsers zijn om het neutrale buitenland te overtuigen van hun

---

<sup>452</sup> Zie de eerder genoemde EISERNE FILM, BILDER AUS DEUTSCHLANDS KRIEGGSCHMIEDE (BUFA, 1916), HERSTELLUNG VON GRANATZUNDERN (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, 1918) en DE STAALFABRIEKEN VAN DE FIRMA KRUPP TE ESSEN (onbekend). Deze fabrieksreportages uit de collectie van Eye zijn allemaal via European Film Gateway te zien.

<sup>453</sup> Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 1, 15 december 1915, 14. H.A.P. adverteert met dezelfde titel in *De Kinematograaf* 265, 15 februari 1918, 3547. Hier wordt Eiko als producent genoemd.

<sup>454</sup> Zie: Chad R. Fulwider, "Film Propaganda and Kultur: the German Dilemma (1914-1918)," *Film and History* 45, no. 2 (winter 2015): 6. De auteur maakt melding van de (mij onbekende) film FRIENDS AND FOES, "shot in German-occupied Belgium, showing the well-maintained workshops, hospitals, and soup kitchens that the German government provided for the support and benefit of the Belgian population". Het gaat hier mogelijk om dezelfde film als BELGIË ONDER DUITSCH BESTUUR, maar zeker is dat niet. In de kranten of vakpers is hier geen informatie over te vinden. Ook moet worden opgemerkt dat deze cartoon vier maanden later (op 13 maart 1916) verscheen dan de eerste advertentie.

vermeende onschuld. Volgens Raemakers was het zonneklaar dat de Duitse kroonprins – die in de Entente-propaganda direct verantwoordelijk werd gehouden voor de Duitse wandaden in België – bepaald geen vriend was van *brave little Belgium*. Het gebruik van filmpropaganda bewees dat de Duitsers schuldig waren aan misdaden tegen de menselijkheid, maar ook aan collectieve misleiding.<sup>455</sup>



Afbeelding 22. 'Een kroonprinselijke film voor Amerika'. Tekening van Louis Raemakers, verschenen in *De Telegraaf* (avondblad), 13 maart 1916, 5.

Ook de Britten maakten werk van oorlogsreportages. De British Topical Committee for War Films produceerde exclusieve journaals, al zijn daarvan helemaal weinig distributiekopieën overgebleven, laat staan dat er in de Nederlandse kranten enige informatie over te vinden is. Een Britse reportage van een andere producent is gelukkig nog wel voorhanden. Het betreft LONDON: BRITISH FACT AND GERMAN FICTION (LONDEN IN OORLOGSTIJD, Thanhauser, 1917), waarvan zowel Eye als het Imperial War Museum over een kopie beschikken.<sup>456</sup> Het is een zeldzaam voorbeeld van een film waarvan verschillende nationale distributiekopieën met elkaar kunnen worden vergeleken. Een unieke mogelijkheid, omdat daarmee zicht kan worden verkregen op verschillende vormen van toe-eigening

<sup>455</sup> Een nieuw voorbeeld van "a staggering cultural misperception about how best to influence public opinion in a democratic country". Zie: Chad R. Fulwider, "Film Propaganda and Kultur," 8.

<sup>456</sup> European Film Gateway. LONDEN IN OORLOGSTIJD. Collectie Eye.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/London%20British%20Fact%20and%20German%20Fiction/eye::36c6331b131849d00e53f9a8de95f3e4](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/London%20British%20Fact%20and%20German%20Fiction/eye::36c6331b131849d00e53f9a8de95f3e4) (laatste raadpleging 15 oktober 2018).

European Film Gateway. LONDON: BRITISH FACT AND GERMAN FICTION. Collectie IWM.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/LONDON%20BRITISH%20FACT%20AND%20GERMAN%20FICTION%20\[Main\]/iwm::b72d3fb25300636a0eb638b56efb1ebd](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/LONDON%20BRITISH%20FACT%20AND%20GERMAN%20FICTION%20[Main]/iwm::b72d3fb25300636a0eb638b56efb1ebd) (laatste raadpleging 15 oktober 2018).

in de bioscoopcultuur van neutraal Nederland. Anders gesteld: de Nederlandse kopie is duidelijk aangepast aan de condities van de lokale markt.

De verschillen tussen beide kopieën zijn direct zichtbaar. Met een duur van bijna zeven minuten is de kopie van Eye maar liefst de helft korter dan de ogenschijnlijk Spaanse IWM-kopie, die meer dan vijftien minuten duurt en als de meest oorspronkelijke versie kan worden beschouwd. De IWM-kopie beschikt bovendien over een 'officiële' aankondigingstitel ("película oficial británica"), waarmee de film direct in de context van een overheidsboodschap wordt geplaatst. In de daaropvolgende titel wordt gesteld dat de opnamen op 25 en 26 september 1917 zijn gemaakt, nadat Londen in de nacht van 24 en 25 september werd getroffen door een Duitse luchtaanval. De film toont beelden van de stad waarin steeds een politieambtenaar zichtbaar is die een bord met de datum 25 of 26 september omhooghoudt, voorafgegaan door titelkaarten waarmee citaten uit de Duitse pers over het 'verwoestende' succes van de campagne aan de werkelijkheid worden getoetst. Zo moest de film aantonen dat de Duitse bommen strategische doelen hadden gemist, maar wel burgerdoelen hadden getroffen en slachtoffers hadden gemaakt. Overheidsgebouwen en andere strategische doelen bleven echter ongedeerd. De reportage is typerend voor de feitelijke insteek van de Britse propaganda, waarin het publiek in binnen- en buitenland op vals spel van de Duitsers moest worden geattendeerd. Op even effectieve als 'objectieve' wijze werd zowel de Duitse agressie als leugenachtigheid aan de kaak gesteld.<sup>457</sup>

Van deze onmiskenbare aanklachtstroop bleef in de Nederlandse kopie weinig tot niets over. De Eye-kopie draagt de neutrale titel "Londen in oorlogstijd" tegen een achtergrond van het H.A.P.-logo. De aanwezige tussentitels zijn in neutrale taal gesteld en verwijzen hoofdzakelijk naar de locaties die in beeld zijn gebracht: veelal bekende, toeristische *hot spots*. Af en toe komt een verwijzing naar de oorlog voorbij: "Een huis, dat getroffen werd door een bom uit een vliegtuig", of: "een gat in den grond geslagen door een bom, in de nabijheid van eenige huizen", maar het blijft bij een feitelijke en verre van een aanmatigende constatering. Beschuldigende tussentitels zijn afwezig en nergens werd expliciet verwezen naar de Duitse luchtaanval of Duitse barbarij. De enige zichtbare referentie naar de propagandistische intentie van de film is de politieambtenaar die plichtsgetrouw de bewuste datums toont. Wie zijn aanwezigheid beschouwde als een curiositeit, of wie niet precies op de hoogte was de Duitse aanval, zal moeite hebben gehad om in LONDEN IN

---

<sup>457</sup> Deze strategie in filmpropaganda werd ook ondersteund door feitelijk berichtgeving in de kranten. Zie bijvoorbeeld: "De niet-liggende films," *De Kinematograaf* 245, 28 september 1917, 3217: "Volgens "Havas" laat de Duitse propaganda in Nederland een film afdraaien, waaruit moet blijken dat de stad St. Quentin en de Kathedraal door de Fransch-Engelsche artillerie worden vernield. Het blijkt uit die film echter, dat het beschoten station buiten de stad ligt, dat de beschoten boulevards den Westelijken zoom der stad vormen, zoodat dus alleen de strategische punten beschoten worden, wat uit oorlogsnoodzaak onvermijdelijk is en ten slotte dat de omgeving van de kathedraal met kartetsen is beschoten, welker kogels wel troepen kunnen teisteren, maar op muren geen uitwerking hebben. En dat het kartetsen zijn, blijkt uit de witte wolkjes der in de lucht springende projectielen."

OORLOGSTIJD een propagandistische toon te herkennen. De film leek eerder op een neutraal reisverslag met toeristische connotaties.

Deze vergelijking tussen beide kopieën wijst wederom op de neutrale zelfcensuur die door cultural brokers in Nederland in acht werd genomen. Aangezien de gepropageerde betekenis vaak afhankelijk was van tekst, was een aanpassing of verwijdering van tussentitels vaak al voldoende om de toon te matigen of andere tropen te benadrukken. Zowel GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE, BELGIË ONDER DUITSCHE BESTUUR als BRITISH FACT AND GERMAN FICTION maken duidelijk dat reportages niet vanzelfsprekend méér mogelijkheden boden om de eigen standpunten voor een neutraal publiek te etaleren. Propagandisten dienden rekening te houden met onwelgevallige toe-eigeningspraktijken en tegenreacties die de voorkeurslezing ondermijnden. Wellicht was dat een van de redenen dat overheden zich nog nadrukkelijker bemoeiden met de productie van propagandafilms, teneinde nog meer controle over de inhoud en vertoning uit te oefenen. De Britten namen daarin het voortouw.

### 3.9 De Britse regeringsfilms: BRITAIN PREPARED

Halverwege de Eerste Wereldoorlog deed opnieuw een nieuw fenomeen zijn intrede in de Nederlandse bioscopen, destijds aangeduid met het neologisme ‘gouvernementsfilm’ of ‘regeringsfilm’; begrippen die voorheen niet werd gebezigd in de Nederlandse (vak)pers.<sup>458</sup> De termen verwijzen naar een nieuwe fase in de propagandastrategie van de belligerenten waarin de overheid zich nadrukkelijker manifesteerde als opdrachtgever van de film in kwestie. De oorlogsjournals hadden geen afzender, de reportages werden doorgaans geafficheerd als “met toestemming opgenomen”, maar de regeringsfilms werden gezien als directe boodschappen namens overheden – wat ze ook letterlijk waren. Ook de lange, soms zelfs avondvullende duur van deze regeringsfilms was een nieuw fenomeen in de Nederlandse bioscoopcultuur. In sommige gevallen stonden ze zelfs alleen op het bioscoopprogramma; een ‘eer’ die tot dan toe zelfs voor weinig fictiefilms was weggelegd. In deze ontwikkeling zien we het reputatiestreven van de filmindustrie weerspiegeld, een tendens die in de gevestigde filmgeschiedschrijving alleen met de fictiefilm wordt geassocieerd.<sup>459</sup>

In de regeringsfilm *BRITAIN PREPARED* (1915), het eerste gefilmde wapenfeit van Wellington House, werd de bravoure, de slagkracht en het doorzettingsvermogen van het eigen Kitchener’s Army – het vrijwilligersleger dat in korte tijd was uitgegroeid tot een ontzagwekkend legioen –

---

<sup>458</sup> Zoekopdracht Delpher. De term wordt tot in de jaren dertig gebruikt om als equivalent voor wat heden ten dage te boek zou staan als ‘overheidsdocumentaire’. In de appendix is een overzicht opgenomen van alle regeringsfilms die in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog te zien zijn geweest.

<sup>459</sup> Michael Hammond, *The Big Show. British Cinema Culture in the Great War* (Exeter: University of Exeter Press), 103.

uitvoerig in beeld gebracht. BRITAIN PREPARED was vooral bedoeld voor distributie in het neutrale buitenland en de Verenigde Staten in het bijzonder.<sup>460</sup> De film diende als tegenargument voor de internationaal verspreide opvatting dat Groot-Brittannië sinds het begin van de oorlog weinig had gedaan om de Duitse opmars te stoppen en was dus vooral bedoeld als diplomatiek instrument in de Britse imagopolitiek.

Het geheel bestond uit opnamen van verschillende productiemaatschappijen die onder toezicht van de Britse filmproducent Charles Urban (1867-1942) waren samengevoegd. BRITAIN PREPARED kende een episodische structuur van maar liefst twaalf hoofdstukken van ongeveer twintig minuten, waarin steeds nieuwe legeronderdelen centraal stonden. Terecht noemt filmhistoricus Michael Hammond de film als een schoolvoorbeeld van de “aesthetic of authenticity” die de Britse filmpropagandisten voorstonden.<sup>461</sup> Uit de korte, zakelijke tussentitels is nauwelijks een chauvinistische toon af te leiden – zelfs geen verwijzing naar de oorlog op zich – en de notie van een ‘vijand’ is volledig afwezig. BRITAIN PREPARED doet geen enkel beroep op retorische middelen die doorgaans met haatpropaganda worden geassocieerd; zoals gesteld een *far cry* van de hundenretoriek die zo kenmerkend was voor de (visuele) propaganda van de Britten.<sup>462</sup> De Britse filmhistoricus Kevin Brownlow noemde BRITAIN PREPARED dan ook “absolutely honest”. Hij gaat zelfs zover te stellen dat de film nergens probeert de zaken anders voor te stellen dan dat ze zijn, “or to suggest that the British are somehow superior to any other form of life.”<sup>463</sup> Zijn interpretatie sluit uiteraard naadloos aan bij het objectiviteitsstreven van Wellington House, waarmee niet is gezegd dat de film *niet* tot doel had de superioriteit van de Britten te onderstrepen. ‘Eerlijkheid’ was een welbewuste strategie die de film van zogenaamde Duitse leugens moest onderscheiden, zoals de reeds besproken reportage BRITISH FACT AND GERMAN FICTION als geen ander illustreerde.

De openingstitels “The New Army in the Making” en “How three million civilians became efficient soldiers” maakten direct duidelijk dat BRITAIN PREPARED het organisatievermogen en de slagkracht van de natie prees.<sup>464</sup> De film opende met de rekrutering van jonge mannen die middels oefeningen tot geharde soldaten worden gesmeed en halverwege de film en masse naar het front vertrekken. Wat volgt is een uitvoerige uiteenzetting van alle facetten van het militaire leven buiten oorlogstijd. De film was volledig op het oefenterrein opgenomen. Hoewel in de “expository style” van

---

<sup>460</sup> Luke McKernan, *Charles Urban. Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America (1897-1925)* (Exeter: University of Exeter Press, 2013), 369–370.

<sup>461</sup> Michael Hammond, “The Battle of the Somme (1916): An Industrial Film that ‘Wounds the Heart’,” in *British Silent Cinema and the Great War*, red. Michael Hammond en Michael Williams (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), 21.

<sup>462</sup> Welch, “Images of the Hun,” 37–61.

<sup>463</sup> Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness* (Londen: Secker en Warburg, 1979), 47.

<sup>464</sup> Deze analyse is gebaseerd op de kopie van het Imperial War Museum die ook online is te zien. Zie: Imperial War Museum. BRITAIN PREPARED.

[www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060023124](http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/1060023124) (laatste raadpleging 30 augustus 2018).

Er zijn geen afzonderlijke Nederlandse distributiekopieën van BRITAIN PREPARED bekend. Het zou goed kunnen dat deze opgeteld een stuk korter zijn geweest dan de totale duur van de IWM-kopie (221 minuten).



BRITAIN PREPARED nauwelijks een verhalende structuur is te ontdekken<sup>465</sup>, is er wel degelijk een ordeningslogica in aanwezig. De duur van de film alleen al, in combinatie met een taxonomische indeling ('cavalerie', 'bevoorrading', 'vlootmanoeuvres', et cetera), connoteerde 'overzicht' en 'compleetheid' en suggereerde dat de toeschouwer alle noemenswaardige aspecten van het Britse leger leerde kennen. Deze opzet geeft ogenschijnlijk een volledige openheid van zaken, waarmee de burger wordt geïnformeerd door hem of haar een geprivilegieerde en gedetailleerde blik in de gelederen van het leger en de marine te gunnen.

De voornaamste (en vrijwel enige) propagandatrop die uit de film sprak, was 'slagkracht'. De films fungeerde als lofzang op de mentale en fysieke weerbaarheid van de eigen troepen en de industriële grootmacht die Groot-Brittannië nog altijd was. BRITAIN PREPARED kan mede daarom grotendeels worden beschouwd als een (industriële) "process film": een filmvorm waarin een productieproces in verschillende stadia (van grondstof tot eindprodukt) wordt getoond.<sup>466</sup> Op soortgelijke wijze zien we hoe de genese van Kitchener's Army via verschillende stadia tot stand komt: van burger naar soldaat, van erts naar kanon, van staal naar slagschip. Het *Algemeen Handelsblad* betitelde het proces treffend als "de metamorphose van Engelsman naar soldaat".<sup>467</sup>

"The Kinematograph has swung itself into a position that its greatest admirers could never have hoped for it a couple of years ago," schreef *The Evening News* naar aanleiding van de Britse première op 29 december 1915.<sup>468</sup> Het was een teneur die in vele Britse, maar ook in Nederlandse kranten navolging kreeg. Op de voorpagina van het *Algemeen Handelsblad* van 4 januari 1916 werd bijvoorbeeld een verslag van de eerste voorstelling gepubliceerd. De reputatie van het bioscoopbedrijf was hier het belangrijkste referentiekader om de film op waarde te kunnen schatten. BRITAIN PREPARED viel buiten de gangbare categorie van vluchtig vermaak en kreeg van het *Algemeen Handelsblad* zelfs een erfgoedstatus toebedeeld. "De films daar nu vertoond, zijn niet alleen een allermerkwaardigst product van de photographische kunst van onzen tijd, maar zij dienen voor komende nageslachten als levende historische herinneringen bewaard te blijven."<sup>469</sup> Het zal niet vaak voorgekomen zijn dat een Nederlandse krant een film op soortgelijke wijze had benaderd.

Om het uithoudingsvermogen van de toeschouwers niet te zeer op de proef te stellen werd BRITAIN PREPARED in Nederland als seriefilm in tien delen van ongeveer twintig minuten uitgebracht.

---

<sup>465</sup> Hammond, *The Big Show*, 102.

<sup>466</sup> Zie ook: Kessler, "Layers of Cheese," in *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, red. Vincenz Hediger en Patrick Vondreau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 79–81.

<sup>467</sup> "Uitgaan. Cinema Palace," *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 15 juni 1916, 7.

<sup>468</sup> Het citaat was opgenomen in een brochure die bij de eerste publiek vertoning verkrijgbaar was, waarin niet alleen de filmonderdelen en de speech van minister Balfour was opgenomen, maar ook vele (uiteraard positieve) perscitaten. Zie: Ciné-Ressources, le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma. "Extracts of Appreciation of the Press on Britain Prepared." [www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/272.pdf](http://www.cinerecources.net/consultationPdf/web/o000/272.pdf) (laatste raadpleging 1 september 2018).

<sup>469</sup> "Een Minister op het Kinema-toneel," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 4 januari 1916, 1.

Vanaf de dag na de persvoorstelling op 15 juni verschenen er in diverse kranten uitgebreide, positieve besprekingen. *De Telegraaf* was het meest te spreken over de film, “die niets anders is en wil zijn dan een eerlijke propaganda van de Engelsche Regeering, ter verspreiding van *een juister denkbeeld* [mijn nadruk] omtrent hetgeen zij sedert Augustus 1914 verricht heeft – wat geweldig is”.<sup>470</sup> *De Bioscoop-Courant* was een soortgelijke mening toegedaan: “deze film zal *het bestaande vooroordeel* [mijn nadruk] aangaande de Engelsche [...] zeker wijzigen en betere en meer eerbied afdwingen voor hun prestatie in de wereldkrijg”.<sup>471</sup> De propagandistische intentie waarmee de film was gemaakt was klaarblijkelijk geen geheim. Gretig nam distributeur en bioscopeigenaar Hamburger de positieve persbeoordelingen integraal over om de film vervolgens in de vakpers te adverteren.<sup>472</sup>

Het was niet zozeer de inhoud van BRITAIN PREPARED die bij de pers tot de verbeelding sprak – “dat alles is zeer interessant, maar men heeft het al meer in de oorlogs-journaals gezien”<sup>473</sup> – ook al werd BRITAIN PREPARED in de pers genoemd om zijn fotografische kwaliteit en enkele spectaculaire opnamen, “waarbij de werkelijkheid van de moderne krijgsvoering zoo getrouw is nagebootst, dat men nauwelijks ontkomen kan aan den indruk dat deze films zijn opgenomen in de wezenlijke vuurlinie”.<sup>474</sup> De noviteit was dat de film direct namens de Britse regering sprak. De perscommentatoren waren het erover eens dat hier een nieuw fenomeen betrof. De regeringsfilm toonde opnieuw aan dat film en bioscoop, in sommige opzichten althans, *au sérieux* konden worden genomen.

De komst van de BRITAIN PREPARED ging ook gepaard met de introductie van een nieuwe vertoningspraktijk voor oorlogsfilm: het avondvullende format. Enkele dagen na persvoorstelling, op 20 juni 1916, organiseerde Hamburger een eenmalige voorstelling van de gehele film in Cinema Palace (afbeelding 23). Het was de eerste keer dat een enkele oorlogsfilm een volledig bioscoopprogramma vulde.<sup>475</sup> Voorheen was de oorlog slechts als bijprogramma te zien geweest, meestal binnen de informatieve context van een oorlogsjournaal of -reportage, of in de vorm van een dramatische drie-akter die tussen andere programmaonderdelen was verpakt. Daarbij kwam dat bioscoopjournaals veelal in een neutrale compilatie werden vertoond. Dat was nu geenszins het geval. Hoewel aan de inhoud van de film nauwelijks aanstoot kon worden genomen, kreeg BRITAIN PREPARED op de wijze wel alle schijnwerpers op zich gericht. Aangenomen mag worden dat de (solo)programmering van BRITAIN PREPARED een ‘eigen’ publiek aansprak, een publiek dat enerzijds

<sup>470</sup> “Cinema Palace. Engeland slagvaardig! Britain Prepared!,” *De Telegraaf* (avondblad), 15 juni 1916, 2.

<sup>471</sup> “Engeland slagvaardig in de Cinema Palace,” *De Bioscoop-Courant* 39, 16 juni 1916, 6.

<sup>472</sup> Advertentie Filmverhuurkantoor Palace (“Persbeoordelingen van de film “Engeland slagvaardig”), *De Kinematograaf* 181, 7 juli 1916, 2406–2407.

<sup>473</sup> “Uitgaan. Cinema Palace,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 15 juni 1916, 7.

<sup>474</sup> “Hoe Engeland zich in één jaar tijd ten oorlog toerustte,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 15 juni 1916, 5.

<sup>475</sup> Het format van de ‘Elite-voorstelling’ was niet nieuw, wel zeldzaam. Het betrof doorgaans een publieke vertoning van een avondvullende film tegen verhoogde prijzen of een besloten voorstelling voor hogere kringen.

geïnteresseerd was in een *Britse* oorlogsfilm, bereid om de lange film uit te zitten en daarvoor (meer) te betalen. Een meer bemiddeld en potentieel partijdig publiek kortom, dat zich voorheen niet in de bioscopen waagde. Na deze elitevertoning werd de film niet nogmaals in zijn geheel in Cinema Palace opgevoerd.



Afbeelding 23. *De Telegraaf* (avondblad), 18 juni 1916, 7.

Terwijl *BRITAIN PREPARED* als serie-film wekenlang in Cinema Palace draaide, daalde een kopie van de film af naar Rotterdam. Abraham Tuschinski, op dat moment onder meer eigenaar van de bioscopen Thalia en Royal, besloot in navolging van Hamburger ook elitevoorstellingen te organiseren. In het *Rotterdamsch Nieuwsblad* en de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* kondigde hij een speciale “opvoering van de Engelsche governmentsfilm” aan.<sup>476</sup> Bij deze publiek toegankelijke vertoning (op 4 juli 1915) waren verschillende hoogwaardigheidsbekleders aanwezig, onder wie de commissaris van politie Sirks en de consuls van Engeland, Frankrijk en België.<sup>477</sup> “Wegens de overstelpende aanvragen” kondigde Tuschinski aan dat op donderdag 6 juli nog een avondvullende voorstelling plaats zou vinden.<sup>478</sup> Op donderdag 13 juli zou de film “voor de laatste keer” worden vertoond. Op 21 juli vertoonde Thalia de film voor de allerlaatste keer in zijn geheel “daar enorm veel

<sup>476</sup> Advertentie Thalia, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 28 juni 1916, 12.

<sup>477</sup> “Engeland en de oorlog,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 7 juli 1916, 9.

<sup>478</sup> Advertentie Thalia, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 6 juli 1916, 8.

belangstellenden teleurgesteld moesten worden”.<sup>479</sup> Hieruit mag toch op z’n minst worden geconcludeerd dat de film in een bovengemiddelde lokale vraag voorzag. Ook de Haagse bioscoopondernemer en cineast Willy Mullens organiseerde in zijn Residentie-Bioscoop een elitevoorstelling waarbij tal van genodigden uit militaire en politieke kringen aanwezig waren. Dergelijke besloten voorstellingen werden klaarblijkelijk niet als een gevaar voor de neutraliteit beschouwd. BRITAIN PREPARED gaf in dit opzicht ook weinig reden tot zorg, ook al voltrok de vertoning zich niet altijd binnen een gepaste, zwijgende setting.<sup>480</sup>

Naast de exclusieve avonden vertoonden Thalia en Royal de film in serie. Zo bestond het programma van beide bioscopen van zaterdag 12 tot en met donderdag 17 augustus 1916 uit de Italiaanse vier-akter VAN BOKSER TOT DETECTIVE (DA BOXEUR A DETECTIVE, Carlo Campogalliani/Ambrosio, 1916), een Chaplin-film (THE MASQUERADER, Chaplin/Keystone, 1914) en een aflevering van BRITAIN PREPARED waarin de Britse vloot centraal stond, afgewisseld met de gebruikelijke variétnummers.<sup>481</sup> Binnen een dergelijk attractieel dispositief fungeerde de aflevering van BRITAIN PREPARED vooral als verstrooiing; in dit geval een spektakelnummer van imposante oorlogsschepen. Dat bood een compleet andere kijkervaring dan het avondvullende format, waarin de film alle aandacht opeiste.

Was BRITAIN PREPARED derhalve interessant voor een neutraal, ‘gewoon’ publiek, dat de elitevoorstellingen niet bezocht? Dat is lastig voor te stellen. Voor hen bood een aflevering weinig meer dan een oorlogsreportage, ingeklemd tussen ander programmaonderdelen. De enthousiaste besprekingen zullen velen hebben aangespoord een kijkje te gaan nemen, maar ondanks de aanwezigheid van enkele spectaculaire scènes lijkt de film weinig nieuws te hebben geboden. Voor filmmakers en bioscoophouders echter – zoals in de volgende paragrafen verder zal worden toegelicht – boden regeringsfilms nieuwe kansen. De positieve aandacht van de pers en politieke autoriteiten speelden in deze ontwikkeling een centrale rol.

Ondanks de positieve besprekingen was BRITAIN PREPARED ook de eerste oorlogsfilm die in de Nederlandse pers van verschillende zijden felle tegenreacties oopriep. “De Entente-film is voor enkele weken, op een Maandagmiddag, voor een stampvol gebouw [De Haagse Residentie-Bioscoop, KdZ] met zgn [sic] Elite-publiek vertoond, waarbij tal van genodigden uit militaire en politieke kringen. Het wemelde er van de ‘Hoogen’, met en zonder uniform,” knarsetandde de verslaggever van de sociaaldemocratische krant *De Tribune*, die tevens stelde dat de film geen ander doel diende dan

---

<sup>479</sup> Advertentie Thalia, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 19 juli 1916, 4

<sup>480</sup> “Engeland en de oorlog,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 7 juli 1916, 9. “Dat dit publiek ‘pro’ was en naar welken kant ‘pro’ toonde het af en toe met een levendig gretig applaus.” Nota bene: het betrof hier dezelfde voorstelling waar de Rotterdamse hoofdcommissaris Sirks, verantwoordelijk voor de neutrale censuur in de lokale bioscopen, bij aanwezig was.

<sup>481</sup> Advertentie Thalia/Royal, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 14 augustus 1918, 8.

“Nederland te militariseeren”. De wijze waarop de krant de uitgekiende strategie die aan de distributie van deze propagandafilm ten grondslag lag, wijst op een scherp inzicht in de wijze waarop bioscopen als onderdeel van politieke strategie werden gebruikt:

*Waar nu het uitgaande publiek deze oorlogsfilm wel interessant zal vinden, maar ongaarne daarmee den geheelen avond wil geamuseerd worden, ondervangt de cinema-directie dit bezwaar door van elk nieuw program een vierde deel af te draaien. Daarmede wordt tevens bereikt, dat in andere plaatsen gelijktijdig de publieke opinie bewerkt wordt. Wellicht is deze propaganda onder de neutralen een onderdeel van het nieuwe offensief. Zoodra nu de “betere” kringen bewerkt zijn, wordt de film in een 2<sup>e</sup> of 3<sup>e</sup> rangs [...] verder gebruikt, om ook onder andere maatschappelijke kringen haar propaganda arbeid voort te zetten.<sup>482</sup>*

Een ingezonden brief in het pro-Duitse tijdschrift *De Toekomst* biedt tevens zicht op de ergernissen die BRITAIN PREPARED als pro-Engelse propaganda opriep.<sup>483</sup> De schrijver was van mening dat Duitse pogingen om een weerwoord tegen de propaganda van de Entente te stellen, fel werden bekritiseerd, terwijl de Britten ogenschijnlijk ongemoeid hun gang konden gaan:

*Officieele mededeelingen van het Engelsche consulaat, die men in Amsterdam en in de Kalverstraat in de hand gedrukt kreeg en die voor verscheidene winkelramen hingen naast platen van Ramaekers, Hollandse vertalingen van verschillende brochures, die men bij zes tegelijk voor een dubbeltje kon kopen, en – om niet te vergeten, de automatische propaganda, die de honderduizenden Belgen, die over onze grenzen kwamen, maakten voor de zaak der Entente.<sup>484</sup>*

En passant stelde de anonieme inzender (die ongetwijfelde de stem van de redactie verwoordde) ook de vermeende neutraliteit van Cinema Palace ter discussie. Naar aanleiding van de vertoning van BRITAIN PREPARED had *Het Nieuws van den Dag* geschreven dat “Cinema-Palace bekend is voor hare strikte neutraliteit (het uiten van goed- of afkeuring bij het vertoonen van oorlogsjournalen is daar verboden)”. Cynisch voegde de auteur daaraan toe de humor van deze constatering de lezers van deze ‘neutrale’ krant wel ontgaan zou zijn. Tussen de regels door benoemde de schrijver het retorisch overwicht van de Entente-propaganda en de marginalisering van de Duitse stemmen in de Nederlands pers. Ter illustratie stelt hij zich de reacties van de Nederlandse pers op een Duitse regeringsfilm voor, suggererend dat deze nauwelijks positieve reacties op zou roepen. Ook daarin

---

<sup>482</sup> “Oorlogs-films,” *De Tribune*, 15 juli 1916, 1.

<sup>483</sup> “Humor in het Nieuws van den Dag,” *De Toekomst* 2, no. 16 (17 juli 1916): 350.

<sup>484</sup> *Ibid.*

had hij geen ongelijk, zoals we later in dit hoofdstuk ook aan de hand van de casus THE BATTLE OF THE SOMME. Eerst besteed ik aandacht aan de vertoning en receptie van Franse en Belgische regeringsfilms in de Nederlandse bioscopen, vooral omdat daarmee de impact van THE BATTLE OF THE SOMME in de Nederlandse bioscoopcultuur beter kan worden begrepen.

### 3.10 Franse en Belgische regeringsfilms

In hoofdstuk één is beschreven hoe halverwege 1916 de Franse propagandawerkzaamheden worden geïntensifieerd. Met hernieuwd elan – maar ook met nieuw materiaal – werd geprobeerd om de Nederlandse bioscopen met Franse oorlogsfilms te bevoorraden. Vrijwel wekelijks ontving de Pathé-vestiging in Amsterdam via Engeland nieuwe films die voor propagandadoeleinden konden worden gebruikt. Daarmee deden ook de eerste Franse regeringsfilms hun entree in de Nederlandse bioscopen.

Een week na de première van BRITAIN PREPARED bijvoorbeeld, op 22 juni 1916, werd in het Amsterdamse Theater Pathé voor het eerst de drie uur durende Franse regeringsfilm LA DÉFENSE DE VERDUN (OM VERDUN, DE VERDEDIGING VAN VERDUN/SCA, 1916) vertoond. In tegenstelling tot BRITAIN PREPARED bevatte deze film wel opnamen nabij het front, maar ondanks de beloftevolle titel was van de daadwerkelijke strijd rondom Verdun weinig te zien. LA DÉFENSE DE VERDUN was echter wel een van de eerste films in Nederland die de toeschouwer een indringende blik op het sinistere ‘niemandsland’ gaf. “De bioscoop bracht ons tot aan de buitenste vuurlijn,” schreef *De Telegraaf* in een uitgebreide bespreking, “waar de bodem er uitziet zoals hij er op de maan uitziet en nog slechts enkele geraamten van boomen klaaglijk hun bloedende armenstompen ten hemel steken”.<sup>485</sup> In de film waren tevens opnamen van de verwoeste stad te zien en een scène waarin infanteristen een frontale aanval nabootsten. “Hun stormloop, in drie golven, over een allerongunstigst terrein, gaf geheel en al de sensatie van het ware gevecht.”

Dergelijke besprekingen zijn tekenend voor de hunkering naar werkelijke oorlogsbeelden die ook deze film, ondanks de positieve bespreking uit verwachte hoek, bij lange na niet bood. Naar aanleiding de vertoning in de plaatselijke Friso-Bioscoop verwoordde de *Leeuwarder Courant* de gedachten van een teleurgestelde bezoeker als volgt:

*Maar is het niet merkwaardig, dat er na twee volle jaren nog zulk een belangstelling voor den oorlog blijkt te bestaan, waarvan de couranten en de tijdschriften ons zoo weinig nieuws meer te vertellen en te vertoonen weten? Doch nu zouden we den strijd ook “met eigen oogen” en van vlak bij gadeslaan! Ja, kijk eens, dat juist zal nu misschien wel een beetje zijn tegengevallen. Want de oorlog is nog altijd*

---

<sup>485</sup> “Cinema Pathé. Saloniki, de Elzas en Verdun,” *De Telegraaf* (avondblad), 23 juni 1916, 8.

*geen pretje en voor een mijnheer met een kiektoestel is er "in het hevigst van het gevecht" nog altijd geen plaats – wat we ook wel van te voren hadden kunnen bedenken. Wat we te zien kregen waren alzoo de oefeningen, de toebereidselen, meer of minder ver achter het front, zoals de courant van Pathé ons die tijdens den geheelen duur van den oorlog heeft laten zien, alleen op uitgebreider schaal nu.*<sup>486</sup>

Uit het citaat spreekt deels de logica die de aantrekkingskracht van de oorlogsfilms op een neutraal publiek verklaart. Als geen ander beloofden zij zicht op de daadwerkelijke strijd:

*Van de actie rond Verdun ziet men natuurlijk weinig. Het Fransche legerbestuur is zoo dom niet om zijn verdedigingswerken en zijn maatregelen te gaan blootleggen. Op het doek komen daarom een reeks tafereelen van soldaten, die gedecoreerd worden, van wapenschouwingen, van munitiedepots, van stuk geschoten huizen, van krijgsgevangenen Duitschers enz. Op zich zelf wel bezienswaard, is de filmreeks echter te lang. Wat voor een half uur, een uur hoogstens, zou boeien, wordt voor heel een avondvertooning vervelend. Een deel van het publiek – het applaus kwam gisteravond steeds weer van dezelfde kant opzetten – klapt razend voor het doode doek als een kranige groep Fransche soldaten voorbij marcheert of voor den zooveelsten keer een soldaat de militaire onderscheiding met de gebruikelijke kussen op de wangen ontvangt.*<sup>487</sup>

In *De Bioscoop-Courant* verscheen eveneens een uitgebreide beschrijving van de film, waarin het enthousiasme van het publiek in Theater Pathé expliciet werd benoemd.<sup>488</sup> Voor een pro-Entente publiek was de kracht van dergelijke films zonneklaar. Net als de oorlogsreportages trokken de Franse regeringsfilms ook een publiek wat zich niet zozeer om het zicht van het slagveld bekommerde, maar in de eerste plaats zijn verbondenheid met *la douce France* wilde vieren. Onder de pro-Franse doelgroep lijkt LA DÉFENSE DE VERDUN dan ook mateloos populair te zijn geweest:

*Wie dacht voor de oorlog, dat de bioscoop zulke emoties kon geven! Een geheelen avond bijna uitsluitend oorlogsbeelden; bij elk nieuw tafereel wordt het warmer in de zaal en in het gemoed, een troep jonge Belgische soldaten marcheerd door Parijs is de eerste aanleiding tot applaus en vanaf dit geestdriftige moment is het geklap niet van de lucht, het publiek vergeet, dat de Fransche soldaten die het ziet, slechts photo's zijn, het voelt zich één met de mannen op het doek, het leeft mee met hun trots als ze na den strijd voor den generaal defileeren en de vaandels worden gedecoreerd en*

---

<sup>486</sup> "Verdun gefilmd," *Leeuwarder Courant*, 11 juli 1916, 2.

<sup>487</sup> "De Verdun-film," *De Tijd*, 23 juni 1916, 2.

<sup>488</sup> "De "Verdun"-film," *De Bioscoop-Courant* 41, 30 juni 1916, 3.

*het moet zich uiten. Deze speciale voorstelling in het theater Pathé bood het mooiste schouwspel, dat ik ooit in een cinema zag.*<sup>489</sup>

De patriottische apotheose in LA DÉFENSE DE VERDUN werd gevormd door de slotscène waarin “een stalen muur” voorbij marcheerde:

*“Le mur d’acier” stond er op de film, en inderdaad schenen de 40.000 bajonetten, bovendien die onafzienbare zee van soldaten, samen te smelten tot een reusachtig stalen schild, flitsend en bliksemend in den schatrenden zonnebrand. Toen speelde het orkest de Marseillaise, die door heel de zaal in vervoering mee werd aangeheven.*<sup>490</sup>

Binnen de bioscooppropaganda van de Entente werd de Belgische doelgroep niet uit het oog verloren. In een recent artikel beschrijft Bénédicte Rochet – voor het eerst en bijgevolg schetsmatig – de geschiedenis van de Cinematografische Dienst van het Belgische leger/Service Cinématographique de l’Armée Belge (SCAB), opgericht in 1916.<sup>491</sup> De SCAB opereerde vanuit onbezet België, achter het IJzerfront, en haar taak was eenduidig: “to shoot images of the Belgian army in action and of its soldiers under the leadership of their commander-in-chief, King Albert and his wife Queen Elisabeth”. Rochet benadrukt het belang van onderzoek naar de receptie van deze films, “because preliminary evidence has shown that the Belgian films seemed to have been welcomed slightly more positive than in the United States”. Hoewel de auteur niet duidelijk maakt om welk “voorlopig bewijs” het hier gaat, lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat de films van de SCAB – evenals vele Franse oorlogsfilms – een belangrijke pullfactor voor de Belgische doelgroep in Nederland waren. Het is onwaarschijnlijk dat de films van de SCAB niet in Theater Pathé te zien zijn geweest – of op een willekeurige andere plaats in Nederland – al zal dat vaak binnen de titelloze context van het journaal zijn geweest.

Op 28 juli 1916 ging in Theater Pathé een Belgische ‘gouvernementsfilm’ in besloten première.<sup>492</sup> De krant gaf een uitgebreid verslag van de voorstelling waarvoor de opbrengsten ten goede van Belgische gewonden en krijgsgevangenen zou komen.<sup>493</sup> De avond voltrok zich binnen een

---

<sup>489</sup> “Uitgaan. Theater Pathé,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 23 juni 1916, 6.

<sup>490</sup> “Cinema Pathé. Saloniki, de Elzas en Verdun,” *De Telegraaf* (avondblad), 23 juni 1916, 8. Nota bene: het spelen van volksliederen in niet-besloten voorstellingen van deze of andere oorlogsfilms, was in Rotterdam en Den Haag verboden.

<sup>491</sup> Bénédicte Rochet, “A State Cinematic Practice in Wartime. The Belgian Army Film Unit 1916-1922,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 19, no. 1 (2016): 23–33.

<sup>492</sup> N.B.: Deze datum is opmerkelijk, aangezien Rochet benadrukt dat de SCAB pas aan het einde van 1916 werd opgericht; de berichtgeving *De Telegraaf* suggereert echter dat enige nuancering van de formele ontstaansgeschiedenis van de Belgische filmpropaganda op zijn plaats zou zijn. Voor zover bekend is hier geen distributiekopie overgebleven. Het is niet duidelijk om welke film het hier precies gaat en wie precies verantwoordelijk was voor de productie ervan.

<sup>493</sup> “Belgische voorstelling bij Pathé,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 19 juli 1916, 3.



mobiliserend dispositief *par excellence*. Nadat de 'Brabançonne' was gespeeld werden "schitterende kleuropnamen" van Gent en Brugge vertoond, evenals losse opnamen van Belgische militairen.

Daarna volgde de regeringsfilm zelf:

*De film van de Belgische regeering brengt ons aan het front van den Yser, op sommige plaatsen tot op niet meer dan 30 meter van den vijand. In hun nieuwe uniformen zien de Belgische soldaten er wakker en welgemoed uit. De best geslaagde opnamen zijn wel die van den vliegerdienst. Minder opwekkend is de wandeling door de verwoeste steden en dorpen van Zuid-Vlaanderen, die thans het schouwspel opleveren van het eiland Martinique na de uitbarsting van den Mont Pelée. En na dien aanblik van stoffelijke verwoesting, werd ons nog een kijkje gegund in de ambulance achter de frontlinie, die ook volkomen in orde blijken te zijn.*<sup>494</sup>

Als toegift kregen de toeschouwers opnamen van de slag aan de Somme te zien, en een film betreffende een conferentie van de geallieerden. In deze film school de climax: "de verschijning van Poincaré, van koning Edward, van den tsaar aller Russen en niet in het minst natuurlijk van koning Albert gaf aanleiding tot stormachtig gejuich. Er hing victorie in de lucht".

Vanaf augustus was de Belgische film in hetzelfde theater voor het grote publiek te zien. Het is onduidelijk of dat ook in Den Haag, Rotterdam of Utrecht het geval was, al zou dat binnen de context van een besloten voorstelling heel goed kunnen. Theater Pathé was niet de enige bioscoop die als ontmoetingsplaats voor ontheemde Belgen fungeerde en waarin film als gemeenschappelijk bindmiddel werd gebruikt, zoals in het vijfde hoofdstuk nogmaals zal worden onderstreept.<sup>495</sup>

Halverwege juli 1916 verscheen ook de eerste regeringsfilm over de slag aan de Somme in de Nederlandse bioscopen. LA BATAILLE DE LA SOMME (DE SLAG AAN DE SOMME, SCA, 1916) werd in drie delen van ongeveer een kwartier uitgebracht, waarvan het eerste deel door *Kinematograaf Pathé Frères*

---

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> Ook buiten de vier grote steden werden Belgische oorlogsfilms binnen een mobiliserende context vertoond. Zo vierden op 21 juli 1916 ongeveer vierhonderd Belgen hun nationale feestdag in de Zandvoortse bioscoop Rembrandt, die ogenschijnlijk belangenloos door de eigenaar was afgestaan. Na verscheidene toespraken die "tintelden van nationaliteitsgevoel" werden er een drietal films vertoond. De eerste twee films toonden opnamen van het Belgische leger langs de IJzer. De laatste film bracht het bezoek van Koning Albert I aan de Franse troepen in beeld, terwijl de 'Brabançonne' en de 'Marseillaise' werden gespeeld. Het aanwezige publiek reageerde enthousiast: "Iedere keer als men 's Konings beeld zag weerklonk een daverend handgeklap." De viering werd afgesloten met samenzang, terwijl de portretten van Albert en Wilhelmina werden geprojecteerd om de gebroederlijke banden tussen beide naties kracht bij te zetten. *De Zandvoortsche Courant* eindigde de beschrijving van het samenzijn met de begripvolle woorden: "Wij Hollanders, die zelf zoo vasthouden aan onze vrijheidsbegrippen en, als wij in verdrukking waren, niets liever zouden doen dan onze nationaliteitsgevoelens wakker houden, kunnen zoo best begrijpen, dat die uitgewekenen behoefte hadden onder landslieden een dag, voor hen van gewicht te vieren." ("Nationaal feest der Belgen," *Zandvoortsche Courant*, 26 juli 1916, z.p.). Tijdens mijn onderzoek ben ik veel voorbeelden van Belgisch 'bioscooppatriottisme' buiten de vier grote steden tegengekomen. In de conclusie wordt hier kort aandacht aan besteed.

gratis werd aangeboden.<sup>496</sup> Ook deze film toonden opnamen uit het Niemandland, maar ging daarin nog een stapje verder: tegen het omgeploegde landschap tekenden zich soldaten af die de vijandelijke loopgraven bestormden.<sup>497</sup> Wellicht betrof het hier een oefening, maar de veilige afstand en het feit dat het zicht van de camera werd belemmerd door de loopgraaf waarin de cameraman zich bevond, deed in ieder geval vermoeden dat er sprake was van een *echte* aanval, in tegenstelling tot de overduidelijke ensceneringen in LA DÉFENSE DE VERDUN. LA BATAILLE DE LA SOMME liet de kijker de intensiteit van de strijd nadrukkelijker ervaren. Deze intensiteit werd versterkt door de gelijktijdige berichtgeving in de kranten, “zoodat, we, nu de oorlogstelegrammen vol staan van de heroïeke oorlogsdaden van het verjongde Fransche en Engelsche leger, gelijktijdig op het projectiedoek zien de levendige afbeelding van het ontzaglijke front, vanwaar de nieuwe victorie is begonnen”.<sup>498</sup> Begrijpelijkwijs deed de Franse kopie met behulp van tussentitels verslag van de vele ‘successen’, vooral in de vorm van oorlogsbuit.

Naar aanleiding van de vertoning van deze film in het buitenland, nam de Franse oud-journalist en luitenant Jules Legras (1886-1939) de vrijheid om de leiding van het SCA aanbevelingen voor verbeteringen te doen.<sup>499</sup> Het publiek in het buitenland, opperde hij, interesseerde zich niet voor officiële mededelingen of ellenlange rijen krijgsgevangenen. Wat haar wel trok waren beelden van de soldaten in de loopgraven, van zwaar geschut in actie, ontploffingen. Toekomstige films zouden meer ‘over the top’ scènes (“des sorties de fantassins pour l’attaque”) moeten bevatten, mogelijk zelfs beelden van gewonden of doden (“ne pas craindre de laisser des morts ou blessés sur le terrain. Le photographe doit opérer en pleine bataille et non huit jours après, quand tout est rangé. Or, dans ces trois films, on ne voit pas un cadavre, et on a l’impression d’une fête continue”).

In het kort kwamen de aanbevelingen van Legras op het volgende neer: minder retoriek, meer actie. Hoewel deze conclusie gebaseerd was op de receptie van LA BATAILLE DE LA SOMME in Rusland, lijkt het niet onwaarschijnlijk dat het merendeel van de Nederlandse bioscoopbezoekers zich in dit idee konden vinden. LA BATAILLE DE LA SOMME ging in ieder geval grotendeels aan de Nederlandse pers voorbij. Dat had misschien te maken met de beperkte duur van de afleveringen, maar het kan ook zo zijn dat men de films niet interessant genoeg vond; ook al schreef *De Telegraaf* dat “klaarder beeld van den werkelijken levenden oorlog” nooit eerder was vertoond.<sup>500</sup>

---

<sup>496</sup> Advertentie Pathé Frères, *De Bioscoop-Courant* 53, 27 september 1916, 5.

<sup>497</sup> Het tweede gedeelte van de film is door ECPAD online beschikbaar gemaakt. Zie: European Film Gateway. LA BATAILLE DE LA SOMME. [www.cnc-aff.fr/internet\\_cnc/Internet/ARemplir/parcours/EFG1914/pages\\_FR/B\\_117.html](http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/parcours/EFG1914/pages_FR/B_117.html) (laatste raadpleging 20 oktober, 2018).

<sup>498</sup> “La bataille de la somme,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 15 juli 1916, 2.

<sup>499</sup> Archief ECPAD, Ivry-sur-Seine. Brief aan Ministerie van Buitenlandse Zaken (SCA), getekend Jules Legras (11 november 1916).

<sup>500</sup> “La bataille de la somme,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 15 juli 1916, 2.

LA BATAILLE DE LA SOMME werd echter overschaduwd door een andere film over dezelfde slag, die enkel maanden in de Nederlandse bioscopen zou verschijnen. Het was alsof deze Britse film de Franse aanbevelingen als uitgangspunt had genomen. THE BATTLE OF THE SOMME wist in ieder wél de aandacht van het grote publiek en de pers te vangen.

### 3.11 THE BATTLE OF THE SOMME

Zoals eerder gesteld benadrukt Gunning het onderscheid tussen de view en de documentaire, waarbij de laatste zich onderscheidt door zijn retorische structuur. In deze gedachtengang is de documentaire een constellatie van views die het doel heeft een boodschap – een *tendenz*, in het jargon van de tijd – te propageren. De Eerste Wereldoorlog, stelt Gunning, markeert een nieuwe fase in de esthetiek van non-fictie. De oorlogsactualiteiten en -reportages voorstonden een specifieke zienswijze en probeerden de toeschouwer daarvan te overtuigen.<sup>501</sup> Filmhistoricus Martin Loperiger onderschrijft de stelling dat de retorische structuur van oorlogspropaganda van de Eerste Wereldoorlog aan de basis ligt van de documentaire.<sup>502</sup> De gangbare opvatting dat MOANA (Robert Flaherty, 1926) de eerste “creative treatment of actuality” zou zijn, stelt Loiperdinger, is even hardnekkig als onjuist. Nog afgezien van de eventuele tekortkomingen van deze definitie van de documentaire als filmgenre, is er geen grond te veronderstellen dat andere films voor Flaherty’s klassieker niet aan Grierson’s dictum zouden voldoen. Zo werd THE BATTLE OF THE SOMME (1916), aldus Loiperdinger, evenzeer gekenmerkt door een bewerking die op creatieve wijze de actualiteit arrangeerde: de fameuze over-the-topscène is immers fake gebleken.<sup>503</sup>

In het spoor van Gunnings these dat tijdens de Eerste Wereldoorlog een nieuw paradigma binnen non-fictie film ontstond, betoogt Loiperdinger dat THE BATTLE OF THE SOMME de geboorte van de documentaire markeert: “When was the documentary invented? If at all, the simple question should be answered with the date 10 August 1916 – the day THE BATTLE OF THE SOMME was first screened in London before an invited audience.”<sup>504</sup> Deze bestaansopvatting is problematisch in de zin dat deze oorlogsdocumentaire een lange voorgeschiedenis kende. THE BATTLE OF THE SOMME kan worden beschouwd als een doelbewust en creatief arrangement van de werkelijkheid in het licht van een bepaalde boodschap of centraal argument. Dat geldt echter, zoals in voorgaande paragrafen impliciet is betoogd, voor sommige oorlogsreportages ook. Een reportage als NOS POILUS EN ALSACE kende immers gedramatiseerde scènes en een duidelijke propagering van een idee (‘onze jongens

---

<sup>501</sup> Gunning, “Before documentary,” 21.

<sup>502</sup> Martin Loiperdinger, “World War I propaganda and the birth of documentary,” in *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction Film*, red. Daan hertogs en Nico de Klerk (Amsterdam: Stichting Nederlands Film Museum, 1997), 26.

<sup>503</sup> Loiperdinger, “World War I propaganda,” 29.

<sup>504</sup> Loiperdinger, “World War I propaganda,” 29–30. Over de ‘fakes’ in THE BATTLE OF THE SOMME, zie: Roger Smither, “A Wonderful Idea of the Fighting: the Question of Fakes in The Battle of the Somme,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, no. 2 (1993): 149–168.

belichamen de Franse wilskracht'). Vanuit een historisch-poëtisch perspectief is dus het onproductief om THE BATTLE OF THE SOMME als een harde knip in de ontwikkeling van view naar documentaire te beschouwen.<sup>505</sup>

Wel kan worden betoogd dat THE BATTLE OF THE SOMME een grote en wellicht zelfs revolutionaire verandering voorstond in de wijze waarop deze film de oorlog representeerde.<sup>506</sup> Een deel van deze verandering lag ironisch genoeg gelegen in zijn attractionele karakter; dat wel zeggen de wijze waarop de film teruggreep naar de esthetiek van de vroege film en het spektakel van de dood in het bijzonder. Daarmee introduceerde THE BATTLE OF THE SOMME een volstrekt nieuw element in de verbeelding van de oorlog in de Nederlandse bioscopen. Anderzijds stond de film aan de basis van een publieke discussie over de (on)waarheid van het getoonde, waarvan gelukkig nog vele sporen in historische bronnen zichtbaar zijn.

Het Britse ministerie van Oorlog had cameramannen Geoffrey Malins (1886-1940) en John McDowell (1878-1954) aangewezen om de verwoestende slag aan de Somme te documenteren. Op 28 juni 1916 vertrokken zij naar het front ten noorden van de rivier de Somme, slechts bewapend met lichtgewicht camera's (die nog altijd vele kilo's wogen).<sup>507</sup> Daar draaiden zij embedded mee met de gevechten aan het front. Het resultaat van hun werk werd door de Britse filmondernemer Charles Urban – die eerder BRITAIN PREPARED onder handen had genomen – pijlsnel gemonteerd tot de vijfenzeventig minuten durende regeringsfilm THE BATTLE OF THE SOMME.

Binnen de mogelijkheden die de censor hem bood, slaagde Urban erin om de voorbereidingen en de eerste dagen van de slag (1 en 2 juli) op pakkende en afwisselende wijze in beeld te brengen. Vrijwel alle bekende tropen kwamen daarin terug: slagkracht, het heldendom, de moreel- en humaniteitstroop, de successen. De retoriek van THE BATTLE OF THE SOMME richt zich eerst en vooral op het doorzettingsvermogen van de 'Tommie', die voortdurend een directe blik in de camera werpt. Dergelijke beelden boden de toeschouwer de mogelijkheid hem te herkennen of zich met hem te identificeren. THE BATTLE OF THE SOMME bracht de Britse soldaat echter niet enkel lachend en zwaaiend in beeld, maar ook in gespannen afwachting, vermoeid of gewond. In de film komen bovendien opnamen waarin dode (zowel Duitse als Britse) soldaten duidelijk te zien zijn. Ondanks deze schokkende beelden bediende Urban en de zijnen zich deze in THE BATTLE OF THE SOMME niet van

---

<sup>505</sup> Als belangrijkste representant van de *historical poetics*-benadering, richt David Bordwell zich op onderzoek naar filmproductie, -stijl en het beoogde effect van films. Zie: David Bordwell, *Poetics of Cinema* (New York: Routledge, 2008), 12.

<sup>506</sup> In hoofdlijnen is dit uitgangspunt beschreven in een eerder artikel van mijn hand. Zie: Klaas de Zwaan, "De dood op het doek. The Battle of the Somme als mediagebeurtenis in Nederland," in *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Battle of the Somme*, red. Geert Buelens (Rimburg: Huis Clos, 2016), 69–86.

<sup>507</sup> Voor een uitvoerige beschrijving van de organisatie 'achter' THE BATTLE OF THE SOMME, zie: Stephen Badsey, "Battle of the Somme: British War-Propaganda," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 3, no. 2 (1983): 99–115.

de troep die meestal aan de basis staat van hedendaagse noties van filmpropaganda: de aanklacht. De tussentitels beschuldigden niet, maar volhardden in een zakelijke, beschrijvende toon.<sup>508</sup>

In Groot-Brittannië was de film als een bom ingeslagen. Filmhistoricus Nicholas Hiley schat dat alleen al in de eerste week meer dan een miljoen Britten de film had gezien. De schattingen van het totaal aantal Britse bezoekers loopt zelfs op tot tien miljoen.<sup>509</sup> In zekere zin slaagde THE BATTLE OF THE SOMME erin het oorlogsenthouziasme brandend te houden door de Britse successen aan het Sommefront te vieren. In zijn uitvoerige beschrijving van de verschillende (hoofdzakelijk pers-) reacties die naar aanleiding van de film in Groot-Brittannië verschenen, concludeert Nicholas Reeves dat er onder de Britse publiek overeenstemming bestond over de realistische en affectieve kracht van de film. Tegelijkertijd kwam het rauwe realisme de film ook veel kritiek te staan. Er ontstond een fel debat over de wenselijkheid van beelden van oorlogsdoden in de openbaarheid.<sup>510</sup>

Geen film uit de jaren tien heeft de historiografische aandacht gekregen die THE BATTLE OF THE SOMME ten deel is gevallen. Het is tekenend voor de wijze waarop de film een groot belang is toegedicht – in politiek, historisch en filmesthetisch opzicht. Als een van de weinige films is THE BATTLE OF THE SOMME opgenomen in het werelderfgoedregister van Unesco.<sup>511</sup> Direct na zijn *release* verschenen al commentaren die het belang van (de) film voor het culturele geheugen onderstreepte: “In the future, one can imagine the film being used by some who desire to revive monitory memories

---

<sup>508</sup> Deze analyse is gebaseerd op de dvd van de film, in 2012 uitgegeven door het Imperial War Museum.

<sup>509</sup> Nicholas Hiley, “The Battle of the Somme (film),” in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 20 maart 2015. 2015-03-20. DOI: 10.15463/ie1418.10587. (laatste raadpleging 1 juli 2018).

<sup>510</sup> Nicholas Reeves, “Cinema, Spectatorship and Propaganda: ‘Battle of the Somme’ (1916) and its Contemporary Audience,” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 17, no. 1 (1997): 17. Zowel *De Kinematograaf* en *De Bioscoop-Courant* besteedden uitgebreid aandacht aan deze discussie: “De Manchester Guardian bespreekt in een hoofdartikel of de films van de gevechten aan de Somme al dan niet in het openbaar vertoond moeten worden. Het blad zegt: Al degenen, die de opnamen hebben kunnen zien, geven toe, dat zij weinig van de verschrikkelijkheid van den oorlog weglaten. Zij toonen den plotselingen dood en verminging, afgrijpselijkheid evenals heldenmoed, en dat alles met een duidelijkheid, welke geen vertelling kan evenaarden. Moeten deze films zoo worden verzacht, dat zij alleen een beeld geven van de machinerie van het groote offensief en van sommige van de minder verschrikkelijke gebeurtenissen?” (“Engeland. Oorlogsfilms,” *De Kinematograaf* 189, 1 september 1916, 2492). Zie ook: “Begrijpelijk valt ook deze film niet in den smaak van allen. Dit maal is het ook weder het zuivere realisme de werkelijkheid, welke een woord van protest tegen deze film verwekt. Zooals dit zoo dikwijls gaat. Deze werkelijke oorlogsfilm is dan ook zeer realistisch en te midden van de gevechten opgenomen zijn. Blijkbaar heeft de fotograaf zich met groote koelbloedigheid midden in het vuur begeven. Men ziet de soldaten aanstormen, getroffen en neerstorten, men ziet de granaten ontploffen, het is een trouwe weergave van alle verrichtingen van een veldslag voorzoover het oog die opnemen kan. Hiertegen nu komen vele Engelschen in verzet. Zij betoogen, dat dergelijke voorstellingen niet geschikt zijn voor ’t publiek ver van het front; dat slechts gedegenereerden smaak kunnen vinden in het aanschouwen van zulke afschuwelijke gevechtstoneelen, enz.” (“Engelsche Oorlogsfilms,” *De Bioscoop-Courant* 52, 15 september 1916, 10).

<sup>511</sup> “The 1916 film The Battle of the Somme is uniquely significant both as the compelling documentary record of one of the key battles of the First World War (and indeed one which has come to typify many aspects of this landmark in 20th Century history) and as the first feature-length documentary film record of combat produced anywhere in the world. “The Battle of the Somme.” Rapport Unesco. [www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-battle-of-the-somme/](http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-battle-of-the-somme/) (laatste raadpleging 1 november 2018).

then beginning to fade.”<sup>512</sup> En dat is precies waar de canonieke status van de film vandaag de dag op stoelt: THE BATTLE OF THE SOMME is een uniek tijdsdocument dat kijkers nog altijd in staat stelt om zich een concreet en indringende beeld van de loopgravenoorlog te vormen. De film heeft een prominente rol gespeeld in de iconografie van de Somme-strijd, maar ook in discoursen rondom de historische waarde van film en filmerfgoed.

Zijn reputatie was de THE BATTLE OF THE SOMME vooruitgesneld. Een correspondent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* deed op 25 augustus 1916 uitgebreid verslag van de vertoning van de film in Engeland:

*Ik heb vanmiddag de officieele film van den slag aan de Somme gezien. 't Had voor mij nog een bijzonder belang, omdat ik verleden week juist het slagveld heb bezocht. [...] Voor mij in elk geval was het, of ik in mijn herinnering aan de streek van verwoesting en dood, die ik uit het ronddwalen achter de vuurlinie had meegedragen, zag bevolken met de schimmen van het vechten zelf. [...] Maar daarin niet, zooals ik het gezien heb, het leger in rust of in voorbereiding, in afwachting; maar het leger in actie.*

De documentaire stelde hem in staat zich *wel* in de vuurlinie te begeven – een locatie die doorgaans voor journalisten ontoegankelijk was – en aldus zijn observatie van de oorlog te completeren. In de bioscoop was deze verslaggever voor het eerst getuige van de gruwel van de oorlog. Eén scène trof hem in het bijzonder: het moment waarop een aantal Britse soldaten *over the top* gingen. “De aanval is één van de spannendste tafereelen zonder twijfel, die ooit gefilmd zijn; de dood werd er op het scherm gebracht en weinigen, die dat veilig uit hun stoel bezien, kunnen er onbewogen onder blijven.”<sup>513</sup>

De vermelding van deze sterfscène was verre van terloops. De aanwezigheid van dood en lijden was een ijkpunt in vrijwel alle commentaren die de film een ongekend en ongezien realisme toedichtten. Een analyse van deze reacties versterkt de stelling dat met THE BATTLE OF THE SOMME toeschouwers voor het eerst een ongecensureerd, integraal beeld van het fenomeen ‘oorlog’ kregen voorgeschoteld, met inbegrip van die elementen die door de censor voorheen als potentieel verontrustend of onbedachtzaam werden beschouwd. De oorlogsjournaals hadden hoofdzakelijk oefeningen en officiële plichtplegingen gebracht, de oorlogsreportages een zicht op het ‘alledaagse’ leven aan het front. Het slagveld van de Somme was kort tevoren in de bioscoop te zien geweest,

---

<sup>512</sup> “Kinema pictures of the Somme battles,” *Manchester Guardian*, 16 augustus, 1916, z.p. [www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2016/jun/30/battle-of-the-somme-film-1916-archive](http://www.theguardian.com/world/from-the-archive-blog/2016/jun/30/battle-of-the-somme-film-1916-archive) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>513</sup> “De slag bij de Somme gefilmd,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 25 augustus 1916, 5.

men had de verwoestende uitwerking van kanonnen op het Niemandslaan gezien. Maar geen film bracht de oorlogsrealiteit met zoveel intensiteit in beeld als THE BATTLE OF THE SOMME. En dat terwijl de slag nog in volle gang was, zoals in de Nederlandse kranten stond te lezen: de film stond midden in de actualiteit. Dat biedt een gedeeltelijke verklaring voor de constatering dat juist deze film een enorme impact had op het publiek, maar het was vooral de representatie van het lijden en de dood dat in Nederland tot de verbeelding sprak.

In haar boek *The Emergence of Cinematic Time* betoogt Mary-Ann Doane dat de dood als een “cinematic Ur-event, as pure contingency” fungeerde: “the early execution films strived to capture the moment of death and to celebrate the contingency of the cinematic image”.<sup>514</sup> In films als ELECTROCUTION OF AN ELEPHANT (Edison, 1903) werd de dood als moment geregistreerd. Views als deze maakte de toeschouwer getuige van de beëindiging van de tijd: een welhaast onwerkelijke ervaring en een attractie par excellence. “There is no shortage of death and dying in the exciting spectacles of the early cinema,” stelt filmwetenschapper Boaz Hagin, maar men kan zich de vraag stellen hoe ‘echt’ of wijdverspreid deze beelden werkelijk waren.<sup>515</sup>

Toen in april 1914 in het Amsterdamse theater Flora de filmattractie EXECUTIE VAN EEN DRIETAL JAPANSCH GEVANGENEN (productie en jaartal onbekend) te zien was, stuitte dat op een zekere weerzin bij de redactie van het *Algemeen Handelsblad*. Het is niet onwaarschijnlijk dat het hier een fake betrof, maar de krant vroeg zich desondanks af of dergelijke beelden wel in de openbaarheid moesten worden gebracht:

*De overigens uitstekende bioscoop geeft een toneeltje te zien dat pijnlijk aandoet. Een drietal Japanners worden door Russen gevat en gefusilleerd. We weten allen dat de oorlog nu eenmaal zulke verdrietige dingen in zijn gevolg heeft, maar zulk een (zij het opzettelijk in scene [sic] gezette) vertooning bij te wonen, is toch niet verkwikkelijk. Men heeft uit een oogpunt van beschaving het slachten van dieren op een voor het publiek zichtbare plaats verboden – hier wordt het slachten van menschen verantschouwelijk [sic].<sup>516</sup>*

De toon doet vermoeden dat soortgelijke opnamen weinig in Nederlandse bioscopen te zien waren. Mogelijk dat bioscoopexploitanten zich uit angst voor kritische kanttekeningen zich hebben laten ontmoedigen; de reputatie van het vroege bioscoopbedrijf was immers precair. Toch was er zeker een markt voor morbide spektakelscènes in de bioscoop. Onder de paraplu ‘wereldnieuws’ sijnelde

---

<sup>514</sup> Mary-Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive* (Cambridge; Harvard University Press, 2002), 164.

<sup>515</sup> Boaz Hagin, “Killed Because of Lousy Ratings. The Hollywood History of Snuff,” *Journal of Popular Film and Television Studies* 38, no. 1 (2010): 48.

<sup>516</sup> “Theater Flora,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 8 april 1914, 7.

de dood soms door in bioscoopjournaals. In een kopie van Desmets LAATSTE BIOSCOOPWERELDBERICHTEN is bijvoorbeeld een opname te zien waarin de lijken van Mexicaanse revolutionairen op straat liggen.<sup>517</sup> Het zijn korte, sobere registraties, waarin de representatie van de dood beperkt blijft tot korte opnamen van twee anonieme en ogenschijnlijk ongeschonden lichamen. Het voorafgaande geweld bleef buiten zicht. Ook in de oorlogsactualiteiten en -reportages die vanaf eind augustus 1914 in de bioscopen verschenen, was de dood voor zover bekend afwezig, in tegenstelling tot de foto's (en tekeningen) die in de geïllustreerde pers verschenen.<sup>518</sup>

Het gebrek aan bewegende beelden van het slagveld – en bovenal opnamen van de dood – speelde een grote rol in de ontvankelijkheid van het Nederlandse publiek voor een film als THE BATTLE OF THE SOMME. Het is mogelijk dat filmondernemer David Hamburger dat heeft voorzien. Profiterend van de reeds bestaande contacten die hij tijdens zijn eerste handelsreis had opgedaan – en het vertrouwen dat hij klaarblijkelijk bij War Office genoot – slaagde de jonge entrepreneur er opnieuw in de vertoningsrechten van een Britse propagandafilm voor de Nederlandse en Indische markt te bemachtigen.<sup>519</sup> Daarmee was hij andere kustkapers voor. Vakgenoten als Jean Desmet en Anton Nöggerath jr. waren eveneens geïnteresseerd in de film, maar hun pogingen om zich in de gunst van de Britten te spelen bleven zonder resultaat. Het is de vraag of ideologische overwegingen een rol speelden in hun interesse. In een brief aan het Wellington House benadrukte Desmet weliswaar zijn Belgische afkomst en affectie voor de geallieerde zaak.<sup>520</sup> Dat weerhield hem er echter niet van om ook Duitse films te verhuren of in zijn eigen bioscopen te vertonen. Voor de ogen van de Britse propagandisten had Nöggerath jr. luid verkondigd hun oorlogsinspanningen te steunen<sup>521</sup>, maar dat rijmde evenmin met zijn handel in Duitse oorlogsactualiteiten. Kortom: stringente politieke principes leken een minder grote rol te spelen dan het winststreven, zoals dat binnen een neutrale samenleving in oorlogstijd wel vaker gold. Hamburger en zijn compagnons hadden goed in de gaten dat THE BATTLE OF THE SOMME een potentiële kasmagneet was.<sup>522</sup> En niet ten onrechte, zo bleek.

Hoewel de film nog altijd een lange zit was en zonder enig bijnummer werd vertoond – “uit piëteit voor de ongelukkigen, die voor hun vaderland worden opgeofferd, en ook ter wille van Uw

---

<sup>517</sup> European Film Gateway. LAATSTE BIOSCOOPWERELDBERICHTEN [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Laatste%20bioscoop%20wereldberichten/eye::fe6a2e7da3d70284f3390d1606c23354](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Laatste%20bioscoop%20wereldberichten/eye::fe6a2e7da3d70284f3390d1606c23354) (laatste raadpleging 1 november 2018).

<sup>518</sup> Zie: Tamar Cachet, “Motieven om oorlogsdoden te tonen in de pers,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 19, no. 1 (2016), 35–59.

<sup>519</sup> Over de succesvolle poging van Hamburger om de film te bemachtigen, zie: Wouter Groot en Karel Dibbets, “Welke Slag aan de Somme? Oorlog en neutraliteit in Nederlandse bioscopen, 1914-1918,” *Tijdschrift voor Geschiedenis* 122, no. 4 (2010): 508–521.

<sup>520</sup> Groot en Dibbets, “Welke Slag aan de Somme?,” 515–516.

<sup>521</sup> *Ibid.*

<sup>522</sup> Sommige vakgenoten trachtten mee te liften op het succes van de film. Op hetzelfde moment als dat THE BATTLE OF THE SOMME in Amsterdam opgang maakte, vertoonde reizend bioscoopexploitant Alex Benno een film onder dezelfde titel: “Er is strijd over, of deze film wel de veelbesproken film “de Slag aan de Somme” is. Nu we de beeldenreeks gezien hebben, zijn we geneigd om aan te nemen, dat het de echte film niet is [...] Somme of oefenveld, de film is het bekijken wel waard.” Zie: Soc. “Vereeniging,” *Haarlem's Dagblad*, 11 november 1916, 1.



publiek, opdat dit het begrip van de tragedie, welke zich daar voor hun oogen afspeelt, blijfje!”<sup>523</sup> – weerhield dit vele Nederlanders er niet van om een kijkje te gaan nemen. Het is onmogelijk om te schatten hoeveel dat er zijn geweest, maar het lijkt geen twijfel dat David Hamburger vergenoegd kon constateren dat ‘zijn’ film op grote belangstelling van het Nederlandse bioscooppubliek mocht rekenen. Het platteland mag dan verstoken zijn geweest van THE BATTLE OF THE SOMME, zoals Groot en Dibbets concluderen, maar de film had voor Nederlandse begrippen wel een ongekend bereik.<sup>524</sup> Bovendien lieten kranten en de bioscoopers niet na het publieke succes van THE BATTLE OF THE SOMME te benoemen:

*[...] de politie had handen vol werk, de tweede voorstelling was des avonds om 8 uur reeds uitverkocht, het publiek versperde de Kalverstraat, en de directie met het personeel zelf had meermalen moeite door de mensenmenigte heen te breken. Wij maken hier geen reclame “pour le but de reclame”, doch bekennen, eerlijk zelden bij een film zulk een toeloop te hebben gezien als bij bovengenoemd beeld!*<sup>525</sup>

De aandacht van het publiek werd uiteraard ook gevoed door de pers zelf. THE BATTLE OF THE SOMME werd vaker in kranten besproken dan welke film voordien ook. Uit de vele besprekingen van en reacties op de film die vanaf het najaar van 1916 in de pers verschenen, sijpelt vooral de gedachte door dat de film een volstrekt nieuwe ervaring van het fenomeen ‘oorlog’ bood. In vrijwel alle advertenties werd HET GROOTE ENGELSCH OFFENSIEF (zoals de Nederlandse distributietitel doorgaans luidde) aangekondigd als de eerste film die in de vuurlinie was opgenomen. De populariteit van de film laat zich deels verklaren door dergelijke aankondigingen in de kranten – en de mond-op-mond-reclame die daarop volgde. Daarmee werd een verwachtingshorizon gecreëerd die weinig Nederlanders zal zijn ontgaan.

De pers leek het er over eens dat THE BATTLE OF THE SOMME het meest ‘werkelijk’ of ‘echt’ was van alle oorlogsfilms die waren verschenen. “Nog nimmer zag ik op het doek een zoo treffende suggestieve voorstelling van de macht, die doodt en vernielt,” schreef een verslaggever van het *Algemeen Handelsblad*.<sup>526</sup> *De Telegraaf* vond de film “ontzettend van realiteit”, *Het Vaderland* sprak van “de groote eerlijkheid, welke uit de beelden spreekt” en *De Bioscoop-Courant* schreef over “de schrijnende, harde werkelijkheid [...] van de jammerlijke oorlogswee op het slagveld, waartoe geen

---

<sup>523</sup> “Rotterdam,” *De Kinematograaf* 194, 6 oktober 1916, 2548.

<sup>524</sup> THE BATTLE OF THE SOMME werd onder meer vertoond in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Utrecht, Leiden, Tilburg, Leeuwarden, Haarlem, Groningen, Gorinchem, Den Helder, Amersfoort, Roosendaal, Delft, Enschede, Nijmegen, Assen, Den Bosch, Arnhem, Gouda, Roosendaal en Schagen, en het is zeer onwaarschijnlijk dat het daarbij is gebleven.

<sup>525</sup> “Cinema Palace,” *De Kinematograaf* 195, 13 oktober 1916, 2554.

<sup>526</sup> “Uitgaan. Cinema Palace,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 26 september 1916, 5.

pen in staat is dit zoo treffend weer te geven".<sup>527</sup> Bioscoopondernemers maakten dankbaar gebruik van deze insteek. In een advertentie van de Amsterdamse Witte Bioscoop was bijvoorbeeld een quote uit *Het Nieuws van den Dag* opgenomen die de werkelijkheidsstatus van de film onderschreef. Door ook aandacht te besteden aan de geëmotioneerde publieksreacties, suggereerde de directie tevens dat de film een ongekend emotionele sensatie bood. Daarbij liet zij de aanblik van doden en gewonden niet onvermeld:

*Beter dan uit elke beschrijving krijgt men bij het zien van deze film eene voorstelling van het vreeselijke en afschuwelijke van deze geweldige strijd aan de Somme. Het zijn dikwijls tafereelen, die voor meer gevoelige naturen minder geschikt zijn. Onder de voorstelling stijgt de spanning voortdurend tot zij bij het aanschouwen van het eigenlijke oorlogsveld met zijn doden en gewonden haar hoogtepunt bereikt. De stilte, die dan onder het publiek in de zaal heerscht is tevens het bewijs hoe diep dit onder de indruk is.*<sup>528</sup>

Aan de basis van de niet-liegende troep die zo dominant aanwezig was in vele persreacties, stond de representatie van het lichaam als onderwerp van fysiek en psychisch lijden. Natuurlijk waren stervenden in fictiefilms over de oorlog ruim vertegenwoordigd, maar de patriottische pathos waarmee zij het ondermaanse verlieten had weinig met de werkelijkheid van doen. De vrolijk zwaaiende soldaat die men van het filmdoek kende stond in schril contrast met de van pijn en angst vertrokken gezichten in *THE BATTLE OF THE SOMME*. Uit de beelden van dode lichamen die roemloos over het slagveld lagen verspreid kon evenmin enig enthousiasme voor de oorlog worden afgeleid.

De ironie wil dat de enige scène uit de *THE BATTLE OF THE SOMME* waarin men inderdaad getuige was van het sterven, niet echt was: het moment waarop de Britse soldaten *over the top* gaan betrof slechts een oefening. Ondanks de borstklopperij waarmee Geoffrey Malins zijn eigen heldendaden bezong in zijn autobiografisch verslag *How I Filmed the War*, was het plaatsen van de camera boven het maaiveld der loopgraven ook voor hem te risicovol.<sup>529</sup> Toch werd de aanval als een apotheose vertoond. In navolging van het Britse voorbeeld werd in Nederland de over-the-topscène 'kracht' bijgezet door contemplatieve stilte; een vertoningspraktijk die in hoge mate bijdroeg aan de emotionerende kracht ervan. Deze scène lijkt het meest tot de verbeelding van het Nederlandse publiek te hebben gesproken:

---

<sup>527</sup> "Het Engelsche offensief aan de Somme. Cinéma Palace," *De Telegraaf* (avondblad), 26 september 1916, 7.; *Het Vaderland*, 3 oktober 1916, geciteerd in advertentie Cinema Palace, *De Bioscoop-Courant* 2, 6 oktober 1916, 11; "De Strijd aan de Somme," *De Bioscoop-Courant* 1, 29 september 1916, 9.

<sup>528</sup> Advertentie Witte Bioscoop, *De Tijd*, 3 november 1917, 4.

<sup>529</sup> Geoffrey Malins, *How I Filmed the War*, red. Low Warren (Londen: Herbert Jenkins, 1920). Herdruk Kessinger Publishing, z.j.

*Dan – de aanval. Ontzettend van realiteit. De Tommies gereed in de eerste stormloopgraaf, achter de dekking, man aan man. Het sein. Het oprichten van al die lijven, als een springvloed wegstormend. Dan – glijdt er een terug, ploft als een zak ineen. Een tweede, 'n lange, wat onbehouwen jongen, is iets achtergebleven – hij graait met zijn handen in de lucht – en dan hangt hij plots dwars over de eigen draadversperring – een derde wordt aangeraakt, als hij 't hoofd boven de borstwering uitsteekt– zijn handen klauwen zich in de murwe aarde, dan glijdt ook hij langzaam in de loopgraaf terug, die zijn graf werd...*<sup>530</sup>

Wanneer alle besprekingen in ogenschouw worden genomen, valt op dat de pers de beruchte over-the-topscène in ieder geval niet als 'onwaar' bestempelde. Met de hedendaagse kennis in het achterhoofd dat het hier een geënceneerde opname betreft, lijken de getroffen soldaten nogal geposeerd te gronde te gaan. Kogelinslagen zijn nergens zichtbaar en eenmaal op de grond maken de getroffenen het zich gemakkelijker door een andere positie aan te nemen. Toch werden er geen vragen bij de authenticiteit van deze opnamen gesteld. In combinatie met de verschillende momenten in de film die de dood ontegenzeggelijk wel op het doek brachten, was de over-the-topscène voor velen écht genoeg, zoals bijvoorbeeld bleek uit een verslag van het *Haarlem's Dagblad*:

*Nu komt de aanval. Uit een loopgraaf klauteren de soldaten omhoog en stormen voorwaarts over het vlakke veld. Eén blijft achter: nauw heeft hij het hoofd opgericht, of een kogel trof hem: onder zijn kameraden zien wij er vallen. Wanneer ze nog geen zes stappen hebben gedaan. De anderen stormen voorwaarts. De muziek zwijgt. Wij, die daar zitten zijn doodstil: er gaat een zucht door de zaal van een beklemde ziel.*<sup>531</sup>

De anonieme schrijver was klaarblijkelijk onder de indruk van wat hij zojuist in het Apollo-Theater aan de Barteljorisstraat had gezien. Was dit de setting waarin de Haarlemse dichter, romancier, vertaler en schilder Jacobus van Looy (1855-1930) een van de meest interessante Nederlandse receptiedocumenten van THE BATTLE OF THE SOMME schreef? Zijn gedicht 'Het verhaal van den provinciaal' verscheen in maart 1917 in het literaire tijdschrift *De Nieuwe Gids*. De vertelling wordt geïntroduceerd middels een uitvoerig voorwoord waarin een "verzamelaar" duidelijk maakt dat de tekst hem had bereikt in een verzegelde envelop die niet van naam of herkomst was voorzien. Deze eerste verteller vervalt vervolgens in bespiegelingen over de vermoedelijke auteur van het gedicht, die volgens hem de kenmerken heeft van een schuwe, gevoelige man, afkomstig uit een

---

<sup>530</sup> "Het Engelsche offensief aan de Somme. Cinéma Palace," *De Telegraaf* (avondblad), 26 september 1916, 7.

<sup>531</sup> "Het filmkijkspeel. Het Engelsche offensief aan de Somme," *Haarlem's Dagblad*, 16 november 1916, 2.

provinciestad net buiten Amsterdam:

*Het verhaal komt in zooverre daarmede overeen, dat het den lezer, zij het vagelijk, een bioscoop-bezoeker teekent die zich hier ook heeft beholpen. Wie de laatste oorlogsfilm [THE BATTLE OF THE SOMME, KdZ] in Amsterdam met eigen oogen mocht zien, zal zulks beamen. Onze dichter evenwel is er zoo door getroffen geworden dat hij als bezeten ervan is geraakt en met verbijsterende oprechtheid geeft hij ons in het gedicht zijn hakkelende indrukken verder.*<sup>532</sup>

Het gedicht beschrijft vervolgens hoe de provinciaal in gespannen verwachting naar het “Phebus-Theater” (het Apollo-Theater?) gaat om een film te zien waarover hij al veel heeft gehoord. Wat volgt is een beschrijving van THE BATTLE OF THE SOMME als een kijkerservaring die grote overeenkomsten vertoont met een literaire *stream of consciousness*. Beeldend en associatief beschrijft Van Looy de sfeer en setting waarbinnen de vertoning zich voltrekt en de indrukken die hij daarbij opdoet. Dat een gerespecteerd dichter als Van Looy in een film aanleiding zag om over de “waarde dezer oorlogsbeelden” te verhalen, een gedicht dat bovendien werd gepubliceerd in een tijdschrift dat als podium voor de literaire Tachtigers fungeerde, is in het licht van de culturele receptie van de bioscoopcultuur in de jaren tien van de twintigste eeuw film geen verwaarloosbaar detail. *Het verhaal van den Provinciaal* getuigt van de opvatting in literaire kringen dat film wel degelijk een functie kan worden toegedicht die voorheen besloten lag in het domein van de Kunsten. Dit kwam niet alleen tot uiting in de beschrijving van THE BATTLE OF THE SOMME zelf: Van Looy gaat zelfs zover dat hij in zijn stijl terugvalt op de conventies van de filmesthetiek.<sup>533</sup> Hiermee lijkt de schrijver de film als kunstvorm te legitimeren, in staat om de gruwelijke werkelijkheid van de oorlog weer te geven, maar ook te vervormen naar avantgardistische conventies.

Een ander interessant aspect aan het gedicht, zoals de letterkundige Geert Buelens aangeeft, zijn “de nog veel talrijker details waarmee de dichter aangeeft dat wat hij ziet *gemediatiseerd* [cursief in origineel, KdZ] tot hem komt”.<sup>534</sup> Daarmee getuigt het gedicht ook van de realisatie dat de film de werkelijkheid niet *is*, maar zich wel als zodanig toont, “een welhaast postmodern te noemen meditatie over de niet te overbruggen kloof tussen teken en getoonde en de vervreemding die dat bij de toeschouwer teweeg kan brengen”.<sup>535</sup> Eenzelfde nadruk op vreemdheid, on-werkelijkheid, komt ook terug in andere beschrijvingen. Zo schreef het *Algemeen Handelsblad*: “Het filmtoestel heeft het

---

<sup>532</sup> *De Nieuwe Gids* 12 (maart 1917): 362. Zie ook: Fabian R. W. Stolk, “Ik kan niet alles ordelijk vertellen. Het verhaal van den provinciaal in het oeuvre van Jac. Van Looy,” in *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Batte of the Somme*, red. Geert Buelens (Rimburg: Huis Clos, 2016), 33–42.

<sup>533</sup> Zie: Geert Buelens, “The Silence of the Somme – Sound and Realism in British and Dutch Poems Mediating The Battle of the Somme,” *Journal of Dutch Literature* 1, no.1 (2010): 527.

<sup>534</sup> Geert Buelens, “In de wereld” (oratie Universiteit Utrecht, 23 januari 2009) 16.

<sup>535</sup> Buelens, “In de wereld,” 18.

werk van den dood bespied in een loopgraaf zit nog een soldaat gereed met het geweer gereed voor het gevecht, maar hij beweegt zich niet en zijn hoofd hangt neer; een geheimzinnig beeld, dat men niet gauw vergeet.”<sup>536</sup>

Als receptiedocument is *Het Verhaal van den Provinciaal* in verschillende opzichten illustratief voor de dominante interpretaties van de film in de pers. In zijn gedicht gebruikte Van Looy de film immers om tégen de oorlog te ageren. Op soortgelijke wijze – zij het in minder poëtische termen – benadrukte de bioscoop(pers) dat men zich geen betere reclame tegen de oorlog kon wensen: “vertoon de films, waarin de gruwelen van den oorlog het volk in al haar ellende, verschrikkingen tegengrijnst en het mensdóm zal eer ontwakén. Voor de film is een schoone taak weggelegd”.<sup>537</sup> De aanwezigheid van het lijden en de dood, bij beide partijen, toonde volgens de meeste Nederlandse toeschouwers aan dat *THE BATTLE OF THE SOMME* een universeel slachtofferschap impliceerde. Historica Conny Kristel heeft terecht geconcludeerd dat de film in het neutrale Nederland wel degelijk een mobiliserend effect had, “maar vooral in de richting van het pacifisme”.<sup>538</sup>

De ‘pacifistische’ aanklachtstroop, in andere woorden, is het meest zichtbaar in de Nederlandse receptiebronnen over *THE BATTLE OF THE SOMME* die zijn overgeleverd. Deze interpretatie sloot niet aan bij de bedoelingen van de Britse propagandisten, maar de receptie van de film was (over het geheel genomen) niet per se in hun nadeel. In de vele recensies wordt hen vrijwel nergens een verwijt gemaakt, laat staan dat de Britten werden beschuldigd van vals spel of oplichterij. In sommige gevallen leverde dat vreemde contradicties op. Wat bijvoorbeeld te denken van de recensie in *Het Vaderland*, waarin de pacifistische aanklachtstroop zij aan zij loopt met het prijzen van de Britse slagkracht:

*Het allerlaatste beeld vertoont de overwinnaars, juichend en helm gezwaaiend [sic] uitgaande om nieuwe lauweren; de overwonnenen voortschrijdend naar den donkeren goederenwagen, die hen eerst aan den over van de zee en daarna over het groote water naar Engeland zal wegvoeren. Men kan deze film niet aanschouwen zonder groote bewondering te krijgen voor de energie van Engeland, dat in een jaar tijds uit zijn anti-militaire handel en sportdrijvende zonen zulke moderne vechters wist te maken. En als zoodanig was deze film een volkomen bevestiging van hetgeen de Rijkskanselier in zijn jongste rede over Engeland's oorlogvoering zeide. Het kan niet anders, nu en dan jagen de*

---

<sup>536</sup> “Uitgaan. Cinema Palace,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 26 september 1916. Het artikel werd integraal gepubliceerd in een advertentie van Cinema Palace. Zie: *De Kinematograaf* 194, 6 oktober 1916, 2543.

<sup>537</sup> Gruwelen van den oorlog,” *De Kinematograaf* 189, 1 september 1916, 2488.

<sup>538</sup> Conny Kristel, “Nederlandse reacties op de Britse film ‘Battle of the Somme’ (1916),” in *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*, red. Martin Kraaijestein en Paul Schulten (Soesterberg: Aspekt, 2007), 363.

*beelden een rilling van afschuw door het lijf, maar sensatie wordt niet gezocht. Nuchter en waar wordt u de oorlog verteld. Men ga zien en zal, trots alles, pacifist worden.*<sup>539</sup>

Zo slaagde een Britse regeringsfilm er opnieuw in bij een breed en invloedrijk publiek een sympathiek beeld van het Britse leger voor te schotelen; en dat terwijl de Duitsers daar vrijwel niets tegenover konden stellen. Er dient overigens wel een kleine kanttekening te worden geplaatst bij de stelling dat de film een tegengesteld effect sorteerde: het bioscoopbedrijf was er alles aan gelegen om de pacifistische aanklachtstroop te blijven voeden. Het was immers een politiek correcte lezing waarbij zij het meeste baat bij had. Dat was immers alleszins beter dan de film als ‘onneutral’ of ‘sensatiebelust’ te beschouwen. Deze regeringsfilm bood bioscopen (wederom) de mogelijkheid om zich als beschaafd bedrijf te afficheren. Het sensatiebeluste publiek kwam toch wel.

Aan de populariteit van THE BATTLE OF THE SOMME kleefde namelijk een buitengewoon prozaïsche kant, die tevens aan de basis stond van negatieve reacties op de film. In analogie met de maatschappelijke discussie die in Groot-Brittannië naar aanleiding van zijn vertoning ontstond, ergerden vele Nederlanders zich aan het feit dat de beelden van expliciet geweld zomaar in de openbaarheid circuleerden. De katholieke krant *De Maasbode* uitte “eenige bedenkingen van hogere aard” tegen de film.<sup>540</sup> De redactie had niet zozeer bezwaar tegen het fenomeen oorlogsfilm, zolang deze zich beperkte tot beelden van “alle mogelijk oorlogstuig in rust en in zijn verschrikkelijke actie, troepen in rust of op marsch het uitreiken van onderscheidingen en ander minder zenuwschokkende toneelen [...] daar toch het beeld nog duidelijker tot de verbeelding spreekt dan het gesproken woord”.<sup>541</sup> THE BATTLE OF THE SOMME werd echter op niet mis te verstane wijze als een ‘prikkeelfilm’ getypeerd, waarbij de krant concreet benoemde dat deze oorlogsfilm de belofte van werkelijke oorlogsbeelden ‘eindelijk’ inlost:

*De aldus ziekelijk gespannen verwachtingen werden dan gelukkig meestal bedrogen, doch dan dit op den duur niet zoo zou blijven was te verwachten. Welnu, de film zou meer geven. En we hebben het dan ook eindelijk zoover gebracht, dat we naast het fortuintje van tot nu toe voor de oorlog gespaard te zijn gebleven, na den eten bij wijze van amusement eens kunnen gaan zien, hoe onze medemenschen daar ergens in Frankrijk door het moordend lood worden neergeveld, hoe den dooden*

---

<sup>539</sup> “Een nieuwe Somme-film,” *Het Vaderland*, 3 oktober 1916. Het artikel werd integraal gepubliceerd in een advertentie van Cinema Palace. Zie: *De Kinematograaf* 194, 6 oktober 1916, 2544.

<sup>540</sup> *De Maasbode*, 26 september 1916. Het artikel werd integraal gepubliceerd in een advertentie van Cinema Palace. Zie: *De Kinematograaf* 194, 6 oktober 1916, 2542. Zie ook: “Cinema Palace,” *De Bioscoop-Courant* 2, 6 oktober 1916, 6: “per saldo wil een ieder de dagelijksche oorlogsberichten van zijn courant wel eens geïllustreerd zien, daar toch het beeld nog duidelijker tot de verbeelding spreekt dan het geschreven woord, en kan men het ontzettend wereld-gebeuren nu eenmaal niet zonder meer aan zich voorbij laten gaan. Doch het publiek en vooral het bioscoop-publiek heeft zijn eischen, waaraan de film-industrie maar al te gaarne voldoet.”

<sup>541</sup> *Ibid.*

*na afloop van den veldslag op een hoopje worden gelegd, gelijk men leege conservenblikjes op zijde zet! [...] Men ziet de Engelsche soldaten met gevelde bajonet de hoogten van hun loopgraaf beklimmen en dan voorstellen door het z.g. "Niemandland" naar de tegenoverliggende vijandelijke stellingen en... den dood tegemoet. In de fauteuil van zijn loge ziet men zijn medemenschen dan vallen om misschien nooit meer op te staan. Een volgende tafereel toont het bijeenbrengen der Duitsche dooden, die in de smartelijkste posities ter aarde liggen. Dit zijn wel de ergerlijkste gedeelten uit deze officieele film, die we gaarne voor kinderen tenminste verboden zagen. Laten we hun trachten meer eerbied voor dooden en voor ander leven bij te brengen. Doch daarnaast smart het ook te zien hoe gewond uit den slag komende strijders, Engelschen zoowel als Duitschers, en later ook gevangenen, voor de lens van het film-toestel moeten komen. Al deden ze er slechts één stap meer voor, dan was die enkele stap reeds teveel. Er blijven tooneelen uit dezen oorlog genoeg over om door de film in beeld te worden gebracht en waar men belangstelling voor hebben kan.<sup>542</sup>*

De oproep van *De Maasbode* bleef ongehoord. Omdat aanklachtstropen in THE BATTLE OF THE SOMME afwezig waren (evenals beelden van regeringsleiders) werd de film nergens gecensureerd. Ook in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* verschenen negatieve commentaren naar aanleiding van de film, zoals blijkt uit een ingezonden stuk van een zekere 'K', die klaarblijkelijk een reactie was op een eerder verschenen artikel waarin hoog over THE BATTLE OF THE SOMME werd opgegeven:

*Wat dunkt u van het volgend ingezonden stuk van een lezer der N.R.Crt.: De Slag aan de Somme gefilmd... Enthousiaste beschrijving... het verheugde ons dan ook te vernemen, dat de film in Nederland is aangekomen... onze... hoog gespannen-verwachting is niet teleurgesteld... voorstellingen van de gruwelijkste oorlogsellende. Afzichtelijk verwrongen liggen de lijken van Duitschers op het slagveld, hangende over een balk, zien wij het bloedende lichaam van een gesneuvelden Tommy... reclame voor het pacifisme... Mijnheer de Redacteur, is dat echt een spektakel voor een beschaafd volk? Geloof de schrijver van het bericht, waaraan bovenstaande aanhalingen zijn ontleend (zie N.R.Crt. va 26 Sept. Ochtendblad) waarlijk aan een "reclame voor het pacifisme" op deze wijze? Het is te hoopen, dat de autoriteiten dergelijke onnatuurlijke vertooningen te verbieden.<sup>543</sup>*

In een reactie haastte de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* te stellen dat het hier geenszins de mening van de krant betrof. De redactie stelde juist vraagtekens bij de communis opinio van de meeste landelijke dagbladen: "Bevordering van pacifisme zien wij er ook niet in. De film behoort dunkt ons,

---

<sup>542</sup> *De Maasbode*, 26 september 1916. In: Advertentie Cinema Palace, *De Kinematograaf* 194, 6 oktober 1916, 2542.

<sup>543</sup> "De slag aan de Somme gefilmd," *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 27 september 1916, 6.

tot de prikkelfilms, waar degenen die de voorstelling bezoeken, niet heen gaan om in het pacifisme te worden opgevoed.”<sup>544</sup> Gezien haar publiek was het natuurlijk geen toeval dat de kritische geluiden ten aanzien van THE BATTLE OF THE SOMME in Rotterdamse kranten verschenen (net zomin als dat voor de bioscoopkritische – overigens ook Rotterdamse – krant *De Maasbode of* een pro-Duits dagblad als *De Toekomst gold*). Zo verscheen in de *Rotterdamsche Courant* een ingezonden brief van “drie Nederlanders” die deze stelling onderschreef.<sup>545</sup> De ondertekenaars uitten hun zorgen over de gevolgen van deze film voor het “neutraliteitsgevoel” van hun stadsgenoten en protesteerden tegen het manipulatieve karakter van THE BATTLE OF THE SOMME. Puntsgewijs probeerden zij duidelijk te maken dat de film geenszins in de vuurlinie, maar ver achter het front was opgenomen:

*Daar we weten, dat uw populair blad steeds bijdraagt om 't neutraliteitsgevoel in de harten der stadgenooten te versterken, nemen we de vrijheid UEd. onder staande letteren aan te bieden, met het vriendelijk verzoek ze in uw blad te willen opnemen, daar ze misschien voor onze goede gemeente van eenig belang kunnen zijn. Weer wordt een van de “Geautoriseerde Engelsche Gouvernementsfilms vertoond die de Engelsche regeering welwillend gratis aan de bioscopeigenaars der neutrale landen ter vertooning aanbiedt, om het publiek daar in de gelegenheid te stellen hun dapperheid etc. te bewonderen. Niets is hiertegen, maar van Engelsche zijde moet men toch niet trachten den Hollander knollen voor citroenen te kunnen verkopen. Daar we zeer goed met de opnamen bekend zijn gemaakt zijn, voelen we ons verplicht, daaromtrent eenige onthullingen te doen. 't Eerste en tweede deel der film toont het publiek hoe de Engelschen met hun kanonnen werken en brengt tevens de uitwerking der granaten in beeld. Een oplettend toeschouwer zal echter spoedig bemerken, dat het vuur door den vijand niet beantwoord wordt. De vraag zal dan ook bij hem rijzen: hoe komt dit? 't Antwoord is: de opnamen zijn achter het front genomen, waar men de kanonnen inschiet, voor men ze naar het front transporteeren zal. 't Is toch wel aardig door den handigen Engelschman verzonnen! 't Derde en vierde deel der film toont ons de slachtoffers van den oorlog, natuurlijk alleen die der vijanden. Zou het niet schooner en gewaardeerder zijn, wanneer men dit den “mantel der liefde” bedekte en zoveel opvoeding en achting voor die onbekende lijken koesterde, die ook in dienst van hun vaderland gevallen zijn, in plaats van ze nu nog eens als reclame voor de uitwerking van de Engelsche projectielen te gebruiken. Nee, ieder gevoelvolle Nederlander zal met ons zijn diepe verachting over zulk een handelwijze reeds lucht gegeven hebben. Als een waardig slot op deze “interessante beelden”-vertooning heeft men 't snapshotje “op nieuwe lauweren” uitgekozen. Laten we toch maar direct zeggen, dat het een divisie was, die met een klein verlof achter*

---

<sup>544</sup> *Ibid.*

<sup>545</sup> “Ingezonden stukken. Oorlogsfilm,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 2 november 1916, 10.



*het front gestuurd werd. Zou Engeland niet beter doen met deze soorten films in Roemenië en Griekenland te vertoonen?*<sup>546</sup>

Deze kritische ‘onthulling’ stond haaks op de niet-liegende troep die zo dominant was in Nederlandse persdiscoursen over THE BATTLE OF THE SOMME, al werd er niet naar het werkelijke fake-element in de film verwezen.

De drie Nederlanders werden door andere inzenders direct van repliek gediend, waarbij en passant ook nog met een beschuldigende vinger naar de Duitsers werd gewezen:

*Louter bedrog, allemaal manoeuvres. Hoe kwamen jelui zoo stom om daarvoor je centen uit te geven. Zijt gij misschien nieuwsgierig geweest om eens te zien of de Engelschen wel vorderingen maken aan de Somme? Stel u gerust, 't is zoo! De Engelschen en Franschen gaan vooruit. Maar waarvoor moeten de Hollanders dat op de film zien? Waarvoor geen Duitse film? B.v. Het torpedeeren der "Lusitania". Het platlopen van België en Servië. De gruwelen van Leuven. De terechtstelling van kapitein Fratt en miss Cavel. Voorwaar schitterende prestaties. Mijne heeren, laat u toch niet uitlachen. Weest neutraal. Hadt gij misschien een aanval van stikgassen en vlammen willen zien, gij weet zeker wel wie dat uitgevonden heeft? Hopende, dat de h.h. hun best eens zullen dien, dat wij ook een Duitse oorlogsfilm te zien krijgen.*<sup>547</sup>

Drie dagen later verscheen opnieuw een brief in dezelfde krant. Ook deze inzender had zich gestoord aan de suggestie van de drie Nederlanders, dat de film manipulatief en onecht was:

*Wat nu het stukje van onze drie Nederlanders betreft, zoo vloeit hier zo'n beslist neutraliteitsgevoel uit, dat men geneigd zou zijn naar een gasmasker te grijpen. Welnu, drie Nederlanders, laat u de controle over de oorlogsfilms maar gerust aan de bevoegde autoriteiten over; zij zullen heusch over uw welzijn waken. Uw onthullingen over de opnamen zijn werkelijk interessant. Het spijt mij echter hierover niet met u van gedachten te kunnen wisselen, aangezien ik niet de twijfelachtige eer geniet zoo precies op de hoogte te zijn van dingen, die aan 't Engelsche front gebeuren.*<sup>548</sup>

Tegenover de morele zorgen die de receptie van THE BATTLE OF THE SOMME kenmerkten, stonden dus ook commentaren die de politieke *tendenz* van de film veroordeelden. “Is tegenwoordig niets en

---

<sup>546</sup> De poging om de film als ‘nep’ te diskwalificeren gebeurde ook elders. Tot grote ergernis van *De Bioscoop-Courant* had de *Stichtse Courant*, volgens de redactie een pro-Duitse krant bij uitstek, de film zelfs “boerenbedrog” genoemd. Zie: “Verdacht,” *De Bioscoop-Courant* 19, 2 februari 1917, 2–3.

<sup>547</sup> “Ingezonden stukken. Oorlogsfilm door neutrale brillenglazen bezien,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 3 november 1916, 2.

<sup>548</sup> “Oorlogsfilm,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 6 november, 13.

niemand meer heilig? Niet eens meer het sterven voor het vaderland?" klaagde een briefschrijver in *De Toekomst*, waarmee hij of zij de Britten van onbeschaafd gedrag beschuldigde.<sup>549</sup> En een andere inzender vervolgde meer expliciet: "Hoe grof zijn die Engelschen toch! Hebben de Duitschers tijdens hunne successen ons vergast op zulke walgelijke toneelen als nu deze film?"<sup>550</sup> Met de publicatie van deze brieven wilde *De Toekomst* vooral een tegengeluid laten horen, aangezien "er in vele kringen van ons volk geheel anders wordt gedacht, dan men uit de desbetreffende verslagen in onze dagbladen zou opmaken".<sup>551</sup> Dat leek wederom niet geheel bezijden de waarheid, zoals de brieven naar de *Nieuwe Rotterdamse Courant* suggereerden.

Vanuit sociaaldemocratische hoek moest de film als aanklacht tegen het militarisme en kapitalisme worden gezien. *De Tribune* had *THE BATTLE OF THE SOMME* een "schoftige en beestachtige" film genoemd, die vooral moest worden gezien als propaganda voor het militarisme.<sup>552</sup> Uit een uitgebreidere bespreking in dezelfde krant sprak een regelrechte walging over de *condition humaine*, waarin men de oorlog kritiekloos consumeert vanuit een bioscoopstoel:

*Alle slechtheden hebben we in ons. Maar wat zijn we, als we in de bioscoop zitten, den pianist rustig laten spelen en den operateur rustig laten draaien bij den slag aan de Somme, of 'n ingevechtstelling van kanonnen door Duitschers? Dan weten we toch, dat wat we zien geen verbeelding is. Nu weten we hoe 'n kanon of 'n mitrailleur ettelijke levensgenooten verdonkeremaant. En op onze bioscoopstoel gezeten, springen we mee weg met de artilleristen, stoppen nu weer nieuwe kogels in de pijp, zien we mee loerend naar de prooi, welker bladeren bewegen op het levend beeld. Maar we blijven zitten. We springen niet op. We trappen den pianist niet met zijn piano omver, we sleuren den operateur niet uit zijn cabine, we steken den boel niet in den brand. Nee, we verlaten den bioscoop met 'n knikje van voldoening naar den explicateur, die het zoo goed weet te zeggen, en tegen den uitroeper, wien we dankbaar zijn, dat hij ons binnen heeft geloodst. Wat zijn we toch voor menschen?*<sup>553</sup>

Buiten de (soms verholde) discussie pro- en anti-Brits had de receptie van *THE BATTLE OF THE SOMME* in Nederland dus ook 'verzuiilde' kenmerken. Deze andersoortige interpretaties van *THE BATTLE OF THE*

---

<sup>549</sup> "De Engelsche oorlogsfilm," *De Toekomst* 2, no. 30, 21 oktober 1916, 639.

<sup>550</sup> "De Entente-propaganda per bioscoop," *De Toekomst* 2, no. 34, 18 november 1916, 740.

<sup>551</sup> "De Engelsche oorlogsfilm," *De Toekomst* 2, no. 30, 21 oktober 1916, 639.

<sup>552</sup> Vermeld in *De Bioscoop-Courant* ("Oorlogs-films"), 27 oktober 1916, 5: "De Tribune," het orgaan der S.D.P.-ers vindt de film "Het groote Engelsche offensief aan de Somme" een schoftige en beestachtige film. De redactie zegt er van "Schandelijker vertooning heeft de wereld nog nooit gezien" [...] "En toch," zoo gaat het artikel verder, "zouden wij elk die zich te goeder trouw voor een werkelijk revolutionair houdt, raden: "Ga het zien". Want als men weer buiten staat, terwijl in het hoofd als een hoonlach de zinloze Tipperary-deun narammelt, dan voelt men duidelijker dan door 't lezen van duizend artikelen, de doodelijken ernst van dezen tijd."

<sup>553</sup> "In vogelvlucht," *De Tribune*, 6 december 1916, 3.

SOMME was de vakpers ook opgevallen. *De Bioscoop-Courant* gebruikte het voorbeeld zijn verzuilde receptie om te protesteren tegen het propagandisten van het 'bioscoopgevaar' en de dreigende Rijkskeuring. Naar aanleiding van de oploeiende discussie over de wenselijkheid van filmkeuringen schreef *De Bioscoop-Courant*:

*Deze uiting zegt ons twee dingen: 1<sup>e</sup>. Hoeveel moeilijkheden 't voor de filmindustrie het zou meebrengen, als naar Katholiek model elke partij of richting zijn eigen keuring instelden, want dit zou nu eventueel deze revolutionaire partij niet het anti-militarisme op haar program hebben, dan zou over dit beeld het "Anathema Sit" zijn uitgesproken, terwijl de film door andere richtingen ten zeerste wordt aanbevolen. En 2<sup>e</sup>. zegt ons deze uiting, dat men niet, zoals door anderen dikwijls geschied, alleen het beeld moet be- of veroordelen, doch ook de daarin liggende diepere betekenis. "De Tribune" zegt dan ook aan het slot van het onderhavige artikel: "Gaat de oorlogsfilm zien. Men kan er een diepere betekenis van het woord "revolutionair" opdoen" En dit zou, in variatie, van zoo menig film gezegd kunnen worden, die door zedelijkheids [maniak/ken] e.d. veroordeeld wordt.<sup>554</sup>*

De persaandacht die THE BATTLE OF THE SOMME ten deel viel stond in schril contrast met de geruisloze ontvangst van zijn Duitse evenknie. Lijdzaam hadden de Duitsers toegezien hoe de Nederlandse filmmarkt in handen van de Brits-Franse propaganda was gevallen. In een ultieme poging de Britse en Frans propaganda te ondermijnen, besloot de BUFA tot de productie van een eigen gefilmde versie van de strijd aan de Somme, die onder de meer patriottische titel BEI UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME werd uitgebracht. Opvallend genoeg ontfermde David Hamburger zich ook over deze film, hetgeen vooral typerend is voor zijn pragmatische opstelling. Naar beproefd recept vond er op 14 maart 1917 een besloten voorstelling plaats voor de pers en hooggeplaatste Duitse en Oostenrijkse leden van de diplomatieke dienst.

De paar korte besprekingen die in de kranten en de vakpers verschenen waren gematigd positief. *De Kinematograaf* stelde dat de film goede reclame was voor de Duitse filmindustrie, die in Nederland een ongunstige reputatie had.<sup>555</sup> *De Bioscoop-Courant* aan toevoegde dat de opnamen "duidelijker als die der geallieerden" waren, "daar de belichting in deze hiertoe veel bijdraagt".<sup>556</sup> Als een van de weinige kranten plaatste het *Algemeen Handelsblad* een kort bericht over de film, die "treffend" en "spannend" werd genoemd, maar uit haar reactie sprak op geen enkele wijze de

---

<sup>554</sup> "Oorlogs-Films," *De Bioscoop-Courant* 5, 27 oktober 1916, 5.

<sup>555</sup> "Amsterdam," *De Kinematograaf* 217, 16 maart 1917, 2820.

<sup>556</sup> "De Duitse Somme-film," *De Bioscoop-Courant* 25, 16 maart 1917, 15.

verbazing en bewondering die zijn Britse evenknie ten deel was gevallen.<sup>557</sup> Van oprechte interesse in de pers was geen sprake. Het publiek bleef ook weg. Na enkele weken verdween BEI UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME roemloos uit de Nederlandse bioscopen, nadat hij alleen in Amsterdam en Rotterdam te zien was geweest.<sup>558</sup>

Wie BEI UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME vergelijkt met THE BATTLE OF THE SOMME ziet waar de aantrekkingskracht van laatstgenoemde in schuilt.<sup>559</sup> Malins, McDowell en Urban lijken zich meer bewust te zijn geweest van de affectieve impact van hun opnamen dan hun Duitse tegenstrevers; bovendien was de Britse censor coulanter geweest. De Duitse camera's registreerden de strijd letterlijk 'op afstand'. In de verte waren kleine figuren waarneembaar die hoegenaamd de vijandelijke linies innamen; plofwolken suggereerden een hevige strijd, maar meer actie was er niet te zien. De Britten gaven een veel gevarieerder overzicht van de voorbereidingen, de strijd en de naweeën ervan en hadden daarbij meer oog voor de menselijke kant van de oorlog. Ze brachten de gezichten van de soldaten voortdurend close in beeld, zodat het thuisfront mogelijk dierbaren zou herkennen. In hun directe blikken in de camera staat niet alleen de vanzelfsprekende vastberadenheid te lezen, maar ook angst, verwarring en pijn. Ook Duitse krijgsgevangenen kwamen in beeld, maar zonder beschimpende ondertoon. Dergelijke openbaringen waren in andere propagandafilms afwezig, laat staan dat er beelden van dode of gewonde soldaten in voorkwamen. Zo werd het de neutrale toeschouwer in THE BATTLE OF THE SOMME makkelijker gemaakt zich met de soldaten te identificeren en, bijgevolg, sympathie voor hen op te vatten.

Voor een neutraal publiek sprak de overdreven propagandistische toonzetting eveneens in het nadeel van BEI UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME. Een groot gedeelte van de film was gereserveerd voor beelden met een overduidelijke propagandistische intentie, in de oorspronkelijke versie gelardeerd met verduidelijkende tussentitels. Krijgsgevangenen werden prominent in beeld gebracht, evenals de verwoestingen van gebouwen en erfgoed waarvoor de geallieerden verantwoordelijk moest worden gehouden. Ook de humanitaire hulp die aan Franse vluchtelingen en vijandelijke oorlogsgewonden wordt geboden moest duidelijk maken dat de Britten en Fransen de werkelijke 'barbaren' waren. Het is echter de vraag of deze boodschap in Nederland aan de juiste oren was gericht. De Nederlandse publieke opinie was immers neutraal, of in ieder geval niet op de hand van de Duitsers. In lijn met het Britse objectiviteitsstreven werd een dergelijke schreeuwerige toon in Nederland niet gewaardeerd. De sobere, *understated* tussentitels in THE BATTLE OF THE SOMME

---

<sup>557</sup> "Uitgaan. Cinema Palace," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 15 maart 1917, 7. Er verscheen ook een korte bespreking in het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* van 16 maart 1917 ("Cinema Palace," 5), die de film een "oorlogsopname zonder weerga" noemde.

<sup>558</sup> Ook in Duitsland werd de film als een mislukking beschouwd. Zie: Rainer Rother, "Bei unseren Helden an der Somme: the creation of a social event, 1917," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 17, no. 1 (oktober 2015): 2.

<sup>559</sup> Filmportal DE. BEI UNSEREN HELDEN AN DIE SOMME. Collectie Bundesarchiv. [www.filmportal.de/video/bei-unseren-helden-an-der-somme](http://www.filmportal.de/video/bei-unseren-helden-an-der-somme) (laatste raadpleging 28 augustus 2018).

pasten veel beter bij de gereserveerde politieke houding van de neutrale bioscoopbezoeker, evenals de beelden van het lijden van beide partijen – en de dood.

Kan men *THE BATTLE OF THE SOMME* als Britse propagandafilm in Nederland als geslaagd beschouwen? Het is niet gemakkelijk een eensluidend antwoord op deze vraag te geven. De film had in ieder geval niet tot gevolg dat de Britse campagne aan de Somme als succesvol werd bestempeld; die strekking is in persreacties vrijwel nooit terug te lezen. *THE BATTLE OF THE SOMME* werd, zoals gezegd, niet gecensureerd en leidde niet tot betogingen, opstootjes of diplomatieke klachten, laat staan dat de film op welke wijze dan ook de Nederlandse neutraliteit in gevaar bracht, ondanks de zorgen die door sommige partijen werden geuit. Sterker, ondanks het bestaan van kritische geluiden benadrukte de film juist de zegeningen van een neutrale positie.

Toch kan de film in andere opzichten wel degelijk succesvolle propaganda worden genoemd. Als de film hoofdzakelijk als een pleidooi tegen de oorlog werd begrepen, dan was dat eerder in het nadeel van de Duitsers. De algemene opvatting luidde immers dat Duitsland de oorlog was begonnen en *THE BATTLE OF THE SOMME* liet er geen misverstand over bestaan wie voor alle oorlogsellende verantwoordelijk moest worden gehouden. Binnen de niet-liegende troep werd de film zelfs voor haar 'eerlijkheid' geprezen; precies zoals de Britse propagandisten het hadden voorzien. Daar dient het publieke succes van *THE BATTLE OF THE SOMME* bij opgeteld te worden.

Met recht mag *THE BATTLE OF THE SOMME* een nationale mediagebeurtenis worden genoemd. In de eerste plaats was de distributie van *DE FILM* was buitengewoon breed. Tot ver in het oorlogsjaar 1917 was *THE BATTLE OF THE SOMME* in Nederland te zien; niet alleen in de vier grote steden, maar ook in alle provinciale hoofdsteden en ver daarbuiten. Ook in Nederlands-Indië maakte de film opgang.<sup>560</sup> Het is waarschijnlijk dat de film bezoekers uit alle bevolkingslagen trok, ook leden uit elitaire kring die nooit eerder een stap in een bioscoop hadden gezet. Een besloten voorstelling in de Haagse Familie-Bioscoop werd bijvoorbeeld bezocht door opperbevelhebber Snijders (1852-1939) en vrijwel de gehele Nederlandse legertop, maar ook door minister van Oorlog Bosboom (1855-1937) en de minister van Marine Jean Jacques Rambonnet (1864-1943).<sup>561</sup> (Koningin Wilhelmina bezocht de film echter niet: die eer zou een paar maanden later toekomen aan de eerste Nederlandse regeringsfilm die in navolging van de Britten was gemaakt: *HOLLAND NEUTRAAL*). De enorme persaandacht die de film genereerde zal velen hebben aangespoord om een kijkje te gaan nemen. Het is de vraag of men gedreven werd door nieuwshonger. De persreacties suggereren vooral dat er sprake was van collectieve sensatiezucht. In de pers werd het spektakel van het slagveld als hoofdattractie van de

---

<sup>560</sup> Natalia Stachura, "Want de Oosterling is voor niet zo toegankelijk als voor het levende beeld op het projectie-doek. The Battle of the Somme in Nederlandsch-Indië," in *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Batte of the Somme*, red. Geert Buelens (Rimburg: Huis Clos, 2016), 87–98.

<sup>561</sup> "Autoriteiten bij een oorlogsfilm," *Amerfoortsch Dagblad/De Eemlander*, 4 oktober 1916, 3.

film benoemd, ondanks de politiek-correcte lezing dat THE BATTLE OF THE SOMME ook een pacifistisch statement was.

De populariteit van THE BATTLE OF THE SOMME wordt ook zichtbaar wanneer we haar receptie vergelijken met de reacties op de vele regeringsfilms die nog zouden volgen. Ook deze films werden besproken in de (vak)pers, zij het in veel geringere mate dan THE BATTLE OF THE SOMME. Bovendien fungeerde de laatste opvallend vaak als referentiepunt om het belang van de film in kwestie op waarde te schatten. In november 1917 vertoonde Cinema Palace tegelijkertijd THE KING VISITS HIS ARMIES IN THE GREAT ADVANCE (DE KONING VAN ENGELAND BEZOEKT HET SOMME-GEBIED, British Topical Committee for War films, 1916) – de film die als opvolger van THE BATTLE OF THE SOMME werd beschouwd – en de Italiaanse regeringsfilm HET GROOTE ITALIAANSCH OFFENSIEF (onbekend, 1916). *De Telegraaf* betitelde de eerste als “een zeer fraaie film, wat de technische uitvoering betreft, die echter, uit den aard der zaak, in levendigheid achterstaat bij de eerste episode”, maar, schreef de krant veelbetekenend, “van den slag zelf zien wij niets meer”.<sup>562</sup> Over de Italiaanse film noteerde een verslaggever van het *Algemeen Handelsblad*:

*Ook deze film kan men niet vergelijken met de eerste Somme-film. Die gaf toch een nuchterer [sic] kijk op het gruwelijk oorlogsbedrijf. De Italiaansche film is meer romantisch en suggestief. Zij doet vooral de moeilijkheden kennen waarmede het Italiaansche leger te kampen heeft. De troepen moeten niet alleen vechten, zij moeten ook klimmen langs loodrechte wanden, waden door bergstroomen en door eeuwige sneeuw, kruipen langs duizelingwekkende afgronden. En elk ding dat zij noodig hebben, moet onder duizend moeilijkheden en gevaren omhoog gebracht worden.*<sup>563</sup>

Deze reacties maken opnieuw duidelijk dat THE BATTLE OF THE SOMME ook in Nederland als een nieuw ijkpunt voor realisme werd beschouwd. De regeringsfilms die erna verschenen kregen wel waardering, maar ze boden niet de *thrill* die THE BATTLE OF THE SOMME voorstond: niet in de laatste plaats omdat ze geen doden en gewonden meer toonden.

### **3.12 Conclusie: THE BATTLE OF THE SOMME, voor en na**

Het was niet zo dat er na THE BATTLE OF THE SOMME helemaal geen regeringsfilms meer verschenen die op een enthousiast onthaal kon rekenen. Dat gold bijvoorbeeld voor de Britse regeringsfilm THE BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS (DE SLAG OM DE ANCRE/DE TANKS AAN HET WERK, 1916), die op 2 maart 1917 voor genodigden in Cinema Palace in première ging. De pers had zeker aandacht voor de film, niet in de laatste plaats omdat deze een nieuwe attractie opvoerde:

---

<sup>562</sup> “Cinema Palace. De Slag aan de Somme. De verovering van Gorizia,” *De Telegraaf* (avondblad), 29 november 1916, 6.

<sup>563</sup> “Uitgaan. Cinema Palace,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 28 november 1917, 10.

*Logge, onsympathieke gedochten van ijzer, bewegen zich voort als kolossale schildpadden, alles omver gooiende en verpletterende wat onder hun bereik komt, met groote kanonnen aan beide kanten., welke op eenigen afstand slurfen van olifanten lijken. Men ziet de ellende van de oorlogswee in zal zijn lengte. Verwoesting van menschen en natuur. Kortom, alles van datgene wat in een oorlogsfilm te zien moet zijn om een trouw beeld te vormen.*<sup>564</sup>

Ook LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE (FRANKRIJK'S KRIJGMACHT, SPCA, 1917) was een succes, vooral in de ogen van de Franse propagandisten zelf.<sup>565</sup> De film gaf een overzicht van alle Franse legeronderdelen en volgde daarmee min of meer hetzelfde patroon als BRITAIN PREPARED. Daags na de geschakelde première (zie hoofdstuk twee) op 25 oktober 1917 in Cinema Pathé publiceerde *De Tijd* een vrij uitvoerig verslag van deze geschakelde elite-vertoning: "Het stuitende van den oorlog heeft men weggelaten, dooden vallen er niet [...] slechts een enkele maal moet de gehate Boche een veertje laten, maar hij werd geplukt met een tikje Franschen geest, die niet kwetst."<sup>566</sup> *Het Nieuws van den Dag* maakte melding van het feit dat er vele Fransen, Belgen en Engelsen bij de vertoning aanwezig waren, zoals waarschijnlijk gebruikelijk was in deze Entente-bioscoop. "Er heerschte een enthousiaste stemming, die zich al dadelijk bij het begin van de voorstelling uitte in hartelijk applaus voor maarschalk Joffre en generaal Pershing en voor verscheiden bekende Fransche persoonlijkheden", de film op zich was "buitengewoon belangwekkend".<sup>567</sup> Het slot was conventioneel: "De laatste beelden zijn een apotheose: het defileeren der Fransche troepen, eindelooze colonnes infanterie, klassieke lanciers, galopperende en zwenkende ruiterscharen," schreef het *Algemeen Handelsblad*. "Bij zulke beelden, als dan nog het orkest den traditioneelen marsch speelt, juicht het publiek en eveneens bij de symbolische ontmoeting tusschen maarschalk Joffre en generaal Pershing, welke de aanvraag en het slot van den film is."<sup>568</sup> Afgaande op beide besprekingen bood de film inhoudelijk weinig nieuws, maar Franse propagandafilms vonden in Theater Pathé steevast een warm onthaal. In dit opzicht er is geen reden te veronderstellen dat LA PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE minder succesvol was dan zijn Franse voorgangers.

Maar wie de voorspelbare reacties op deze films beziet, moet toch concluderen dat de vertoning van deze en andere films in de schaduw van THE BATTLE OF THE SOMME hebben gestaan. De komst van de oorlogsactualiteiten, -reportages en regeringsfilms had grote gevolgen gehad voor de receptie van de oorlog in de Nederlandse bioscopen. Deze ontwikkeling resulteerde in een nieuwe

---

<sup>564</sup> "De Tanks aan het werk," *De Bioscoop-Courant* 23, 2 maart 1917, 11.

<sup>566</sup> "Amsterdam," *De Tijd*, 26 oktober 1917, 2.

<sup>567</sup> "Frankrijk's Krijgsmacht," *Het Nieuws van den Dag*, 26 oktober 1917, z.p.

<sup>568</sup> "Uitgaan. Théâtre Pathé," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 27 oktober 1917, 3.

vertoningspraktijk die de onverdeelde aandacht van de toeschouwer vroeg en nog meer mogelijkheden bood om de oorlog te bezien en te bevragen. Daarmee prikkelden ze tot nieuwe opvattingen over de relatie tussen oorlog, waarheid, openbaarheid en de mediërende rol van film, en gaven het bioscoopbedrijf cachet en allure. De verantwoordelijke propagandisten, met uitzondering van de Duitsers, konden tevreden constateren dat 'hun' films veel persaandacht genereerden en vaak veel bezoekers trokken. Middels elite-vertoningen wisten zij bovendien de hoogste kringen te bereiken.

THE BATTLE OF THE SOMME was de apotheose in deze ontwikkeling. De film bood talloze bioscoopbezoekers door heel Nederland de unieke mogelijkheid om de oorlog door de ogen van de frontsoldaat te bezien. Het was een inlossing van de belofte die al sinds eind augustus in de Nederlandse bioscoopcultuur circuleerde. De oorlogsfilms die daarna verschenen, serveerden vooral oude wijn in nieuwe zakken. Sommige commentatoren en doelgroepen zagen daar nog wel de zin van in, maar na THE BATTLE OF THE SOMME lijkt onder het Nederlandse bioscooppublik een zekere oorlogsfilmhoeheid te zijn ontstaan die zich niet eenvoudig op liet lossen. Speelfilms, sommige althans, boden die mogelijkheid echter wel, zoals ik in het hoofdstuk vijf verder toe zal lichten. Eerst besteed ik aandacht aan een Nederlandse propagandafilm die een nieuw hoofdstuk toevoegde aan de receptie van de oorlog in de Nederlandse bioscopen: HOLLAND NEUTRAAL.



## 4. NEDERLANDSE PROPAGANDAFILMS IN DE EERSTE WERELDOORLOG: PRODUCTIE EN RECEPTIE

### 4.1 De wenselijkheid van nationale filmpropaganda

Zoals in de inleiding van hoofdstuk twee is besproken, werd in Nederland de roep om overheidscontrole van de nationale bioscoopcultuur in de jaren tien van de twintigste eeuw steeds luider. Op 30 mei 1917 werd te Rotterdam een bijeenkomst van de Nederlandse bioscoopcommissies belegd waarin de wenselijkheid van een algemene Rijkskeuring werd besproken. Om het nationale belang van onderstrepen, was in het rapport van deze vergadering een quote van minister-president Cort van der Linden opgenomen, waarin hij kort zijn licht liet schijnen over het bioscoopfenomeen:

*Ik geloof, dat de bioscoop vooral een verbazingwekkend suggestieve werking heeft; en dat de bioscoopvoorstellingen vooral kinderen en jeugdigen personen kunnen leiden tot daden, waaraan zij anders niet zou hebben gedacht. Het is iets heel anders, of men iets leest in een boek, dan dat men het als 't ware levend en handelend voor zich ziet. De suggestie daarvan is oneindig veel groter.<sup>569</sup>*

Ondanks de gebruikelijk behavioristische retoriek die kenmerkend is voor het dominante discours rondom het 'bioscoopgevaar' (of het 'bioscoopkwaad'), klinkt in dit citaat ook een zekere bewondering voor het verbeeldend vermogen van het medium film door. De "verbazingwekkend suggestieve werking" van film en bioscoop zouden immers ook kunnen worden gebruikt om de dadendrang en het moreel van het publiek in positieve zin te sterken. De bioscoop hoefde niet volledig in de ban te worden gedaan: hij bood ook mogelijkheden om toeschouwers op te voeden, of wellicht zelfs te mobiliseren voor politieke doeleinden. Op het moment van schrijven was die gedachte ook door de Nederlandse regering al in praktijk gebracht.

Vanaf het begin van de Eerste Wereldoorlog werden door verschillende partijen strategieën ontwikkeld met het doel de waarneming en denkwijze van het bioscooppubliek middels het medium film te beïnvloeden. De eerste avondvullende Nederlandse propagandafilm, HOLLAND NEUTRAAL (of: DE LEGER- EN VLOOTFILM, Willy Mullens, 1917), was het meest prominente voorbeeld van dit streven. Aangemoedigd door de populariteit en het vermeende succes van de vele buitenlandse regeringsfilms die tijdens de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscopen circuleerden – met name de Britse mobilisatiefilm BRITAIN PREPARED – besloot de Nederlandsche regering een avondvullende documentaire te laten maken waarin de paraatheid en slagkracht van land- en

---

<sup>569</sup> Vereniging van gemeentelijke en particuliere bioscoopcommissies in Nederland, "Rapport Omtrent Rijkskeuring van Films," (1917), z.p.

zeemacht voor iedereen aanschouwelijk werd gemaakt.<sup>570</sup> In opdracht van minister van Oorlog Nicholaas Bosboom begon de Nederlandse filmmaker en bioscoopondernemer Willy Mullens op 4 augustus 1916 met de opnamen van wat een nationaal prestigeproject zou worden. Hij werd daarbij begeleid door kapitein E.H. van den Akker (1875-1957), die als representant van de Centrale Legerstaf toezag op de keuze en samenstelling van het filmmateriaal.

De Nederlandse propagandafilm HOLLAND NEUTRAAL is door Nederlandse (film)historici niet onopgemerkt gebleven. In overeenstemming met de gangbare focus binnen propagandastudies is de aandacht daarbij vooral uitgegaan naar de productionele context.<sup>571</sup> De eerste ‘serieuze’ historische studie naar HOLLAND NEUTRAAL, verschenen in 2013, is tekenend voor deze tendens. In een uitvoerig artikel beschrijft Tom Sas de totstandkoming en de politieke intenties van de film.<sup>572</sup> De receptie van de film komt mondjesmaat aan bod, en dan vooral als bewijs voor haar vermeende ‘populariteit’. Sas’ studie is deels gebaseerd op de officiële documenten van deze opdrachtfilm die in het Nationaal Archief worden bewaard. Het is een gedegen productiegeschiedenis die recht doet aan het historische belang van HOLLAND NEUTRAAL, waarvan verschillende kopieën door Eye en Beeld en Geluid worden bewaard. Het is eigenlijk opmerkelijk dat het zo lang heeft geduurd voor de geschiedenis van HOLLAND NEUTRAAL uitgebreid is beschreven. Immers, het feit dat de Nederlandse regering een beroep deed op een filmmaker om tot het volk te spreken, kan als een mijlpaal in de Nederlandse filmgeschiedenis worden beschouwd. Maar ook vanuit het perspectief van historische receptie is HOLLAND NEUTRAAL een illustratieve casus, zoals uit dit hoofdstuk mag blijken.

In een tijdsbestek van krap vijf maanden slaagde de filmbrigade van Van den Akker en cineast (en bioscopeigenaar) Willy Mullens erin een bijna twee en een half uur durende documentaire te maken over de state of the art van de Nederlandse strijdkrachten. De hoofdredacteur van *De Amsterdammer*, Joost Adriaan van Hamel (1880-1964), onderstreepte het nationaal-historische belang van HOLLAND NEUTRAAL door haar release als een heus “evenement” te betitelen; “omdat hier officieel, vanwege de regeering en de militaire autoriteiten, het populaire middel van de bioscoop is *aangedurft* [mijn nadruk, KdZ], om de feiten tot het publiek te doen spreken”.<sup>573</sup> In een tijdsgewricht waarin de bioscoop door de religieuze én politieke autoriteiten als een fundamenteel gevaar voor de zeden en openbare werd bestempeld, was de keuze om diezelfde bioscoop als tegengif te gebruiken niet evident. Maar de regeringsfilm BRITAIN PREPARED had in de

---

<sup>570</sup> “Toen in Juli van het vorig jaar de groote Engelsche legerfilm hier ten lande vertoond werd en overal veel opgang maakte, zag ons legerbestuur in, dat ook wij dat middel moesten toepassen om ons volk een indruk te geven van zijn eigen weermacht.” Zie: Kap. E.H. van den Akker, “De Leger- en Vlootfilm,” *De Amsterdammer*, 10 februari 1917, 2.

<sup>571</sup> Bert Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film 1920-1940* (Amsterdam: Van Gennep, 1988), 10–11; Paul Moeyes, Buiten Schot 154-155; Frank van der Maden, “De komst van de film,” in *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, red. Karel Dibbets en Frank van der Maden (Weesp: Het Wereldvenster, 1986): 38.

<sup>572</sup> Tom Sas, “Holland Neutraal. De Nederlandsche Leger- en Vlootfilm 1917,” in *De Grote Oorlog 1914-1918*, red. Leo Dorresteijn et al., *Kroniek 1914-1918*, deel 27 (Soesterberg: Aspekt, 2013): 189–248.

<sup>573</sup> Joost Adriaan van Hamel, “De Regeeringsfilm,” *De Amsterdammer*, 20 januari 1917, 1.

ogen van de Nederlandse overheid het nut van de bioscoop als instrument in public relations bewezen:

*Toen in Juli van het vorig jaar de groote Engelsche legerfilm hier ten lande vertoond werd en overal veel opgang maakte, zag ons legerbestuur in, dat ook wij dat middel moesten toepassen om ons volk een indruk te geven van zijn eigen weermacht. De weerkracht van een volk schuilt niet alleen in het aantal mannen, dus alleen materiele zaken, nog steeds spelen de moreele factoren een zeer belangrijke rol. Een volk, dat vertrouwen heeft in zijn eigen kracht, een leger, dat voelt dat de natie het steunt en vertrouwt, gaat niet onder; een overmacht kan het gevoelige verliezen toebrengen, zeker, doch vernietige, neen, dat is uitgesloten. "Onbekend maakt onbemind", dat was feitelijk de toestand hier ten lande voor het uitbreken van den grooten oorlog.<sup>574</sup>*

Toch kan niet worden gesteld dat BRITAIN PREPARED alleen verantwoordelijk was voor het geloof in de propagandistische kracht van het medium film in Nederland, ondanks bovenstaande monocausale toelichting. Daarvoor is enig inzicht nodig in de discoursen en praktijken die ten grondslag liggen aan de Nederlandse propagandafilm. Hoewel de urgentie van de Eerste Wereldoorlog een directe aanleiding voor de productie van HOLLAND NEUTRAAL vormde, getuigden verschillende vertoningspraktijken al eerder van een groeiend politiek besef dat film en bioscoop geschikt waren om de burger in de geest van het nationaal belang te mobiliseren.

In dit hoofdstuk beschrijf ik enerzijds de bredere context waarin HOLLAND NEUTRAAL vaste vorm vond. Daarbij gaat de aandacht uit naar de discoursen en praktijken die een voedingsbodem vormden voor de samenwerking tussen regering en het film- en bioscoopbedrijf; dus ook die factoren die niet in de officiële registers staan vermeld. Doel is aan te tonen hoe HOLLAND NEUTRAAL ten tijde van de Eerste Wereldoorlog het nationale publiek adresseerde als subject van een bewuste politieke én commerciële strategie.

Vervolgens zal een meer gedetailleerd overzicht worden gegeven van de verschillende reacties op de HOLLAND NEUTRAAL in Nederland. Zoals gezegd besteedt Sas kort aandacht aan de reacties in de pers, maar er is geen sprake van een kritische reflectie op de aard van deze receptie: het blijft bij een korte en fragmentarische opsomming van citaten die blijkbaar als representatief worden beschouwd – maar voor wie of wat? Welke tropen werden in de reacties op HOLLAND NEUTRAAL herkend en erkend? Hoe vormde het denken over de mogelijkheden en gevaren van het filmmedium in deze een terugkerend patroon? De film bood genoeg mogelijkheden om de

---

<sup>574</sup> Kapt. E.H. van den Akker, "De Leger- en Vlootfilm," *De Amsterdammer* 10 februari 1917, 2.

Nederlandse neutraliteitspolitiek te bekritisieren. Daarmee speelde hij een rol in het publieke debat over de Nederlandse positie in de oorlog, maar ook over het medium film an sich.

#### **4.2 De adressering van een nationaal publiek in de Nederlandse bioscopen**

In het *Haarlemsch Dagblad* van 7 mei 1910 klaagde filmmaker (en bioscoophouder) Anton Nöggerath jr. over de onwelwillende medewerking van de Nederlandse autoriteiten in het verkrijgen van toestemming om staatsplechtigheden en leden van het Koninklijk Huis te filmen. Als voorbeeld noemde hij de doopplechtigheid van prinses Juliana op 5 juni 1909. Naar eigen zeggen kreeg alleen hij toestemming om de gebeurtenis te filmen, in tegenstelling tot de “tallose buitenlandsche ondernemers” die onverrichter zake huiswaarts moesten keren. Deze gesignaleerde angstvallige houding ten aanzien van de film stond volgens Nöggerath in schril contrast met de Belgische situatie. Niet alleen werden daar alle aanvragen om de begrafenis van koning Leopold te filmen gehonoreerd, de Belgische autoriteiten hadden hen zelfs “allerlei faciliteiten verleend”. In het artikel stelt Nöggerath jr. teleurgesteld vast dat de Nederlandse gezagsdragers zich kenmerkten door een diep gewortelde aversie tegen de bioscoop en zich klaarblijkelijk ook niet geroepen voelden om haar status en aanbod te verbeteren. Dat was volgens hem een gemiste kans, omdat juist “betere beelden” tegenwicht konden bieden voor het ‘bioscoopgevaar’:

*Voor al in een tijd nu de bioscoop, om aan een zucht naar nieuwigheden van het publiek te voldoen, telkens films vertoond worden, die een verre van verheffende invloed moeten hebben, ligt het op den weg van de overheid in deze mee te werken om betere beelden geprojecteerd te krijgen.*<sup>575</sup>

Nöggeraths getuigenis lijkt niet zonder overdrijving, maar de Nederlandse regering en de leden van de koninklijke familie voelden zich tot aan de Eerste Wereldoorlog inderdaad niet geroepen om een beroep te doen op een bedrijfstak van nogal twijfelachtige statuur. Anno 1910 stond het koningshuis niet bepaald bekend om zijn liefde voor film en bioscoop, tot grote onvrede van de vakpers.<sup>576</sup>

De Nederlandse monarchie was op het witte doek beperkt zichtbaar, ondanks de populariteit van de kroningsfilms en de vele pogingen nadien om de koningin voor de camera te krijgen.

Nöggerath senior had in 1898 bijvoorbeeld opnamen van de kroningsfeesten gemaakt. De attractie van deze films bestond uit de gemedieerde aanwezigheid van koningin Wilhelmina, van wie een

---

<sup>575</sup> “Van de Residentie en haar inwoners,” *Haarlemsch Dagblad*, 7 mei 1910, 5.

<sup>576</sup> “In Engeland is de geheele koninklijke familie een liefhebber van de bioscoop, gelijk in Spanje, gelijk in Duitschland. In Holland echter? Slechts weten wij van een minister Heemskerk, dat Z. Exc. Haast geregeld elke week één onzer grootste cinema’s bezoekt.” Zie: “Frankrijk. Wanneer dat eens in Holland?,” *De Kinematograaf* 133, 6 augustus 1915, 1918.

glimp kon worden opgevangen.<sup>577</sup> Als aanvulling op de berichtgeving in de krant en de feestelijkheden op straat boden de opnamen de mogelijkheid de koninklijke familie met eigen ogen te aanschouwen en zich te identificeren met een groter geheel: de verbeelde gemeenschap die ‘Nederland’ heette. KRONINGSFEESTEN adresseerde een nationaal publiek dat verbonden was in een gezamenlijke tijdservaring die Benedict Anderson als “*homogenous, empty time*” betitelde.<sup>578</sup> Filmondernemers als Nöggerath en Mullens waren voortdurend op zoek naar een nationaal publiek én een betere reputatie – en beiden lijken een perfect gekadreeerde opname van Wilhelmina als de heilige graal onder de views te hebben beschouwd.

Op Koninginnedag 1910 vertoonde ook Willy Mullens eigen opnamen van de intocht van koningin Wilhemina: “En terwijl het rijtuig met ’t vorstelijk echtpaar op den voorgrond was aangereden, werd de film plotseling stopgezet en kon men de Koningin duidelijk aanschouwen. Onder het spelen van het Wilhelmus werd door het zeer talrijke publiek een luid gejuich aangeheven.”<sup>579</sup> Het stopzetten van het beeld om nog beter zicht te krijgen op de koningin creëerde een attractie par excellence; het volkslied stimuleerde het nationale gevoel. Deze vertoningstruc geeft tevens aan dat het zicht op de koningin in de film niet ideaal was: het probleem was dan ook niet dat Wilhelmina helemaal niet kon worden gefilmd, maar dat zij niet prominent in beeld kon worden gebracht. Zelden was de camera was getuige van het moment suprême: de daadwerkelijke kroning in 1898, bijvoorbeeld, voltrok zich niet voor de ogen van het ongewenste publiek. Wat restte was het komen en gaan van de koningin, die zich voor en na de officiële plichtplegingen door het volk toe liet juichen. De operateur moest zich een plaats verwerven tussen de toegestroomde menigte – op gepaste afstand – maar kreeg van officiële zijde geen voorkeurspositie toebedeeld. Doordat het niet altijd mogelijk was de camera in een ‘ruisvrije’ positie te plaatsen werd het zicht op de koningin of andere hoogwaardigheidsbekleders belemmerd door, bijvoorbeeld, andere personen in beeld, of een te grote afstand ten opzichte van de handeling. Hoewel elke cameraman zal hebben geprobeerd visuele ruis tot een minimum te beperken om de toeschouwer een optimaal aanzicht te bieden, zoals de esthetica van de view dicteerde, bleven geslaagde opnamen een kwestie van geluk en het improviserend talent van de cameraman. Op dit vlak konden filmmakers zich nadrukkelijk van anderen onderscheiden. De kracht van de view lag in een onbelemmerd zicht op iets ‘nieuws’.

---

<sup>577</sup> Ivo Blom heeft eerder aandacht besteed aan de vele opnamen van Wilhelmina die zich in de voormalige collectie van het Nederlandsch Centraal Filmarchief bevinden. Hij geeft een treffende beschrijving van het zicht in dergelijke opnamen: “Na een hard cut (verspringing in de tijd) zien we een koets met de kop naar rechts gedraaid klaarstaan. Wilhelmina arriveert met een boeket, samen met Hendrik. Hendrik laat haar voorgaan, terwijl ze instapt en kikt naar toeschouwers rechts buiten beeld (niet naar de camera). [...] Als een laatste koets wegrijdt, komt een deftige heer in burger gewichtig doend door het beeld lopen. Hij krijgt eerst links buiten beeld een seintje, knikt twee keer, loopt dan op de camera af, mogelijk om het filmen te stoppen – inderdaad breekt dan de opname af.” Zie: Ivo Blom, “Terugblikken. Nederlandse non-fictiefilms van rond 1900 (II),” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14, no. 2 (2011): 53.

<sup>578</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Herziene ed. (Londen: Verso, 2006), 24.

<sup>579</sup> “De overige theaters,” *Het Nieuws van de Dag: Kleine Courant*, 1 september 1910, 6.

Vanuit het perspectief van Willy Mullens dient HOLLAND NEUTRAAL te worden gezien als zijn eerste (en mogelijk, enige) geslaagde poging om een nationaal publiek te adresseren en zijn reputatie als gevierd filmmaker te vestigen. HOLLAND NEUTRAAL ging in première op dinsdagavond 9 januari 1917 in de Residentie-Bioscoop te Den Haag. Aanwezig waren koningin Wilhelmina, prins Hendrik (1876-1934) en vele andere autoriteiten, onder wie minister-president Cort van der Linden en de opperbevelhebber van Land- en Zeemacht, generaal Snijders “een zeldzame eer voor het kleine, gezellig-intieme bioscoop-theater-zaaltje, dat, hoezeer steeds druk door een gegoed publiek bezocht, toch nog nooit vorstelijk en zulk een hoogst officieel autoriteitenbezoek heeft gehad als vanavond”.<sup>580</sup> De voorstelling was als een hoogmis voor het vaderland ontworpen. Onder de plechtige tonen van het ‘Wilhelmus’ namen de koningin en haar echtgenoot plaats op het balkon van de stemmig versierde bioscoopzaal, recht tegenover het projectiedoek. Willy Mullens, tevens directeur van de Residentie-bioscoop, heette het hooggeëerde publiek met een kort woord welkom. Vervolgens opende de film met enkele emblematische plichtplegingen: de geprojecteerde portretten van Wilhelmina en prins Hendrik, generaal Snijders en de ministers van Oorlog en Marine, respectievelijk Nicholaas Bosboom en Jean Jacques Rambonnet en een ‘levende’ tussentitel waarop een kluwe soldaten met hun lichamen in mum van tijd de woorden ‘Holland Neutraal’ vormden.

De rest van de film gaf een encyclopedisch overzicht van de omvang, werkzaamheden en het materieel van het Nederlandse leger en de marine, omlijst met gepaste muziek en dito geluidseffecten. Ondanks dat Mullens het zich bij tijd en wijlen had veroorloofd met een treffende explicatie een komische noot te slaan, voltrok de vertoning zich in een waardige, elitaire ambiance die in schril contrast stond met de prozaïsche natuur van reguliere bioscoopvoorstellingen. Na afloop van zijn opus magnum werd Mullens hoogstpersoonlijk door de vorstin werd gecompimenteerd. Deze bijzondere gebeurtenis verleidde sommige kranten tot een lofzang op het bioscoopbedrijf:

*En terwijl kort geleden een kind lachte om de dwaasheden van iemand, die zich voor een rijksdaalder liet verleiden, om voor den opnemer van de bioscope allerlei grimassen te maken, komt thans de Koningin in het theater, om op de film haar eigen beeld gade te slaan. Van het kermisjargon is de bioscope er toe gekomen, ernstige, waardige taal te spreken. Zijn “Holland Neutraal” davert door de vaderlandsche harten.*<sup>581</sup>

Willy Mullens zou nog lang profiteren van deze gratis reclame propaganda voor zijn onderneming.

---

<sup>580</sup> “Legerfilm,” *De Tijd*, 10 januari 1917, 7.

<sup>581</sup> “Brieven uit de Residentie,” *Leeuwarder Courant*, 13 januari 1914, 9.

### 4.3 Film als militaire propaganda: Ons leger en Onze vloot

De verrichtingen van het Nederlandse leger en de marine waren tot aan de Eerste Wereldoorlog nauwelijks in openbare filmvoorstellingen te zien. Ook daarin had Nöggerath jr. getracht verandering aan te brengen – en met enig succes. In 1909 nam hij een film over het koloniale leger op, ONS INDISCH LEGER, die een beeld gaf van een Hollandse jongen die in dienst trad “tot op het tijdstip, dat hij, met de klewang in de hand, gereed staat een strijd aan te binden voor Koningin en Vaderland”.<sup>582</sup> Een advertentie van het Rotterdamse Casino-Bioscope kondigde deze film aan als “iets geheel nieuws” en vertoonde hem omlijst met militaire muziek.<sup>583</sup> In een meer gedetailleerde beschrijving van de film, gepubliceerd in dagblad *De Tijd*, wordt ONS INDISCH LEGER als voorbeeld van de ‘veredeling’ van de bioscoop besproken:

*De Nederlandsche bioscope-vertooningen kunnen zich in den laatsten tijd ongetwijfeld op technisch gebied meten met hetgeen het publiek in het buitenland wordt voortgezet en het is maar jammer, dat de voorstellingen zoo dikwijls worden bedorven door minder kiesche, ja, en soms zeer onzedelijke tableaux. In één opzicht echter kon het Hollandsche bioscope-theater zich niet op een lijn met het buitenland plaatsen. Voor opnamen van militaire manoeuvres moest, als het 't landleger gold, steeds leentjebuurtjes gespeeld worden bij Duitschland, Oostenrijk of Frankrijk, of, zoo het de marine trof, bij Engeland. In het Apollo-theater te 's-Gravenhage wordt echter op dit oogenblik een opnamen vertoond, die een getrouw overzicht geeft van het leven van den Indischen soldaat, die in de opvolgende reeks een beeld geeft van de lusten en de lasten, aan de dienstdiening bij het Indische leger verbonden.*<sup>584</sup>

ONS INDISCH LEGER appelleerde aan een patriotistisch sentiment dat de pragmaticus Nöggerath jr. niet onwelgevallig was. De film mocht rekenen op de instemming van de morele natie, onder wie het Gods- en bioscoopvrezende katholieke deel, hier vertegenwoordigd door dagblad *De Tijd*. Een dergelijke film was dus uitstekende reclame voor het film- en bioscoopbedrijf in gevestigde kringen én een beproefde strategie om de moordende buitenlandse concurrentie het hoofd te bieden. Ook de militaire autoriteiten waren hierbij gebaat.

Het ontstaan van film als instrument voor politiek-militaire propaganda in Nederland is nauw verbonden met de agenda en reeds bestaande vertoningspraktijken van militaire pressiegroepen als

<sup>582</sup> “Het Indische leger in de Bioscope,” *De Tijd*, 19 augustus 1909, 6. De film stond ook bekend als HET LEVEN VAN EEN SOLDAAT VAN HET INDISCH LEGER VANAF ZIJN DIENSTNEMEN TE HARDERWIJK TOT AAN ZIJN AVONTUREN IN DE WILDERNISSEN VAN ATJEH. Deze titelbeschrijving wijst op fictionele elementen/overeenkomst met de fabrieksfilm BRITAIN PREPARED. Over de ontstaansgeschiedenis van ONS INDISCH LEGER is niets bekend. Het ligt voor de hand dat Nöggerath jr. toestemming van het leger heeft gekregen: in dat geval is het goed mogelijk dat het hier een film betrof die als recruteringsmiddel voor het koloniale leger diende. Een pressiegroep als *Indië Weerbaar* zou hierin een bemiddelende rol gespeeld kunnen hebben.

<sup>583</sup> Advertentie Casino-Variété, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 15 september 1909, 12.

<sup>584</sup> “Het Indische leger in Bioscope,” *De Tijd*, 19 augustus 1909, 6.

Ons Leger en Onze Vloot; het is goed mogelijk dat zij die kunst van hun Duitse zusterorganisaties hebben afgekeken.<sup>585</sup> Vereniging Onze Vloot stelde zich tot doel geen directe invloed op politiek en politici uit te oefenen, zo luidde althans het missiestatement. Zij verklaarde zich 'neutraal', wat in dit geval betekende dat zij zich niet wenste te conformeren aan de gevestigde partijpolitiek, maar in naam van het 'algemeen belang' acteerde. Gezien het aantal prominente politici in haar ledenbestand is het nog maar de vraag in hoeverre Onze Vloot los kon worden gezien van politieke sferen, of dat alle verenigingsleden deze zelfverklaarde onafhankelijkheid ook daadwerkelijk ambiëerden.

In haar oprichtingsstatuten opteerde de vereniging voor een bottom-upbenadering: door sympathie voor de marine te kweken bij de Nederlandse bevolking – in de eerste plaats door middel van kennisoverdracht – hoopte men een breder draagvlak te creëren voor politieke besluitvorming: "De Staat handelt slechts onder den druk van den algemeene opinie. Het is dus deze opinie, welke gewonnen moet worden, en dat is het wat allerwege de oprichters van een vlootvereniging zich ten doel hebben gesteld."<sup>586</sup> De gevoelde noodzaak om indirect aan politieke invloed te winnen was nauw verbonden met een tijdsgewricht van toenemende internationale spanning. Met name de vermeende hebzucht van buitenlandse mogendheden onderstreepten volgens Onze Vloot het belang van waakzaamheid en slagvaardigheid. Het begerig oog van Venezuela op de benedenwindse eilanden, de Japanse expansiepolitiek, de Belgen en de Schelde-kwestie: het waren potentiële crisissituaties waar volk en politiek de ogen niet voor mochten sluiten. Als men daar de internationale wedloop van intensieve vlootprogramma's bij optelde, kon de slotsom niet anders zijn dan dat de Nederlandse marine niet in staat zou zijn de natie en haar koloniën te verdedigen – tenzij men bereid was flink in de uitbreiding van de vloot te investeren.

De propagandaretoriek van Onze Vloot was stevig geworteld in dit inktzwarte scenario. De dreadnought, de immense slagkruiser nieuwe stijl die door de Britten in 1906 was geïntroduceerd, werd als hét antwoord op de internationale dreiging beschouwd. Alleen met de aankoop van deze superschepen zou de ondergang van Nederland kunnen worden voorkomen. Onze Vloot maakte gebruik van verschillende propagandastrategieën en -middelen om deze waarheid te verspreiden. De brochure *'s Lands welvaart in gevaar* (1913) benadrukte bijvoorbeeld de nadelige economische

---

<sup>585</sup> Filmhistoricus Martin heeft aandacht besteed aan de rol van de Duitse vlootvereniging in de totstandkoming van de Duitse propagandafilm. Het megalomane *Tirpitzplan*, wat voorzag in de bouw van een immense vloot die de Britse hegemonie op de wereldzeeën moest doorbreken, werd niet in alle bevolkingslagen omarmd. De *Flottenverein* stelde zichzelf tot doel ook die publieken van het belang van een intensief vlootprogramma te overtuigen. Al snel na de introductie van het nieuwe medium film voorzag de *Flottenverein* haar potentieel als propagandamedium. Loiperdinger beschrijft hoe de periode 1903-1906 het hoogtepunt van deze propagandapraktijken vormde, wanneer door de lokale afdelingen feestelijke manifestaties werden georganiseerd die in de eerste plaats waren bedoeld om nieuwe leden te trekken, waarin muziek, theater en film werden ingezet om het volk voor de 'navale zaak' te winnen. Zie: Martin Loiperdinger, "The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor 1901-1907," *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22, no. 3 (2002): 305-313.

<sup>586</sup> *Onze Vloot*, "Waarom is een Vlootvereniging nodig?," circulaire no. 1 (december 1908): 16.



gevolgen van het verlies van 'brandkast' Nederlands-Indië, als gevolg van haar verwaarloosde verdediging. Het vlugschrift/pamflet circuleerde in een oplage van honderdduizend exemplaren en kreeg verschillende replieken en naschriften.<sup>587</sup>

Daarnaast zocht de vereniging voortdurend naar middelen om de geringe belangstelling voor marinezaken onder de Nederlandse bevolking te ledigen. "Zoodra er belangstelling is, zal de vloot sterker worden, en als de vloot sterker is, zal er meer belangstelling zijn."<sup>588</sup> Kranten, tijdschriften en brochures boden natuurlijk een podium om de interesse aan te wakkeren, maar Onze Vloot investeerde ook in andere mediavormen, zoals de geïllustreerde lezing. Haar volgelingen trokken het land rond om leden en andere geïnteresseerden met mondelinge argumenten voor de eigen zaak te winnen. Daarbij maakten ze ook gebruik van beelden om hun betoog te illustreren. De vereniging schafte voor dat doel lantaarnplaatjes aan die de toehoorders inzicht gaven in de grootte en slagkracht van de eigen en vreemde vloot. Deze beelden konden door het gehoor eenvoudig met elkaar worden vergeleken, zodat – bijvoorbeeld – het verschil tussen een ondermaats Nederlands slagschip en een Japanse dreadnought direct inzichtelijk kon worden gemaakt. In lezingen van Onze Vloot fungeerde het beeld dus als een retorische shortcut: het toonde direct en onomstotelijk de noodzaak van betere bewapening.

Ook andere media werden ingezet om het marinematerieel visueel te ontsluiten: schoolplaten, postkaarten, sluitzegels en sigarenbandjes hadden tot doel het volk te attenderen op het bestaan en streven van Onze Vloot.<sup>589</sup> Dergelijke visuele strategieën werden uiteraard gebruikt voor het vergroten van de naamsbekendheid, maar fungeerden ook als 'tegenbeeld' voor de pogingen in de linkse pers om het militarisme op aanschouwelijke wijze belachelijk te maken. De visuele propaganda van Onze Vloot bleef echter niet beperkt tot stilstaande beelden: ook live performances (heropvoeringen of oefeningen) werden ingezet als instrument in public relations. Deze zogeheten 'vlootmanoeuvres' (die uiteraard in nauwe samenwerking met de marine werden georganiseerd) waren oefeningen op zee die door leden van de pers aan boord mochten bijgewoond,

---

<sup>587</sup> Ben Schoemaker, *Burgerzin en Soldatengeest. De relatie tussen volk, leger en vloot 1832-1914* (Amsterdam: Boom, 2009), 370.

<sup>588</sup> *Onze Vloot*, "Waarom is een Vlootvereniging nodig?" 15.

<sup>589</sup> Het bestuur van Onze Vloot vatte tevens het plan op om mutoscopes (kijkkasten waarmee 1 persoon tegelijk een kort filmpje kon zien) op Nederlandse treinstations in Nederland te plaatsen, al lijkt daar weinig van te zijn gekomen: "De Heer van Emden stelt voor om b.v. bij de stations mutoscoop-apparaten te plaatsen met voorstellingen, de Marine betreffende, en geeft inlichtingen over de kosten. Wenschelijk zou het zijn de apparaten regelmatig te verwisselen, zoodat er steeds nieuwe voorstellingen zijn. Spreker vestigt de aandacht op een film, voorstellende een revue van Nederlandsche Oorlogsschepen, welke nu vertoond wordt in het Apollo-Theater. De Voorzitter antwoordt hierop, dat reeds plannen hebben bestaan om mutoscoop-apparaten door het land te laten trekken en vindt, dat dergelijke apparaten zeer vlug telkens moeten worden vernieuwd, daar er anders geen belangstelling meer voor is. In verband hiermede zou overleg tusschen verschillende Afdeelingsbestuuren noodig wezen en geeft spreker de Haagsche afdeeling in overweging deze aangelegenheid schriftelijk met het Hoofdbestuur te behandelen. De heer van Emden wil ze dan ook aan de stations plaatsen, waar steeds nieuwe belangstellenden komen."

Nederlands Instituut voor Militaire Historie, Den Haag. Archief Onze Vloot. "Notulen van het verhandelde in de Algemeene Vergadering op 29 april 1911. 's namiddags 1,5 uur, in het Zuid-Hollandsch Koffiehuis, alhier."

zodat er na afloop in de kranten kon worden gesproken van een “uitnemende navigatiekunde” van de Nederlandse marineofficieren<sup>590</sup> of, in een minder gunstig geval, van een “marine-reclame”, met het doel “om het scheepsleven aantrekkelijk te maken en zoo de kinderwerving voor de marine te bevorderen”.<sup>591</sup> Het gewone publiek werd na afloop van dergelijke oefeningen in de havens rondgeleid op de schepen en de gelegenheid geboden met eigen ogen het materieel te aanschouwen. Waar voorheen de pers en het volk letterlijk op afstand werd gehouden en het zicht op leger en vloot enkel een privilege was van de adellijke en politieke elite, werd nu openheid van zaken gegeven met het doel de sympathie voor leger en vloot aan te wakkeren. Deze openheid is typerend voor een nieuwe richting binnen het leger die vanaf 1870 een nauwere band tussen burger en militair propageerde, zoals deze door militair historicus Ben Schoenmaker is gesignaleerd.<sup>592</sup> Om deze burger te bereiken, maakte men meer en meer gebruik van propagandastrategieën die niet enkel meer waren gebaseerd op schriftelijke retoriek en steekhoudende argumenten, maar op overtuigend visueel ‘bewijs’.

Aan het begin van de jaren tien raakte het bestuur van Onze Vloot meer geïnteresseerd in de propagandamogelijkheden van het medium film. Deze interesse lijkt te zijn aangewakkerd door bestaande filmopnamen van de vlootmanoeuvres. Ondanks zijn latere klaagzang over het gebrek aan officiële welwillendheid, had Anton Nöggerath jr. van de marineleiding wel toestemming gekregen “om aan boord van één der oorlogsschepen de marine-manoeuvres van 1909 mee te maken en, zoowel van het leven aan boord als van de manoeuvres, bioscopische opnamen te doen”.<sup>593</sup> Het resultaat van dat verzoek, de actualiteit VLOOTMANOEUVRES TE IJMUIDEN, was op Koninginnedag (31 augustus) in een stampvol Circus Carré te zien. De film was hier onderdeel van Oranjegezinde manifestaties, waarbij het volkslied werd gespeeld en de beeltenis van Wilhelmina op het doek werd geprojecteerd. De kwaliteit van de film, die het reilen en zeilen van het slagschip H.M.S. Heemskerck in beeld had gebracht, werd door *Algemeen Handelsblad* uitvoerig geprezen: “Prachtig en prachtig zijn dan ook deze opnemingen van den jongen mijnheer Nöggerath, want hij heeft alle opnemingen gedaan, met zijn toestel staande op de Heemskerck.”<sup>594</sup> Het was een typerend compliment voor een genre waarin het geprivilegieerde zicht doel op zichzelf was, bovendien geuit in een krant die zelden aandacht aan film en bioscoop schonk. Uit de VLOOTMANOEUVRES TE IJMUIDEN kon wederom worden afgeleid dat film – mits in de juiste context vertoond – bij uitstek geschikt was om het collectiviteitsgevoel aan te spreken en een propagandistische functie te vervullen.

---

<sup>590</sup> “Met de Nederlandsche Marine op Manoeuvres,” *Algemeen Handelsblad*, 1 oktober 1910, 1.

<sup>591</sup> “Marine-reklame,” *Het Volk*, 2 oktober 1910, 2.

<sup>592</sup> Ben Schoenmakers, *Burgerzin en Soldatengeest*, 257.

<sup>593</sup> “Nöggerath’s bioscoop bij de marinemanoeuvres,” *Vliegend Blaadje: Nieuws en Advertentiebood voor Den Helder*, 25 augustus 1909, 2.

<sup>594</sup> “In Schouwburgen, Theaters, Concertzalen, enz.,” *Het Nieuws van den Dag*, 1 september 1909, 6.

Ook Willy Mullens slaagde erin filmopnamen te maken van de Nederlandse marine, wat hem opnieuw in het vaarwater van zijn concurrent Nöggerath bracht. In Mullens' film ONZE KONINKLIJKE MARINE (of: MARINE-FILM, 1911/12) passeerde een groot deel van de Nederlandse vloot de revue. Het bestuur van Onze Vloot was dusdanig onder de indruk van de film, dat zij besloot de film aan te kopen.<sup>595</sup> Daarmee deed de mogelijkheid zich voor om zichzelf in de kijker te spelen van militaire en politieke autoriteiten, en dat was weer uitstekende reclame voor Alberts Frères, zoals Mullens zijn productiebedrijf met gevoel voor traditie had genoemd.

Op 31 januari 1912 organiseerde de *Onze Vloot*-afdeling van Haarlem en omstreken voor het eerst een lezing waarin de slagkracht van de vloot met behulp van filmbeelden werd toegelicht; de projectie van ONZE KONINKLIJKE MARINE werd verzorgd door de firma Alberts Frères. De keuze om filmbeelden te gebruiken voor propagandadoeleinden werd gekenmerkt als een buitengewoon moedige beslissing: "Voortvarend als immer was zij de eerste die het *aandurfde* [mijn nadruk] om de film, die een aanschouwelijk beeld geeft van onzer Marine en die door het Hoofdbestuur is aangekocht en verkrijgbaar gesteld, in de bioscoop te vertoonen."<sup>596</sup> De voorstelling was naar verluidt een groot succes, "voor Onze Vloot werd het een ware avond van propaganda voor haar streven".<sup>597</sup> Aangemoedigd door het succes van deze vertoning besloten ook andere lokale afdelingen van Onze Vloot filmvoorstellingen te organiseren. Maar in tegenstelling tot de filmvertoningen van de Duitse *Flottenverein* waakte men voor bijeenkomsten met een jaarmarktachtig karakter<sup>598</sup>: films werden enkel gebruikt in de didactische setting van de geïllustreerde lezing. Het hoofdbestuur kocht meer films aan die door de lokale afdelingen konden worden gebruikt, terwijl het uitbreken van de oorlog gepaard ging met een grotere urgentie om het publiek te interesseren voor wat de marine wel en (vooral) niet vermocht.

Vereniging Ons Leger, dat net als Onze Vloot als lobby-orgaan of 'pressiegroep' was opgericht, maakte ook gebruik van visuele propaganda om haar boodschap te verspreiden. Het bestuur koos evenzeer voor de openbaarheidsstrategie die het contact tussen het volk en haar weermacht moest herstellen. De context van de oorlog stimuleerde de noodzaak om het publiek te doordringen van het nut van de mobilisatie en de gewapende neutraliteit. "Sterk in het besef van haar goed recht, grijpt de vereeniging elke gelegenheid aan, voor hare overtuiging medestanders te vinden en bindt zij den strijd aan tegen onkunde en onwetendheid," liet zij bij monde van de pers weten. En: "[...] één der meest werkzame middelen, die zij toepast is de Legerdag".<sup>599</sup>

---

<sup>595</sup> "Onze Vloot," *Haarlemsch Dagblad*, 4 januari 1912, 1. Hoewel er geen kopie van bewaard is gebleven, is het zeker niet ondenkbaar dat de film voor een deel, of misschien zelfs volledig is opgenomen in HOLLAND NEUTRAAL.

<sup>596</sup> Z.t., *Onze Vloot* 31, februari 1912, z.p.

<sup>597</sup> "Onze Vloot," *Haarlemsch Dagblad*, 1 februari 1912, 6.

<sup>598</sup> Loiperdinger, "The Beginnings of German Film Propaganda," 307.

<sup>599</sup> "De Legerdag," *De Soldaten Courant*, 18 mei 1917, 3.

Tussen 1916 en 1919 werden negen van dit soort ‘legerdagen’ georganiseerd waarop het burgerpubliek zich – weliswaar tegen betaling – kon vergewissen van de paraatheid van het Nederlandse leger.<sup>600</sup> De tweede legerdag in Rotterdam van 30 september 1916, gehouden in stadion Woudestein, trok duizenden bezoekers en werd door de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* betiteld als een groot succes.<sup>601</sup> *Het Volk* was minder te spreken over deze vorm van propaganda:

*Als een weinig verkwikkende afwisseling tusschen hun leven van zorgen voor 't gezin en oefeningen en zware marschen, zullen morgen de troepen dienen als reklame voor de vereeniging "Ons Leger" [...] en zullen op de eerste rijen Rotterdam's elite in de rij zien, terwijl de vrouwen der gemobiliseerden aan den buitenrand staan. Wij vragen: wie geeft vrijheid en permissie, om hier het leger als reklame-instituut tegen hooge entree's kunsten te laten vertoonen? Wij meenen, dat een dergelijke reklame met het leger niet geoorloofd diende te zijn.*<sup>602</sup>

Historica Conny Kristel heeft aangetoond dat de legerdagen zeker niet overal en in alle kringen populair waren. Antimilitaristen maakten meer dan eens van den gelegenheid gebruik om juist daar te protesteren.<sup>603</sup> Of en hoe de legerdagen bijdroegen aan imagoverbetering van het Nederlandse leger blijft dan ook de vraag. De vermeende populariteit zoals vermeld in de krant is mager bewijs voor de effectiviteit ervan. Het lijkt vooral de nieuwsgierigheid te zijn geweest die bezoekers dreef, stelt Kristel, ongeacht hun attitude jegens het leger. Zij concludeert dat de reacties van het Nederlandse publiek op de legerdagen weinig betrokken waren en vooral uit “sceptische commentatoren” bestond.<sup>604</sup>

De interesse van het Nederlands volk voor militair machtsvertoon laat zich vooral verklaren vanuit de schaarste van beelden van het Nederlandse leger. De live manifestaties bood een geprivilegieerd zicht op een domein dat zich van oudsher buiten het maatschappelijke leven bevond. Gezeten in een auditorium – doorgaans de tribunes van een sportstadion – trok het leger in zijn facetten aan het oog van de toeschouwer voorbij, waarbij de nadruk lag op de discipline, fitheid en kunde van de Hollandse soldaat. Spectaculaire attracties waren een vast element in de dramaturgie van de legerdagen: het slaan van een pontonbrug, het ‘carrousselrijden’ van militaire motorrijders en

---

<sup>600</sup> Conny Kristel, *De oorlog van anderen. Nederlanders en het Oorlogsgeweld, 1914-1918*, (Amsterdam: De Bezige Bij, 2016), 208.

<sup>601</sup> Kristel, *De oorlog van anderen. Nederlanders en oorlogsgeweld, 1914-1918* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2016), 210.

<sup>602</sup> “De “Legerdag,” *Het Volk*, 29 september 1916, 6.

<sup>603</sup> Kristel, *De oorlog van anderen*, 210–213. Zie bijvoorbeeld: “De Legerdag,” *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 2 oktober 1916, 21: “Het is, in dit verband, ongepast en onbegrijpelijk dat, nu Europa in vuur en vlam staat en zooveel duizenden opgekomen zijn om Nederland in tijd van gevaar te verdedigen, en het te behoeden voor de oorlogsramp, vandaag juist lieden een antimilitaire propaganda zijn gaan voeren, niet inziende dat een “Legerdag” niet een propaganda bedoelt voor het militarisme als zoodanig, maar om een eeresalut te brengen aan hen die onze rechten en ons grondgebied zullen bewaren en ook om hen hun taak zoo aangenaam mogelijk te maken.”

<sup>604</sup> Kristel, *De oorlog van anderen*, 224.

de letterlijke belichaming van het embleem van Ons Leger door soldaten zelf (op dezelfde wijze als in het openingsshot van HOLLAND NEUTRAAL). Ook re-enactments van oorlogshandelingen, zoals het bestormen van een vijandelijke loopgraaf, stonden op het programma. Kanongebulder en mitrailleurvuur moesten de toeschouwer in staat stellen de strijd te 'belevén'. De dramaturgie van de legerdagen voltrok zich bij uitstek binnen een attractieel dispositief. De nadruk lag op een montage van spectaculaire views die elkaar in tempo opvolgden. Omdat het hier semi-openbare manifestaties betrof, mochten ze ook door andere filmmakers dan Mullens worden gedocumenteerd.

De Rotterdamse bioscopeigenaar Abraham Tuschinski liet filmopnamen van het evenement maken die hij in zijn Thalia vertoonde. De film werd vervolgens verkocht aan Ons Leger, die hem langs de kantonnementen liet rouleren.<sup>605</sup> Anton Nöggerath jr. maakte opnamen van de militaire sportdemonstraties op Houtrust (LEGERSPORT DEMONSTRATIE, 1917).<sup>606</sup> Onder de goedkeurende blik van de opperbevelhebber van het veldleger, generaal Snijders (die prominent in beeld was gebracht), zetten die dag maar liefst vijftienhonderd gemobiliseerde soldaten hun beste beentje voor. Na een slotparade op het Malieveld werden de winnaars hoogstpersoonlijk door koningin Wilhelmina in het zonnetje gezet. Ook deze opnamen waren waarschijnlijk te zien in zijn eigen bioscoop, maar zeker ook in de forten en kampementen van het Nederlandse leger, waar Nöggerath filmvoorstellingen organiseerde.<sup>607</sup>

Dergelijke dwarsverbanden en kruisbestuivingen waren illustratief voor het voortschrijdend inzicht dat de camera als verlengstuk van (bestaande) propagandapraktijken kon worden gebruikt, maar ook dat het film- en bioscoopbedrijf daarvan kon profiteren conform het marketingprincipe wat Leslie Midkiff Debauche als *practical patriotism* betitelde.<sup>608</sup> De vertoning van 'legerfilms' was zeer geschikt om de reputatie van het bioscoopbedrijf te verbeteren, zeker als zij zich daarmee in dienst van het landsbelang stelde – of dat althans suggereerde. Zo stelde Bioscoop Union op zondag 9 augustus 1914 honderd gratis kaartjes beschikbaar voor militairen, een pragmatische sponsorpraktijk

---

<sup>605</sup> "Legerdag 30 september Woudestein," *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 27 september 1916, 7.

<sup>606</sup> Een kopie van Nöggeraths film (MILITAIRE SPORTDEMONSTRATIE HOUTRUST, 1917) wordt door Eye bewaard. Hierin zijn ook beelden te zien van een andere filmoperator in actie. Dat zou heel goed zijn concurrent Willy Mullens kunnen zijn geweest. Ook hij maakte opnamen van deze demonstratie. Zie: European Film Gateway. LEGERSPORT DEMONSTRATIE. Collectie Eye.

[www.europeanfilmgateway.eu/detail/Militaire%20sportdemonstratie%20op%20Houtrust/eye::b5982b0fc5a7bfbab9f027a19a6e585](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Militaire%20sportdemonstratie%20op%20Houtrust/eye::b5982b0fc5a7bfbab9f027a19a6e585) (laatste raadpleging 15 oktober 2018).

<sup>607</sup> "Uit de Kinowereld. Haarlem – Comité voor O en O afd. Voor de forten," *De Kinematograaf* 150, 3 december 1915, 2075–2076: "Tot slot der Bioscope-voorstelling op de forten werd Vrijdag uitvoering gegeven op het fort "de Liede" voor een zaal vol belangstellende militairen en eenige genodigden. Nadat de eerste nummers waren afgedraaid, nam de heer W. Dyserinck, voorzitter van het Comité 't woord, om in een korte toespraak te vertellen dat deze aangename afwisseling in de feestavonden, door het geven van bioscope-voorstellingen, te danken was aan de welwillendheid van den heer Nöggerath en van de directie der Royal Bioscope."

<sup>608</sup> Het begrip "Practical patriotism" verwijst naar de commerciële motieven die ten grondslag liggen aan het getoonde patriotisme in het film- en bioscoopbedrijf. Zie: Leslie Midkiff-Debauche, *Reel patriotism. The Movies and World War I* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), 15.

die gedurende de oorlog door vele bioscoopondernemer werd nagevolgd. De pers vermeldde dat de soldaten zich “dankbaar” toonden; “vooral de militaire film, het leggen van een brug door het korps Pontonniers, wekte groote geestdrift”.<sup>609</sup> Het was deze opname die kan worden beschouwd als de opmaat voor Nederlandse filmpropaganda.

#### 4.4 Mullens’ reputatiestreven

Het was de verslaggever van *De Amsterdammer*, die zoals eerder gesteld de HOLLAND NEUTRAAL als “evenement” betitelde, ontgaan dat de regering en militaire autoriteiten het al enige jaren eerder hadden aangedurfd om de bioscoop voor propagandistische doeleinden in te zetten. Begin augustus 1914, net voor- of nadat de mobilisatie van de Nederlandse strijdkrachten op 2 augustus 1914 was afgerond, werd de samenwerking tussen legerleiding en een representant van het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf officieel bekrachtigd. Door middel van dit contract verkreeg de firma Alberts Frères, in casu Willy Mullens, het alleenrecht om oefeningen van leger (en vloot) te filmen – weliswaar onder streng toezicht van de legerleiding (afbeelding 24). De historische betekenis van deze samenwerking werd in de Nederlandse pers slechts door een enkeling opgemerkt. Volgens *Het Nieuws van den Dag* was met de oprichting van de filmbrigade “het nut van de bioscoop van overheidswege erkend”.<sup>610</sup> De krant vermeldde tevens dat als “grondgedachte voor dit besluit heeft voorgezeten het instructieve, dat er nu en later in gelegen kan zijn bij de oefeningen der militairen”.

Over de werkwijze van de militaire filmbrigade is dankzij Sas’ studie vrij veel bekend.<sup>611</sup> Het blijft echter lastig in te schatten of haar inspanningen het gevolg waren van een moedwillige, planmatige strategie om de publieke opinie te beïnvloeden of dat er slechts sprake was van een pragmatisch samenwerkingsverband met het doel instructieve films te produceren. Hoewel dat aanvankelijk misschien het hoofddoel was geweest, getuigt HOLLAND NEUTRAAL wel degelijk van het streven om de publieke opinie in oorlogstijd te bewerken. De noodzaak daartoe werd des te sterker gevoeld, omdat ook in Nederland de oorlog een zware wissel op het moreel van de bevolking trok.

---

<sup>609</sup> ‘Amsterdam,’ *De Nieuwe Rotterdamse Courant* (ochtendblad), 10 augustus 1914, 1.

<sup>610</sup> “Het nut van de Bioscoop officieel erkend,” *Het nieuws van den dag*, 7 augustus 1914, 3.

<sup>611</sup> We weten ook niet hoeveel films de Filmbrigade heeft gemaakt. Helaas lijken er weinig opnamen te zijn overgeleverd. LAATSTE SPRONGEN VAN HET WIELRIJDERS-DEPOT OP HET GLIBBERIGE MILITAIRE PAD (1917), een gedramatiseerde reportage over een oefening van een regiment motorsoldaten, is zeer waarschijnlijk wél door de Filmbrigade gemaakt. Eye bewaart een kopie van deze film. Zie: European Film Gateway. LAATSTE SPRONGEN VAN HET WIELRIJDERS-DEPOT OP HET GLIBBERIGE MILITAIRE PAD. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Laatste%20sprongen%20van%20het%20Wielrijders-Depot%20op%20het%20glibberige%20militaire%20pad/eye::08737359ae7ac55330ba75dadf7a3af2](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Laatste%20sprongen%20van%20het%20Wielrijders-Depot%20op%20het%20glibberige%20militaire%20pad/eye::08737359ae7ac55330ba75dadf7a3af2) (laatste raadpleging 1 oktober 2018).



**Afbeelding 24 . De filmbrigade, met Willy Mullens achter de camera. Kapitein Van den Akker geheel rechts. Herman de Ruiter, glasnegatief voor J. Kooiman, *De Nederlandsche Strijdmacht en hare Mobilisatie* (Purmerend: Muusses, 1914). Collectie Nationaal Militair Museum.**

De filmbrigade toog direct aan het werk en wist in mum van tijd een aantal ‘mobilisatiefilms’ te fabriceren die naast een roulement langs de legerkampen ook een commerciële distributie kregen. Mullens vertoonde deze films in zijn Residentie-Bioscoop<sup>612</sup>, maar ze zijn ook te zien geweest in de garnizoensplaatsen Utrecht, Gouda, Bussum en – zoals reeds vermeld – in de Amsterdamse bioscoop Union.

Deze locaties doen vermoeden dat de films vooral interessant waren voor bioscopen die door gemobiliseerde soldaten werden bezocht. In de *Bussumsche Courant* van 25 augustus en 9 september 1914 verschenen bijvoorbeeld twee advertenties van één van de twee bioscopen in de stad, Cinema Palace, waarin de vertoning van de mobilisatiefilms werd aangekondigd.<sup>613</sup> In de eerste advertentie worden twee mobilisatiefilms bij naam genoemd. Het betreft hier vooral views van militaire oefeningen. Voor de opname LEGGEN VAN EEN PONTONBRUG DOOR HET CORPS PONTONNIERS UIT DORDRECHT OVER DE MAAS geldt dat het heel goed mogelijk is dat dezelfde opname in de HOLLAND NEUTRAAL, waarin eenzelfde scène voorkomt, is hergebruikt. Hetzelfde zou kunnen gelden voor de andere actualiteit op het programma, MILICIENS VAN DE LICHTING 1914-1915 en DE VRIJWILLIGERS WORDEN GEOEFEND IN DE ORANJE-NASSAU KAZERNE TE AMSTERDAM.<sup>614</sup> Twee weken later stond er in Bussum maar liefst “400 meter” mobilisatiefilm op het programma, al hadden de oefeningen plaatsgemaakt voor een faits divers waarin opnames van de koningin als allegorisch begin- en sluitstuk fungeerden.

Getuige het exclusieve contract dat Mullens met het ministerie van Oorlog zou sluiten – en het alleenrecht op fotografische opnamen dat hij daarmee verwierf – is het niet verwonderlijk dat de opdracht voor de HOLLAND NEUTRAAL juist hem toe zou vallen. Of hij daarbij Nöggerath jr. als een concurrent heeft gezien staat nergens expliciet vermeld, maar het ligt voor de hand dat die laatste

<sup>612</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 14 augustus 1914, 4.

<sup>613</sup> Advertentie Cinema Palace, *Bussumsche Courant*, 25 augustus 1914, 2; Advertentie Cinema Palace, *Bussumsche Courant*, 1 september 1914, 2.

<sup>614</sup> HOERA! INKWARTIERING! (HURRA! EINQUARTIERUNG! Franz Hofer/Luna, 1913) is een Duitse mobilisatieklucht waarin de verklede burgermeesterdochter van een garnizoensstad voor een echte soldaat wordt gehouden. Desmet speelde met deze programmering nadrukkelijk in op een publiek dat voor een groot gedeelte uit gemobiliseerde soldaten bestond.

het graag gewild had. De proactieve houding die zijn ondernemersgeest kenmerkte maakt het niet ondenkbaar dat de netwerker Mullens (na het zien van *BRITAIN PREPARED*, die hij in zijn Residentie-Bioscoop vertoonde) zelf het idee heeft geopperd te investeren in een documentaire van avondvullend formaat. Hij had bovendien al veel geschikt filmmateriaal liggen.<sup>615</sup>

Voor Mullens bood de opdracht voor *HOLLAND NEUTRAAL* talloze mogelijkheden zichzelf als filmmaker en bioscopeigenaar voor een groter en 'beter' publiek te etaleren. Mullens was een klassieke showman, die al vanaf het einde van de negentiende eeuw samen met zijn broer Bernard door Nederland en Europa in trok met hun reisbioscoop Alberts Frères. "Les rois des bioscopes", zoals zij zich noemden, maakten snel naam met hun filmvoorstellingen, die werden geroemd om hun projectiekwiteit en *entertainment value*. (Willy Mullens verstond als geen ander de kunst als *explicateur* op te treden en ontpopte zich snel als een publiekstrekker op zich.) De broers onderscheidden zich vooral door hun intensieve ondernemerschap, waarmee ze een groot publiek bereikten. Bovendien slaagden ze erin om hun filmvoorstellingen onder de aandacht van elite kringen te brengen. Zo speelden beiden een grote rol in de verspreiding en sociale acceptatie van het medium.<sup>616</sup> Willy zou deze strategie verder vervolmaken.

Met de komst van de vaste bioscopen was de rol van de reisbioscopen uitgespeeld, hoewel ze in de periferie van Nederland nog jaren onderdeel bleven van lokale feestelijkheden. Aan het begin van de jaren tien besloten de gebroeders Mullens de ambulante filmvertoning achter zich te laten en richtten ze zich op de exploitatie van een vast bioscooptheater. Daar liepen de wegen van de broers om onduidelijke redenen uiteen. Bernard exploiteerde vanaf dat moment het Grand Théâtre in Amsterdam en Bioscoop De Kroon in Haarlem. Willy vestigde zich in Den Haag en opende in 1912 zijn Residentie-bioscoop, waar hij buiten het zomerseizoen films programmeerde en als explicateur optrad. Daarnaast bleef hij actief met zijn productiebedrijf Alberts Frères, waarbij hij zich richtte op de fabricage van journaal- en opdrachtfilms. Deze films sierden met regelmatig de programma's van de eigen Residentie-Bioscoop, maar ook die van andere, respectabele bioscopen in Nederland en fungeerden aldus als visitekaartjes voor Mullens' zaak. Zelf distribueerde of verhuurde hij geen films.

De Residentie-Bioscoop, gevestigd in een voornaam gebouw in de betere contreien van de stad, verwierf al gauw de naam een keurig etablissement te zijn dat zich in grote populariteit van de Haagse gemeenschap mocht verheugen. In een ingezonden brief naar de *Haagsche Post*, getiteld "Society en Bioscope", behandelde een zekere heer X ("de groote onbekende") het belang van de bioscoop in de moderne samenleving.<sup>617</sup> "De twintigste eeuw," stelde X, "is de eeuw der bioscopen

---

<sup>615</sup> Zo bestond het vlootgedeelte uit *HOLLAND NEUTRAAL* waarschijnlijk voor een groot gedeelte uit opnamen uit *ONZE KONINKLIJKE MARINE* uit 1911.

<sup>616</sup> Frank van der Maden, "De komst van de film," in *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940*, red. Karel Dibbets en Frank van der Maden (Weesp: Het Wereldvenster, 1986), 38.

<sup>617</sup> "Den Haag," *De Kinematograaf* 141, 1 oktober 1915, 1982.



en der automobielen”, zij zijn “ontwikkeld, beschavend en opvoedend, en het is te voorzien dat zij een nog steeds belangrijker plaats in ons sociale leven zullen innemen”. De Residentie-Bioscoop mocht volgens de auteur worden beschouwd als een ware tempel van beschaving, die door iedereen, ongeacht rang, stand of leeftijd, werd bezocht:

*Het is niet alleen de jeugd, die men er aantreft. Neen. Ouderen van dagen komen er al even graag, en hier in de residentie is het niets zeldzaams er staatslieden van beteekenis, oud-ministers, diplomaten enz. aan te treffen, - ja, ik geloof dat Alberts Frères, die uitverkorene onder de Haagsche bioscoop-exploitanten, zich in de claudis van het geheele vorstelijke 's-Gravenhage, arm, rijk, voornaam en niet voornaam, kan verheugen.<sup>618</sup>*

Het artikel zal ongetwijfeld tot speculaties hebben geleid wie nu precies verantwoordelijk was voor deze lofzang op Mullens' bedrijf. Het relaas van “X” getuigde hoe dan ook van Mullens' ambitie om zijn Residentie-Bioscoop tot een respectabele gelegenheid uit te bouwen, een streven waarin hij als geen ander bioscoopondernemer in Nederland lijkt te zijn geslaagd. De kunst van het programmeren was een belangrijk element in het beschavingsoffensief van Mullens. Hij trachtte zich te onderscheiden met verantwoorde films die het predikaat ‘kunst’ of ‘visueel onderricht’ droegen.

Dit wilde niet zeggen dat Mullens zich niet veroorloofde, in de ogen van sommigen, minder oirbare films te programmeren, maar hij wist doorgaans een juiste balans te vinden tussen lering, vermaak en regelrechte sensatiestukken, en begreep als geen ander dat de aandachtspanne van de hedendaagse bioscoopbezoeker beperkt was. Een weloverwogen salamitactiek stond aan de basis van zijn programma's, waarin serieuzere drama's of journaalbeelden werden gelardeerd met makkelijker verteerbaar filmmateriaal, muziek en mondelinge toelichting:

*Korte pauzes, veel afwisseling, een pianist die zijn vak verstaat en een explicateur die de drama's en comedies in zakformaat, welke hier worden opgevoerd, uitlegt als 't noodig is en die dat doet met nadruk en deftigheid en zoo duidelijk, dat men ineens op de hoogte is en de vertooners niet hun toevlucht behoeven te nemen tot verklarende teksten tusschen de tooneelen in. [...] Alles te zamen genomen, een aardige uitgang zoo'n bioscoop-avond in het Grand-Théâtre en wel in den stijl van onzen modernen tijd, die niet van langdradigheid houdt en kans ziet drie drama's en even zooveel kluchtspelers binnen het uur te verwerken.<sup>619</sup>*

---

<sup>618</sup> *Ibid.*

<sup>619</sup> “Bioscoop-Theater Alberts Frères,” *Het nieuws van den dag*, 14 september 1912, 21.

Niettemin trachtte ook Mullens de reputatie van zijn bioscoop voortdurend te verhogen door avondvullende spektakelfilms te programmeren. Een memorabel en illustratief moment was de vertoning van de genoemde Italiaanse spektakelfilm *CABIRIA*, waarvoor Mullens het exclusieve vertoningsrecht verwierf. De programmering van een dergelijke film bood hem de mogelijkheid om zichzelf in de kijker te spelen als hoeder van de filmkunst en de Residentie-Bioscoop als het exclusieve domein daarvan: “Willy Alberts [sic], ook al met een trilling in zijn stem, als hij, die toch al zoo vaak het publiek, zijn Haagsche publiek, heeft toegesproken, de film van Gabriele d’Annunzio introduceert. De film die hij en niemand anders aan de Residentie brengen zou. Dat was terecht zijn trotsch.”<sup>620</sup>

Oorlogsfilms – de buitenlandse regeringsfilms in het bijzonder – mochten zich ondanks de controle en dreiging van censuur in een diplomatenstad als Den Haag op de belangstelling van velen rekenen. Bovendien konden de premières van de avondvullende regeringsfilms worden aangekleed tot officiële gebeurtenissen die zich in de aanwezigheid van allerhande hoogwaardigheidsbekleders voltrokken. Zo vertoonde Mullens in juli 1916 de regeringsfilm *BRITAIN PREPARED* – de film die als blauwdruk voor zijn *HOLLAND NEUTRAAL* zou fungeren. De première van die film vond plaats in het bijzijn van allerlei Entente-diplomaten en Nederlandse hoogwaardigheidsbekleders. Mullens, kortom, verstond de kunst om zich in die Haagse kringen te positioneren die zijn reputatie goed zouden doen. Zijn werkzaamheden voor *Ons Leger* en *Onze Vloot*, de productie van en mobilisatiefilms en oorlogsactualiteiten, de elitevertoning van *CABIRIA* en *BRITAIN PREPARED*: het was allemaal onderdeel van een bewuste strategie om zich in hogere kringen te bewegen en daarmee zijn film- en bioscoopbedrijf van status en glans te voorzien. De context van de Eerste Wereldoorlog bood daar alle mogelijkheden voor.

Na de première in Den Haag maakte *HOLLAND NEUTRAAL* een tour langs vele steden, te beginnen met Amsterdam, Rotterdam en Utrecht. De film was enkel te zien in ‘elitebioscopen’, zoals de Amsterdamse bioscopen *De Munt* en *Cinema Palace*. (*Cinema Palace* had al enige tijd goede sier gemaakt met de exclusieve premières van zowel *BRITAIN PREPARED* en *THE BATTLE OF THE SOMME*.) In Amsterdam opende *HOLLAND NEUTRAAL* in *Cinema De Munt*, op 12 januari 1917, in het bijzijn van burgemeester Jan Willem Tellegen (1859-1921), generaal Adrianus Rutger Ophorst (1857-1928) en vele officieren. Om het eventkarakter van de film te benadrukken, werd *HOLLAND NEUTRAAL* volgens de conventies van de elitevoorstelling vertoond: zonder bijprogramma’s, zonder explicatie en voorzien van passende muzikale begeleiding.

---

<sup>620</sup> “Den Haag,” *De Kinematograaf* 141, 1 oktober 1915, 1982.

HOLLAND NEUTRAAL werd gedistribueerd door de H.A.P., het opkomende verhuurkantoor van Loet C. Barnstijn dat zich in de oorlogsjaren van outsider tot marktleider wist te ontwikkelen. Met zijn gebruikelijke lawaaiige toon adverteerde hij dat “de Nederlandsche Regeeringsfilm “Holland Neutraal” gerekend [kan] worden onder de grootste attracties welke de filmmarkt ooit bracht.”<sup>621</sup> Dat was waarschijnlijk overdreven, maar de wisselwerking tussen de enorme publiciteit in de pers en het geografisch bereik van de film lijkt wel te hebben geresulteerd in flinke bezoekerscijfers; in ieder geval voor Nederlandse begrippen en zeker voor een Nederlandse film. In alle elf provinciale hoofdsteden was de film in de eerste maanden van 1917 waren te zien (soms zelfs in meerdere bioscopen in dezelfde stad), evenals in vele andere steden.<sup>622</sup>

Net als de vertoning van THE BATTLE OF THE SOMME kon HOLLAND NEUTRAAL met recht een nationaal evenement worden genoemd, en zeker geen randstedelijk fenomeen alleen. In de (vak)pers waren voortdurend berichten over rijen bezoekers, volle zalen en prolongaties te lezen die getuigen van een populariteit die weinig films in de jaren tien lijkt te zijn gegeven.<sup>623</sup> Natuurlijk moeten deze berichten met een korreltje zout worden genomen. De directie van het Rotterdamse Thalia Theater adverteerde bijvoorbeeld dat men “verplicht” was de film een week te prolongeren om aan de vraag te voldoen.<sup>624</sup> Prolongaties waren nog altijd een zeldzaamheid in een nog jonge bioscoopcultuur waarin een grote omloopsnelheid van nieuwe verhalen en kijkervaringen het fundament van haar bestaansrecht vormde, maar advertenties als deze getuigen ook van een doelbewuste marketingtactiek. Prolongaties werden immers minder zeldzaam naarmate de heersende filmschaarste zich nadrukkelijker deed voelen. Hoewel nergens concrete cijfers zijn genoteerd die ons enig inzicht verschaffen in het daadwerkelijke aantal bezoekers van de HOLLAND NEUTRAAL, mag in ieder geval worden verondersteld dat de film overal in Nederland relatief goede zaken deed. Bovendien bood de vertoning van HOLLAND NEUTRAAL bioscoopondernemers kansen om hun zaak te profileren als een respectabele uitgaansgelegenheid. Opvallend veel advertenties voor de film maakten bijvoorbeeld melding van het feit dat de film voor de koningin was vertoond (afbeelding 25). Dergelijke aankondigingen voorzagen niet alleen de film van een zekere statuur; ook de bioscopen zelf meenden zo hun reputatie te kunnen verbeteren. Zo werd HOLLAND NEUTRAAL een beproefd instrument in het verheffingsstreven van het bioscoopbedrijf en de reclame voor Mullens in het bijzonder.

---

<sup>621</sup> Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 17, 19 januari 1917, 21.

<sup>622</sup> Bijvoorbeeld in Leiden, Amersfoort, Bussum, Vlissingen, Nijmegen, Purmerend, Schiedam, Hoorn, Heerenveen, Den Helder en Zaltbommel.

<sup>623</sup> Zie bijvoorbeeld: “Cinema de Munt,” *De Kinematograaf* 209, 19 januari 1917, 2715: “De nieuwe Nederlandsche film “Holland Neutraal” heeft zulk een succes, dat de directie van de Munt zonder bezwaar van “dagelijks uitverkochte zalen” mag spreken. Voor wie niet op tijd kwam, was de kans nog een plaatsje te bemachtigen, zoo goed als verkeken.”

<sup>624</sup> Advertentie Thalia Theater, *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 19 januari 1917, 4.



Afbeelding 25. Advertentie van een Leidse bioscoop. *Leidsch Dagblad*, 29 januari 1917, 4.



Afbeelding 26. Affiche DE LANDSTORM OPGEROEPEN, 1915/1916. Collectie ReklameArsenaal.

#### 4.5 HOLLAND NEUTRAAL: adresseringswijzen en vertoningscontext

Om de vele en soms ronduit contrasterende reacties op de HOLLAND NEUTRAAL te begrijpen, is het eerst zaak preciezer te kijken naar de intenties van deze propagandafilm en de wijzen waarop zij haar toeschouwers adresseerde. HOLLAND NEUTRAAL moest in binnen- en buitenland (en in de koloniën) de boodschap verkondigen dat elke aanval op de Nederlandse soevereiniteit op hevige weerstand zou stuiten. Dat leek althans het belangrijkste doel van de film te zijn, zoals het hoofd van de filmbrigade ook benadrukte.<sup>625</sup> Zo probeerde HOLLAND NEUTRAAL niet alleen de belangstelling voor leger en vloot aan te wakkeren, zoals verschillende militaire pressiegroepen daarvoor al deden, maar trachtten zijn opdrachtgevers tevens de politieke boodschap uit te dragen dat Nederland buiten de oorlog was gebleven *dankzij* de gewapende neutraliteitspolitiek. Daarmee propageerde de film dat de belastinggelden in tijden van permanente mobilisatie verantwoord werden besteed, in lijn met de traditie van de militaire publicistiek die erop gericht was “de natie te overtuigen dat Nederland verdedigbaar was, en wel tegen draaglijke lasten”.<sup>626</sup> Zo positioneerde de film zich nadrukkelijk in het maatschappelijke debat rondom de zin en onzin van de permanente mobilisatie en het morele gelijk van de neutrale positie. En daarin school ook het gevaar, zoals later in dit hoofdstuk zal worden toegelicht.

<sup>625</sup> Kapitein E.H. van den Akker, “De Leger- en Vlootfilm,” *De Amsterdammer*, 10 februari 1917, 3: “En het was thans de bedoeling van de regeering om het Nederlandsche volk, om de bewoners onzer koloniën, en om aan het buitenland te toonen, dat er met allen ernst is om onze weermacht zoo hoog mogelijk op te voeren teneinde onze onzijdigheid te handhaven en ons zelfstandig voorbestaan te verzekeren.”

<sup>626</sup> Ben Schoenmaker, *Burgerzin en soldatengeest. De relatie tussen volk, leger en vloot 1832-1914* (Amsterdam: Boom, 2009), 394.

Uiteraard voerde de slagkrachttroop in de HOLLAND NEUTRAAL de boventoon. Net als BRITAIN PREPARED gaf deze film een categorisch overzicht van wat alles wat Nederland in militair opzicht 'rijk' was; een retorische strategie die moest bewijzen dat het Nederlandse leger ook in dit opzicht de vergelijking met het buitenland gerust kon weerstaan. Beide films stelde het bioscooppubliek in staat met eigen ogen de slagkracht van het leger te aanschouwen, zoals de vlootmanoeuvres en legerdagen dat ook poogden te doen. Een keur aan afdelingen en onderdelen komt voorbij, steeds voorzien van een inleidende titel. Ook HOLLAND NEUTRAAL werd gekenmerkt door een lange duur (twee uur en drie kwartier), suggererend dat daarmee een compleet overzicht werd gegeven. Zo werd de film een manifest voor de gewapende neutraliteit conform het adagium *si vis pacem, para bellum* ('de vrede dankt men aan de bereidheid tot de strijd'). Deze boodschap correspondeerde naadloos met de agenda van de eerder genoemde pressiegroepen, die tegen het ontwapeningspacifisme en vóór de gewapende neutraliteit pleitten. In navolging van de missie van Ons Leger en Onze Vloot werd HOLLAND NEUTRAAL een belangrijke, bemiddelende rol toegedicht om de relatie tussen de Nederlandse weermacht en volk te verbeteren. Juist door te laten zien wat de weermacht allemaal vermocht, hoopten Van den Akker en zijn opdrachtgevers dat leger en vloot weer in de warme belangstelling van de burger kwamen te staan. Deze openbaarheidsstrategie betekende een revolutionaire ommezwaai in de wijze waarop de autoriteiten zich tot het medium en haar mogelijkheden verhielden.

In het opinieblad *De Amsterdammer* verscheen in februari 1917, een maand na de officiële première, een tweeledig uitgebreid verslag waarin Van den Akker nauwgezet de intenties besprak die aan de HOLLAND NEUTRAAL ten grondslag lagen. De moeizame relatie tussen het Nederlandse volk en het leger fungeerde als leitmotiv in zijn betoog.<sup>627</sup> De Nederlander, zo luidde Van den Akkers veronderstelling, werd gekenmerkt door een flegmatische volksaard en legde een onverschillige en soms ronduit cynische houding ten aanzien van militaire zaken aan de dag. Hij had bovendien de neiging zijn eigen onvolkomenheden te breed uit te meten en patriottische gevoelens waren hem doorgaans vreemd. Maar die desinteresse en gebrek aan collectieve trots, benadrukte Van den Akker, kwamen ook voort uit onwetendheid. Door het gebrek aan openheid van leger- en marineleiding hadden Nederlandse burgers letterlijk geen zicht hadden op het militaire leven gekregen, waardoor er ook geen affectieve band tussen beide partijen kon worden opgebouwd.<sup>628</sup> Dit gesignaleerde gebrek aan waardering wordt ook door historici behandeld als een gegeven. "De gemiddelde Nederlander denkt al bijna tweehonderd jaar over de krijgsmacht zoals hij denkt over zijn eigen testament," stelt Paul Moeyes in zijn historische studie naar het Nederlandse leger en de

---

<sup>627</sup> Kapitein E.H. van den Akker, "De Leger- en Vlootfilm (i)," *De Amsterdammer*, 10 februari 1917, 2-3/"De Leger- en Vlootfilm (ii)," *De Amsterdammer*, 24 februari 1917, 9.

<sup>628</sup> Van den Akker, "De Leger- en Vlootfilm (i)," 2.

neutraliteitspolitiek, “de noodzaak wordt erkend, maar van het idee dat het ooit zijn praktisch nut zal bewijzen, gaat nauwelijks enige bekoring uit.”<sup>629</sup>

Ook militair historicus Ben Schoenmaker signaleert in navolging van historici als Johan Huizinga en Jan Romein dat de periode tot aan de Eerste Wereldoorlog werd gekenmerkt door een moeizame relatie tussen volk en leger. Volgens Schoenmaker was aan het begin van de twintigste eeuw menig officier de mening toegedaan dat de Nederlandse natie nu eenmaal ‘niet-militair’ was.<sup>630</sup> Zijn studie beschrijft het debat rondom de slechte relatie tussen leger en volk zoals deze met name door het officierkorps werd gevoerd. Daarbij besteedt Schoenmaker tevens aandacht aan de – weinig succesvolle – pogingen tussen 1832 en 1914 om deze relatie te verbeteren (waarbij hij overigens geen oog heeft voor film). *Burgerzin en Soldatengeest* is “een studie naar een onopgelost probleem”.<sup>631</sup>

Het lag dan ook voor de hand dat HOLLAND NEUTRAAL in Nederland op de nodige kritiek zou stuiten, vooral in de volkse bioscoop. Het was in variététheaters immers niet ongebruikelijk om regering en leger te bekritisieren. De politieke parodie DE CONSENTJES-MINISTER bijvoorbeeld, die onder meer in maart 1917 in de Amsterdamse Flora te zien was, uitte vlijmscherpe kritiek op het regeringsbeleid:

*In het theater “Flora” te Amsterdam gaat een schets: “De Consentjes-minister”, het stuk speelt op het bureau van den minister, vele bezoeken worden daar ontvangen, en een arbeidersvrouw scheldt den minister zoo den huid vol, noemt hem bij elke naam, die maar als scheldnaam kan dienen, dat je zit te beven op je stoel. Dezen scheldpartij geschiedt onder aanhoudend en daverend applaus der vele aanwezigen. Het volk is minister Posthuma dankbaar ...*<sup>632</sup>

Andere theaterstukken verpakten de kritiek op luchtiger wijze, bijvoorbeeld door middel van het ‘leger-als-wanorde-motief’. Op het volkstoneel was de mobilisatie al een dankbaar onderwerp voor kluchten gebleken, waarin de traditioneel-hiërarchische verhoudingen op carnavaleske wijze werden omgedraaid en de soldaten ook andere besognes bleken te delen dan de dienst aan koningin en vaderland alleen.<sup>633</sup> De populaire toneelklucht DE LANDSTORM OPGEROEPEN was daar een treffend

---

<sup>629</sup> Paul Moeyes, *De sterke arm, de zachte hand. Het Nederlandse leger en de neutraliteitspolitiek* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2006), 9.

<sup>630</sup> Schoenmaker, *Burgerzin en Soldatengeest*, 9.

<sup>631</sup> *Ibid.*

<sup>632</sup> “Het dankbare volk,” *De Toekomst: Socialistisch weekblad voor Zeeland en westelijk Brabant* 24, no. 5 (17 maart 1917): 3–4. Het is opvallend dat geen van de onderzochte landelijke kranten een dergelijke beschrijving opnam. Blijkbaar wilden de redacties hun vingers niet branden aan dergelijk subversief materiaal.

<sup>633</sup> Zie bijvoorbeeld: Stadsarchief Amsterdam. 5225/4794. Archief van de Politie. Rapport naar aanleiding van de revue ‘T LAATSTE NIEUWS in Flora (1 december 1910): “Bij de coupletten “Leve het militaire leven!” (zie blz. 31) komt Zwaaf als sergeant en twee andere personen als gewoon soldaat der Landweer op. De laatste twee personen hebben een touw ieder aan een uiteinde in handen en wanneer dan een van beiden, terwijl Zwaaf (sergeant) commandeert of zingt, dreigt in slaap te

voorbeeld van.<sup>634</sup> Hoewel het hier wellicht onschuldig volksvermaak betrof dat zich niet eenduidig liet begrijpen als een antimilitaristisch statement, droegen dergelijke visuele representaties niet bij aan het gewenste beeld van het leger als een gedisciplineerd collectief (afbeelding 26).

In bioscopen lijkt een dergelijke expliciete kritiek zeldzamer te zijn geweest, maar zeker is dat zij ruimte boden om het leger te ridiculiseren. Dat gold bijvoorbeeld voor de komische film *DRIE TOFFE JONGENS BIJ DE MOBILISATIE* (Jan van Dommelen/Hollandia, 1914), waarin de opgevoerde soldaten meer oog lijken te hebben voor vluchtige pleziertjes dan voor het landsbelang. De representatie van Jan Soldaat in deze film komt deels overeen met de beeldvorming van Jan Soldaat in satirische tekeningen, volgens Paul Moeyes “maar al te vaak geportretteerd als ’n lammeling, een half-idioot.” Terecht stelt hij dat in het volkstheater schimpscheuten op de Hollandse soldaat maar al te vaak daverend applaus ontvingen.<sup>635</sup> Zo gesteld was het ook de intentie van *HOLLAND NEUTRAAL* om als tegenbewijs van kritische berichtgeving en representaties te fungeren. Een revue als *DE CONSENTJES-MINISTER*, die slechts drie maanden na de première van *HOLLAND NEUTRAAL* voor de eerste maal werd opgevoerd, kan als een volmaakte antithese van de film worden gezien.



**Afbeelding 27. Openingsshot HOLLAND NEUTRAAL.**  
De woorden worden gevormd door de lichamen van soldaten. Still frame, Collectie Eye.

Geen wonder dat *HOLLAND NEUTRAAL* – evenals *BRITAIN PREPARED* – de orde, discipline en kunde van het leger- en marinepersoneel uitvoerig roemde. Deze moreelgroep kwam vooral tot uitdrukking in groepsscènes die als bewijs voor de discipline en tucht van het leger dienden. Het openingsshot canoniseerde op allegorische wijze de mobilisatie als proeve van nationale eendracht en wilskracht (afbeelding 27), evenals het daaropvolgende emblematische shot van de Nederlandse soldaat die tegen een achtergrond van de nationale driekleur in ‘afwachtingsopstelling’ zijn weerbaarheid

---

vallen, trekt de ander aan dit touw om hem wakker te schudden. Door dit trachten om te slapen en door hun voortdurend geeuwen moeten zij toonen dat ’t militaire leven hier tot niets ander dient dan te luieren. De sergeant zegt dan, wijzend op die soldaten: “Dat ze voor dat “zoodje” 40 miljoen uitgeven.”

<sup>634</sup> Deze ‘militaire klucht’ van het Haagse blijspelensemble was vanaf september 1915 in variététheaters door het land te zien.

<sup>635</sup> J. Van de Wall, “De Koninklijke Nederlandsche Vereeniging en ons Leger,” in J. Kooiman, *De Nederlandsche Strijdmacht en hare Mobilisatie* (Purmerend: Muusses, 1914), 305. Geciteerd in Moeyes, *Buiten Schot*, 157.

toonde: in alle opzichten het tegenbeeld was van de jansaliegeest. Niet voor niets betrof het hier een gefilmde variant van het huisembleem van de Vereniging Volkswaerbaarheid.<sup>636</sup>

Ook de heldentrop was in HOLLAND NEUTRAAL manifest, vooral in de persoon van koningin Wilhelmina.<sup>637</sup> Haar gemedieerde verschijning was zonder twijfel een van de grootste attracties van de film. Mullens monteerde verschillende opnamen van de koningin, die zorgvuldig voor de camera zijn geregisseerd. In tegenstelling tot voorgaande opnamen waarin de koningin slechts passief aanwezig was, toonde zij nu wel haar medewerking door voor de camera te poseren. In één shot is zij prominent in beeld als amazone in het Hollandse duinlandschap, geschoten in licht kikkerperspectief, met voorbijtrekkende troepen op de achtergrond en generaal Snijders en haar zijde. De camera *pant* langzaam naar rechts en houdt stil bij de koningin, wiens contouren scherp tegen de achtergrond van lucht afsteken. Haar statig-starre, onverzettelijke houding wordt onderbroken door een lichte zwenking van het hoofd richting de camera. Een tweetal seconden kijkt Wilhelmina zelfverzekerd recht in de lens.

Zoals Ine van Dooren en Peter Krämer betogen, schuilt er juist in dergelijke momenten van directe adressering een propagandistische functie. Hoewel zij gebruikmaakten van diverse propagandafilms uit de Eerste Wereldoorlog uit de Eye-filmarchieven om hun punt te staven, stonden de auteurs niet stil bij de momenten van directe adressering in HOLLAND NEUTRAAL. In scherpe tegenstelling tot alle voorgaande patriottische actualiteiten waarbij het publiek op gepaste afstand werd gehouden, reikt de blik van koningin Wilhelmina in het amazone-shot voorbij de diëgetische ruimte en – in de woorden van Van Dooren en Krämer – “[enters] into a person-to-person exchange with the state”.<sup>638</sup> De mobiliserende intentie van de HOLLAND NEUTRAAL is hier het sterkst voelbaar: in haar gemedieerde aanwezigheid doet de Koningin een direct appel op de burger om zijn of haar vaderlandslievende plicht te doen. Met het gebruik van tussentitels (“Met de meeste belangstelling volgt Hare Majesteit steeds de oefeningen van leger en vloot”) werd haar imago als

---

<sup>636</sup> Vereniging Volkswaerbaarheid werd in 1900 opgericht en had tot doel de militaire waerbaarheid (en betrokkenheid) van het Nederlandse volk te verhogen.

<sup>637</sup> In de film waren ook andere helden te herkennen. Luitenant Van Heyst bijvoorbeeld, de onverschrokken vlieg-instructeur die de moderne oorlogsvoering personifieerde. En de Gele Ridders, een bereden elite-eenheid die sinds de Napoleontische tijd symbool stond voor moed en onverschrokkenheid en bewees dat Nederland zich wel degelijk kon beroepen op een krijgshaftige traditie. Overigens liet Mullens middels een ‘antiheldentrop’ ruimte voor zelfrelativering. In HOLLAND NEUTRAAL komen enkele slapstickachtige buitelpartijen voor die bewust als komische noten zijn opgenomen. Bij de bestorming van een spoorburg laat een soldaat zijn fiets in de vaart vallen. Een scène waarin een officier vol misplaatste bravoure een granaat verkeerd op een katapult plaatst (waarna hij door Jan Soldaat fijntjes wordt gecorrigeerd) duidt zelfs op een kluchtige, doch onschuldige omkering van de autoriteitsverhoudingen. Het zijn momenten van *comic relief* die zich uitstekend lenen voor een kwinkslag van een showman als Willy Mullens. In zijn carrière als explicateur werd Mullens voortdurend geroemd om zijn vermogen de ‘zwaarte’ van films te relativiseren. Ook de HOLLAND NEUTRAAL getuigt van zijn beproefde salamatactiek. Zo schreef *De Kinematograaf* naar aanleiding van een vertoning van de film in de Amsterdamse Cinema de Munt: “We zagen hoe de soldaten met fiets en al langs den staaldraad over de rivier werden getrokken en aan den overkant met een vrij hachelijk vaartje tegen een boomstam opvlogen; we hopen voor de slachtoffers dat zij niet te hard zijn aangekomen, in elk geval kunnen zij de voldoening smaken, velen ermee te hebben geamuseerd.” Zie: “Cinema de Munt,” *De Kinematograaf* 210, 26 januari 1917, 2725–2726.

<sup>638</sup> Ine van Dooren en Peter Krämer, “The Politics of Direct Address,” in *Film and the First World War*, red. Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 97.



soldatenvorstin zorgvuldig bewaard.<sup>639</sup> Daarmee riep de film op om het voorbeeld van de nationale heldin Wilhelmina te volgen.

In de film zijn meer momenten van directe adressering aanwezig. Opnamen van uitgelaten soldaten op het strand, zwaaiend en lachend naar de camera, getuigen van de tevredenheid en camaraderie onder 'onze jongens'. Twee soldaten tonen de kijker met gepaste trots het resultaat van hun mitrailleursalvo's: een doorgezaagde boom. Op meerdere momenten doorbreekt de film de vierde wand en 'toont' zich zelfbewust aan de toeschouwer. Begrijpelijkerwijs worden dergelijke momenten van directe adressering door Van Dooren en Krämer in verband gebracht met Tom Gunnings concept van de *cinema of attractions*.<sup>640</sup> Ik heb reeds geconstateerd dat veel propagandafilms uit de Eerste Wereldoorlog terugvielen op attractionele stijlconventies. Het is evenmin moeilijk om in de HOLLAND NEUTRAAL meerdere analogieën met de *cinema of attractions* te ontdekken. Inderdaad lijkt het geheel een opsomming van losse views die naar niets buiten de eigen spektakelwaarde verwijzen. Het doorzeven van een boom met een machinegeweer, het lanceren van torpedo's, het 'motorcarrousselrijden': het zijn gefilmde kunststukjes die stevast als zodanig in de pers werden besproken en werden geroemd om hun *entertainment value* en visuele impact. Ook in HOLLAND NEUTRAAL blijft de *aesthetic of the view* een dominant stijlprincipe. Het attractionele karakter van de film schuilt in de realistische beelden van de koningin en het leger – beelden die voorheen zelden of nooit de openbaarheid hadden betreden of in elk geval niet op de welhaast intieme wijze zoals nu wel het geval was. Men kon en mocht zich vergapen aan nieuwe beelden die lang waren gehuld in een sfeer van geheimzinnigheid.

Ten aanzien van de vorm van HOLLAND NEUTRAAL concludeert mediahistoricus Bert Hogenkamp: "De film heeft niettemin een herkenbare dramaturgie die op het militaire leven zelf geënt is. Expositie (appels, parades), spanning (oefeningen, fysieke training) en ontspanning (vermaak) zijn er de belangrijkste elementen van."<sup>641</sup> Het betrof hier echter wel een uitermate geregisseerd en selectief beeld van het militaire leven, waarin geen plaats was ingeruimd voor de alledaagse realiteit van het militaire leven in de dichtbevolkte barakken.<sup>642</sup> De dramaturgie van de

---

<sup>639</sup> Over de rol van Wilhelmina als soldatenvorstin, zie: Paul Moeyes, "Wilhemina (1880-1962). Strijdbaar & standvastig," in *Nederland Neutraal. De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*, red. Wim Klinkert, Samuël Kruizinga en Paul Moeyes (Amsterdam: Boom, 2014), 32. Naar aanleiding van deze beelden schreef de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* bijvoorbeeld: "Dan krijgt men wederom een bewijs van de belangstelling der Koningin in de oefeningen van de krijgsmacht. H.M. verschijnt dan te paard." ("Nederland en de oorlog. Regeeringsfilm Leger en Vloot," *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 10 januari 1917, 1).

<sup>640</sup> Van Dooren en Krämer, "The Politics of Direct Address," 104.

<sup>641</sup> Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film*, 11.

<sup>642</sup> *De Telegraaf* greep een bezoek van koningin Wilhelmina aan het garnizoen Ede aan om te protesteren tegen de leefomstandigheden in de Nederlandse barakken, "waar de vuilheid het opperbevel voerde en de nekkrambacillen de eenige levende wezens waren, die 'n vroolijk bestaan hadden." De krant kwalificeerde het bezoek vooral als een vorm van propaganda: "'De officieele kanaalen zijn vreemd en geheimzinnig, want dagen voor het koninklijk bezoek heerschte er grote bedrijvigheid in kazernes en barakken – liepen de gootstenen over, plaste het water over de vloeren, kreeg alles een buitengewone zindelijkheidsbevlieging..." De schrijver noemde het bezoek zelfs "een comédie". Zie: "Koninklijk bezoek aan Ede. Wat de koningin te zien krijgt," 8 maart 1917, 2. Bij andere gelegenheden liet *De Telegraaf* zich ook kritisch uit over de

film was vooral geënt op het beproefde propagandarecept van de leger- en vlootdagen. Regisseur Mullens manoeuvreerde de toeschouwer in een geprivilegieerde positie bij uitstek: het was voor het oog van de toeschouwer dat het leger en vloot zich presenteerde. Dat privilege maakte het kijken naar de verrichtingen van leger en vloot een bevredigende ervaring op zich. Hij had goed begrepen dat de attractie van spectaculaire views nog altijd onmisbaar was in de slag om de toeschouwer. Voor Nederlandse begrippen had de film bovendien een ongekende *production value*. Mullens gebruikte spectaculaire camerastandpunten (waaronder beelden vanuit een vliegende tweedekker) en sfeervolle kleurtechnieken. De addresseringswijze had derhalve meer gemeen met het attractionele paradigma dan de documentaire context van “creative treatment of actualities”. Dit betekende niet dat HOLLAND NEUTRAAL helemaal geen argumentatieve structuur kende. In en tussen de beelden door stond een geprefereerde boodschap te lezen, hoewel niet iedereen bereid was deze voor waar aan te nemen. Dat wordt pas duidelijk als de reacties op de film onder de loep worden genomen.

#### 4.6 HOLLAND NEUTRAAL: pers- en publieksreacties

In de vakpers en alle landelijke dagbladen werd de HOLLAND NEUTRAAL als een noemenswaardige gebeurtenis besproken. Ook na zijn officiële inhuldiging bleef de film wekenlang een terugkerend onderwerp in de dagelijkse katernen: een dergelijk genereuze aandacht van de Nederlandse geschreven pers voor een Nederlandse film. De Britse regeringsfilms hadden in dit opzicht de weg al geplaveid. Hoewel de kranten uitvoerig berichtten over het vermeende ‘bioscoopgevaar’ en soms oog hadden voor de programmering van specifieke bioscopen, waren Nederlandse films doorgaans al helemaal geen onderwerp van serieuze journalistieke beschouwing. In het vorige hoofdstuk is uitvoerig toegelicht dat oorlogsfilms opvallend vaak een uitzondering op deze regel vormden. Met name THE BATTLE OF THE SOMME was hoogst productief in het initiëren van discourses die film en bioscoop een andere functie en status toedichtten dan die van zedeloos vermaak alleen. Dat gold ook voor HOLLAND NEUTRAAL.

De mobilisatie van de bioscoop voor politieke doeleinden bracht voor de opdrachtgevers wel degelijk risico's met zich mee. De regeringsfilms van de belligerenten hadden immers aangetoond dat gefilmde feiten geenszins voor zichzelf spraken. De reacties werden gekenmerkt door een tegendraadsheid die niet per se in het voordeel van de zender uit hoefde te vallen. Bovendien – en

---

propagandistische aard van dergelijke koninklijke bezoeken. Zie bijvoorbeeld: “Toestanden in het garnizoen Amersfoort,” *De Telegraaf* (avondblad), 13 maart 1917, 5. In de socialistische pers verschenen met regelmaat kritische artikelen over de slechte situatie in de legerbarakken. *Het Volk* maakte er een gewoonte om voortdurend “militaire klachten” te publiceren (zie bijvoorbeeld: “Militaire klachten,” *Het Volk*, 27 juni 1916, 1; “Militaire klachten,” *Het Volk*, 14 augustus 1917, 6) waarin onder meer de vuilheid, verveling en het slechte eten aan de kaak werd gesteld. *De Tribune* had in dit kader vooral oog voor klassentegenstellingen en de uitwassen van het militarisme (zie bijvoorbeeld: “Verzet van soldaten,” *De Tribune*, 25 augustus 1915, 2; “Slachtoffer van de medische mishandeling onder het militarisme,” *De Tribune*, 22 juli 1916, 2; “Uit de kazerne. Nero weer terug?,” *De Tribune*, 2 september 1918, 3).

daarin school een groot gevaar voor HOLLAND NEUTRAAL – maakten dergelijke films duidelijk hoezeer de moderne oorlogsvoering afhankelijk was geworden van technologische vooruitgang en onbeperkte productiemiddelen. In dit opzicht vormden zij een referentiekader waar de HOLLAND NEUTRAAL schril tegen af zou steken. Het was geen geheim dat het materieel van het Nederlandse leger en de vloot zodanig verouderd was, dat ze een serieuze aanval op haar grondgebied – door wie dan ook – niet zou kunnen weerstaan. Zelfs generaal Snijders was die mening openlijk toegedaan. De vele buitenlandse regeringsfilms hadden een verwachtingshorizon gecreëerd die niet direct in het voordeel van HOLLAND NEUTRAAL was. Zo gesteld was het inderdaad een kwestie van *durven* om gebruik te maken van de bioscoop.

Wanneer we deze reacties in nationale kranten als uitgangspunt nemen dan kan inderdaad worden geconstateerd dat de reacties op de HOLLAND NEUTRAAL grotendeels positief waren, zoals Hogenkamp en Sas eveneens concluderen. Vaak werd – en soms met een welhaast chauvinistisch enthousiasme – gesproken over het historische en maatschappelijke belang van de film. Daags na de première verschenen de eerste recensies en vrijwel alle nationale kranten deden verslag van het getoonde. Het *Algemeen Handelsblad* twijfelde er niet aan, “of deze filmvoorstellingen zullen het beoogde doel bereiken. Ze zullen, beter dan duizend krantenartikelen, het volk doen meeleven met onze jongens aan de grenzen en aan zee”.<sup>643</sup> *De Maasbode* – een katholieke kant waarin doorgaans geen enkele aandacht voor de bioscoop aan de dag werd gelegd – noemde de film in een paginalang openingsartikel “een prachtprestatie”.<sup>644</sup> Naar aanleiding van de vertoning in de Amsterdamse Cinema De Munt, op 12 januari, sprak *De Tijd* over een “prachtfilm [...] die ons geloof en vertrouwen in de eigene weermacht sterkt en beter dan vele woorden en artikelen duidelijk maakt”.<sup>645</sup> Ook *De Telegraaf* was enthousiast over het getoonde, zij het dat de redactie de gelegenheid te baat nam om te pleiten voor meer actiebereidheid:

*Het Wilhelmus werd gespeeld – en nooit zijn wij met zoveel vuur en – wat ernst van onze stoel opgerezen. Ons traag bloed was in beweging gebracht. Ons leger en onze marine hadden we eens van dichtbij gezien – en geconstateerd, dat beiden uit best, prima gehard materiaal bestaan. Geeft dien mannen alles wat zij nodig hebben – en laat dan meer opkomen wie trek heeft. Want misschien zal het toch niet altijd zijn wat de weer wat slappe “titel” van deze film luidt: “Nederland Neutraal!”*

Het is nog maar een greep uit de vele voorpaginabespiegelingen die over HOLLAND NEUTRAAL verschenen. Vele herhaalden – al dan niet letterlijk – de voorkeurslezing dat het Nederlandse leger

---

<sup>643</sup> “Eerste Nederlandsche Regeeringsfilm,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 10 januari 1917, 2.

<sup>644</sup> “Regeeringsfilm Leger en Vloot,” *De Maasbode*, 10 januari 1917, 1.

<sup>645</sup> “Legerfilm II (slot),” *De Tijd*, 13 januari 1917, 6.

de vergelijking met buitenlandse legers zeker kon doorstaan. De erkenning van de slagkrachttroop was in deze reacties een constante. In sommige gevallen ging deze bevestiging gepaard met chauvinistisch machismo, die lijkt te zijn voortgekomen aan de behoefte zich te meten met de oorlogvoerende partijen. HOLLAND NEUTRAAL voorzag in die mogelijkheid door een *what if*-scenario te schetsen waarin de potentie van de eigen legermacht kon worden afgelezen:

*Stel u voor, dat de oorlogvoerenden eens op ons grondgebied elkander in 't haar vlogen. Wat zouden we anders kunnen doen dan met de rechterhand de een, en met de linkerhand de ander een oorvijs te geven. Zulk soort neutraliteit is zeker nog kloeker en stelt hogere eischen dan partijdigheid. En voor deze kloekheid moet de film in het buitenland nu reclame gaan maken. Nederland is David. Er zijn verschillende Goliath's aan het vechten. En David zendt in het land van de Goliath's zijn gezant, markies Bioscopefilm, om daar te verkondigen: Pas op, als jullie met je plumpe voeten maar even onze grond raakt, dan zullen we je leeren, dat ons geslacht niet voor niets in den Bijbel heeft gelezen, welk een gevaarlijk wapen een slinger is.*<sup>646</sup>

Ook op andere, minder agressieve wijzen werd de film als object van nationale trots benoemd. Bijvoorbeeld door de film te prijzen omwille van de film zelf; en niet alleen als een het *pièce de résistance* van Mullens, maar ook als een kordate repliek op de buitenlandse propagandafilm. Nederland had zich vol vuur gemeld aan het internationale filmfront:

*Kort saamgevat ziet men nu eens wat er door ons leger en vloot kan gepraesteerd worden. En dat wekt geestdrift. Nu eindelijk eens geen propagandafilm van vreemde nationaliteiten, om eenzijdige stemming te wekken ten onzent, teneinde ons in den oorlog te betrekken. Nu eens geen onbegrijpelijk publiek, dat applaudiseert, wanneer een groep vreemde soldaten als "onze" jongens worden aangeduid, maar thans een echt-Hollandsche film van eigen weermacht, met Koningin en Prins in haar midden en met de neergeschreven bedoeling: "Holland Neutraal".*<sup>647</sup>

HOLLAND NEUTRAAL was voor velen een geslaagde poging om dergelijke on-nationale (want niet-neutrale) sentimenten van repliek te dienen. In dit opzicht bleven de spectaculaire views, zoals de opname van koningin Wilhelmina, niet onopgemerkt. Gretig citeerde *De Kinematograaf* een artikel van haar Britse evenknie *The Kinematograph*:

---

<sup>646</sup> "Brieven uit de Residentie," *Leeuwarder Courant*, 13 januari 1917, 9.

<sup>647</sup> "De leger- en vlootfilm," *De Tijd*, 13 januari 1917, 2.

*Holland is, en is altijd geweest, één van de meest democratische landen, en dit feit is nog nooit zoo duidelijk geïllustreerd als toen, eenige weken geleden, Hare Majesteit de Koningin zich te midden van haar volk begaf en voor een film poseerde. Het is de eerste maal in de jaarboeken der Kinematografie, dat een Vorst of Vorstin ertoe is gekomen daadwerkelijk aandeel te nemen in een filmproductie, en het is één van de beste antwoorden, die men kan geven aan die krukken, welke “de bioscope” als iets kwaads beschouwen.*<sup>648</sup>

Ook voor *De Amsterdammer* was deze zorgvuldig gemedieerde aanwezigheid van Wilhelmina en haar ministers aanleiding om de HOLLAND NEUTRAAL als een belangrijke nationale gebeurtenis te bestempelen. Volgens het weekblad veronderstelde de film daarmee een nieuw contact tussen twee sferen van het nationale leven die voorheen strikt van elkaar waren gescheiden:

*Men herinnert zich nog, dat kort geleden in Engeland het beneden de waardigheid der Ministers werd geoordeeld, dat deze zich lieten filmen in hunnen arbeid voor de publieke zaak. Welnu, men kan thans in Nederland zien, dat de Koningin er niet tegen heeft gehad, te paard, te midden van militaire oefeningen, of op de oorlogsschepen te worden gefilmd, - en hoe veerkrachtig is overal haar houding! Dat noch ook de Opperbevelhebber van Zee- en Landmacht, noch de Minister van Oorlog zich te hoog en te apart hebben gevonden, om voor ‘t draaitoestel te gaan staan, waardoor zij straks in de rookerige filmtheaters voor aller oogen worden gebracht; - en dat de legerleiding en de vlootleiding beide het hebben ondernomen, om op deze Amerikaansche wijze het volk de volkszaak van zijne defensie voor te leggen!*<sup>649</sup>

HOLLAND NEUTRAAL was in de ogen van de traditionele bioscoopcritici dus het ultieme toonbeeld van de noodzakelijke veredeling van het aanbod. Haar patriottistische toon en informatieve opzet werd geprezen door hen die zich juist het sterkst tegen de ‘prikkel’ van film en bioscoop verzetten: de katholieke zuil bijvoorbeeld – en de hogere sociale echelons van de maatschappij in het algemeen. In deze kringen werd de film niet beschouwd als een stimulans voor de ‘lage’ lusten, maar als een lofzang op de ‘hoge’ waarden: plichtsgetrouwheid, opofferingsgezindheid, vaderlandsliefde. Zoals Bert Hogenkamp terecht benadrukte, mocht de HOLLAND NEUTRAAL zich daarom verheugen in de warme belangstelling van “de kringen, waar de handhaving van orde en gezag en de verering van het Huis van Oranje hoog in het vaandel stonden”.<sup>650</sup>

---

<sup>648</sup> Z.t., *De Kinematograaf* 218, 23 maart 1917, 2832.

<sup>649</sup> “De Regeeringsfilm,” *De Amsterdammer*, 20 januari 1917, 1.

<sup>650</sup> Hogenkamp, *De Nederlandse documentaire film*, 11.

In zekere zin stroken de overweldigende hoeveelheid positieve reacties op HOLLAND NEUTRAAL niet met het idee dat de Nederlandse natie weinig genegenheid toonde voor het leger. In een land waar naar verluidt het merendeel van de publieke opinie luidde dat het leger een noodzakelijk kwaad was, was het op z'n zachtst gezegd opvallend dat een groot gedeelte van haar bevolking zich vergaapte aan twee en een halfuur durende opsomming van wat de Nederlandse weermacht allemaal vermocht, laat staan dat hiermee kan worden verklaard waarom de kranten geen kritische kanttekeningen bij de film plaatsen. Hoe is deze discrepantie te verklaren?

Allereerst is het onmiskenbaar dat HOLLAND NEUTRAAL wel degelijk voorzag in de behoefte aan een nationaal gevoel. Op de keper beschouwd kan zelfs worden gesteld dat de film een golf van nationalisme in de vaderlandse pers teweegbracht, zoals deze bijvoorbeeld te vergelijken was met de verslaggeving van de Boerenoorlog en de kroning van Wilhelmina rond de eeuwwisseling. Voor Nederlanders waren films waarop gevoelens van nationale trots konden worden geprojecteerd schaars. Als symbool voor saamhorigheid in oorlogstijd raakte HOLLAND NEUTRAAL een gevoelige snaar; zeker bij publieksgroepen die doorgaans niet wezenlijk in de bioscoop waren geïnteresseerd. De beschrijvingen van de vertoningscontext van HOLLAND NEUTRAAL suggereren dat het nationale gevoel zorgvuldig werd bewaakt. Het is niet bekend of daarbij stringente voorschriften nageleefd moesten worden die als voorwaarden in het huurcontract waren opgenomen.

Zoals gezegd werd HOLLAND NEUTRAAL vertoond zonder bijprogramma, ondanks de lange duur, en zonder explicatie (met uitzondering van de première waarin Mullens de eer had persoonlijk tekst en uitleg bij de film te geven). Dit betekende dat de retorische nadruk hoofdzakelijk op de tussentitels van de film van de filmbeelden kwam te liggen; *reading cues* die de geprefereerde lezing diende te bewaren. Daarnaast werd de film stevast begeleid door illusieverhogende geluiden en vaderlandse liederen: "het lijdt dan ook geen twijfel of een groot aantal scènes [sic] hebben door de toepasselijke muzikale begeleiding veel aan affect gewonnen".<sup>651</sup> De vertoning was bij uitstek gericht op het versterken van een collectief gevoel en de cultivering van vaderlandsliefde, waarin letterlijk geen ruimte was voor de manifestatie van een subversief geluid. De afwisseling van visuele hoogtepunten benadrukte bovendien de wenselijkheid van toejuichingen of andere vormen van collectieve instemming. In retorisch opzicht nodigde HOLLAND NEUTRAAL de bioscoopbezoeker uit "een communicatieve interactie aan te gaan, danwel die actie te continueren".<sup>652</sup> Niet voor niets maakten kranten melding van enthousiaste publieksreacties, "vooral bij de verschijningen op het doek van de

---

<sup>651</sup> Amsterdam – Cinema de Munt. Uit de Kinowereld. *De Kinematograaf* 210, 26 januari 1917, p. Informatie over de *sound track* van de film.

<sup>652</sup> Eef Masson, "De pil vergulden – of toch niet? Retorische strategieën in naoorlogse onderwijsfilms (1941-1963)," *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14, no. 1, 2011): 77.

Koningin, prins Hendrik en generaal Snijders, en ook bij de kranige militaire demonstraties zoals de tocht der motorrijders door de duinen”.<sup>653</sup>

In de tweede plaats mag het attractionele karakter van de film niet uit het oog worden verloren. Zoals gesteld was Mullens zich zeer bewust van de aantrekkingskracht van de spektakelfilm en een gevarieerd, wisselend programma. Hij waakte voor een droge, episodische opsomming en gaf ‘zijn’ publiek wat het wilde: spectaculaire aangezichten, een focus op actie en moderne technologie, en hier en daar een komische kwinkslag. Het *Utrechtsch Dagblad* gaf een prima samenvatting van Mullens’ *mixed strategy*:

*Een rijkelijk-lange vertooning; drie uur. [Dat lijkt iets overdreven, KdZ] Maar het is niet te lang voor wie belang stelt in wat voor en door onze weermacht op ’t oogenblik wordt gedaan en gewerkt, voor wie eens meer dan van hooren zeggen wil kennis nemen van den weg, waarlangs de hooge oorlogscredieten verdwijnen, de manier waarop onze belastingpenningen worden besteed. Maar bovendien: ook al zou men die begrijpelijke belangstelling eens niet koesteren en alleen naar de bioscoop gaan voor ontspanning, als b.v. eens een Utrechenaar, die er niet van wist, dat deze regeeringsfilm aan ’t draaien is, Flora of Scala binnenwandelde, achteloos, dan nog behoefde hij zich niet te vervelen. Daarvoor is deze film te vee met zorg samengesteld, daarvoor geeft zij te veel elk wat wils, is er te deugdelijke variatie en daarvoor... heeft zij te veel interesse in zichzelf vanwege de technische, militaire en sportieve merkwaardigheden, die ze ons voor oogen toovert.*<sup>654</sup>

Ondanks deze voorbeelden die als bewijs voor de brede aantrekkingskracht van de film gelden, dient toch enige voorzichtigheid te worden betracht in de gevolgtrekking de film ‘populair’ te verklaren. De publieke opinie hier niet mag worden verward met de mening van dé natie – en dan met name van de ‘volkse’ onderlaag wiens stem in de grote kranten niet wordt gehoord. De receptie van de film kan niet los worden gezien van de maatschappelijk context en de indringende gevolgen van de neutrale positie voor de Nederlandse bevolking en de arbeidersklasse in het bijzonder: de rantsoenering van levensmiddelen, de volksoptstanden die nog zouden volgen, de onrust in de militaire barakken. Het was een maatschappelijke realiteit waar een groot gedeelte van de Nederlandse bevolking mee te maken had, maar juist deze groep zag zich nauwelijks vertegenwoordigd in de nationale pers. Wie goed zoekt, vindt in verschillende bronnen wel degelijk bewijs dat HOLLAND NEUTRAAL kritisch werd bekeken – en in sommige gevallen zelfs aanleiding gaf tot publieke verontwaardiging. In Nederland werden zeker vraagtekens gesteld bij de niet-liegende troep die zo gretig door vele kranten (en

---

<sup>653</sup> “Uitgaan. Cinema de Munt. Nederl. Regeeringsfilm “Leger en Vloot,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 13 januari 1917, 7. De redacteur voegde hier aan toe: “Door het orkestje werden ter opluistering Nederlandsche volksliederen en vroolijke marschen gespeeld, een beetje erg valsch nu en dan, maar dat is van ondergeschikt belang in een bioscoop.”

<sup>654</sup> “Leger en Vloot,” *Utrechtsch Dagblad*, 10 februari 1917, 7.

uiteraard ook door de vakpers) werd overgenomen. Temeer omdat de film een rechtvaardiging bood voor de permanente mobilisatie en de belastingdruk die daarmee gepaard ging.

#### 4.7 Kritiek op HOLLAND NEUTRAAL

*Wanneer ik een winkel had, zeide Gerrit, en ik bang was voor mijn concurrenten, dan zou ik het volgende doen: ik huurde een groot huis, met veel etalage-kasten. In die etalage-kasten zette ik alle voorraad die ik had. De winkel zelf bleef ledig; alleen moesten er een paar vrolijk uitziende winkeljuffrouwen rondlopen. Ik hing zelf een zware horlogeketting op mijn buikje, en antwoordde iedereen, die iets anders wenschte, dan in de uitstelling lag: "het is uitverkocht maar reeds nabesteld!" Zoo'n winkel is de Leger- en Vlootfilm. Het is een etalage, en binnen lopen soldaten met vrolijke gezichten.*<sup>655</sup>

Aldus de journalist Herman Salomonson (1892-1942), die onder het pseudoniem Melis Stoke zijn gefabuleerde herinneringen aan de mobilisatie optekende in het denkbeeldige dagboek *Van aardappelmes tot officiersdegen* – dat ook in feuilletonvorm in *De Amsterdammer* was verschenen.<sup>656</sup> Zijn kritiek op de HOLLAND NEUTRAAL lijkt vooral tongue in cheek bedoeld. Toch herbergt het citaat een veelzeggende kanttekening bij de populariteitsthese, omdat deze illustratief was voor de bredere kritiek op de film binnen bepaalde bevolkingslagen. Met zijn amusante vergelijking tussen de film en een lege winkeluitstalling, verwoordde Salomonson de gedachte van de gewone soldaat, die uit ervaring wist dat HOLLAND NEUTRAAL vooral gebakken lucht serveerde.

Uitzondering op de positieve tendens in de persreacties op de HOLLAND NEUTRAAL waren met name te vinden in kranten met een socialistische oriëntatie, zoals *Het Volk* en *De Tribune*, waarin zelfs een felle campagne tegen de film werd gevoerd. Zij zagen in de HOLLAND NEUTRAAL het bewijs van het monsterverbond tussen het militarisme en het grootkapitaal. *Het Volk* citeerde de socialistische parlementariër Wibaut (1859–1928) die de film als propaganda tégen het militarisme beschouwde: "Men zag nu eens waar het goede geld der natie bleef!"<sup>657</sup> De krant was zich voortdurend bewust van de wijze waarop de Nederlandse regering de media gebruikten om van zichzelf een positief beeld

---

<sup>655</sup> Melis Stoke, *Van aardappelmes tot officiersdegen. Aanteekeningen van een landstormplichtige*, (Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1917), 99.

<sup>656</sup> Omdat het boek als feuilleton in *De Amsterdammer* was verschenen, voelde de redactie zich niet geroepen de "letterkundige waarde" ervan te benoemen. In een korte recensie benadrukte zij wel de documentaire waarde van het boek, dat een uniek inkijkje gaf in het alledaagse soldatenleven. "De toestanden van in de kazerne zijn niet meer van dien aard, dat moeders behoeven te vreezen voor hun zonen, die er heen gezonden worden, al zijn ze ook nog niet zóó, dat de militaire specialiteit der socialisten in onze 2<sup>e</sup> Kamer er den minister zijn hulde voor betuigt." Zie: Flavius, "Boekbespreking," *De Amsterdammer*, 25 augustus 1917, 9.

<sup>657</sup> Geciteerd in *Het Volk*, 11 januari 1917, 8. Vergelijk deze tegendraadse 'lezing' met de wijze waarop een film als THE BATTLE OF THE SOMME als propaganda voor de vrede werd betiteld.



te schetsen. Dat zij dergelijke praktijken al in april 1916 – dus nog voor de opdracht voor de vervaardiging van HOLLAND NEUTRAAL was vergeven – in verband bracht met een nationale “oorlogsfilm”, getuigt van een groeiend besef dat de niet-liegende troep kritisch moest worden bejegend (afbeelding 28). De reactie van *Het Volk* op HOLLAND NEUTRAAL viel uiteraard in hetzelfde stramien:

*En voor het overige meenen wij, dat niemand uit deze film kan opmaken, of het bij leger en vloot in orde is of niet. Men doet natuurlijk slechts uitgezochte tafereeltjes zien en laat in het duister wat beter ongezien blijft. Men ziet leger en vloot op z'n Zondagsch. En zoo schijnt de militaire dienst een vroolijke boel. Maar men ziet niets van de ziel en lichaam uitputtende grenswacht, niets van de verveling en verwaarlozing in ellendige kwartieren, niets van de slecht ingerichte hospitalen, niets van de zorgen in de gezinnen der gemobiliseerden, niets van het geneger en het gedonderjaag door verwaande officiertjes, niets van de geestelijke verdrukking, niets van de moreele schade aan duizenden individuen berokkend... En daarom geeft deze film slechts de halve waarheid, die erger is dan de leugen...*<sup>658</sup>

<b>TELEFOONTJES.</b>	
Rrrt... Hallo!? Met Minister Bosboom?	— Hallo, ... met Cort van den Linden?
— Ja, met wie?	— Ja, wat wenst U? Maar kort...
— Met „De Notenkraker,” Excellentie. Ik kom U even gelukwensen met de schitterende uitslag van uw inspectie in de Militaire Hospitalen. Mankeerde niets aan, wat?	— Ja, U houdt van kort houden: Och hoe zal dat nu met die militaire maatregelen?
— O, nee, 't was schitterend. Naadloze vloeren, betegelde wanden, ziekenauto's, liften, model-keukens, gediplomeerde ziekenverplegers, humane artsen, afwezigheid van aspirine, in één woord: model, model...	— O, we hebben niks met de Centralen en ook niks met de Entente...
— Ja, Excellentie, 't mindere volk is ondankbaar en veeleisend.	— Zo, zo, en...
— O, zo... Rrrt...	— En, ziet U, der is geen gevaar. maar je moet voorbereid zijn en dan...
	— En dan?...
	— En dan, je kunt nooit weten, je kunt moeten rekenen op de mogelijke onmogelikheden en onmogelijkste mogelijkheden en...
	— Maar Excellentie, nu weet ik nog niets...
	— En ik vertel ook niets... Rrrt...
<b>DE NIEUWSTE VERGELIJKINGEN.</b>	
Zo mededeelzaam als de Nederlandse regering.	
Zo scheldwoordenrijk als Professor Fabius.	
Zo gesjochten als de Holland-Amerika-lijn.	
Zo helder als in een Militair-Hospitaal.	
<b>LET OP! ... ZIJ KOMT! ... LET OP! ... ZIJ KOMT! ...</b>	
<b>DE MEEST MODERNE OORLOGSFILM...</b>	
<b>HET GEHEIM VAN HET BINNENHOF!</b>	
<b>of: IK ZEG MAAR ZO, IK ZEG MAAR NIKS!</b>	
In de hoofdrol de bekende acteur CORT VAN DER LINDEN. SENSATIONEEL	

Afbeelding 28. *Het Volk (De Notenkraker)*, 19 januari 1917, 15

## GRATIS ADVERTENTIES.

### FILM

#### „Holland Neutraal”.

Verwacht eerstdaags de volgende tafereelen als aanvulling der bekende regeeringsfilm „Holland Neutraal”:

1. Donderen en negeen van huisvaders (landstormers) door reserve-luitenants tusschen 18 en 20 jaar.
2. Het verplegers-diploma van den „Bal Gehakt” — vergroot geprojecteerd op 't doek (leerzaam!)
3. De min-gegoede belastingbetaler vóór de mobilisatie en thans.

(Bij dit laatste nummer wordt 't geachte publiek beleefd verzocht zich van teekenen van goed- of afkeuring te onthouden.)

De Directie der „CINEMA DE MUNT”.

Afbeelding 29. *Het Volk (De Notenkraker)*, 8 april 1916, 22.

<sup>658</sup> “Holland neutraal of “waar onze dubbeltjes blijven,” *Het Volk*, 13 januari 1917, 3. Zie ook: Z.t., *Het Volk*, 18 januari 1917, 3: “Men schrijft ons uit Rucphen: Bij een bezoek aan Rucphen, een plaatsje in Noord-Brabant, c.a. 1½ uur gaan van Roosendaal, kan men gratis het ontbrekende aan de Nederlandse oorlogsfilm bewonderen, namelijk hoe de Nederlandsche soldaten hun straf uitzitten voor een overtreding door hen gepleegd tegen de krijgstuicht.”

Deze antireclame werd ondermijnd toen, tot grote woede van de eigen achterban, in dezelfde krant een advertentie voor HOLLAND NEUTRAAL in bioscoop De Munt verscheen.<sup>659</sup> In antwoord op de protesten van de eigen lezers verscheen enige dagen later een gefingeerde advertentie van bioscoop De Munt in *Het Volk*, waarin enige ‘aanvullingen’ op HOLLAND NEUTRAAL werden aangekondigd (afbeelding 29). De afbeelding laat zich vooral lezen als een scherpe kritiek op het feit dat de permanente mobilisatie de burger zoveel geld kostte (en dat in tijden van toenemende schaarste). De toevoeging dat de bezoekers wordt verzocht “zich van teekenen van goed- of afkeuring te onthouden” – een verwijzing naar de gangbare praktijk in de bioscopen waar oorlogsfilms werden vertoond – getuigt van een scherpe dubbelzinnigheid. Door het publiek in de zalen de mond te snoeien, werd de bioscoop een maatschappijkritische functie onthouden. De vertoning van HOLLAND NEUTRAAL kwam zo symbool te staan voor de kneveling van de arbeidersklasse. Doordat deze en andere officiële propagandafilms zonder enige vorm van protest of gêne te projecteren – en te consumeren – blokkeerden de bioscopen de politieke verheffing van het eigen arbeiderspubliek. In deze socialistische optiek toonden de bioscopen zich verre van neutraal.

In vele besprekingen werd de betekenis van HOLLAND NEUTRAAL in verband gebracht met de klassenmaatschappij. Het tijdschrift *De Proletarische Vrouw* noemde de filmvertoning bijvoorbeeld cynisch “edel vermaak”: “Op een “gala”-avond mogen de koninginnen vooraan en verder alle schitterend opgetuigde sabeldragers, “met hunne dames” zich het allereerst verlustigen aan de uitstalling van “onze” moord- en vernielingswerktuigen. En daarna zal de film het land doorgaan. Mogen de arbeiders dit vermaak schuwen!”<sup>660</sup> *De Tribune* was zo mogelijk nog feller in haar afwijzing. In een paginalang voorpagina-artikel werd HOLLAND NEUTRAAL een “schuldige en een misdadige spel” en een “tendentieuze legende” genoemd. De redactie beschuldigde de Nederlandse regering ervan haar eigen volk te misleiden. Dat begon al met het symbolische openingsshot, waarin de makers de noodzaak van eendracht en discipline benadrukten. De schrijver gaf een alternatieve interpretatie van het getoonde: “Waarheid zou in beeld gebracht zijn. Zoo daar een hoop kooplui, exporteurs, reeders, boeren, enz. waren komen aanhollen die de woorden hadden gevormd: “Wij steunen het Duitse imperialisme en hongeren het Nederlandsche volk uit, om onze zakken te spekken.”<sup>661</sup>

De kritiek van de socialistische pers richtte zich niet enkel op de militaristische strekking, maar ook op het bioscoopbedrijf, dat zich kritiekloos en gewillig voor de legerkar liet spannen. Tot grote verontwaardiging van de felrode *Tribune*-redactie werden de regeringsfilms ongemoeid gelaten

---

<sup>659</sup> De kwestie werd nota bene aangekaart op het congres van de S.D.A.P. (Arnhem, 8 april), zie verslag *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 10 april 1917, 5.

<sup>660</sup> M.W., “Edel vermaak!” *De proletarische vrouw. Blad voor arbeidsters en arbeidsvrouwen* 6, 13 januari 1917, 2.

<sup>661</sup> “Van een kikker die zich opblazen wil tot een os,” *De Tribune*, 19 januari 1917, 1.

door de vele bioscoopcommissies die zich zogenaamd in dienst van de morele natie hadden gesteld, maar het belang van het volk uit het oog leek te zijn verloren: “Wat ’n Godvergeten huichelarij of de geniaalste onwetendste onschuld. Gaven die films [Entente propaganda, KdZ] iets anders dan brandstichting, plundering, rooverij en moord in werkelijkheid of in parade-figuratie?”<sup>662</sup> Daarmee werd HOLLAND NEUTRAAL op een lijn gesteld met THE BATTLE OF THE SOMME, de film die door *De Tribune* bij eerdere gelegenheid als immoreel en corrumperend was bestempeld, omdat hij de burger opvoedde in de oorlogsgeest. De redactie riep haar achterban op om bij de HOLLAND NEUTRAAL weg te blijven, of de vertoning ervan luidruchtig te verstoren. In navolging van de oproep door *De Tribune* werd in Amsterdam “door ongeveer 200 aanwezigen” een protest tegen de film gehouden. Men blies op fluitjes en droeg een demonstratiebord met zich mee, waarop “wij vragen om brood en geen propaganda voor leger en vloot” geschreven stond.<sup>663</sup> *De Kinematograaf* deed ook kort verslag van de opwindig:

*Achter den “Cinema de Munt” klonk een schrill gefluit, een geroep van: “Weg met de Regeeringsfilm, weg met de moordenaarsfilm!” [...] In de nabijheid van elke bioscoop weerklonken de kreten tegen de arme film, die de oorzaak was van alle opwindig; zelfs voor de zoveelste-rangs bioscopen op den Nieuwedijk werd de kreet vernomen.*<sup>664</sup>

Het vakblad liet hiermee duidelijk blijken dat dat vergeefse moeite was; de “zoveelste-rangs” volksbioscopen zouden de regeringsfilm toch niet kunnen (laat staan willen) vertonen. Ergens in de avond maakte de Amsterdamse politiek een einde aan alle commotie.

Het manipulatieve karakter van film was een terugkerend thema in de kritische reacties op de HOLLAND NEUTRAAL. Waar de positieve reacties op de film vertrokken vanuit het ogenschijnlijk ongemedieerde karakter van de film was het met name linkse pers die een beroep deed op het kritisch vermogen dat heden ten dage te boek staat als ‘filmwijsheid’. Zij benadrukte de manipulatieve mogelijkheden van het medium en trachtte de mythe te doorprikken dat de film in een een-op-eenverhouding met de werkelijkheid stond. Er bestond immers een werkelijkheid voor en achter de camera – en de stellige indruk was dat daar nogal selectief mee was omgegaan. Veel negatieve reacties benadrukten (al dan niet impliciet) het belang van analytische competenties die nodig waren films kritisch te evalueren. Op 24 februari 1917 verscheen in *De Amsterdammer* – nota bene in hetzelfde tijdschrift waar kapitein Den Akker zijn toelichting op de film publiceerde – een illustratie van Felix Hess (1878-1943) die HOLLAND NEUTRAAL op ludieke wijze aan de kaak stelde. In een

<sup>662</sup> “In vogelvlucht. Hoe rijmt men dat te zaam,” *De Tribune*, 7 mei 1917, 3.

<sup>663</sup> “Een protest tegen de regeeringsfilms,” *De Tribune*, 19 januari 1917, 4.

<sup>664</sup> “Laatste berichten. Amsterdam,” *De Kinematograaf* 209, 19 januari 1917, 2720.

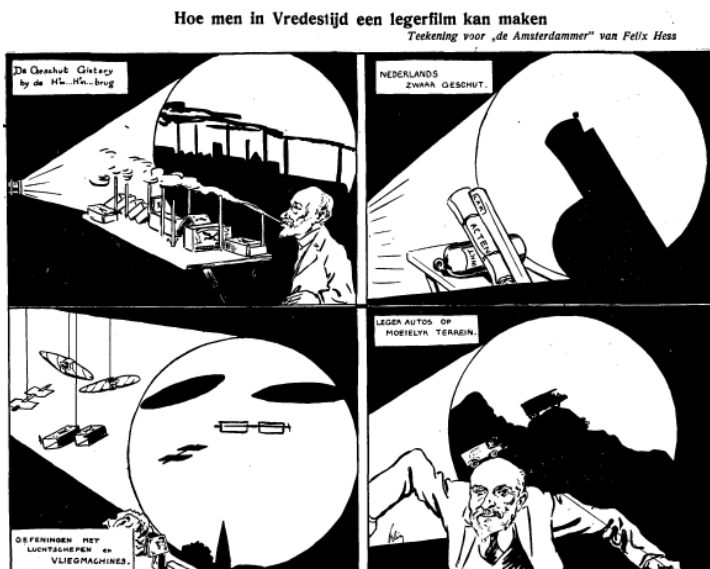
stripachtig format voerde Hess minister-president Cort van der Linden op, die met behulp van de nodige special effects poogt te verhullen dat de werkelijkheid uit de 'legerfilm' niet meer was dan een optische illusie (afbeelding 30). De munitiefabrieken van bordkarton worden middels sigarenrook leven ingeblazen, de luchtvloot bestaat onder meer uit vliegende sigaren, het zware geschut is een opgerold tijdschrift en het lichaam van de premier zelf figureert als oefenterrein voor een 'legertruck'. Wat de film toonde, kortom, had volgens Hess niets met de realiteit van doen. De vertoning van de HOLLAND NEUTRAAL vertoonde meer gelijkenis met schaduwspel: een sterk vertekende weergave van de werkelijkheid. Zijn illustratie kan worden beschouwd als een snijdend commentaar op de deplorabele toestand van het Nederlandse leger en vooral de manipulatieve pogingen deze te verhullen, maar ook op de wijze *waarop* dat gebeurde, namelijk middels de film. De cartoon becommentarieerde de medialiteit van film op een manier die haaks stond op het dominante zien-is-gelovendiscours waar de positieve reacties op de non-fictieve oorlogsfilms op waren gestoeld. De belofte van de 'niet-liegende' film getuigde volgens Hess van grote naïviteit. Dat deze kritische kanttekeningen door middel van een spotprent werden gemaakt, riep bovendien de vraag op hoe de waarheid van de geschreven pers zich tot de film verhield. In een tijd waarin nieuwe aspiraties en discoursen ontstonden die rondom film en bioscoop een aura van respectabiliteit creëerden – een aura dat soms de gedrukte, journalistieke pers naar de kroon stak in termen van waarheidsvinding en volledigheid – suggereerde de cartoon dat de waarheid *niet* inherent was de indexicaliteit van de film, maar het construct van een uitgekiende mise-en-scène of, in de woorden van Cort van der Linden zelf, zijn "suggestieve werking".

Ook in *De Nieuwe Amsterdammer* verscheen een spotprent over HOLLAND NEUTRAAL, afkomstig van de hand van de befaamde kunstschilder, ontwerper en tekenaar Jan Sluijters (1881-1957) (afbeelding 31). Het links georiënteerde satirische weekblad maakte stevast gebruik van scherpe cartoons op de cover, waarmee de redactie haar afschuw over de oorlog onomwonden tentoonspreidde.<sup>665</sup> Ook de Nederlandse neutraliteitspolitiek ontkwam niet aan de kritische blik van Sluijters. Zijn commentaar op de regeringsfilm was even beeldend als vindingrijk. Voor het oog van de filmcamera blaast premier Cort van der Linden de Nederlandse leeuw op tot vervaarlijke proporties. Minister van Oorlog Nicholaas Bosboom is bevreesd dat hij te veel lucht gebruikt, waardoor de leeuw zal klappen. Zo karakteriseerde Sluijters de regeringsfilm als luchtfietserij. Ook suggereerde hij dat deze vorm van propaganda wel eens contraproductief zou kunnen zijn. Als de

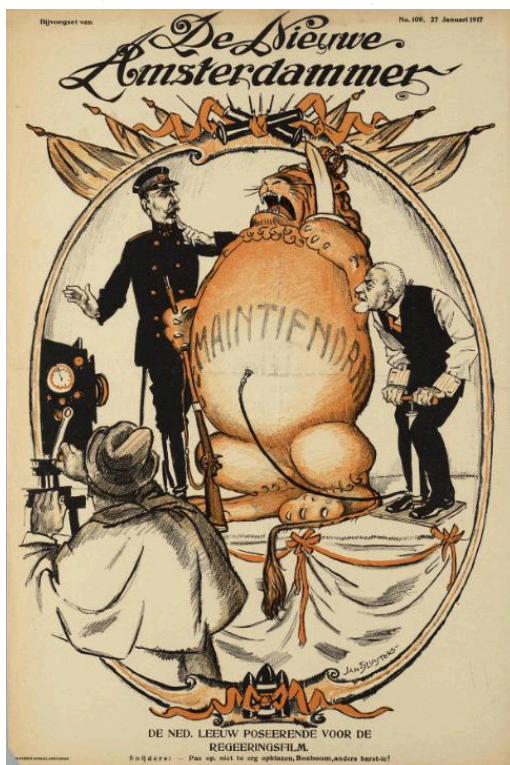
---

<sup>665</sup> Naast Sluijters tekende ook Piet van der Hem (1885-1961) in *De Nieuwe Amsterdammer* protest aan tegen de zinloosheid van de oorlog.

leeuw klapte was de illusie immers verdwenen, en velen zouden daar getuige van zijn. Op zichzelf is deze cartoon al het bewijs dat die angst niet onterecht was.<sup>666</sup>



Afbeelding 30. 'Hoe men in Vredestijd een legerfilm kan maken.' Spotprent van Albert Hess. *De Amsterdamer*, 24 februari 1917, 14.



Afbeelding 31. 'De Nederlandsche leeuw poseerende voor de Regeeringsfilm.' Spotprent van Jan Sluijters. Bijvoegsel *De Nieuwe Amsterdamer*, 27 januari 1917, z.p.

<sup>666</sup> Ook buiten Nederland werden kritische noten gekraakt. Naar aanleiding van het 'succes' van HOLLAND NEUTRAAL in het moederland, concludeerde het *Nieuws van den dag voor Nederlands-Indië* bijvoorbeeld dat hier eerder sprake was van een toneelstukje, waar zelfs de koningin in was getuind: "Wij hebben de comédie gezien met de legerfilm, die geen ander doel kan hebben dan volk en vorstin te misleiden. Het is van verschillende zijden gezegd. Jammer, dat de minst intelligente buitenlandsche attaché door het decor heen kijkt."<sup>666</sup> Andere bronnen maken melding van een buitengewoon negatieve receptie van de film in Nederlands-Indië.<sup>666</sup>

Het plan voor de regeringsfilm is echter niet 'ontploft': daarvoor schreven te veel kranten met respect en bewondering over de film. Maar het is aantoonbaar dat een gedeelte van de bevolking de illusie door wilde prikken, een wens die niet alleen in de linkse pers tot uitdrukking kwam. *De Haagsche Post* bijvoorbeeld, een weekblad van liberale snit, was evenmin gecharmeerd van de regeringsfilm. "Men heeft," schreef het blad, "op deze film de sport van ons leger gedemonstreerd. Op welke wijze? "Wij gaan zwemmen... 400 man tegelijk"! Aldus luidt het opschrift. En wat blijkt men in het Nederlandsche zwemmen te verstaan? Pootje baden, lezer, pootje baden, zooals de stadskindjes, op gevaar van buikpijn, aan ons zomerstrand doen."<sup>667</sup>

Het tijdschrift *De Revue der Sporten* schaarde zich volmondig achter deze kritiek. En passant kreeg het hoofd van de filmbrigade, kapitein van den Akker, een veeg uit de pan voor de twee artikelen die hij in *De Amsterdammer* had gepubliceerd:

*Want geleek deze uiting niet eenigermate op een ietwat arrogant oratio pro domo? Beduidde de publicatie van deze grief niet de coquette vermurwing van de publieke opinie? Welke vermurwing ten deele geslaagd, anderdeels jammerlijk mislukt is! Want... natuurlijk vond een deel der Nederlandse pers de Nederlandse regeering een waardig concurrent van Asta Nielsen, terwijl eveneens meerdere edelknepen der journalistiek het Spaansche rietje zwaaiden.*<sup>668</sup>

Het citaat suggereert dat Van den Akker vooral voor eigen parochie predikte. Maar buiten die kringen was er wel degelijk (veel) kritiek op HOLLAND NEUTRAAL: de film riep op z'n minst gemengde reacties op. Het is de vraag in hoeverre deze geschreven reacties in de kranten representatief zijn voor de ontvangst in de bioscopen. Daar is weinig informatie over te vinden – wat in ieder geval betekent dat er zich geen grote rellen naar aanleiding van de film heeft voorgedaan. Wel werd de film in Bussum getrakteerd op een fluitconcert toen de portretten van Nicholaas Bosboom en generaal Snijders op het doek verschenen. In een garnizoensstad als Bussum, waar vele soldaten gelegerd waren die meer dan eens met de verveling in de barakken en het intrekken van verloven waren geconfronteerd, mocht een dergelijk afkeurend gebaar misschien niet verrassend heten. Toch wond het pro-Duitse tijdschrift *De Toekomst* zich er ontzettend over op:

---

<sup>667</sup> Een groot gedeelte van het artikel werd overgenomen door *Nieuwsblad van Friesland: Hepkema's Courant* "onze Iger- en vloot film," 13 februari 1917, 2) met een korte maar duidelijke introductie: "Ieder, die wel eens het in scene [sic] zetten van een film heeft bijgewoond, weet wat een... "poppenkasterij" dit in den regel is, om 't maar eens duidelijk te zeggen. Op 't oogeblik maakt de hooggeroemde leger- en vloot-film een reis door ons land, om overal belangstelling voor onze weermiddelen te wekken, De H.P. stelt even in 't licht, hoe een deel van deze film ineengezet is."

<sup>668</sup> Bob, "Bureau Ach-Ach!," *De Revue der sporten* 23, 14 februari 1917, 11-12; Leo Lauer, "Nog eens: De militair-sportieve bibber-kieken!," *De Revue der sporten* 26, 7 maart 1917, 360.

*Wat wij gevoelen, is niet alleen ergernis, maar ook diepe bezorgdheid over het feit, dat gansche afdeelingen van ons gemobiliseerd leger zich veroorloofden den minister van oorlog en den opperbevelhebber, hun aller chef, als 't ware in het openbaar uit te fluiten: dat men durft te verklaren dat men zich daarbij "kostelijk heeft geamuseerd", en ten slotte, dat niets erop wijst dat deze zware overtreding bestraft is geworden, zooals ze behoorde.*<sup>669</sup>

Eerder is al geconstateerd dat in het variététheater wel ruimte was voor politieke satire en kritiek. Het is dan ook geen wonder dat juist daar HOLLAND NEUTRAAL werd bespot. Naar aanleiding van de opvoering van de revue 'T IS GELOOPEN in het Amsterdamse variététheater Flora van, nota bene, Franz Anton Nöggerath, maakte het *Algemeen Handelsblad* melding van een geslaagde persiflage op de regeringsfilm, evenals het succes van de politieke tirades van Jan Kooy.<sup>670</sup>

Wie zag HOLLAND NEUTRAAL werkelijk? In de eerste plaats kan worden gesteld dat, zeker in de Randstad gedurende de eerste maanden, de film voornamelijk werd bezocht door een doelgroep met een bredere portemonnee. Hoewel de huurprijs niet in de officiële archieven is terug te vinden (ook Sas laat dit in zijn artikel onvermeld), meende het *Utrechts Nieuwsblad* dat de Amsterdamse bioscoop De Munt maar liefst achtduizend gulden had betaald om de film te mogen vertonen.<sup>671</sup> Voor de vertoning van deze film flink worden betaald, hetgeen betekende dat de film enkel in de gegoede theaters te zien was, of in ieder geval in die bioscopen die de ambitie hadden zich als zodanig te profileren. Toeschouwers moesten nadrukkelijk bereid zijn om meer dan gebruikelijk te betalen, zeker in de eerste maanden.<sup>672</sup> Het is niet onwaarschijnlijk dat HOLLAND NEUTRAAL letterlijk niet toegankelijk was voor iedereen. Bovendien zullen burgers met een beperkte portemonnee om evidente redenen vraagtekens hebben gezet bij de wenselijkheid van een film als HOLLAND NEUTRAAL. Gezien de negatieve reacties die in de arbeiderspers verschenen, is het minder waarschijnlijk dat haar achterban een grote interesse voor de film koesterde. Eerder kan worden gesteld dat HOLLAND NEUTRAAL vooral bezoekers uit de middenklasse en respectabele kringen trok. Maar dat blijft vooral een hypothese.

---

<sup>669</sup> "Krijgstucht en amusement voor gemobiliseerden," *De Toekomst*, 17 maart 1917, 217.

*De Kinematograaf* commentarieerde de berichtgeving als volgt: "De Toekomst," het Duitse handelspapier, gelijk "de Telegraaf" het Engelsche, is hoogst verbolgen, omdat 't Nederlandsche leger niet "militarisch" genoeg is. Wat blijkt nl.? Dat in een onlangs in Bussum gehouden voorstelling het portret van Min. Bosboom en Gen. Snijders uit de Leger- en Vlootfilm met zacht gefluit werd ontvangen! Daarin vindt "de Toekomst" een bewijs, dat het met het begrip krijgstucht in ons land treurig gesteld is. Ja, het is heusch ergerlijk, dat men in Holland niet "Deutsch-militarisch" is aangelegd!" Zie: Z..t., *De Kinematograaf* 219, 30 maart 1917, 2844.

<sup>670</sup> "Uitgaan," *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 2 april 1917, 11.

<sup>671</sup> "De Legerfilm," *Utrechts Nieuwsblad*, 18 januari 1917, 1. De krant maakt melding van succes in Den Haag, Rotterdam en Amsterdam. "Als een aardige bijzonderheid kunnen we nog mededeelen, dat de cinema 'de Munt' te Amsterdam die de film tegelijk met Den Haag wilde vertoonen, daarvoor de aanzienlijke huursom van F 8000 betaalt."

<sup>672</sup> In Nederland lijkt de film een commerciële distributie van een maand of zes te hebben gehad. Daarna vertrok in ieder geval   n kopie van de film naar Nederlands-Indië.

#### 4.8 Conclusie: tussen lof en kritiek

Ontegenzeggelijk heeft HOLLAND NEUTRAAL een rol gespeeld in een bredere acceptatie van film en bioscoop in Nederland, al lijkt vooral Willy Mullens daarvan te hebben geprofiteerd. Opnieuw had de pers alle aandacht voor een regeringsfilm. De omvang van die reacties is overweldigend. Het was het resultaat van vooral bioscoopondernemers die (al jarenlang) trachtten een nationaal publiek te bereiken en in patriottisme het ideale tegengif voor het 'bioscoopgevaar' zagen. Zij zagen de vertoning van BRITAIN PREPARED (en soortgelijke films) als een best practice waarmee de eigen reputatie kon worden opgepoetst.

De kans is groot dat de autoriteiten HOLLAND NEUTRAAL evenzeer als een geslaagde onderneming hebben beschouwd. De film oogstte veel publiciteit en leek in ieder geval succesvol met betrekking tot de intentie meer aandacht voor leger en vloot te genereren. De film heeft ontegenzeggelijk bestaande en (wellicht) sluimerende nationalistische gevoelens in de pers aangewakkerd, maar daarmee is niet gezegd dat HOLLAND NEUTRAAL heeft geresulteerd in meer draagvlak voor leger en vloot. Vanaf de tweede helft van 1917 werd HOLLAND NEUTRAAL eigenlijk alleen nog maar binnen de gecontroleerde setting van garnizoenen en vaderlandslievende clubs vertoond. Het is opvallend dat de film uit de openbaarheid van de bioscopen verdween op het moment dat de maatschappelijk onvrede het grootst was. De jaren 1917 en 1918 waren ontegenzeggelijk de zwaarste jaren voor de meeste Nederlandse burgers, waarin de oorlogsmoeheid, schaarste en rantsoenering een zware wissel trokken op de stemming van vele Nederlanders.<sup>673</sup> Tijdens het Amsterdamse aardappeloproer begin juli 1917 kwam de onvrede zelfs tot een gewelddadige uitbarsting.<sup>674</sup>

Gezien deze omstandigheden zou HOLLAND NEUTRAAL bij de getroffen bevolkingsgroepen een nog grotere weerstand oproepen dan dat de film voorheen al deed, niet in de laatste plaats omdat het leger werd ingezet om de opstand de kop in te drukken. Het zal bioscoopondernemers er vrijwel zeker van hebben weerhouden om de film te vertonen, al is het waarschijnlijk dat de publieke belangstelling toch al was gedoofd. Het heeft er hoe dan ook alle schijn van dat HOLLAND NEUTRAAL vooral effectief bleek in het versterken van sociaal-ideologische tegenstellingen, niet in haar poging het Nederlandse volk te overtuigen van de zegeningen van leger, vloot en mobilisatiepolitiek.<sup>675</sup> Als propaganda predikte de film voor eigen parochie. Wie niet bereid was een *tendenz* te ontwaren of zich onder te dompelen in een nationaal gevoel, kon zich vergapen aan de vele attractieve views, zoals dat bij de leger- en vlootdagen ook gold. Ook dat verklaart mogelijk de "stampvolle zalen".

---

<sup>673</sup> Moeyes, *Buiten Schot*, 283.

<sup>674</sup> Moeyes, *Buiten Schot*, 296–302.

<sup>675</sup> Naar aanleiding van de vertoning en receptie van THE BATTLE OF THE SOMME in Groot-Brittannië heeft Nicholas Reeves betoogd dat het succes van deze propagandafilm niet zozeer in haar overtuigingskracht school, maar in haar vermogen om bestaande betekenispatronen en overtuigingen te versterken. Zie: Nicholas Reeves, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* (Londen: Continuum, 1999), 36.



Dit succes had echter alle kenmerken van een relatief kortstondige hype, waarin commentatoren zich lieten leiden door de *heat of the moment* en de noviteit van het getoonde. Kenmerkend is de reactie in *De Tijd* in de laatste oorlogsmaanden. Bij eerdere gelegenheden had juist deze krant zich buitengewoon enthousiast over HOLLAND NEUTRAAL uitgelaten. Anderhalf jaar na de première leek vooral de teleurstelling overgebleven, waarbij zelfs een kritische voetnoot bij werd geplaatst:

*Van hoogerhand wordt ook weinig gedaan, om ons zelfbewustzijn eens te verhoogen, om ons eens iets van ons leger te laten zien. De garnizoenen zijn misschien om strategische, misschien om politieke redenen te veel versnipperd. Neem b.v. de hoofdstad van ons land met zijn garnizoen van eenige honderden mannen. Zeker, er ontbreken hier oefenterreinen, maar dan ook nooit ziet men er eenige militair vertoon van beteekenis, nooit schijnt men het noodig te achten een zekere macht te laten zien, hetgeen toch wenselijk ware en voor den troep zelf en voor het groote publiek, dat eenige idee van ons leger zou kunnen krijgen en tevens begrijpen, waar de sommen blijven, die aan het leger worden besteed. Hetzelfde kan gezegd worden van onze vloot. De legerfilm heeft wel eenige kijk op onze levende strijdkrachten gegeven, maar het was de moeite bijna niet waard.*<sup>676</sup>

Het (voortschrijdend) inzicht dat HOLLAND NEUTRAAL “de moeite niet waard was”, had mogelijk ook te maken met de vele buitenlandse oorlogsfilm die ondertussen in de Nederlandse bioscopen waren verschenen en waarin de slagkrachtgroep de boventoon voerde. De receptie van HOLLAND NEUTRAAL kan niet los worden gezien van de vertoning en receptie van dergelijke films. Zij creëerden een interpretatief kader waarbinnen de waarde en betekenis van HOLLAND NEUTRAAL kon worden vergeleken. Zo constateerde *De Kinematograaf* dat de film ten opzichte van de oorlogsjournalen niet heel veel nieuws bood, hoewel Mullens er op sommige momenten wel in slaagde om de realiteit van de oorlog te benaderen. Maar de redactie voegde er nog een veelzeggende opmerking aan toe: “Alleen vonden we het model der vurende kanonnen wel wat erg ouderwetsch.”<sup>677</sup> De buitenlandse oorlogsfilm maakten vergelijkingen binnen eenzelfde groep mogelijk, wat de kritische beschouwer meer mogelijkheden bood om bij de hyperbolische retoriek van HOLLAND NEUTRAAL kanttekeningen te plaatsen. En evenals de ‘officiële’ buitenlandse propagandafilms die in Nederland te zien waren, initieerde HOLLAND NEUTRAAL discoursen over de medialiteit van film. In persbesprekingen werd vormde de film aanleiding tot vele bespiegelingen over de mogelijkheden en gevaren van haar bemiddelende rol tussen politieke realiteit en publieke opinie.

<sup>676</sup> “Reorganisatie van den Militair-Geneeskundigen Dienst,” *De Tijd*, 29 augustus 1918, 1.

<sup>677</sup> “Uit de Kinowereld. Amsterdam – Cinema de Munt,” *De Kinematograaf* 210, 26 januari 1917, 2726.

## 5. OORLOGSFICTIES IN NEDERLANDSE BIOSCOPEN

### 5.1 Inleiding. Speelfims en ideeënvorming

In hoofdstuk twee is geconcludeerd dat films die door een van de strijdende partijen als vijandig kon worden opgevat nauwelijks in de Nederlandse bioscopen te zien waren. De dreiging van censuur weerhield distributeurs en bioscoopexploitanten ervan om politiek aanstootgevende films te vertonen, enkele uitzonderingen daargelaten. Deze pas de deux tussen overheidscontrole en zelfregulering had gevolgen voor het aanzicht en de reikwijdte van oorlogspropaganda in neutraal Nederland. ‘Zwarte’ propagandafilms uit de Eerste Wereldoorlog, zoals *THE KAISER, THE BEAST OF BERLIN* (Rupert Julian/Renowned Pictures, 1918), *THE WOMAN THE GERMANS SHOT* (John Adolphi/Select Pictures, 1918) of Franse *Hate-the-Hun*-films als *LE FUSIL DE BOIS: ÉPISODE DE LA CAMPAGNE 1914-1915* (Henri Adréani/Pathé, 1915) en *LA FILLE DU BOCHE* (Henri Pouctal/Gaumont 1915), circuleerden gedurende de oorlogsjaren niet in de openbaarheid van de Nederlandse bioscopen.<sup>678</sup> Het is waarschijnlijk dat de vertoning van dergelijke films in tijden van extreme politieke gevoeligheid de broze diplomatieke banden schade zou hebben berokkend. Bovendien bestond de angst dat ‘haatfilms’ de neutrale samenleving van binnenuit konden corrumperen. Demoniserende aanklachtstropen bleven in de Nederlandse bioscopen – in ieder geval in de vier grote steden – (bijna) volledig buiten zicht. In een advertentie voor de Duitse oorlogsdrama *HET OORLOGS-PETEKIND* (onbekend) vermeldt verhuurkantoor H.A.P. bijvoorbeeld dat de film “in alle finesses beslist neutraal gehouden” was.<sup>679</sup> Ook *De Kinematograaf* riep op om de tussentitels in onzijdige bewoordingen op te stellen.<sup>680</sup>

Er zijn, zoals in hoofdstuk twee is geconstateerd, uitzonderingen op deze regel geweest. De Britse oorlogsfilm *THROUGH THE FIRING LINE* van Charles Weston leek er nadrukkelijk op gericht om stemming tegen de Duitsers te maken. Toch werd hij niet alleen in Utrecht vertoond. Naar aanleiding van dezelfde film in Groningen schreef *De Kinematograaf* het volgende:

*Deze week is het programma samengesteld uit verschillende attractie nummers waarvan als hoofdnummer gaat een speciale “oorlogsfilm”, zouden we haar kunnen noemen. Dit is niet een film*

---

<sup>678</sup> Historicus Laurence Moyer beweert, overigens zonder daarvoor bewijs aan te dragen, dat *THE KAISER, THE BEAST OF BERLIN* in 1914 (!) in Amsterdam werd vertoond en een groot publiek trok. Dat is zeker niet het geval. De vermelding is illustratief voor de hardnekkige mythe dat *THE KAISER, THE BEAST OF BERLIN* een invloedrijke film zou zijn. Zie: Laurence Moyer, *Victory must be ours: Germany in the Great War 1914-1918* (Londen: Leo Cooper), 226.

<sup>679</sup> Advertentie H.A.P., *De Kinematograaf* 196, 20 oktober 1916, 2258.

<sup>680</sup> “Cinema Palace,” *De Kinematograaf* 202, 1 december 1916, 2629: “[...] een raadgeving aan ‘t adres van alle titelvertalers: U zult hebben bemerkt, dat de nieuwste kino-mode van Engelsche en Amerikaansche filmfabrieken is, om ana personen, die in een film een minder, mooie rol spelen (schurk, valsche munter, verleider, valsch-speler, etc. Etc.) een Duitsch klinkende naam te geven. Van waar die mode komt, behoeven wij niet te zeggen, doch omdat ons land neutraal is, en wij gelukkig nog niet door den oorlogsroes zijn aangegrepen, meenen wij den Hollandsche film-vertalers den raad niet te mogen onthouden: Doe aan de boven gewraakte dwaasheid niet mee, en blijf bij Uwe vertalingen doorlopen neutraal.”

*als het elke week gegeven oorlogsjournaal, dat feitelijk losse foto's over oorlogsgebeurtenissen geeft en daardoor ook altijd nieuw en belangwekkend is, maar een aanéengeschakeld verhaal.*<sup>681</sup>

Blijkbaar stoorden de Groningse autoriteiten zich niet aan de vertoning. Misschien werden zij simpelweg niet op het mogelijke gevaar van de film gewezen, of was er sprake van een kopie waarin aanstootgevende scènes waren weggelaten. Dat de directie van de Groningse bioscoop Cinema Palace de film vertoonde kan een politieke, commerciële of pragmatische keuze zijn geweest, of een combinatie van verschillende beweegredenen. Wellicht dat de aanwezigheid van de geïnterneerde Britse soldaten in Groningen een rol heeft gespeeld in hun keuze, al is daar nog geen hard bewijs voor gevonden. De aantrekkingskracht van de film lijkt echter vooral te hebben gelegen in de belofte van spectaculair geweld. Het verhuurkantoor Imperial Film Service plaatste *THROUGH THE FIRING LINE* immers nadrukkelijk in de context van andere oorlogsfilms.<sup>682</sup> Volgens haar advertentie gaven de meeste “oorlogsfilms [...] veel geschreeuw maar weinig wol”, waarmee waarschijnlijk naar oorlogsactualiteiten werd verwezen (in bovenstaand citaat als “losse foto's” betiteld): in hoofdstuk drie is geconstateerd dat oorlogsactualiteiten de daadwerkelijke strijd slechts beperkt in beeld brachten. Uit een vertaald interview met Charles Weston, dat in februari 1915 in *De Kinematograaf* verscheen, blijkt waarom hij zich vooral toeleegde op fictie: “Ik begon met het maken van oorlogsfilms op den dag na het uitbreken van den oorlog, want ik begreep dadelijk, dat 'n werkelijke kinematografische opname van den strijd onmogelijk zou zijn, daar cinema-menschen aan het front altijd scheef worden aangekeken en gewoonlijk meer “in de kast zitten”, omdat ze verdacht worden van spionage [sic] dan met hun kiektoestel kunnen staan “orgelen” [...] ik voelde me de “pionier” van dit soort cinema-films.”<sup>683</sup> Juist door de beperkingen van het filmen aan het oorlogsfront, bood fictie de mogelijkheid om de oorlog als alternatieve werkelijkheid in beeld te brengen. In termen van zijn adresseringswijzen lijkt *THROUGH THE FIRING LINE* bij uitstek een ambivalente film te zijn geweest; hij was mogelijk interessant voor pro-Britse toeschouwers, maar ook voor de liefhebbers van het sensationele actiegenre.

In dit hoofdstuk staat de receptie van oorlogsfictiefilms centraal. Het betreft een filmcategorie die veelal het product van de commerciële filmindustrie was en dus niet primair als propaganda kan worden beschouwd. Centraal staat het (vermeende) aanstootgevende karakter van oorlogsfictiefilms, de wijze waarop films in relatie tot elkaar werden begrepen en de werking en reden van (fysieke) toe-eigeningen. Het basismateriaal van deze analyse wordt vooral gevormd door

---

<sup>681</sup> “Groningen,” *De Kinematograaf* 122, 21 mei 1915, 1612.

<sup>682</sup> Advertentie Imperial Film Service. *De Bioscoop-Courant* 71, 12 februari 1915, 7. (zie afbeelding 3, paragraaf 1.2).

<sup>683</sup> “Engeland,” *De Kinematograaf* 109, 19 februari 1915, 1444.

de reacties in de pers. Maar ook zonder deze receptiedocumenten is het mogelijk om enig zicht te krijgen op de notoir troebele notie van receptie. De belangrijkste bron blijven de films zelf.

Binnen de context van dit hoofdstuk is het citaat uit *De Kinematograaf* over de vertoning van THROUGH THE FIRING LINE in Groningen ook om andere redenen veelzeggend. Zoals eerder gesteld kunnen veranderingen in receptiepatronen kunnen niet worden begrepen zonder inzicht in de “large scale transformations” van de filmindustrie in de jaren tien, zoals de overgang naar de narratieve cinema en de introductie van de avondvullende speelfilm.<sup>684</sup> Anno 1915 was THROUGH THE FIRING LINE nog steeds onderdeel van een programma van “attractienummers”: een overblijfsel van het verstrooiende *variety format* zoals dat gedurende de oorlogsjaren in Nederland zou blijven bestaan. Het “hoofdnummer” wint in deze periode echter aan belang, resulterend in een vertoningspraktijk waarin een avondvullende speelfilm (of, zoals in hoofdstuk twee en drie gesteld, een avondvullende documentaire) hooguit nog voorafgegaan werd door een journaal, enkele korte films of een inleidend woord.

De vertoningspraktijk van avondvullende films was omgeven met een respectabel aura. Hiermee spiegelde de bioscoopbedrijf zich aan de schouwburg, niet aan het variététheater – het ‘programma’ werd een ‘voorstelling’ – in de hoop de midden- en bovenklasse voor een bezoek te interesseren. Deze praktijk veronderstelde bovendien een wezenlijk ander dispositief door de onverdeelde aandacht van de toeschouwer te vragen en aldus meer mogelijkheden te bieden voor immersie, identificatie en contemplatie. De enkelvoudige voorstelling betekende gaandeweg ook het einde van het doorlopende programma, waarin bezoekers letterlijk in- en uitliepen op zoek naar een vluchtig tijdverdrijf. In de Nederlandse bioscoopcultuur van de jaren tien bleven deze vertoningspraktijken naast elkaar bestaan.

De kwalificatie “aan  ngeschakeld verhaal” uit het citaat verwijst impliciet ook naar de verschuiving van een attractionele naar een narratieve cinema; die andere belangrijke transformatie die zich binnen de bioscoopcultuur van de jaren tien voltrok. Het begin van de Eerste Wereldoorlog viel min of meer samen met de laatste fase van de filmstilstische ontwikkeling, waarin de zelfreferentiële beeldtaal van de *cinema of attractions* plaats maakt voor complexere vertelstrategie  n die de basis legden voor de klassieke Hollywood-cinema.<sup>685</sup> Zoals in de inleiding al is gesteld, is het hanteren van al te rigide onderscheid tussen de *cinema of attractions* en verhalende cinema in de context van deze receptiestudie weinig productief. Wie het corpus van enige afstand overziet, moet concluderen dat juist oorlogsfilms vaak werden gekenmerkt door een stijl waarin de

---

<sup>684</sup> Michael Quinn, “Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film,” *Cinema Journal* 40, no. 2 (winter 2001): 36.

<sup>685</sup> Deze overgangperiode wordt doorgaans gesitueerd van 1908 tot aan de Eerste Wereldoorlog. Zie: Charlie Keil, *Early American Cinema in Transition. Story, Style and Filmmaking 1907-1913* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001), 3.

spectaculaire beelden en een integrale vertelling om voorrang strijden. Het zijn typische exponenten van wat Eric de Kuyper “le cinéma de la seconde époque” noemt.<sup>686</sup>

Het is de vraag wat deze speelfilms precies vertoonden en op welke wijze zij bijdroegen aan de beeld- en opinievorming over de oorlog in neutraal Nederland. Ook voor fictieve oorlogsfilms (hierna te noemen: oorlogsfilms) – in duur grofweg variërend van veertig tot negentig minuten – gold dat in de jaren tien van de vorige eeuw nog volop werd geëxperimenteerd met kunstgrepen waarmee de boodschap op de meest indringende wijze voor het voetlicht kon worden gebracht. Maar het antwoord op de vraag hoe zij de toeschouwer adresseerden, is niet slechts een optelsom van stilistische ontwikkelingen. Ook lokale toe-eigeningspraktijken speelden een belangrijke rol.

De oorlogsfilm lijkt, over het algemeen althans, geen filmcategorie te zijn geweest die zich bij het Nederlandse publiek in grote populariteit mochten verheugen. Als het rijke aanbod van non-fictiefilms over de oorlog in ogenschouw wordt genomen, kan zelfs worden gesteld dat speelfilms een vrij marginale rol speelden in de publieke verbeelding van de oorlog. Het is waar dat oorlogsjournaals vrijwel wekelijks op het programma van vele bioscopen stonden, maar speelfilms over de oorlog (zeker gedurende 1914-1916) waren schaars: het besproken citaat uit *De Kinematograaf* suggereert immers dat oorlogsfilms bij aanvang van de Eerste Wereldoorlog nog relatief zeldzaam waren. Het Theater Pathé lijkt in het hele jaar 1915 slechts drie langere speelfilms over de oorlog te hebben vertoond: *L'INFIRMIÈRE (DE ZUSTER VAN HET ROODE KRUIS, Henri Pouctal/Le Film d'Art, 1914)*, *LA FRANCE AVANT TOUT (HET VADERLAND VOOR ALLES, onbekend, 1915)* en *COEUR DU SOLDAT (SOLDATENHART, Pathé, 1915)*. Hoewel het hier wel om zogenaamde hoofdnummers ging, werden ze altijd vertoond in combinatie met andere titels. Deze en soortgelijke speelfilms werden zelden in de (hoofdstedelijke) pers besproken. Wellicht vond men ze te partijdig, te weinig onderscheidend of te kort, maar het was een lot wat vrijwel alle speelfilms was beschoren. De meeste kranten bleven bioscoopkritisch, zeker als het om ‘prikkeelfilms’ (sensationele fictiefilms) ging.

In de komende vier paragrafen zal de receptie van verschillende buitenlandse oorlogsfilms als analytisch uitgangspunt worden genomen. Het Britse deel komt er bekaaid af. Er zijn maar weinig voorbeelden bekend van Britse oorlogspeelfilms die in Nederland werden vertoond, afgezien van de titels die reeds zijn benoemd en besproken. Dat lijkt minder het geval te zijn geweest met Duitse films, zoals in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk wordt betoogd, ook al zijn er weinig geschreven receptiedocumenten overgeleverd. Eye beschikt echter wel over een Nederlandse distributiekopie van de Duitse oorlogsfilm *WENN VÖLKER STREITEN (WANNEER VOLKEREN STRIJDEN, Rino Lupo/Apollo, 1915)*.

---

<sup>686</sup> Eric de Kuyper, “Le cinéma de la seconde époque. Le Muet des années dix,” *Cinéma* 1 (mei 1992), 28–35.

Het is niet alleen een fascinerend voorbeeld van oorlogsretoriek in fictiefilms uit de jaren tien. De kopie laat ook zien hoe fysieke toe-eigeningen inzicht kunnen geven in de Nederlandse receptie van deze film en Duitse oorlogsfilms in het algemeen (paragraaf 5.2).

In navolging van de grote regeringsfilms wist een select aantal oorlogsfilms wel de aandacht van de pers en het publiek te vangen. De veelbesproken propagandafilm *MÈRES FRANÇAISES* (Louis Mercanton, René Hervil/Éclipse, 1917) bijvoorbeeld, die zich in Nederland om verschillende redenen in een grote belangstelling mocht verheugen (paragraaf 5.3). Dat gold ook voor de Amerikaanse propagandafilm *THE BATTLE CRY OF PEACE* (*DE STRIJKREET OM VREDE*, James Stuart Blackton, Wilfrid North/Vitagraph, 1915, een film die door sommigen als tegenpool van *MÈRES FRANÇAISES* werd gezien. Paragraaf 5.4 bespreekt hoe de receptie van *THE BATTLE CRY OF PEACE* in het teken stond van zijn gewelddadige inhoud en de wezenlijk ‘andere’ wijze waarop zij de neutrale toeschouwer adresseerde. In paragraaf 5.5 van dit hoofdstuk richt ik me op de ‘vredesfilms’ van het Deens filmbedrijf Nordisk, waarbij vooral de film *HIMMELSKIBET* (*HET HEMELSCHIP*, Holger-Madsen/Nordisk, 1917) centraal staat. Het betreft hier strikt genomen geen oorlogsfilm, maar sciencefiction. Niettemin kon de receptie van de film niet los worden gezien van de context van de Eerste Wereldoorlog. Juist door hun inherent geconstrueerde aard speelden deze oorlogsfilms een belangrijke rol in de perceptie van de oorlog. Zij spoorden toeschouwers al dan niet bewust aan om het medium film, fictie en ‘waarheid’ met elkaar in verband te brengen. Dat was wederom alleen een katalysator voor ideeënvorming over de oorlog, maar ook over film en bioscoop.

## 5.2 Duitse oorlogsficties: WENN VÖLKER STREITEN

De Frans-Duitse oorlog van 1870-1871 was vruchtbare grond voor de populaire verbeelding.<sup>687</sup> Ook in Nederland, waar voor de uitbraak voor de Eerste Wereldoorlog al films van zowel Franse als Duitse zijde verschenen waarin de onderlinge vijandigheid werd gethematiseerd. Duitse films als *AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN 1870-1871* (Franz Porten, Paul von Woringen/Deutsche Mutoskop und Biograph, 1913) en *DER FEIND IM LAND* (*DE VIJAND IN HET LAND*, Curt A. Stark/Messter, 1913) waren geenszins het product van geïnstitutionaliseerde propaganda, maar hadden als commercieel product wel degelijk een oorlogszuchtige lading.<sup>688</sup> De Haagse bioscoop Monopole kondigde de film in augustus 1914 aan als “het beroemde oorlogsdrama”, waarbij de hoofdrol voor de vermaarde Duitse actrice Henny Porten (1890-1960) natuurlijk niet onvermeld werd gelaten.<sup>689</sup> Ook werd de film als “actueel” bestempeld, in de hoop dat men zou profiteren van de nieuwshonger en sensatiezucht onder het Haagse publiek. Om dezelfde reden werd de film elders onder de meer urgente titel *DE*

---

<sup>687</sup> Bernadette Kesster, *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 42.

<sup>688</sup> Cinemacontext toont aan dat de film in 1913 in Rotterdam, Den Haag en Utrecht te zien was.

<sup>689</sup> Advertentie Monopole, *Haagsche Courant*, 17 augustus 1914, 8.

DUITSCHERS IN FRANKRIJK aangekondigd. (Bestaande films van een alternatieve, pakkende titel voorzien was een simpele maar doeltreffende manier om meer bezoekers te lokken.)<sup>690</sup> DER FEIND IM LAND kon worden gezien als een conventioneel melodrama tegen de achtergrond van de oorlog, maar nodigde ook uit tot meer ideologische bespiegelingen. Het verhaal van een grootmoedige Française die ten onrechte van verraad wordt beschuldigd en door Duitse troepen wordt gefusilleerd (een insteek die na de terechtstelling van Edith Cavell zeer waarschijnlijk niet zou worden gekozen!) strookt niet met gangbare opvattingen over effectieve – laat staan ophitsende – oorlogspropaganda. De film hield er een meer humanistische zienswijze op na dan zijn Franse evenknieën, waarin de ‘vijand’ op meer stereotype wijze werd geportretteerd.<sup>691</sup>

Het Eye Filmmuseum beschikt over een kopie van een andere Duitse film over de Frans-Duitse oorlog: de drieakter MADELEINE – DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BOUCOURT (Deutsche Bioskop/Emil Albes, 1912). Ook deze film was voor het begin van de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscopen te zien.<sup>692</sup> In vergelijking met DER FEIND IM LAND werd deze film gekenmerkt door een venijniger toon, zoals deels uit de plot kan worden afgeleid.<sup>693</sup>

Tot grote vreugde van haar vader, een rijke industrieel, heeft de jonge Alsacienne Madeleine zich verloofd met een jonge Duitse ingenieur. Hun romance wordt met lede ogen aanschouwd door een Franse rivaal in de liefde. Wanneer de oorlog uitbreekt, is de ingenieur verplicht zich te melden bij het Duitse officierskorps. Het afscheid van zijn geliefde Madeleine valt hem zwaar, maar de jongeman verzaakt zijn plicht aan het vaderland niet. Wanneer hij door een wraakzuchtige werknemer ten onrechte wordt ‘herkend’ als een Duitse spion, ziet de Fransman kans schoon om Madeleine alsnog voor zich te winnen. Hij confronteert de geschokte Madeleine met het dubbelleven van haar Duitse minnaar en zij belooft haar hand aan “diegene die den verrader vernietigt”. De Fransman zorgt ervoor dat zijn rivaal gevangen wordt genomen en tot de dood wordt veroordeeld. Wanneer Madeleine hem voor de laatste maal onder ogen komt, beseft ze dat ware liefde zich niet laat verloochenen. Ze helpt haar voormalige minnaar uit de dodencel ontsnappen. Eenmaal teruggekeerd bij zijn regiment, zet hij de aanval in op Château Boucourt om zijn verloofde te

---

<sup>690</sup> Zie: “Filmtitels,” *De Kinematograaf* 106, 29 januari 1915, 1385: “Ook wordt wel gespeculeerd op het “aller gemoederen bezighoudende” thema: de oorlog. Wij hebben “De vijand in het land,” door een handigen [sic] exploitant onlangs aangekondigd als “De Duitschers in Frankrijk” (deze handigheid bracht onzen vriend avond aan avond volle zalen!), “Heldendood”, “In dienst van zijn vaderland” of “Zijn vaderland getrouw”, “De Spion”, “De luitenant van het 6<sup>e</sup> regiment”, enz. enz. Ook deze titels hebben succes.”

<sup>691</sup> “La défaite contre les Prussiens en 1870 fut un évènement fondateur autour duquel se structura tout une série de représentations négatives qui ont durablement fixe une conception de l’Autre.” Zie: Laurent Véray, *La Grande Guerre au Cinéma. De la Gloire à la Mémoire* (Parijs: Ramsey, 2008), 47.

<sup>692</sup> Zie Cinemacontext: tussen juli 1912 en juni 1913 werd de film in verschillende bioscopen en steden in Nederland onder de titel MADELEINE vertoond.

<sup>693</sup> Deze plotbeschrijving is gebaseerd op een Eye-kopie: European Film Gateway. MADELEINE. Collectie Eye. [www.europeanfilmgateway.eu/detail/Madeleine/eye::e0b7640d3d90d283f512655a31a7844d](http://www.europeanfilmgateway.eu/detail/Madeleine/eye::e0b7640d3d90d283f512655a31a7844d) (laatste raadpleging 17 augustus 2018).

ontzetten. Wanneer een Franse soldaat de heldhaftige Duitser dreigt neer te schieten, werpt Madeleine zich in de baan van het schot en sterft.

De ‘verovering’ van Madeleine, als personificatie van de Elzas, kan worden opgevat als justificatie van de Duitse bezetting. Dat Madeleine zich meer aangetrokken voelt tot een Pruisische officier dan een Franse dandy is veelbetekenend. Het karakterologisch onderscheid van Madeleines aanbidders is in een moreel chiaroscuro uitgewerkt: de loyale Pruisische officier vindt zijn tegenbeeld in de fatterige Fransman, die zich ogenschijnlijk niet geroepen voelt dienst te nemen in het leger om zo de eer van zijn vaderland te verdedigen. In plaats daarvan maakt hij misbruik van de situatie door Madeleine voor zich te winnen nadat hij haar verloofde in de val heeft gelokt. Zijn Duitse tegenstrever prefereert plichtsgetrouwheid en opofferingsgezindheid boven de fysieke liefde. “Geen Duitsch Officier verraadt zijn vaderland,” stelt een van de spaarzame tussentitels in de Eye-kopie. Op stereotyperende wijze verbeeldt MADELEINE – DER ÜBERFALL de ideologische kloof tussen beide naties, nog voor de Eerste Wereldoorlog daadwerkelijk was begonnen.

Vanuit een historisch-pragmatisch perspectief kan MADELEINE – DER ÜBERFALL niet eenduidig als ‘tendenzfilm’ worden aangewezen. Natuurlijk vertegenwoordigde de film in het licht van de groeiende internationale spanning het Duitse standpunt inzake de Elzas. Maar wie zich niet voor politiek interesseerde, kon de film ook interpreteren als een conventioneel melodrama waarin de strijd om een jonge vrouw de spil vormde van een fatale liefdesgeschiedenis. De spaarzame tussentitels in de Nederlandse distributiekopie maken geen gebruik van expliciete beschuldigingen of chauvinistische borstklopperij, afgezien van de eerder vermelde tussentitel, al is het niet onwaarschijnlijk dat de toon hier bewust is gematigd. Bovendien hoeft voor een neutraal publiek de constructie van de Ander en de anti-Franse teneur van de film, niet evident te zijn geweest. Er zijn helaas nauwelijks reacties op deze film overgeleverd die beide lezingen kunnen staven. Het katholieke dagblad *De Tijd* vermeldde wel dat de film een “succesnummer” en een “boeiend drama” was, maar naar de politieke grondlaag van de film werd niet verwezen.<sup>694</sup> Toch kon ook deze film worden gebruikt om naar de context van de wereldbrand te verwijzen. Dat blijkt uit de aanwezigheid van twee titelkaarten in dezelfde kopie, waarop respectievelijk MADELEINE en (opnieuw!) DE DUITSCHERS IN FRANKRIJK staat geschreven. In augustus 1914 was de film onder de titel MADELEINE te zien in de Haagse bioscoop Apollo.<sup>695</sup> In de Vlissingse Desmet-bioscoop Bellamy daarentegen, werd de film onder de meer actuele titel DE DUITSCHERS IN FRANKRIJK aangekondigd.<sup>696</sup> Binnen de context van de Eerste Wereldoorlog boden oude en nieuwe oorlogsfilms mogelijkheden om een breed publiek aan te spreken.

---

<sup>694</sup> “De Witte Bioscoop,” *De Tijd*, 27 augustus 1912, 6.

<sup>695</sup> Informatie Cinemacontext.

<sup>696</sup> Advertentie Bellamy-Bioscoop, *Vlissingche Courant*, 15 oktober 1914, 4.



Na het uitbreken van de oorlog werden in Duitsland verschillende films geproduceerd die elders als “feldgrauer filmkitsch” zijn betiteld.<sup>697</sup> Films als AUF DEM FELDE DER EHRE (1913), WIE MAX DAS EISERNE KREUZ ERWARB (1914) en WEIHNACHTSGLOCKEN (1914) namen de Eerste Wereldoorlog als uitgangspunt voor verhalen over de strijd voor het vaderland.<sup>698</sup> DEUTSCHE HELDEN – UM DAS LEBENSGLÜCK BETROGEN (HELDENDOOD, Franz Hofer/Luna-Film, 1914) was een typische exponent van dit genre en een van de weinige waarvan met zekerheid kan worden gesteld dat hij in Nederland is vertoond. In de eerste helft van 1915 was deze drieakter ondermeer te zien in Cinema Palace en Cinema De Munt (Amsterdam), Imperial Bioscope (Rotterdam) en de Haagse bioscoop Passage.<sup>699</sup> De laatste adverteerde de film als “een zeer pakkend militair drama”, ingeklemd tussen andere titels als BUNNY ALS OLIFANTENDRESSEUR (George D. Baker/Vitagraph, jaartal en oorspronkelijke titel onbekend) en de Duitse “schlager comedie” HOE RAAK IK MIJN SCHOONMOEDER KWIJT.<sup>700</sup> Het betrof hier dus geen grootse aankondiging, maar de ‘spectaculaire’ titel en de toevoeging dat het om “bijzonder boeiende oorlogstaferelen” ging, maakte de film wellicht aantrekkelijk voor een specifieke doelgroep. Door de (vak)pers werd de film echter niet opgemerkt.

Een dergelijk lot was eigenlijk alle Duitse oorlogsfilm beschoren. WENN VÖLKER STREITEN (WANNEER VOLKEREN STRIJDEN, Rino Lupo/Apollo, 1915), zover bekend is de enige overgebleven kopie van een Duitse, fictieve oorlogsfilm die tijdens de Eerste Wereldoorlog was gemaakt en in Nederland was te zien, vormt daarop geen uitzondering. De film, op een titelkaart aangekondigd als een “drama uit den tegenwoordigen oorlog”, speelt zich net als DER FEIND IM LAND en MADELEINE af in de Elzas. De plot laat zich als volgt samenvatten. Wanneer de Duitser Frederik Faber en de Fransman Henri Toussaint worden geconfronteerd met de mobilisatiegeruchten, reageert laatstgenoemde gelaten. Hij realiseert zich onmiddellijk dat de oorlog grote gevolgen zal hebben voor zijn vriendschap met Frederik en diens zus Lize, op wie Henri heimelijk verliefd is. Het patriottische enthousiasme waarmee zijn vriend Frederik de aanstaande oorlog begroet is hem vreemd. Toch neemt hij dienst in het Franse leger. Ook Frederik vertrekt als vrijwilliger naar het front, tot grote ongerustheid – en trots – van zijn ouders en zus. In de tweede acte verplaatst de handeling zich naar het front, waar de Duitse troepen terreinwinst op de Fransen boeken.

Tijdens een verkenningstocht overmeestert een patrouille onder leiding van Frederik een aantal Franse soldaten, onder wie Henri. Beide mannen tonen zich getroffen door het wrede lot, maar hun voormalige vriendschap verhindert niet dat Henri krijsgesvangene wordt gemaakt. Wel brengt Frederik persoonlijk de ouders van Henri op de hoogte van zijn gevangenschap. Door zijn

---

<sup>697</sup> Term afkomstig van de Duitse publicist Oskar Kalbus. Zie: *Vom Werden deutscher Filmkunst. Teil I: Der Stumme Film.* (Altona-Bahrenfeld, 1935), 18.

<sup>698</sup> “The underlying theme of most of these films depicted the war as a defensive struggle against aggressive enemies.” Zie: Moyer, *Victory must be ours*, 226.

<sup>699</sup> Informatie Cinemacontext.

<sup>700</sup> Advertentie Passage-Bioscope, *Haagsche Courant*, 13 februari, 8.

toedoen wordt hen zelfs de mogelijkheid geboden hun zoon nog eenmaal te spreken, voordat hij werd meegevoerd naar het gevangenenkamp. Daarna nemen Frederik en Henri afscheid, in de wetenschap dat zij voortaan vijanden zullen zijn. Frederik brengt zijn zus middels een brief op de hoogte van Henri's gevangenschap. Terwijl haar moeder Lize troost, markeert haar vader met zichtbare tevredenheid de laatste Duitse veroveringen op een landkaart aan de muur. De film eindigt met een halftotaal van de berustende Henri, van wiens lippen duidelijk de verzuchting "wenn völker streiten" valt af te lezen.

Over de productiegiedenis van WENN VÖLKER STREITEN is weinig bekend. In geen enkele publicatie van de Duitse filmhistoricus Rainer Rother bijvoorbeeld – dé expert op het gebied van Duitse propaganda en oorlogsfilms tijdens de Eerste Wereldoorlog – wordt melding gemaakt van het bestaan van de film, laat staan in overige wetenschappelijke publicaties. In de catalogus van *Le Giornate del Cinema Muto* (2012) werd de film geïntroduceerd als "a classic war story that would persist in films until Powell and Pressburgers "The Life and Death of Colonel Blimp" – the sadness of two pre-war friends who face each other on the battlefield when their different countries go to war".<sup>701</sup> Volgens de anonieme auteur onderscheidde de film zich niet alleen om zijn realistische weergave van de oorlog, maar ook om zijn "genuinely humane approach".

Het is inderdaad verleidelijk om WENN VÖLKER STREITEN in thematisch opzicht te vergelijken met, bijvoorbeeld, een anti-oorlogsfilm als MAUDITE SOIT LA GUERRE (GEVLOEKT ZIJ DE OORLOG, Alfred Machin/Pathé, 1914), die in april 1914 in de Amsterdams Pathé Bioscoop al in première was gegaan. Ook deze film vertelde het verhaal van twee vrienden die door het wrede lot van de oorlog tegenover elkaar komen te staan, maar wel één met fatale gevolgen. In de Nederlandse pers werd nauwelijks aandacht aan de film geschonken, laat staan dat deze in verband wordt gebracht met naderend onheil. Het *Algemeen Handelsblad* beschreef MAUDITE SOIT LA GUERRE als een "onmachtig" sensatiedrama, dat vooral tekortschoot in een geloofwaardige en spectaculaire representatie van het oorlogsbedrijf.<sup>702</sup> Met de uitbraak van de oorlog wint MAUDITE SOIT LA GUERRE echter aan actuele waarde. Verschillende bioscopen programmeerden de film in de herfst van 1914 de film opnieuw. De Rotterdamse bioscoop Americain bijvoorbeeld, onder leiding van de ogenschijnlijk pro-Franse weduwe Strengholt-Lacroix. Zij vertoonde het "spannend treurspel" ook in haar Strengholt Bioscope te Middelburg<sup>703</sup>: een keuze die mogelijk werd ingefluisterd door de aanwezigheid van vele Belgische vluchtelingen in die regio. MAUDITE SOIT LA GUERRE speelt zich echter af tegen de achtergrond van een

---

<sup>701</sup> *Festivalcatalogus Le Giornate del Cinema Muto*, 2012, 168.

<sup>702</sup> "Uitgaan. Bioscoop en Variété." *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 23 april 1914, 1: "De film schijnt mij echter onmachtig om zulke toneelen weer te geven op een wijze, die de mensen werkelijk doet huiveren en griezelen; de ontploffende bommen lijken een slap vuurwerkje."

<sup>703</sup> Advertentie Strengholts Electro Bioscope, *Middelburgsche Courant*, 15 september 1914, 4.

fictieve oorlog, waarin nationaliteiten niet expliciet worden benoemd. Dat was met WENN VÖLKER STREITEN niet het geval.

Wanneer de voorkeurslezing van WENN VÖLKER STREITEN als analytisch uitgangspunt wordt genomen, valt op dat in de film de Frans-Duitse rivaliteit vanuit een strikt Duits perspectief wordt gethematiseerd. Opvallend genoeg wordt daarbij gebruikgemaakt van welhaast subliminale retorische strategieën die later aan de basis zouden staan van de officiële propagandafilms van de BUFA en UFA. WENN VÖLKER STREITEN portretteert de Ander niet als een gedemoniseerde vijand – Henri en Frederik zijn immers vrienden – maar maakt wel degelijk gebruik van verpakte aanwijzingen die de morele suprematie van laatstgenoemde aan moest tonen. De portrettering van Henri vertoont bijvoorbeeld grote overeenkomsten met het Franse stereotype uit MADELEINE – DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BOUCOURT. Henri is een keurig gekapte, slanke man, maar achter zijn gesoigneerde uiterlijk schuilt weinig karakter. De weerzin waarmee Henri de oorlog begroet typeert hem, evenals het gemak waarmee hij zich na een korte worsteling aan Frederik overgeeft. Mochten deze voorbeelden zijn inherent defaitistische houding niet hebben verduidelijkt, dan fungeerde zijn archaïsche uniform nog als herinnering aan de Franse nederlaag van 1871. Het uniform steekt schril af tegen het krijgshaftige en state-of-the-artuniform van de Duitse soldaten (afbeelding 32).

Kortom: in de representatie van beide personages is de moraaltroop de sturende factor. Op enigszins verholde wijze vertegenwoordigden zij de dichotomie van *Civilisation* en *Kultur* – vanuit Duits perspectief, welteverstaan. Het is de vraag of en in hoeverre toeschouwers in Nederland dit ideologische onderscheid zullen hebben opgemerkt. Genoemde ‘subtiliteiten’ zullen vooral zijn opgevallen door hen die de film omwille van zijn ‘Duitsheid’ bekeken. Voor deze publiekscategorie waren er meer mogelijkheden om WENN VÖLKER STREITEN te veroordelen. De humaniseringstroop was bijvoorbeeld herkenbaar in de menswaardige wijze waarop Duitsers hun krijgsgevangenen behandelden. Ook in de scène waarin Frederik de ouders van Henri bezoekt is deze strategie evident. Frederik weet hun achterdocht te overwinnen door gebruik te maken van een Frans woordenboek en ontwapenende glimlach, terwijl hij hun jongste dochter op zijn knie zet. Hier toont Frederik zich van zijn meest empathische kant, rechtvaardig en behulpzaam (vergelijk de case BELGIË ONDER DUITSCH BESTUUR, paragraaf 3.8).



Afbeelding 32. Affiche WENN VÖLKER STREITEN.  
Collectie Eye.

Zo gesteld was WENN VÖLKER STREITEN te begrijpen als een directe reëliek op de aanklachts- of Hunnentroop die stevig was geworteld in de verhalen over Duitse oorlogsmisdaden. Maar de film kon als zodanig ook worden ‘ontmaskerd’. Het was om die reden dat *De Bioscoop-Courant* de film betitelde als “pro-Duitsch [...] en dat nog wel in een tijd, dat de Belgische exodus nog versch in het geheugen lag”.<sup>704</sup> Het is de enige referentie naar WENN VÖLKER STREITEN die in de (vak)pers verscheen, maar wel één die direct duidelijk maakt dat de film in Nederland niet door iedereen als “genuinely humane” werd beschouwd. In de voorkeurslezing van de film was het Duitse leger gedisciplineerd, gemotiveerd en rechtschapen, maar zelfs in de openbaarheid van neutraal Nederland waren genoeg voorbeelden van het tegendeel te vinden.

WENN VÖLKER STREITEN benadrukt ook dat oorlog, als middel om grotere idealen te bereiken, soms onvermijdelijk is. Die *tendenz* zien we terug in de innovatieve wijze waarop documentair filmmateriaal in de vertelling is geïntegreerd.<sup>705</sup> Het betreft een *point-of-view shot* van Frederik, waarin zwaaiende oorlogsvrijwilligers in kolonne voorbijtrekken, de blik direct in de camera gericht.

<sup>704</sup> WENN VÖLKER STREITEN werd nota bene niet eens op zijn eigen merites besproken. De aanleiding om naar de film te verwijzen was het vertoningsverbod van LE PASSEUR DE L’YSER. Zie: “censuur...en nog eens censuur,” *De Bioscoop-Courant* 36, 1 juni 1916, 1.

Het ontbreken van een *eyeline match* en het verschil in contrast maken het vrijwel zeker dat hier sprake is van een invoeging van non-fictiebeelden die mogelijk afkomstig zijn uit een oorlogsjournaal. Enerzijds zou deze keuze kunnen worden verklaard door de heersende schaarste: hergebruik van filmmateriaal drukte de productiekosten. De beelden kunnen echter ook bewust als een verwijzing naar de actualiteit in de film zijn geïntegreerd. Door ‘direct’ het oorlogsenthouiasme te representeren, refereert de scène aan de sfeer van nationale eendracht en vastberadenheid die zo kenmerkend was voor de mobilisatiedagen. Net als de vader die de Duitse vordering genoegzaam op de kaart markeert, dicteert dit voorbeeld dat WENN VÖLKER STREITEN eerder als lofzang op dan als aanklacht tegen het oorlogsenthouiasme moest worden gezien. Hoe kon dat ook anders, amper een jaar nadat de Duitse natie zich met volle overgave in het strijdgewoel had gestort. WENN VÖLKER STREITEN propageerde volharding in de strijd.

Deze stelling kan worden getoetst aan de wijze waarop de Nederlandse distributiekopie van WENN VÖLKER STREITEN op fysiek niveau is toegeëigend. Voor zover bekend bestaat er geen tweede kopie van de film waarmee de Nederlandse distributiekopie kan worden vergeleken. De tussentitels zijn wel in het Nederlands gesteld, maar het is niet duidelijk of hier sprake is van een een-op-eenvertaling, of dat er enige mate van dichtelijke vrijheid of zelfs neutrale matiging was toegepast. Het taalgebruik is evenmin gekleurd door patriottische declamatie of expliciete verwijzingen naar nationaliteiten, zoals dat bij MADELEINE – DER ÜBERFALL ook het geval was. Het zijn wellicht opvallende kenmerken aan de film, maar zonder vergelijkingsmateriaal is er geen mogelijkheid om te bewijzen dat het hier om Nederlandse toe-eigening gaat.

Een oorspronkelijke beschrijving van de film in het Duitse vakblad *Lichtbild-Bühne* laat echter zien dat de film op ingrijpende wijze was aangepast voor de neutrale markt. Het vakblad betitelde de film als “der prächtigste Kriegsfilm unserer Zeit”, maar vermeldde ook dat er sprake was van een allegorische slotscène waarin niemand minder dan de Duitse keizer de hoofdrol opeiste:

*Abends am traulichen Wachtfeuer, wo die Gedanken Ruhe haben, sich zu sammeln, da schweift der Geist zurück zur Deutschen Heimat, und die braven Feldgrauen denken an Deutschlands obersten Schirmherrn: der Kaiser steigt vor ihnen auf, wie er mit fester Hand das Reichsschwert halt, um das Vaterland zu schützen. Mitten im Kampfgetümmel steigt die Ahnung kommenden glücklichen*

---

<sup>705</sup> “The imagery of cheering volunteers in WENN VÖLKER STREITEN is typical of factual filmmaking at the time. In his history of the newsreel *Topical Budget*, which produces the official newsreel for the War Office during the last two years of the First World War, Luke McKernan notes the abundance of shots of soldiers marching past the camera and their “costumary cheery looks towards the camera that characterise so many of the newsreel of the period,” aldus Ine van Dooren en Peter Krämer, “The Politics of Direct Address,” in Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, red., *Film and the First World War* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 102.

*Friedens auf, und wenn jetzt auch die Völker streiten, treue Freundschaft der Friedensjahre wird in schönen Zukunftsjahren aufs neue wieder aufleben.*<sup>706</sup>

Het is onmogelijk te reconstrueren waaruit de slotscène precies bestond – de beschrijving kan grotendeels gebaseerd zijn op een tussentitel – maar het is duidelijk dat de semigoddelijke verschijning van keizer Wilhelm de oorsprong van de film in een meer propagandistisch daglicht stelde dan de overgebleven Nederlandse distributiekopie doet vermoeden. Gezien de striktheid van de neutrale (zelf)censuur in Nederland, is het zeer waarschijnlijk dat we aldus te maken hebben met een gecensureerde kopie. Het is ook mogelijk dat de distributeur van de film, Jean Desmet, de film voor zijn eerste vertoning al aan de eisen van de neutrale markt had aangepast. WENN VÖLKER STREITEN werd halverwege juni 1915 immers in de Haagse Residentie-Bioscoop vertoond: een stad waar de zorg om neutraliteit uiterst groot was.<sup>707</sup> Op het moment van vertonen was het expliciet verboden om de beeltenis van de Duitse keizer op het bioscoopdoek te projecteren. In Rotterdam werd de film tijdens de oorlogsjaren zelf helemaal niet vertoond; dat gebeurde pas in mei 1919.<sup>708</sup>

Het is echter niet voldoende om het ontbreken van de keizerscène te verklaren vanuit de dreiging van lokale censuur alleen. Het is eerder zo dat Desmet rekening hield met de voorkeuren van zijn vaste clientèle, zoals de compilatie van zijn journaals al deed vermoeden (zie paragraaf 3.6). Duitse oorlogsfilm konden immers niet vanzelfsprekend op de instemming van de Nederlandse clientèle rekenen. Een kort bericht in het vakblad *De Kinematograaf* over de vertoning van de Duitse film EEN SLACHTOFFER DER MOBILISATIE (National-Film, jaartal en maker onbekend) in Cinema De Munt onderstreepte deze regel: “De synopsis is vlot geschreven en ondanks de aardig gevonden verwickelingen, zeer goed te volgen. Jammer dat aan de film afbreuk wordt gedaan door de soms al te vaak verschijnende “Pickelhauben”, hetgeen nu eenmaal voor den “doorsnee” – Hollander een doorn in ‘t oog is. National-film was iets te nationaal.”<sup>709</sup>

Eerder stelde *De Kinematograaf* in een redactioneel commentaar in januari 1915 dat “het Duitsch-patriotische [sic]” geen gewild genre was in Nederland.<sup>710</sup> *De Bioscoop-Courant* had al geconstateerd dat vooral in de volkstheaters de stemming meer pro-Frans was.<sup>711</sup> Aangezien die volkstheaters de hoofdmoot van Desmets clientèle uitmaakte, was het ook in dat opzicht verstandig om de propagandistische toon van WENN VÖLKER STREITEN te matigen. Ook de aanwezigheid van de vele Belgen in de Nederlandse bioscoopzalen kan een overweging zijn geweest de ‘Duitsheid’ van

<sup>706</sup> “Wenn Völker Streiten...,” *Lichtbild-Bühne* 8 no. 8 (1915): 43. Ik ben veel dank verschuldigd aan Daniel Wiegand, die mij attendeerde op deze bron.

<sup>707</sup> Advertentie Residentie-Bioscoop, *Haagsche Courant*, 22 juni 1916, 8.

<sup>708</sup> Cinemacontext maakt melding van een vertoning in de Rotterdamse bioscoop Parisien (eigendom van Jean Desmet) op 9 mei 1919.

<sup>709</sup> “Cinema de Munt,” *De Kinematograaf* 178, 16 juni 1916, 2378.

<sup>710</sup> “De Toestand,” *De Kinematograaf* 105, 22 januari 1915, 1367.

<sup>711</sup> “Censuur...en nog eens censuur,” *De Bioscoop-Courant* 36, 1 juni 1916, 1.

bepaalde films te verhullen. Als Nederlander van Belgische komaf zou Desmet voor dat argument zeker niet ongevoelig zijn geweest.

Zoals gesteld zijn er nauwelijks inhoudelijk persbesprekingen van WENN VÖLKER STREITEN overgeleverd, laat staan van andere Duitse oorlogsfilms. Deze schaarste is vooral veelzeggend. WENN VÖLKER STREITEN mocht in Duitse ogen dan een “prachtige” oorlogsfilm” zijn; voor vertoning in Nederland was hij eigenlijk ongeschikt. Voor de neutrale toeschouwer bood de film weinig identificatiemogelijkheden, als melodrama was hij weinig emotioneel pakkend en een ieder die een aversie tegen Duitsers had, zag zijn vooroordelen eenvoudig bevestigd. Dat was, tot slot, ook het geval met de enige BUFA-speelfilm die gedurende de oorlog in de vier grootste Nederlandse steden te zien is geweest: de jeugdfilm JAN VERMEULEN, DER MÜLLER AUS FLANDERN (JAN VERMEULEN, DE VLAAMSCH MOLENAAR, Georg Jacoby/BUFA, 1917).

Met de oprichting van het Bild- und Filmamt aan het begin van 1917, kwam de productie van propagandafilms direct in overheidshanden. Naast de vele reportages en de bekende regeringsfilm UNSEREN HELDEN AN DER SOMME, produceerde BUFA ook enkele speelfilms.<sup>712</sup> Het succes van de Franse propagandafilm MÈRES FRANÇAISES verleidde Duitse propagandisten tot een nieuwe koers, waarin fictiefilms met subliminale boodschappen de toeschouwer ‘onbewust’ moest beïnvloeden.<sup>713</sup> Van de bioscopen in de vier grootste steden lijkt het Rotterdamse Olympia de enige bioscoop te zijn geweest die het aandurfde om JAN VERMEULEN, DER MÜLLER AUS FLANDERN te vertonen.<sup>714</sup> Wellicht dat eigenaar Tuschinski zich gesterkt voelde door de aanwezigheid van de vele Duitsers in de stad, want de inhoud van de film liet zich voor andere partijen gemakkelijk veroordelen. Nog voor de Nederlandse première nam *De Bioscoop-Courant* de moeite om een cynische bespreking van de film te publiceren. Met nauwelijks verborgen plezier fileerde een zeker ‘H’ de aanwezige humaniteitstroop:

*Wij willen liever zoo tusschen haakjes eens zeggen, wat eventueel een gewoon menschenkind, die zich nooit ernstig met het bioscoopvraagstuk heeft beziggehouden, zou opmerken. Als hoofdnummer gaat dan: “Jan Vermeulen, der Hüller [sic] von Flandern” (Jan Vermeulen, de molenaar van Vlaanderen) een film in 3 afdeelingen, waarin origineele opnamen uit het Belgische door Duitschland*

---

<sup>712</sup> Het gaat om de volgende titels: DER FELDARTZ/DAS TAGEBUCH DES DR. HART (Paul Leni, 1917), JAN VERMEULEN, DER MÜLLER AUS FLANDERN (Georg Jacoby, 1917), DEM LICHT ENTGEGEN (Georg Jacoby, 1918) en DER GELBE SCHEIN (Victor Janson, Eugen Illés, 1918). Hoewel de aanwezigheid van DAS TAGEBUCH DES DR. HART in de Eye-archieven voorzichtig doet vermoeden dat de film in handen is geweest van een Nederlandse distributeur, kan niet met zekerheid worden gesteld dat deze film in Nederland ook daadwerkelijk te zien is geweest. Cinemacontext of de historische krantendatabase van de Koninklijke Bibliotheek geven hierover geen uitsluitsel. Onder de titel ARME LEA! OF DE GELE KAART IS DER GELBE SCHEIN wel in Nederland vertoond. Er zijn geen bronnen voorhanden die suggereren dat de film in Nederland als een propagandafilm werd gezien. De film was hoofdzakelijk bedoeld voor de Poolse markt en hadden inhoudelijk geen directe relatie met de oorlog.

<sup>713</sup> Zie: Rainer Rother, “Learning from the Enemy: German Film Propaganda in World War I,” in *A Second Life: German Cinema’s First Decades*, red. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996), 186.

<sup>714</sup> Informatie Cinemacontext. Een advertentie voor de film verscheen in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (avondblad), 20 december 1917, 10.

bezette gebied en uit de Duitse gevangenkampen. De film laat zien, hoe Jan, de molenaar, in Duitse gevangenschap raakt. Op de film wordt gezegd dat hij gevangen genomen werd in een gevecht. (Vlamingen zelf en de halve wereld met hen zullen wellicht fluisteren dat hij waarschijnlijk zonder vorm van proces van huis en haard is weggevoerd). In Jan's woonplaats is alles Duitsch geworden (dit om de Duitse jeugd en het nageslacht te laten zien hoe men in sommige gevallen met overeenkomsten en tractaten over neutraliteitshandhaving omspringt). Een Duitse onderwijzer onderricht Jan's kroost, doch moeder de vrouw wil maar steeds van de indringers niets weten, tot eindelijk... en dan krijgt ze te zien het bijna verdrinken van een van Jan's kinderen, het redden van 't kind door een Duitse matroos, terwijl het onder de geneeskundige hulp van een militaire arts weer heelemaal opknapt. Moeder verzoent zich thans met de Duitsers. ("Bild und Film kunst" heeft zich schijnbaar ook de zinspreuk ingegrift: "bij onze lieve Heer en op de film is alles mogelijk". Althans de molenaar krijgt, door tussenkomst van den onderwijzer en den dokter verlof om zijn ziek kind te gaan bezoeken. Dat klinkt wat gek in de ooren, dat doet je wat vreemd voor de oogen als je zoo iets op de film te zien krijgt, en je weet uit de couranten met feiten gestaafd... (Vlamingen en de rest zullen wel weer fluisteren dat is de Duitse jeugd zand in de oogen strooien). [...]) Nogmaals, wij willen de eerste proef van 't jeugdprogramma van het "Königliche Bild und Film Amt" niet becritiseren. De opmerkingen die we hierboven tusschen haakjes schreven zal iedereen maken, die niet al te hoog met de Duitse Kultur loopt en die zal tevens vragen "wat voor wezenlijk onderscheid zit er nu in dit programma van "Bild und Films" en wat we doorgaans te zien kregen en waarover men zoo'n geweeeklaag aanhief, dat de films de jeugd misleiden door haar onwaarheid."<sup>715</sup>

Deze reactie laat zich lezen als een lesje 'tegendraads interpreteren' door een Duits-kritisch publiek. Het toont opnieuw aan hoe lastig het voor de Duitse propagandisten was om tegen de publieke opinie in Nederland op te boksen. België bleek opnieuw hun achilleshiel.

### 5.3 De receptie van MÈRES FRANÇAISES: vertoningspraktijken, reacties en doelgroepen.

Met de avondvullende film MÈRES FRANÇAISES bewoog Éclipse zich op het terrein van de high-end filmmarkt. Het scenario was geschreven door niemand minder dan Académie-lid Jean Richepin (1849-1926) en de hoofdrol werd vertolkt door de wereldberoemde actrice Sarah Bernhardt (1844-1923). De film ademde een hang naar prestige en erkenning. MÈRES FRANÇAISES was echter niet alleen 'kunst', maar zeker ook een vorm van propaganda. Voor de productie van de film had Éclipse op de steun van de Franse regering en het leger kunnen rekenen.<sup>716</sup> De betrokkenheid van de autoriteiten was een gewaagde stap, aangezien de 'waarheid' de hoofdinzet was van de internationale

<sup>715</sup> K., "Jeugd-programma's," *De Bioscoop-Courant* 49, 31 augustus 1917, 5-6.

<sup>716</sup> Victoria Duckett, *Seeing Sarah Bernhardt: Performance and Silent Film* (Urbana: University of Illinois Press, 2015), 164.



propagandastrijd en fictiefilms logischerwijs met leugens konden worden geassocieerd. De slag om *hearts and minds* vroeg echter om rigoureuze middelen, temeer omdat er aan het front zelf geen enkele vordering werd gemaakt.

Voorals die constatering lijkt de weg vrij te hebben gemaakt voor fictiefilm als onderdeel van de Franse oorlogspropaganda. Het was de eerder genoemde Jean-Louis Croze, hoofd van het propaganda-instituut Section Cinématographique de l'Armée Française, die halverwege 1916 het initiatief nam tot de productie van *MÈRES FRANÇAISES*. Het was hem vooral opgevallen dat de Franse reportages en regeringsfilms, die toch vooral de slagkracht en het moreel van het Franse leger propageerden, minder geschikt waren om het neutrale publiek te overtuigen van het Franse standpunt.<sup>717</sup> Dat gold blijkbaar ook voor de vele patriottische en heroïsche speelfilms die onafhankelijke productiemaatschappijen al hadden gemaakt. Croze was van mening dat de Duitsers wél over de juiste films beschikten, al is niet duidelijk op welke titels hij doelde.<sup>718</sup> De receptie van Duitse oorlogsfilms in Nederland nam hij klaarblijkelijk niet als uitgangspunt voor zijn bewering. Maar wie vanuit dit perspectief nog eens naar *WENN VÖLKER STREITEN* kijkt, ziet opvallende overeenkomsten met *MÈRES FRANÇAISES*. Oorlogsretoriek verpakt als een vredelievende boodschap: het was een beproefd recept.

Filmhistoricus Charles Musser kenschetste *MÈRES FRANÇAISES* als “an organized attempt, on behalf of the French military and theatrical establishments, to sway American audiences to the Allied cause”.<sup>719</sup> Het is een wat smalle karakterisering. Zeker, de Amerikaanse markt was voor de Franse filmpropagandisten van primair belang, maar Mussers formulering suggereert dat de film de Amerikaanse toeschouwer min of meer direct adresseerde. Dat was niet zo. De melodramatische inhoud en de aanwezigheid van Sarah Bernhardt was juist uitermate geschikt om verschillende doelgroepen wereldwijd te bereiken.<sup>720</sup>

---

<sup>717</sup> Zie de opgetekende herinneringen van Louis Mercanton, “Comment on a tourné *Mères Françaises*”, verschenen in *La Cinématographie Française* op 7 april 1923, integraal gepubliceerd in: *Sempre in Penombra*. Archivio del cinema muto, <https://sempreinpenombra.com/2014/10/24/comment-on-a-tourne-meres-francaises/>. (laatste raadpleging 21 mei 2018). Opvallend genoeg hanteerden de Duitsers een omgekeerde redenering: bij gebrek aan goede propagandafilms werd juist naar *MÈRES FRANÇAISES* gewezen.

<sup>718</sup> *Ibid.*: “Aussi Croze, qui n’était pas seulement un excellent agent d’exécution mais qui avait sur l’organisation cinématographique en temps de guerre des vues d’ensemble, fit un beau jour remarquer au colonel Carence, chargé de la Direction des services de Presse au ministère de la Guerre, et dont relevait le service photographique et cinématographique de l’Armée, que nous ne possédions aucun film de guerre qui pût servir à alimenter notre propagande à travers le monde. Les Allemands au contraire, ajouta Croze, multiplient les films de ce genre et les font tourner dans des cadres aussi rapprochés que possible du front.”

<sup>719</sup> Charles Musser, “Conversions and Convergences: Sarah Bernhardt in the Era of Technological Reproducibility, 1910–1913,” *Film History* 25, no. 1-2 (2013): 165.

<sup>720</sup> Van Duitse zijde speelde filmactrice Henny Porten (1890-1960) een vergelijkbare rol. Zie: Ramona Curry, “How Early German Film Stars Helped Sell the War(s)” in Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, red., *Film and the First World War* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 139–148. In de Verenigde Staten werden eveneens filmsterren ingezet om de oorlogsinspanningen te ondersteunen, onder wie Charlie Chaplin (1889-1977), Douglas Fairbanks (1883-1939) en Mary Pickford (1892-1979). Zie: Philip M. Taylor, *Munitions of the Mind: War propaganda from the Ancient World to the Present Age*, 3<sup>e</sup> ed. (Manchester: Manchester University Press, 2003), 185.

Zo werd de film in het neutrale Nederland ook met groot succes vertoond. Verschillende Franse oorlogsfilms gingen MÈRES FRANÇAISES voor. Ook zonder dat de overheid of het leger daartoe de opdracht gaf, speelde de filmindustrie in Frankrijk een belangrijke rol in de culturele mobilisatie van het Franse volk in oorlogstijd; aangemoedigd door de vraag van een strijdvaardig of verontwaardigd bioscooppubliek. Voor zover ze geschikt werden geacht, vond een aantal films de weg naar de Nederlandse bioscopen. Van alle oorlogsfilms die in Nederland te zien waren, lijkt het merendeel toch van Franse origine te zijn geweest.

In de Franse oorlogsfilms voerde de heldentrop doorgaans de boventoon. In LE PASSEUR DE L'YSER (DE BRUGWACHTER VAN DE IJZER, M. Honoré/Pathé 1915) en L'ÂME DU BRONZE (HELDENSTAAL, Henri Roussel/Éclair, 1918) bijvoorbeeld, films die ook in Nederland waren te zien, gaven de protagonisten op roemvolle wijze hun leven voor het vaderland. L'ÂME DU BRONZE is in dit opzicht emblematisch.<sup>721</sup> De film verhaalt over twee rivalen in de liefde die gezamenlijk werken aan de fabricage van een nieuw soort staal voor de Franse kanonnenindustrie. Wanneer een van hen (kapitein Desmarets) in de smeltoven dreigt te vallen, aarzelt de ingenieur Jean Vernot om een helpende hand uit te steken, met fatale gevolgen. Door schuldgevoel overmand voelt Vernot zich verplicht het werk voort te zetten. Op het moment dat de mobilisatie wordt afgekondigd, verlaten 'zijn' kanonnen de fabriek.

Tijdens de slag om de Marne meldt Vernot – die als luitenant bij de artillerie in dienst is gekomen – zich vrijwillig aan om een geschutbatterij in het zicht van de vijand te leiden. Hij ontdekt dat de kanonnen waarover hij de leiding heeft zijn gegoten uit het staal waarin Desmarets is gestorven. Wanneer hij zelf dodelijk gewond raakt, verschijnt de geest van Desmarets, die Vernot beveelt om op te staan en de strijd te voltooien. Dankzij zijn bovenmenselijke inspanningen wordt de overwinning behaald. Desmarets spelt de stervende Vernot zijn eigen kruis op de borst. Verlost van schuld kan hij vredig sterven: “Terwijl in de verte de cavalerie den vluchtende vijand volgt, terwijl de vreugdekreten, die ten hemel stijgen, hem als een triomf in de ooren klinken.”

De heroïsche pathos van L'ÂME DU BRONZE – waarin een oorlogsheld letterlijk versmolt met de strijd voor het vaderland – grenst aan het absurde. De film was het summum van het patriottische oorlogsgenre waarin de heldhaftigheid en opofferingsgezindheid van de Franse soldaat werd bezongen en waarin geen middel werd geschuwd om de toeschouwer emotioneel te betrekken.<sup>722</sup> Naar aanleiding van de vertoning van de film in de Haagse Residentie-Bioscoop, meldde een ambtenaar van het *Auswärtiges Amt* dat zelfs Nederlanders daar niet helemaal ongevoelig voor waren:

---

<sup>721</sup> L'ÂME DU BRONZE is voor zover bekend niet bewaard gebleven. Deze korte plotbeschrijving is gebaseerd op de officiële synopsis, zoals gepubliceerd in de vakpers. Zie: Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 37, 7 juni 1918, z.p. De film, gedistribueerd door H.A.P., werd in ieder geval van eind juli tot begin augustus in de Haagse Residentie-Bioscoop vertoond. Daarvoor draaide hij in de Rotterdamse bioscopen Thalia en Royal.

<sup>722</sup> Niet voor niets benadrukt Laurent Véray de invloed van de Amerikaanse oorlogspropaganda op deze film. Zie: Laurent Véray, *La Grande Guerre au Cinéma*, 58.

*Tosender Beifall im Kino begleitet diese echt-romantische Geste. Das wiederholt sich, als der Sieg der französischen Truppen blühet wird als zum Schluss des Stückes französische Truppen in voller Ausrüstung in der Richtung auf den aufnehmenden Apparat zu Sturm laufen. (Wie schon vorher gesagt, ist dem deutschen dieser Beifall an sich befremdlich, da er sich nicht zu Ovationen an die Leinwand hinreissen lässt. Darin ist der "steife" Holländer beweglicher, empfindet er naiver). Wenn der Zweck einer Propaganda in Holland der ist, die Sympathie für das propagierende Land zu wecken oder wieder aufzufrischen, sie zu einem spontanen Ausbruch zu bringen, so hat der französische Propagandafilm seinem Zweck vollkommen erfüllt. Freilich kann die französische Propagandafilm auf einer unendlich viel günstigeren Basis arbeiten, als die deutsche Propaganda. Kurz gesagt, der Franzose hat die Sympathie, der Deutsche hat sich nicht.*<sup>723</sup>

Deze constatering mag niet worden geëxtrapoleerd naar alle Nederlanders. Naar aanleiding van de vertoning van de film in Rotterdam sprak *De Maasbode* zuinigjes van een "bijzondere kunstfilm [...] afgezien van het hyper-Fransche gegeven, waarvan de uitbeelding nu en dan schijnt te wankelen tusschen het sublieme en het ridicule".<sup>724</sup> Wel prees de krant de realistische weergave van het slagveld. Hoewel L'ÂME DU BRONZE nog wel enige persaandacht kreeg, vooral in de regionale kranten, lijken (Franse) oorlogsspeelfilms over het algemeen weinig indruk te hebben gemaakt op het Nederlandse publiek. *De Film-Wereld* constateerde in maart 1918 dat de oorlog "weinig sensationeele films" had opgeleverd: "de weinige films tot op dit oogenblik vervaardigd, dankten hun succes meermalen voor een voornaam deel aan het feit, dat het niet toelaatbaar zou zijn, dat men een oorlogsfilm geen aandacht schonk."<sup>725</sup>

De schrijver had geen ongelijk. De patriottische scenario's stonden over het algemeen ver af van de 'neutrale' Nederlander, die naar verluidt weinig militaristisch en oorlogszuchtig van aard was. Het aanvankelijke succes van de oorlogsjournaals, -reportages en regeringsfilms, zoals in hoofdstuk drie is gesteld, wijst erop dat de gemiddelde bioscoopbezoeker vooral geïnteresseerd was in authentieke opnamen en, gaandeweg, een 'spectaculaire' realiteit die zo dicht mogelijk bij de vuurlinie moest worden opgenomen. Het was een eis waaraan fictiefilms per definitie niet konden voldoen, ook al probeerden de producenten dat wel. Oorlogsfilms waren onderdeel van het actiegenre, waarin de verbeelding van het slagveld als voornaamste attractie fungeerden. Vooral voor pro-Franse doelgroepen zullen de Franse oorlogsfilms een bepaalde charme hebben gehad.

---

<sup>723</sup> Bundesarchiv, Berlin. R901/71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief Duits Gezantschap (Den Haag, 15 oktober 1918).

<sup>724</sup> "Heldenstaal," *De Maasbode* (avondblad), 29 juni 1918, 3.

<sup>725</sup> R.J., "L'Âme du Bronze," *De Film-Wereld* 8, 30 maart 1918, z.p.

De korte speelfilm LES POILUS DU 9EME (DE MANNETJESPUTTERS VAN HET NEGENDE, Jean-Joseph Renaud, Georges Rémond/Éclair, 1915), naar het gelijknamige jeugdboek van Arnould Galopin, was daar een goed voorbeeld van. Nadat het boek eerder in feuilletonvorm in *De Telegraaf* was verschenen, was de filmversie in januari 1917 in het Amsterdamse Bioscoop-Theater te zien. “Met geestdrift hebben de bezoekers de zeer spannende gebeurtenissen gevolgd,” schreef *De Telegraaf*, “met steeds stijgende sympathie werden de dappere ondernemingen van het drietal gevolgd, dat twee spionnen uit de vijandelijke linien [sic] moest halen en daarvoor de meest heroïsche momenten doormaakt.”<sup>726</sup> In Amsterdam was er klaarblijkelijk ook buiten de muren van het Theater Pathé een markt voor Franse oorlogsfilms, ondanks (of wellicht dankzij) hun evident partijdige karakter. De aandacht van de pers bleef doorgaans echter beperkt; de regeringsfilms genereerden veel meer publiciteit. MÈRES FRANÇAISES was een positieve uitzondering op deze regel. In Nederland werd de film juist met groot succes vertoond. De receptie van de film werd bovendien gekenmerkt door een opmerkelijke eensgezindheid. Hoe kunnen beide factoren worden verklaard?

Helaas is er geen Nederlandse distributiekopie van MÈRES FRANÇAISES overgeleverd. De volgende plotbeschrijving is gebaseerd op een kopie van het Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), die als bijlage verscheen op de in 2014 door Lobster Film uitgegeven dvd van J'ACCUSE (Abel Gance/Pathé, 1919). Op basis van de opgevoerde beschrijvingen en receptiedocumenten valt niet te zeggen op welke wijze de versie van Lobster Film verschilt van de kopie die tijdens de oorlog in Nederland te zien was. Het is zelfs niet bekend of de Nederlandse versie gebruikmaakte van vertaalde tussentitels, laat staan dat er valide uitspraken kunnen worden gedaan over andere fysieke toe-eigeningen. Er is echter ook geen reden om aan te nemen dat beide versies sterk van elkaar verschilden. De werkhypothese is derhalve dat het Nederlandse bioscooppubliek destijds grotendeels dezelfde film zag.

Het verhaal van MÈRES FRANÇAISES begint in augustus 1914 en speelt zich af in het idyllische dorp Meurcey. De aristocrate Jeanne Urbex (Bernhardt) wordt verrast met de terugkeer van haar man, generaal in het Franse leger, en haar zoon Robert, die net tot officier is benoemd. Het gelukkige samenzijn op het chateau is van korte duur: vrijwel direct na hun aankomst wordt de mobilisatie afgekondigd en vertrekken beide mannen naar het front. Jeanne meldt zich als vrijwilliger aan bij het Rode Kruis. Ondank zijn pacifistische inborst verzaakt ook de dorpsonderwijzer Guinot zijn nationale

---

<sup>726</sup> “Bioscoop-Theater,” *De Telegraaf* (avondblad), 14 januari 1917, 7. De krant schreef: “Onze lezers herinneren zich zonder twijfel de roemruchte geschiedenis van de Mannetjesputters van het 9<sup>e</sup>, die in ons blad als feuilleton is verschenen. In het Bioscope-Theater, Reguliersbreestraat, wordt thans een film vertoond, die geheel berust op de gegevens uit Galopin’s verhaal. Met geestdrift hebben de bezoekers de zeer spannende gebeurtenissen gevolgd, waarbij de moedige poilu’s in het bijzonder Parisot en zijn twee met gezellen, Jollivet en Plotin om beurten slachtoffer en held zijn. Met steeds stijgende sympathie werden de dappere ondernemingen van het drietal gevold, dat twee spionnen uit de vijandelijke linien [sic] moest halen en daarvoor de meest heroïsche momenten doormaakt. De film is heel knap vervaardigd en boeit den bezoeker in hooge mate.”

plicht niet. De verweesde boerenknecht Ninot sluit zich bij hem aan. Het afscheid van beide mannen valt de mooie Marie zwaar. Hoewel ze verloofd is met Guinot, koestert ze een diepe liefde voor haar jeugdvriend Ninot – en vice versa.

De handeling verplaatst zich naar het Marne-front. Jeanne werkt als hoofdzuster in het ziekenhuis van Reims als haar het bericht bereikt dat haar zoon zwaar gewond is geraakt. Met gevaar voor eigen leven reist ze naar de voorste linies om hem bij te staan. Wanneer ze Robert eindelijk treft, sterft hij in haar armen. In het ziekenhuis ontmoet Jeanne enige tijd later Guinot, die in de strijd zijn zicht is verloren. Hij brengt haar een nieuwe jobstijding: ook haar man is dodelijk getroffen. In haar onpeilbare verdriet vindt Jeanne enige steun in de aanwezigheid van Guinot.

Jeanne reist vervolgens alleen af naar Meurcey om de ouders en verloofde van Guinot van zijn conditie op de hoogte te stellen; hijzelf volgt later. Ook de oorlogsheld Ninot keert tijdens zijn verlof terug naar het dorp. Daar verklaart hij de liefde aan Marie, maar beiden weten ook dat haar hand al aan Guinot is vergeven. Ninot kan zich niet met die gedachte verenigen en besluit het dorp weer te verlaten. Dankzij de bemiddeling van Jeanne geeft Guinot echter zijn zegen aan de jonge geliefden, die zich direct verloven. Zelf pakt hij zijn taken als onderwijzer weer op, vastbesloten om de jeugd op de strijd voor een geweldloze samenleving voor te bereiden. Jeanne kiest ervoor Ninot te adopteren. De film eindigt met een shot van Guinot en Jeanne voor de klas. Op het bord staat een citaat van de invloedrijke Franse historicus Jules Michelet (1798-1874) geschreven: “Pour que les mères n’aient plus jamais à souffrir, il faut que la France fasse encore la guerre, la guerre à la guerre, et que l’aube des paradis futurs s’allume à l’éclair des baïonnettes.”

Ben Singer definieert melodrama als “all but synonymous with a set of subgenres that remain close to the heart and emphasize a register of heightened emotionalism and sentimentality, the family melodrama, the maternal melodrama, the woman’s film, the weepie, the soap opera, etc”.<sup>727</sup> Binnen deze definitie is *MÈRES FRANÇAISES* een archetype. De plot bestaat uit een aaneenschakeling van emotionele hoogtepunten waarin verschillende personages het lijdend voorwerp zijn, binnen de context van tragische familieomstandigheden en een ‘onmogelijke’ liefde. *MÈRES FRANÇAISES*, met andere woorden, was een tranentrekker bij uitstek. In tegenstelling tot subgenres in het melodrama, zoals een *blood and thunder* variant als *L’ÂME DU BRONZE*, kwam in *MÈRES FRANÇAISES* nauwelijks spectaculair geweld voor. De handeling wordt niet voortgestuwd door actie, maar door ontmoetingen en dialoog. Binnen de glijdende schaal van attractionele en narratieve cinema vertoonde *MÈRES FRANÇAISES* dus meer verwantschap met de laatste categorie. Het drama is grotendeels geïnternaliseerd en primair gericht op de psychologie van de personages. Dit wil echter niet zeggen dat *MÈRES FRANÇAISES* helemaal geen attracties opvoerde, waarover later meer.

---

<sup>727</sup> Ben Singer, “Female Power in the Serial-Queen Melodrama: the Etiology of an Anomaly,” in *Silent Film*, red. Richard Abel (Londen: Athlone, 1999), 166.

Ondanks zijn ogenschijnlijk vredelievende boodschap tornde MÈRES FRANÇAISES niet aan de politieke doctrine van het patriottisme dat juist voeding gaf van het oorlogsgeweld. Integendeel. De Amerikaanse filosoof Stephen Nathanson omschrijft patriottisme als een “speciale affectie”, bestaande uit persoonlijke identificatie met een land, de betrokkenheid bij het welzijn ervan en de bereidwilligheid om daar offers voor te brengen.<sup>728</sup> De weduwe Jeanne belichaamde deze speciale affectie als geen ander. De liefde voor de natie en nationale eer wordt voorgesteld als de zorgende, onvoorwaardelijke en ‘natuurlijke’ liefde van een moeder voor haar kind en haar opofferingsgezindheid en doorzettingskracht moest eenieder tot inspiratie dienen.<sup>729</sup> Zo wordt het symbolische martelaarschap van Jeanne d’Urbex in het licht van een groter nationaal belang geplaatst. De historische verwantschap met naamgenoot en *patronne* Jeanne d’Arc fungeert daarbij als *leitmotiv*. Tijdens verschillende emotionele crises vindt Jeanne d’Urbex steun in haar aanwezigheid.<sup>730</sup>

MÈRES FRANÇAISES is bovenal een pleidooi voor volharding in tijden van *combat fatigue*. Wanneer een dorpsbewoonster bijvoorbeeld uitroept dat ze de oorlog haat (“quelle affreuse guerre!”), repliceert Jeanne: “Non, cette guerre, mêmes nous les mères n’avons pas le droit de la maudire. Ceux que nous pleurons sont morts pour que notre mère a tous, la France, ne meure pas.” Zo mag de aanklacht “oorlog aan de oorlog” niet worden begrepen als een pacifistisch statement, maar juist als poging om de toeschouwer van de ‘zin’ van de oorlog te overtuigen. De film was dan ook niet gespeend van strijdvaardig patriottisme, zoals bijvoorbeeld uit de mobilisatiescène aan het begin van de film blijkt. In een frontaal *tracking shot* roert Ninot de trom terwijl enthousiaste dorpingen zich en masse bij hem aansluiten, met veel zang en vlagvertoon.

In deze en andere scènes werd het overweldigende oorlogsenthouziasme van augustus 1914 weer in herinnering gebracht, zoals WENN VÖLKER STREITEN dat evenzeer deed. MÈRES FRANÇAISES verwijst daarbij niet expliciet naar ‘de vijand’. In beeld en tussentitels worden referenties naar Duitsers zorgvuldig vermeden, maar ondanks deze neutrale schijn was er voor de kritische toeschouwer wel degelijk een beschuldigende vinger naar de Duitsers in te ontdekken. Het beeld van de geknielde Jeanne voor de geschonden kathedraal van Reims was een nauwelijks verholde verwijzing naar de barbaarse *Kultur*. De iconografie van verwoest religieus erfgoed was immers een welbekend motief binnen de aanklachtstroop, ook in neutraal Nederland.

---

<sup>728</sup> Stephen Nathanson, *Patriotism, Morality, and Peace* (Lanham: Rowman & Littlefield, 1993), 8.

<sup>729</sup> Over de genderpatronen in nationalistische retoriek, zie: Maria Grever en Kees Ribbens, *Nationale identiteit en meervoudig verleden* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 25.

<sup>730</sup> Robin Blaetz heeft al gewezen op “Joan of Arch’s cinematic incarnations during the First World War [...] particularly in terms of female roles,” overigens zonder andere voorbeelden te noemen dan haar casestudy *JOAN THE WOMAN* (Cecil B. DeMille/Paramount, 1916) alleen. Zie: Joan Blaetz, “Joan of Arc and the War,” in *Film and the First World War*, red. Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 116.

De 'Hun' kwam weliswaar niet vaak in beeld, maar toch doemde zijn schaduw voortdurend op. In *MÈRES FRANÇAISES* was bijvoorbeeld een evidente humaniteitstroop aanwezig, zichtbaar in de goede verzorging van gewonde soldaten aan het front. De rol van Jeanne d'Urbex als verpleegster connoteerde de Britse zuster van het Rode Kuis, Edith Cavell, wiens terechtstelling (zoals eerder geconstateerd) een dominant motief was in de haatpropaganda van de Entente. De opvoering van een altruïstische verpleegster is een typische voorbeeld van een associatieve propagandatechniek die de morele superioriteit van de Fransen bekrachtigde, zoals *WENN VÖLKER STREITEN* dat middels de karakterisering van de Franse soldaat Henri deed.

Ondanks zijn neutrale schijn riep *MÈRES FRANÇAISES* dus de vraag op wie nu eigenlijk verantwoordelijk was voor het oorlogsgeweld. In tegenstelling tot alle officiële Franse propagandafilms was er in de film wel ruimte voor de motieven 'verdriet' en 'verlies'. Het ziekenhuis waar Jeanne werkt ligt vol gewonden. Het sterven van vader en zoon is ingetogen en ontdaan van heroïsche glans in beeld gebracht. Op het slagveld liggen her en der dode lichamen verspreid. *MÈRES FRANÇAISES* schuwde een pijnlijke iconografie niet. Daarmee namen de makers de officiële richtlijn voor wat *niet* vertoond mocht worden juist als uitgangspunt voor de dramatische handeling. Dit betekent echter niet dat *MÈRES FRANÇAISES* veel ruimte liet voor subversieve interpretaties. Het scenario benadrukt immers dat de dood van echtgenoten en zonen niet vergeefs was en dat hun sterven zin had in de belofte van een eeuwigdurende vrede. Bovendien blijkt Jeanne d'Urbex als geen ander in staat zich op te richten tegen de oorlog, ondanks haar grote offers. Zo kreeg de moreelgroep vorm: de personages – uit alle lagen van de Franse bevolking – symboliseerden de veerkracht, opofferingsgezindheid en vastberadenheid van de Franse natie, die zich ondanks de geleden verliezen nooit gewonnen zou geven. Het scenario benadrukte dat Frankrijk de oorlog nooit had gewild en tegen haar zin in de strijd was getrokken, waarmee de Duitsers tussen de regels door als schuldigen werden aangewezen.

In vorm en inhoud contrasteerde *MÈRES FRANÇAISES* met de onwaarschijnlijke, 'kunstmatige' scenario's van de onafhankelijke Franse oorlogsfilms, zoals het eerder genoemde *L'ÂME DU BRONZE*. *MÈRES FRANÇAISES* valt op door zijn retorische gematigdheid; illustratief voor de Franse propaganda vanaf 1916-1917, waarin een groeiende behoefte aan waarheid en soberheid waarneembaar was.<sup>731</sup> Het realistische streven van *MÈRES FRANÇAISES* kwam tot uitdrukking in de ingetogen acteerstijl en alledaagse personages, maar ook in het filmen op locatie. De vele buitenopnamen tonen de couleur locale van het dorpsleven en de werkelijke verwoesting werd veelvuldig in beeld gebracht: de scène voor de geruïneerde kathedraal van Reims was op de plek zelf opgenomen. Ook beelden aan of nabij

---

<sup>731</sup> Charles Ridet, "Propaganda at Home (France)," in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 8 oktober 2014. DOI: 10.15463/ie1418.10359. Vertaald door Susan Emanuel (laatste raadpleging 1 september 2018). Blijkbaar vormde *L'ÂME DU BRONZE* een uitzondering op deze regel.

de front komen aan bod. Hoewel sommige loopgraafscènes overduidelijk niet in de voorste linies zijn opgenomen, toont MÈRES FRANÇAISES wel een realistische over-the-topscène (die als zodanig ook als een attractie kan worden beschouwd). Precies dezelfde opname komt ook voor in de Franse regeringsfilm LA BATAILLE DE LA SOMME: net als WENN VÖLKER STREITEN integreerde MÈRES FRANÇAISES dus authentieke opnamen in haar vertelling. Dergelijke keuzes waren kenmerkend voor de esthetiek van de directe waarneming die MÈRES FRANÇAISES voorstond, bedoeld om de dramatische handeling met de oorlogsrealiteit te verweven en zo een herkenbaar en invoelbaar beeld van de oorlog te schetsen. Anders gezegd: in deze fictiefilm bepaalde de niet-liggende troop vorm en inhoud.

MÈRES FRANÇAISES vertoont opvallende overeenkomsten met de Duitse propagandafilm WENN VÖLKER STREITEN. Het gebruik van documentaire beelden, de associatieve propagandatechnieken (verhulde verwijzingen naar de Ander) en de ogenschijnlijke vredesboodschap lijken zelfs een op een te zijn gekopieerd. Net als hun Duitse tegenstrevers waren Croze, Mercanton en Richepin zich er terdege van bewust dat het neutrale publiek zich beter tot stellingname liet verleiden wanneer zowel het oorlogszuchtige boodschap als het fictieve karakter zoveel mogelijk achterwege bleef. Het bewijs ontbreekt om hier een direct verband te suggereren, maar de kwestie is wel illustratief voor de wijze waarop films niet in stilistisch vacuüm werden gemaakt – en begrepen.

Nog voor de film in Nederland was te zien, werd MÈRES FRANÇAISES onder de veelzeggende titel “een triomf der cinematographie” in *De Bioscoop-Courant* aangekondigd. In een kort voorwoord repte de redactie van het grote succes van de film in Frankrijk en Engeland: “Meer nog dan de “officieele” oorlogsopnamen maakte dit beeld indruk, daar hier, waar een doorlopend verhaal is verwerkt, vanzelf sterker en sprekender kon worden gewerkt op het gemoed der toeschouwers, dan wel ware, maar toch nog altijd koude foto’s zonder vast verband met elkander, dit vermogen.” Wat volgde was van een vertaald artikel uit een Frans vakblad waarin de *tendenz* van de film bondig werd belicht:

*Zij [Mercanton, Hervil, KdZ] hebben er zorg voor gedragen vooral waar te zijn [...] Fransche Moeders vormt een reeks geschiedkundige toneelen van een overweldigende werkelijkheid. Vanaf de enthousiaste mobilisatie in Juli 1914 tot aan de dag van heden, waarop ieder: in de voorste linie, of ver achter het front: man, vrouw en kind strijdt, werkt en bidt, boeit de geringste episode, wekt tot tranen of een glimlach en ik tart ieder, die nadat hij deze film heeft gezien hem niet een meesterwerk noemt, of niet minstens zegt: “Ga hem zien!”<sup>732</sup>*

---

<sup>732</sup> Jean Louis Croze, “Een triomf der Cinematographie,” *De Bioscoop-Courant* 31, 27 april 1917, 1.



De rol van de auteur (niemand minder Jean-Louis Croze zelf) in de totstandkoming van de film bleef onvermeld, maar zijn aansporingen om de film te zien bleven in Nederland niet ongehoord. Ook *De Bioscoop-Courant* hoopte dat de film snel in Nederland vertoond zou worden, “daar onder ons Hollandsche volk genoeg Fransche geest heerscht om ook hier de Fransche moeders, de oorlogsmoeders, met een overweldigende geestdrift te ontvangen”.<sup>733</sup> Die wens werd snel bewaarheid. Nog geen week later, vanaf mei 1917, verscheen *MÈRES FRANÇAISES* op de Nederlandse markt.

Verhuurkantoor Filma had de hand weten te leggen op twee kopieën van de film waarvoor zij waarschijnlijk flink in de buidel had moeten tasten.<sup>734</sup> Vrijwel direct na aankoop werden de kopieën en bijbehorende exploitatierechten vrijwel overgedragen aan het gelegenheidsconsortium Filmexploitatie B.A.S., bestaande uit de directieleden van de Haagse Familie-Bioscoop. Nadat de film in hun eigen Familie-Bioscoop in première was gegaan en aan verschillende bioscopen in verschillende steden was verhuurd, kwam het ‘monopoolrecht’ voor Nederland en Nederlands-Indië vervolgens weer in handen van Filma. Deze opmerkelijke gang van zaken ontlokte de hoon van concurrent Loet Barnstijn, eigenaar van H.A.P., die onomwonden stelde dat Filma klaarblijkelijk geen klant kon vinden die de huur voor zo’n prestigieuze film kon betalen. Het kantoor had zich volgens Barnstijn genoodzaakt gezien de kopieën te verkopen aan de heren B.A.S. Uiteraard werd deze ‘beschuldiging’ door de betrokken partijen ontkent.<sup>735</sup> Wat de reden precies is geweest voor de transactie zal nooit helemaal opgehelderd kunnen worden. Duidelijk is wel dat B.A.S. over het kapitaal en de bereidwilligheid beschikte om deze dure film aan te kopen. De Haagse Familie-Bioscoop – in 1913 opgericht als repliek op de – had een duidelijke voorkeur voor de Franse film. Niet alleen werden er patriottische melodrama’s geprogrammeerd, ook Franse oorlogsdokumentaires waren er te zien. De directie was er blijkbaar zeker van dat de film het goed zou doen.

De niet-liegende troep was duidelijk aanwezig in de wijze waarop *MÈRES FRANÇAISES* aanvankelijk door verhuurfirma Filma werd aangeprezen. De advertenties in vakbladen spraken voortdurend van een “ware film” (afbeelding 33). In deze marketingstrategie weerklonk zowel de roep om realistische oorlogsbeelden als de gedachte dat de film de toeschouwer het juiste inzicht in de oorlogsomstandigheden bood. Een dergelijke boodschap was de Franse propaganda in Nederland natuurlijk niet onwelgevallig. Tegelijkertijd kreeg de nieuwe speler Filma een film in handen waarmee ze haar reputatie verder uit kon breiden, precies zoals verhuurkantoor Cinema Palace dat met *BRITAIN PREPARED* en andere regeringsfilms had gedaan.

---

<sup>733</sup> *De Bioscoop-Courant* 31, 27 april 1917, 12.

<sup>734</sup> Hoe Filma de film precies in handen kreeg, is onduidelijk. De films van *Éclipse* (noch die van Gaumont of *Éclair*) werden niet via Kinematograaf Pathé Frères aan de man gebracht, maar via andere tussenpersonen.

<sup>735</sup> Advertentie Filma, *De Bioscoop-Courant* 3, 12 oktober 1917, z.p.

BUREAU VOOR CINEMATOGRAFIE  
**FILMA'S**  
**WEEKBERICHT**  
 NZVORBURGWAL 81 TELEPHON-INTERC. 8390 AMSTERDAM  
 DIRECTIE: P. G. BEDIJUS EN ED. PELSTER

**FILMA'S Actualiteiten!**

**Fransche Moeders**  
 (Mères Françaises)

Sarah Bernhardt :: Mr. Signoret  
 Scenario: JEAN RICHEPIN.

De film, eenig tusschen alles wat ooit op  
 cinematographisch gebied werd gebracht.

**Een absoluut ware film.**

Monopoolrecht voor Nederland en Koloniën:

**FILMA :: AMSTERDAM**  
 Geprolongeerd te Arnhem:  
**„LUXOR THEATRE”.**

Vanaf 1 Juni 1917:  
**Elite Bioscoop Palace, Rotterdam**  
 Grootte belangstelling der „Alliance Française”.  
 Het succes overtreft de stoutste verwachtingen.

**VEENBRAND IN DRENTE**

Een uitstekend geslaagde opname. 7 copiën beschikbaar.

Afbeelding 33. *De Bioscoop-Courant* 36, 1 juni 1917, 15.

MÈRES FRANÇAISES ging op dinsdag 1 mei 1917 in de Haagse Familie-Bioscoop voor een klein maar elitair publiek in première.<sup>736</sup> Als om het bijzondere karakter van dit evenement te benadrukken, werd daags na de opening het uitgaan van dit publiek in hetzelfde theater als actualiteit vertoond.<sup>737</sup> Vanaf vrijdag 4 mei was de film voor het ‘gewone’ Haagse publiek te zien in zowel de Familie-Bioscoop als de Residentie-Bioscoop. De naar verluidt pro-Franse stad Den Haag was zeker geen onlogische plaats om een dergelijke film in première te laten gaan. Beide bioscopen hadden al bij eerdere gelegenheden aangetoond dat zij graag pro-Entente films programmeerden. Bovendien betrof het een film waar de neutrale censor geen aanstoot aan kon nemen, zoals zelfs *De Telegraaf* (met gevoel voor ironie?) constateerde: “Men mist, gelukkig!, in deze film allen haat, allen weezin

<sup>736</sup> *De Maasbode* somde alle aanwezigen op: “verschillende leden van het corps diplomatique, de Fransche, Roemeensche, Japansche en Perzische gezanten. Voorts generaal Van Delft, het Belgische comiteit en de bioscoopcommissies van Rotterdam en Den Haag.” (“Fransche Moeders,” 2 mei 1917, 2). Ook werden er elitevertoningen in Amsterdam en Rotterdam georganiseerd, waar Franse diplomaten zeer waarschijnlijk bij betrokken waren.

<sup>737</sup> “Familie-bioscoop,” *De Bioscoop-Courant* 32, 4 mei 1917, 25. Ook buiten de grote steden was dat het geval. In de Bossche bioscoop Royal werd de Haagse première van MÈRES FRANÇAISES eveneens als actualiteit vertoond: “Als typische inleiding werd vertoond hij de opname, die gemaakt werd ter gelegenheid van de eerste opvoering van “Fransche Moeders” te Den Haag voor verschillende hooge autoriteiten en vakmensen, waarop het Bossche publiek tot zijne vreugde ook den Heer Brasse herkende, die zoo op cinematografische wijze bewees, hoe hij steeds in de weer is, het beste, het allerbeste te geven op filmgebied.” Zie: “s-Hertogenbosch,” *De Bioscoop-Courant* 45, 3 augustus 1917, 26.

tegen den vijand. Niemand vervloekt den Boche en geen bioscoopexploitant behoeft te vrezen, dat onze neutraliteit gevaar loopt, bij een vertooning als deze.”<sup>738</sup>

Bioscoopondernemers maakten goede sier met de vertoning van MÈRES FRANÇAISES. De film werd altijd als avondvullende voorstelling vertoond, dus zonder bijprogramma, en uitvoerige promotiestrategieën werden gebruikt om potentiële bezoekers op het belang van de film te wijzen. De Rotterdamse ‘Elite-bioscoop’ Palace gebruikte bijvoorbeeld grote advertenties voor de film, waarin expliciet werd vermeld dat er geen sprake was van een doorlopend programma.<sup>739</sup> Net als BRITAIN PREPARED, THE BATTLE OF THE SOMME, HOLLAND NEUTRAAL en (zoals in de volgende paragraaf zal worden besproken) THE BATTLE CRY OF PEACE, was MÈRES FRANÇAISES een van de propagandafilms die in Nederland een diepe en overwegend positieve indruk maakten, als we tenminste de positieve persaandacht en ‘looptijd’ bij gebrek aan harde bezoekcijfers als bewijs voor deze stelling aanvaarden.<sup>740</sup> Naast vrijwel alle plaatsen in Nederland waar een bioscoop te vinden was<sup>741</sup>, werd de film zelfs vertoond in de kleinere, ‘volkse’ buurtbioscopen waar de clientèle bij uitstek pro-Frans was, zoals de Hollandia-Bioscoop aan de Amsterdamse Haarlemmerdijk.<sup>742</sup> Eigenaren profiteerden op hun beurt van de grote persaandacht die de film kreeg. Het aantal besprekingen van MÈRES FRANÇAISES dat in de landelijke pers verscheen was opmerkelijk groot.<sup>743</sup> In de weken en zelfs maanden na de landelijke première verschenen allerhande recensies en besprekingen in verschillende nationale en regionale dagbladen, die vervolgens als aanprijzing in de advertenties van Filma en bioscoopondernemers werden opgenomen.

Over de status van MÈRES FRANÇAISES als kunst waren de meningen in de kranten verdeeld. Zo vond de recensent van de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* de film aan de saaie kant (“doordat zij eigenlijk den knoop miste, dien men vooral in de stomme kinematograaf zoo hard nodig heeft om de belangstelling gaande te houden”) en hij was ook niet bijzonder onder de indruk van het statische

---

<sup>738</sup> *De Telegraaf*, 2 mei 1917, geciteerd in: Advertentie Filma, *De Bioscoop-Courant* 32, 4 mei 1917, 35.

<sup>739</sup> Advertentie Elite Bioscoop Palace, *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 31 mei 1917, 12.

<sup>740</sup> Ter illustratie: in januari 1919 werd de film nog in de Rotterdamse bioscopen Americain en Parisien vertoond, tot verbazing van *De Bioscoop-Courant* (17 januari 1919, 48): “Fransche Moeders” (Voor de hoeveelste maal in Rotterdam? Wij zijn de tel kwijtgeraakt) had deze week in beide theaters weder veel succes, zoodat de idee van de Directie om dit werk het Rotterdamsche publiek voor te zetten nog zoo kwaad niet was. Zal deze film nooit uitgekeken komen vroegen wij ons af, toen we de vele gegadigden aan de cassa’s zagen.”

<sup>741</sup> De film was in bioscopen door heel Nederland te zien. Een greep: Den Haag, Rotterdam, Arnhem, Breda, Tilburg, Maastricht, Roosendaal, Eindhoven, Den Bosch, Apeldoorn, Amersfoort, Leeuwarden, Amsterdam, Roermond, Vlissingen, Leiden, Haarlem, Utrecht, Groningen, IJmuiden, Purmerend, Schagen, Meppel, Breskens, Middelburg en Zierikzee.

<sup>742</sup> “Reeds eerder wezen wij op het feit, dat ‘t niet altijd nieuwe films zijn, die een record slaan in het bezoek. Dit was wederom deze week het geval met den film “Fransche moeders” in den “Hollandia-Bioscoop” op den Haarlemmerdijk. Hoewel deze film thans ging voor de tiende week in Amsterdam, was het daar geregeld overdruk en had de Directie daarmede een overweldigend succes.” Zie: *De Bioscoop-Courant* 2, 11 oktober 1918, 21.

<sup>743</sup> En advertentie van bioscoop Palace in Rotterdam sprak van “ruim dertig sublieme persverslagen” (*Schiedamsche Courant*, 8 juni 1917, 4.). Dat zal niet ver bezijden de waarheid zijn geweest. Daarmee moet MÈRES FRANÇAISES een van de meest besproken speelfilms gedurende de oorlogsjaren zijn geweest.

optreden van Sarah Bernardt.<sup>744</sup> Het *Nieuws van de Dag* betitelde de film juist als een boeiende film, “welke van begin tot einde het publiek in gespannen aandacht aan het projectie-doek geluisterd houden”. Het *Algemeen Handelsblad* kwalificeerde MÈRES FRANÇAISES als “echte en goede volkskunst, waarbij men op het woordje “kunst” geen sterken nadruk behoeft te leggen”<sup>745</sup>, terwijl *De Nieuwe Tilburgsche Courant* bijvoorbeeld schreef dat hier “het toppunt van bioscopische kunst” betrof.<sup>746</sup>

Het was echter niet zozeer het kunstzinnige aura, maar het realistische karakter van de film dat centraal stond in alle commentaren.<sup>747</sup> Op dit vlak liepen de meningen in de pers nauwelijks uiteen. In overeenstemming met de Franse waarheidsstrategie voerde de niet-liegende troep de boventoon in vrijwel alle reacties. Volgens *De Telegraaf* gaf de film “de grootheid van de Franschen geest” weer, “geen verwickeling vol malle melodramatiek, als zoovele filmdrama’s: hier is de werkelijkheid, de eenvoudige sobere realiteit op het doek!”<sup>748</sup> *De Avondpost* trok de vergelijking met the BATTLE OF THE SOMME, de film die sinds zijn verschijnen als ijkpunt voor het filmrealisme gold: “Geen film, zelfs niet de groote Somme-film, schetst zoo duidelijk, de ellende en verschrikkingen van den wereldoorlog”.<sup>749</sup> *De Nieuwe Courant* sprak van “een sterk realisme”<sup>750</sup>, de *Maasbode* van “een treffend stuk realiteit”<sup>751</sup> en zelfs de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* schreef in een tweede, jubelende recensie (naar aanleiding van de Rotterdamse première) dat de film een “nuttiger voorlichting van de ellendige werkelijkheid van deze “grootsche” werkelijkheid is, dan de schoone schijn der officieele en niet-officieele telegramme en berichten”.<sup>752</sup>

De ‘feitelijke’ insteek sorteerde effect, zelfs in die mate dat de film met non-fictieve genres werd vergeleken. “De neutrale toeschouwer, die geen hart van steen heeft, kan voor dat alles niet koel blijven,” schreef het *Algemeen Handelsblad*, en vele andere verslagen verwezen naar de emotionele impact van de film op het publiek.<sup>753</sup> De nadruk lag op de universele vredesboodschap

---

<sup>744</sup> “Fransche Moeders,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 2 mei 1917, 1. Als gevolg van een val in 1906 werd het rechterbeen van Bernardt in 1915 geamputeerd; bijgevolg speelde ze haar rol zittend of stilstaand en leunend.

<sup>745</sup> “Uitgaan,” *Algemeen Handelsblad*, 26 september 1917, 3.

<sup>746</sup> “Fransche Moeders,” *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 23 juni 1917, 9.

<sup>747</sup> *De Telegraaf* (avondblad) verwoordde het als volgt: “Maar het is ook niet de vorm van deze door Jean Richepin bedachte film, die ’t meest treft, al zijn toneelen o.a. die van het vertrek der gemobiliseerden, meesterlijk in elkaar gezet. Neen – het is de geest.” Zie: “Fransche Moeders. Théâtre Pathé,” 26 september 1917, 6.

<sup>748</sup> “Fransche Moeders,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 2 mei 1917, 4.

<sup>749</sup> Quotes van recensies uit advertentie Filma, *De Bioscoop-Courant* 32, 4 mei 1917, 36.

<sup>750</sup> *Idem*, 38.

<sup>751</sup> *Idem*, 37.

<sup>752</sup> Quotes uit advertentie Filma, *De Bioscoop-Courant* 37, 8 juni 1917, 30. Filma kwalificeerde deze recensie als bijzonder, “daar dit blad, in Hollandsche deftigheid, films nog steeds als iets inferieurs meende te moeten beschouwen.” (*Idem*, 29).

<sup>753</sup> “Uitgaan,” *Algemeen Handelsblad*, 26 september 1917, 3. Zie bijvoorbeeld: “En wanneer men dan in een bioscoop van een klein neutraal land ziet, hoe de oogen van de menschen niet droog kunnen blijven bij de vertooning [...] dan mag men zich weer eens afvragen, hoe het toch mogelijk is, dat er nog altijd geen einde komt aan dit walgelijke moorden en krankzinnige vernielen.” (“Alliance Française,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 2 juni 1917, 1); “Het drama is zeer gevoelig, en wanneer we, gedurende het verder vertoon erin, vele dames herhaaldelijk de zakdoek tegen de oogen zien drukken, weten we niet, of dit komt, door den aangrijpenden eenvoud in de film, of door herinneringen aan verwanten en vrienden welke in den tegenwoordigen oorlog ook reeds de tol van de natuur hebben moeten betalen” (Z.t., *De Kinematograaf* 245, 28 september 1917, 3214); “Heel begrijpelijk dat menigeen die onder de indruk komt en vaak zijn tranen niet kan weerhouden” (“Fransche moeders,” *Amersfoortsch Dagblad/De Eemlander*, 25 september 1917, 3); “Fransche moeders

die men de film toedichtte, zoals dat eigenlijk stevast de dominante teneur was in de besprekingen van populaire oorlogsfilms. Zelfs het sociaaldemocratische dagblad *Het Volk*, wat normaliter weinig ophad met (oorlogs)films, kon zich in de boodschap van MÈRES FRANÇAISES vinden. De redactie vergeleek de film in dit opzicht met de gewelddadige Amerikaanse film THE BATTLE CRY OF PEACE:

*Met veel reclame is onlangs te deze stede een Amerikaansche film vertoond, getiteld "De strijdkreet om vrede". Wij hebben ze gesignaleerd, zooals ze verdiende: Een Amerikaansche propaganda-film voor den oorlog. Wat nu evenwel in Theater Pathé met den titel "Fransche Moeders" wordt gegeven, is in wezen een vredesfilm, al zij het misschien andere motieven, die de samenstellers hebben geleid, toen ze ineenzetten, wat hedenmorgen voor een groot aantal genoodigden werd vertoond.*<sup>754</sup>

Dergelijke positieve noten, soms uit onverwachte hoek, zijn tekenend voor de steun die de film binnen brede lagen van de bevolking genoot. De aantrekkingskracht van MÈRES FRANÇAISES lag echter niet verscholen in haar kunstzinnige aura of de aanwezigheid van spectaculaire attracties, zoals dat deels bij THE BATTLE OF THE SOMME OF THE BATTLE CRY OF PEACE het geval was.<sup>755</sup> MÈRES FRANÇAISES was vooral geschikt om de zelfbewuste 'neutrale' Nederlander te bereiken. Ongeveer een jaar na de Nederlandse première gaf het bioscoopblad *De Film-Wereld* deze gedachte vorm door te stellen dat "van al de oorlogsfilms, die in ons land zijn vertoond, er geen één [is die] indrukwekkender is dan "Fransche Moeders". Want wij, Hollanders, zijn sterk vredelievend gezind."<sup>756</sup> Het is een voorbeeld van een interpretatie van een oorlogsfilm waarin de projectie van een Nederlandse identiteit een centrale rol speelde. De boodschap van de "oorlog tegen de oorlog" sloot naadloos aan bij de gedachte dat neutraliteit een moreel superieure positie impliceerde. Zo werd de aanklachtstroop in de bioscoop gebruikt om het vertoog van een altruïstische neutraliteit vorm te geven, zoals dat in Nederland ook met vele andere films gebeurde. De brede, positieve receptie van de film is deels geworteld in het dominante neutraliteitsvertoog.

Het succes van de film lag echter vooral verscholen in zijn vermogen specifieke, maar grote doelgroepen aan te spreken: het gevolg van verschuivingen in de samenstelling van het

---

ontoerd [sic] als nog nimmer een film vermocht ontroeren" (Advertentie Hollandia-Bioscoop, *Leidsch Dagblad*, 21 maart 1918, 4); "Het zou te ver voeren, al die aangrijpende scenes [sic] te noemen; wij volstaan ermede, te constateeren, dat nooit een film ons zoo heeft aangegrepen" zoo overweldigend sensatie-wekkend is, zoodat men begrijpt, dat het overtalrijke publiek (de zaal was geheel uitverkocht) hartelijke juichte, toen de diepbedroefde moeders in radeloze wanhoop de oorlog verklaarden aan den oorlog" ("Fransche Moeders," *Tilburgsche Courant*, 23 juni 1917, 7).

<sup>754</sup> Geciteerd in advertentie *Filma*, *De Bioscoop-Courant* 1, 28 september 1917, 8.

<sup>755</sup> De *NRC* bracht MÈRES FRANÇAISES nadrukkelijk in verband met de vele andere oorlogsfilms die in Nederland circuleerden: "Nu is het bioscopische oorlogsbeeld geen nieuws voor ons; de groote Fransche en Engelsche films van het Somme-offensief hebben den oorlog in al zijn afgrijselijkheid aan ons laten voorbijgaan en in het journal van de cinema ziet men bijna elk oogenblik andere oorlogstafreelen [sic]. De sensatie van iets nieuws te geven op dit gebied, kon de film [...] dan ook zeker geen aantrekkingskracht verleen." Zie: "Fransche Moeders," *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 2 mei 1917, 1.

<sup>756</sup> "Fransche Moeders," *De Film-Wereld* 14, 11 mei 1918, 6.

bioscooppubliek gedurende de oorlogsjaren. Bij afwezigheid van vele gemobiliseerde mannen, ook in Nederland, hadden vrouwen een prominentere plaats in de bioscoopzaal ingenomen.<sup>757</sup> Vanuit deze beredening weerspiegelde het vrouwelijke perspectief van MÈRES FRANÇAISES demografische ontwikkelingen. In tegenstelling tot eerder genoemde ‘masculiene’ oorlogsfilm, stelde MÈRES FRANÇAISES immers een vrouwelijke protagonist centraal. De film stond daarin niet alleen. De propagandafilm LA FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE (DE FRANSCH VROUW IN OORLOGSTIJD, Alexandre Devarennes/SPCA, 1917) laat zich het best omschrijven als een gefictionaliseerde oorlogsreportage.<sup>758</sup> Beide propagandafilms hadden oog voor de (kortstondige) verschuiving in traditionele genderpatronen die de oorlog teweegbracht. Toch morrelde het scenario van MÈRES FRANÇAISES nauwelijks aan wat cultuurhistorica Jean Matthews de “doctrine of separate spheres” noemt: het gecultiveerde onderscheid tussen het masculine publieke domein van handel, oorlog, arbeid en intellectualisme en het thuisdomein van de zorgende, liefhebbende vrouw.<sup>759</sup> De dorpsvrouwen halen de oogst binnen en Jeanne d’Urbex meldt zich aan het front, maar hun zorgende rol wordt niet uit het oog verloren. De film deed een nadrukkelijk appel op de verantwoordelijkheden en plichten van het vrouwelijke ‘thuisfront’, maar probeerde zij ook het lichtzinnige imago van de Franse vrouw in het buitenland te herstellen. Zo konden ook Nederlandse vrouwen zich met haar identificeren. “Voor een niet zoo gering deel van ons volk was zij tot voor kort de incarnatie van wuftheid en lichtzinnigheid,” schreef de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. Deze film toonde volgens krant echter haar “heldhaftigheid” aan.<sup>760</sup>

Ook voor Nederlandse moeders (of echtgenoten, zusters, et cetera) moet MÈRES FRANÇAISES een speciale aantrekkingskracht hebben gehad. In een maatschappij waarin vele mannen waren gemobiliseerd konden ook zij zich herkennen in de zorgen en het verdriet van Jeanne d’Urbex. De vele identificatiemogelijkheden van de film voor Nederlandse moeders lag waarschijnlijk ook aan de basis van het toneelstuk SOLDATEN-MOEDERS. Kinderboekenschrijfster Nelly Hoekstra-Kapteijn had

---

<sup>757</sup> De film had veel gemeen met het bourgeois familiemelodrama; een genre dat in Frankrijk tijdens de oorlog hoogtijdeden vierde. Richard Abel koppelt schrijft de populariteit van het genre toe aan het groeiende aandeel vrouwen en kinderen in de bioscoopzaal. Zie: Richard Abel, “French Film Melodrama. Before and after the Great War,” in *Imitations of life. A Reader on Film and Television Drama.*, red. Marcia Landy (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 548.

<sup>758</sup> Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 42, 12 juli 1918, 17. Verhuurkantoor H.A.P. pree de film aan als “Hoogst interessante opnamen, die aantoonen, wat de vrouw vermag, hoe zij den man in bijna alle bedrijven kan vervangen. Geen munitiefabrieken of andere oorlogspraktijken!” Volgens de advertentie werd de film in de week van 12-18 juli in de Haagse bioscopen Olympia en Passage vertoond. Ook in Amsterdam was deze reportage te zien: “De Fransche vrouw gedurende den oorlog” is een propagandafilm voor de zaak der geallieerden. Men heeft nu al zoovele granaten zien maken, dat een dergelijke film waarlijk niets nieuws brengt.” Zie: “Cinema de Munt,” *De Kinematograaf* 300, 18 oktober 1918, 4070.

<sup>759</sup> Jean Matthews, *The Rise of the New Woman: The Women’s Movement in America 1875-1930* (Chicago: Ivan R. Dee, 2003), 5.

<sup>760</sup> “Fransche Moeders,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 2 mei 1917, 1. “Bedoeld wordt, een beeld te geven van de opofferingsgezindheid der Fransche vrouw, der Fransche moeder, aan te toonen, dat het woord van degeneratie, dat zich van haar langzamerhand had gevormd, een onjuist beeld was.”

Zie ook “Cinema Schinkel,” *Schuitemaker’s Purmerender Courant*, 10 februari 1918, 2: “Men geloofde, dat de Fransche vrouw een zedelijk veel laag staander wezen was, dan de vrouwen uit de andere landen. En hoe verkeerd deze idee is, zal de film “Fransche Moeders” ons bewijzen.”

Richepin's scenario als uitgangspunt voor deze bijzondere vorm van toe-eigening genomen. Dergelijke 'migraties' van filmscenario's naar het toneel waren zeldzaam. Het is helaas onduidelijk waar de omwerking van Hoekstra-Kapteijn precies uit bestond, maar het lijkt erop dat het filmscenario vrij letterlijk was overgenomen.<sup>761</sup>

MÈRES FRANÇAISES kon niet alleen worden gebruikt om moeders te adresseren, maar ook de ontheemde Belgische doelgroep.<sup>762</sup> Ter gelegenheid van de vijfenzeventigste vertoning van MÈRES FRANÇAISES in de Haagse Familiebioscoop bijvoorbeeld, werden de explicateur André de Jong en pianist Frans van Volkom namens de directie in het zonnetje gezet.<sup>763</sup> Onder stormachtig applaus van de talrijke aanwezigen bood het lokale Belgische comité beiden een fraai bloemstuk aan. Het comité tot verzorging van Belgische krijgsgevangenen verraste hen met een "erediploma". De Belgische gemeenschap van Den Haag was het duo innig dankbaar voor de wijze waarop zij 'hun' film hadden geïllustreerd. Thema's als onzekerheid, gemis, vaderlandsliefde boden de Belgische vluchtelingen legio mogelijkheden voor identificatie. De huldiging maakt het ook niet onwaarschijnlijk dat De Jong en Van Volkom in hun explicatie en muzikale illustratie het Belgische perspectief benadrukt had (temeer omdat het een besloten voorstelling betrof, waarbij geen rekening met de neutrale censuur gehouden hoefde te worden), al blijft dit bij een aanname.

Ook in het distributiepatroon van MÈRES FRANÇAISES is de dominante aanwezigheid van de Belgische bioscoopbezoeker in de Nederlandse bioscoopcultuur zichtbaar. Dat MÈRES FRANÇAISES in Den Haag in première ging opende is zoals gezegd niet opmerkelijk. Dat steden als Breda (15 juni), Tilburg (22 juni), Maastricht (13 juli), Eindhoven (20 juli) en Den Bosch (27 juli), voor vrijwel alle andere Nederlandse steden (met uitzondering van Rotterdam en Arnhem), MÈRES FRANÇAISES vertoonden lijkt evenmin toevallig te zijn geweest. De bioscopeigenaren in het zuiden waren blijkbaar bereid om diep in de buidel te tasten om de film als een van de eersten te kunnen vertonen. Had dit wellicht ook te maken met de grotere concentratie Belgen in de zuidelijke provincies? Of met de katholieke oriëntatie van genoemde steden, waar meer sympathie voor Frankrijk te vinden was? Of het feit dat de aanwezigheid van de oorlog vlak bij de Belgische grens nadrukkelijker werd gevoeld? Waarschijnlijk speelden al deze factoren een rol, maar ook andere bronnen wijzen erop dat de film doelgericht werd gebruikt om de Belgische (en Franse) doelgroep langs de grenzen aan te spreken. In het voorjaar van 1918 organiseerde de Vlissingse bioscoop Bellamy bijvoorbeeld

---

<sup>761</sup> Het stuk lijkt nauwelijks te zijn 'vertaald' naar de Nederlandse context. Een advertentie van het lokale theater Concordia in de *Bredasche Courant* (23 september 1918, 4) maakt melding van vijf bedrijven: "Dagen van spanning, 1 augustus 1914, Het hospitaal te Reims', Het licht in den nacht en De strijdkreet om vrede. "

<sup>762</sup> In dit kader bood de film legio mogelijkheden voor vertoningen in de geest van *practical partisanship*. De Rotterdamse bioscoop Palace organiseerde op 12 juni 1917 bijvoorbeeld een besloten voorstelling voor Franse en Belgische schoolkinderen, alwaar de 'Marseillaise' en de 'Brabançonne' werden gespeeld. Zie: "Fransche Moeders," *De Maasbode*, 12 juni 1917, 2.

<sup>763</sup> "Fransche Moeders," *De Film-Wereld* 10, 13 april 1918, z.p.

vertoningen van MÈRES FRANÇAISES in Middelburg en Zierikzee.<sup>764</sup> De poging om de film ook in Hulst en Sas-van-Gent vertoond te krijgen, gemeenten die op een steenworp van het bezet gebied lagen, werd door de verantwoordelijk burgemeesters echter gedwarsboomd. Ondank de afwezigheid van een expliciet anti-Duitse strekking was men er blijkbaar niet gerust op het aanwezige publiek zich in toom zou kunnen houden.<sup>765</sup> *De Bioscoop-Courant* en *De Telegraaf* waren er vlot bij om deze neutrale censuur op typerende wijze te becommentariëren: “Moet dezen magistraten niet eens beduid worden, dat een dergelijk “neutraal” optreden alle perken te buiten gaat?” Het vertoningsverbod van de burgemeesters lijkt inderdaad wat voorbarig te zijn geweest. Er zijn nauwelijks bronnen overgeleverd waaruit kan worden geconcludeerd dat MÈRES FRANÇAISES in Nederland als schadelijke propaganda werd beschouwd, in tegenstelling tot films als ALSACE en L’ALSACE ATTENDAIT waarin de anti-Duitse boodschap meer evident was. De receptie van MÈRES FRANÇAISES was opmerkelijk positief en eensgezind.

In januari 1919 greep *De Kinematograaf* de vertoning van ALSACE aan om kort terug te blikken op de rol van propagandafilms in de Nederlandse bioscoopcultuur:

*Aan tendenz-films, speciaal politieke, heeft het, ook ons neutralen, in dezen oorlogstijd zeker niet ontbroken, en was het voor de stemming van ons publiek zeker opvallend, dat bijzonderlijk [sic] aan de films van geallieerde zijde steeds de meeste aandacht werd gewijd. Vooral de dramatische of romantische tendenzfilms als b.v. “Fransche Moeders” hadden hier veel succes.*<sup>766</sup>

Wat was het geheim van dit succes? In de eerste plaats adresseerde MÈRES FRANÇAISES de juiste doelgroepen. De film deed een actief beroep op het rechtvaardigheidsgevoel van de neutrale Nederlander, maar sprak ook tot de verbeelding bij publieksgroepen die zich sinds het begin van de oorlog in toenemende mate manifesteerden in de Nederlandse bioscoopcultuur: vrouwen en Belgen. De relatief gematigde toon van MÈRES FRANÇAISES maakte de film volgens *De Film-Wereld* “heel wat waardiger en indrukwekkender” indruk dan de Amerikaanse propagandafilm THE BATTLE CRY OF PEACE:

*Hierbij werden geen pacifistische doelstellingen gehuicheld, maar ook evenmin oorlogszuchtige gepropageerd. De geheel grondgedachte is niets anders dan een hulde aan de heldenmoed en de opofferingsgezindheid van strijdenden en achtergeblevenen; de oorlog wordt beschouwd als een afschuwelijke, maar noodzakelijke ramp; die dit geslacht moet dragen, opdat het komende er voor gespaard moge blijven; geen spoor van haat tegen den vijand is er in te bekennen. Zoo wordt deze*

---

<sup>764</sup> Advertentie Bellamy, *Middelburgsche Courant*, 15 april 1918, 4; Advertentie Bellamy, *Zierikzeesche Nieuwsbode*, 22 mei 1918, 4.

<sup>765</sup> “Neutrale burgemeesters,” *De Bioscoop-Courant* 36, 31 mei 1918, 11. Het betreft hier een citaat uit *De Telegraaf*.

<sup>766</sup> “Cinema Palace,” *De Kinematograaf* 312, 10 januari 1919, 4280.



*film gedragen door een gedachte, die weliswaar typerend is voor de houding van het Fransche volk in deze oorlog, maar die zich toch tevens ver genoeg verheft boven alle kleingeestig nationalisme om van waarlijk internationale betekenis te zijn.*<sup>767</sup>

In vrijwel alle persreacties voerde de niet-liegende troop de boventoon. De film werd bewonderd om zijn authenticiteit, waarbij meer dan eens werd gesuggereerd dat de film de waarheid sprak, een bewering die niet zelden door vergelijkingen met andere films of persmedia werd gestaafd. Soortgelijke reacties waren in lijn met de politieke intenties van de film, die er zoals gezegd vooral op was gericht het denkbeeld te bekrachtigen dat Frankrijk een superieure morele natie was (de 'moreeltroop'). Het bovenstaande citaat, nota bene gepubliceerd in het pro-Duitse tijdschrift *De Film-Wereld*, is illustratief voor de wijze waarop dat gebeurde.

Toch werden er hier en daar wel degelijk kritische kanttekeningen gezet bij de *tendenz* van MÈRES FRANÇAISES. Zo had de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* aanvankelijk stevige bedenkingen bij het patriottische karakter van de film: "Is dit heroïsme iets speciaal-Fransch en zou het niet bij den "vijand" evengoed gevonden worden?" Het is een boodschap die ook in andere krantenverslagen terug te lezen was.<sup>768</sup> Naar aanleiding van de vertoning van de film in Purmerend publiceerde de provinciale krant *De Waterlander* een kritisch stuk waarin een 'vredelievende' moraal van de film aan de kaak werd gesteld. Het is een zeldzaam voorbeeld van een alternatieve, tegendraadse 'lezing' die in de landelijke pers niet aan bod kwam, die aantoont dat sommige toeschouwers wel degelijk in staat waren om de propagandistische essentie van MÈRES FRANÇAISES te verwoorden:

*Enfin! De burgemeestersvrouw (hoofdpersoon) heeft haar man en haar kind aan den oorlog moeten afstaan en dit heeft haar veel smart gebaard. Als echter Voiget en Momet [namen verkeerd gespeld in origineel, KdZ] met medailles en kruisen op de borst, naar huis komen, heeft zij daar respect voor. Moet zij daarbij niet denken aan het doodschieten van zonen van andere moeders en andere vrouwen? De onderwijzer gaat ten slotte weer in zijn school om aan de kinderen te leeren den oorlog te verafschuwen. En als hij de school binnen komt en met bloemen verwelkomd wordt, dan bungelen op zijn Fransche borst de kruisen, welke hij heeft verdiend met... oorlogvoeren. Doch hij zal zelf veel geleerd hebben en dit zal hopen wij, zijn leerlingen ten goede kunnen komen. Zij dit over de heele wereld zoo, opdat het mensdrom van den plaag die oorlog heet, wordt verlost.*

<sup>767</sup>"De Film en de Oorlog," *De Film-Wereld* 29, 24 augustus 1918, 2.

<sup>768</sup>Zie bijvoorbeeld *De Maasbode* ("Toneel-kritiek. Fransche Moeders," 2 mei 1917, 2): "Trouwens eenzelfde gegeven zou zijn te bouwen op den moed en grootheid der Duitse moeders"; *Tilburgsche Courant* ("Fransche Moeders," 20 juni 1917, 2.), "Het oorlogsbeeld wordt verwickeld in een boeiend romantisch gebeuren, waaraan natuurlijk de sentimentaliteit en de tendenz niet vreemd blijken. Trouwens eenzelfde gegeven zou zijn te bouwen op den moed en de grootheid der Duitse moeders"; *Kinematograaf* 245 (z.t., 28 september 1917, 3214): "Toch zouden we als werkelijk neutraal beoordelaar, te kort schieten in onze critiek zoo we durven te beweren, dat een Duitse, een Engelsche, een Oostenrijksche of een Hollandsche moeder niet eveneens aldus zou hebben gehandeld, als de film hier te aanschouwen geeft."

Omwille van de gepropageerde aanklachtstroop ('oorlog aan de oorlog') zal het voor de 'neutrale' Nederlander niet eenvoudig zijn geweest de film te veroordelen. Maar de positieve receptie is illustratief voor de dominant pro-Franse attitude van het bioscoopgaande publiek in Nederland, maar ook van hun voorliefde voor een ogenschijnlijk 'neutraal' realisme. Zelfs de 'pro-Duitse' Nederlandse bladen (zoals de *Nieuwe Rotterdamsche Courant of De Film-Wereld*) konden enige waardering voor de film opbrengen. Dat gold uiteraard ook voor de pro-Entente krant *De Telegraaf* waarin, weinig verrassend, een buitengewoon positieve bespreking van MÈRES FRANÇAISES verscheen. Huisrecensent Leo gebruikte de film echter niet alleen om de morele superioriteit van de Fransen te benadrukken – bijvoorbeeld door de "Fransche decadentie" en passant een "contradictio in terminis" te noemen – maar ook om de Duitsers in een kwaad daglicht te stellen:

*Er is nog iets – wie deze drama's kan bedenken, doen opvoeren en verspreiden, die moet zich vrij van schuld voelen. Men gevoelt, dat als iets van-zelf-sprekends. Franschen en Engelschen doen het, zij weten zich schuldeloos aan den wereldbrand [...] hun filmspelen en drama's, die in verband staan met dezen oorlog, zijn eenvoudig een uiting van hun zuiver geweten. En de Duitschers? Zouden zij zulk een film durven vervaardigen en in den vreemde verspreiden? De vraag stellen is haar beantwoorden.<sup>769</sup>*

Een dergelijke interpretatie van de film was volledig in lijn met zijn (verhulde) politieke intenties. Overige persbesprekingen van de film bedienden zich niet van een dergelijke, beschuldigende toon, maar weerspraken deze evenmin. Daarin school vooral de propagandistische kracht van MÈRES FRANÇAISES. Geen wonder dat vanuit het Duitse perspectief MÈRES FRANÇAISES niet alleen als een schadelijke film werd beschouwd, maar ook als een voorbeeld dat navolging verdiende:

*Concerning the propaganda films, we would particularly like to see the German film industry decide to make works written by first-rate authors starring well-loved actors and actresses, that would arouse attention and sympathy for our cause in an entertaining way. An exemplary work of this type was [...] MUTTERHERZ with Sarah Bernhardt, a description of which was sent to Berlin some time ago.<sup>770</sup>*

De mantelfirma Schröder, die in Nederland de politieke en commerciële belangen van de UFA op filmgebied vertegenwoordigde, maakt flink wat kosten om MÈRES FRANÇAISES te kunnen zien. Een rekening d.d. 15 juli 1918 toont aan dat zij tweehonderd gulden uitgaf om de film te huren (en

---

<sup>769</sup> "Fransche Moeders. Théâtre Pathé," *De Telegraaf* (avondblad) 26 september 1917, 6.

<sup>770</sup> Rother, "Learning from the Enemy," 186.

bestuderen).<sup>771</sup> De positieve receptie van de film in Nederland vormde zo mede de basis van hun vernieuwde propagandastrategie.

#### 5.4 De gezanten van Ruritania: THE BATTLE CRY OF PEACE

Hoewel hij in de annalen van de filmgeschiedenis bekend staat als een berucht voorbeeld van de Amerikaanse oorlogspropagandafilm – de Amerikaanse historicus Walter Millis sprak in de jaren dertig al van “a gory piece of incomparable preparedness propaganda”<sup>772</sup> – is er nog weinig bekend over de beeldtaal en receptie van de THE BATTLE CRY OF PEACE (Wilfred North/Vitagraph, 1915). Heel verrassend is dat niet. De film wordt grotendeels als verloren beschouwd, hoewel in de kluizen van het George Eastman House nog enkele losse fragmenten te vinden zijn. Het Svenska Filminstitutet beschikt echter over een kopie van de laatste akte lijkt, voorzien van Zweedse tussentitels. Gezien een aantal onverklaarbare ellipsen is de acte waarschijnlijk incompleet. Bovendien betreft het hier niet zozeer de laatste akte, ondanks de aanwezigheid van een slottitel waarop “slut” (“einde”) te lezen staat. Kevin Brownlow stelt dat de oorspronkelijke film was voorzien van een allegorisch slotakkoord op de vrede.<sup>773</sup> Helaas zijn dit sluitstuk en vele andere scènes niet bewaard gebleven. De Zweedse kopie (24 minuten van wat waarschijnlijk een film van ongeveer anderhalf uur zal zijn geweest) zal desondanks als uitgangspunt van mijn analyse dienen.

Volgens de Franse filmhistoricus Laurent Véray markeerde THE BATTLE CRY OF PEACE het begin van een Amerikaanse serie oorlogsfilms die zich onderscheidde door hun representatie van extreem geweld, “[...] and whose release in France provoked heated (and fascinating) debates among critics and film professionals”.<sup>774</sup> De overige films die Véray in dit kader plaatst zijn CIVILIZATION (Thomas H. Ince/Triangle 1916) en FALL OF A NATION (Thomas Dixon jr./Dixon Studios, 1916). De beruchte anti-Duitse oorlogsfilm HEARTS OF THE WORLD (David W. Griffith, 1918) zou in hetzelfde rijtje kunnen worden opgenomen, evenals WOMANHOOD, THE GLORY OF A NATION (J. Stuart Blackton, William P.S. Earle/Vitagraph, 1917), die weer als een sequel van THE BATTLE CRY OF PEACE kan worden beschouwd.<sup>775</sup> De films toonden de oorlog op een wijze die volledig tegemoet kwam aan de angsten en sensatiezucht van bioscoopbezoekers. Het Amerikaanse tijdschrift *The Movie Picture World* schreef over THE BATTLE CRY OF PEACE:

---

<sup>771</sup> Bundesarchiv, Berlin. R901/71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief firma Schroeder aan consul-generaal Kiliani (Rotterdam, 15 juli 1918).

<sup>772</sup> Walter Millis, *Road to War. America 1914-1917* (Boston en New York: Houghton Mifflin Company, 1935), 218–219.

<sup>773</sup> Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness* (Londen: Secker en Warburg, 1979), 36. Het gebruik van een dergelijke slotallegorie doet sterk denken aan de laatste akte in WENN VÖLKER STREITEN.

<sup>774</sup> Laurent Véray, “1914-1918, the First Media War of the Twentieth Century: the Example of the French Newsreels,” *Film History* 22, no. 4 (2010): 421.

<sup>775</sup> Buiten THE BATTLE CRY OF PEACE zijn genoemde films tijdens de Eerste Wereldoorlog niet in Nederland vertoond.

*The picture is so graphic, the explanation so lucid that the spectator is a bit excited over the prospect of an invasion. Most New Yorkers have at one time or another contemplated the skyscrapers and tried to imagine the consequences of a bombardment; but imaginations have balked. The appalling horror of it all stupefies imagination. Here we are shown how a bombardment may occur and then, in division second, we pass from impending dangers tot the most frightful of actualities. We are in the midst of New York shelled and captured by the enemy.*<sup>776</sup>

Gruwelijke oorlogsbeelden werden in Nederland nauwelijks op het witte doek vertoond, ondanks het gebruik van suggestieve titels als OORLOGSGRUWELEN. Europese films als WENN VÖLKER STREITEN en MÈRES FRANÇAISES, zoals in de vorige paragrafen reeds is geconstateerd, bevatten wel gevechtsscènes, al speelden deze zelden een prominente rol in de film. Ze gaven de toeschouwer een bijna terloopse blik op de loopgravenstrijd. De dood was er zeker aanwezig, maar op het fictieve slagveld vielen soldaten als een lege jas – en altijd was de stervende held uiterlijk ongeschonden. De representatie van het geweld was bovendien fragmentarisch, de mise-en-scène weinig overtuigend. Realistische gevechtsscènes werden dan ook als een graadmeter voor de kwaliteit van de film beschouwd. In de vorige paragraaf is bijvoorbeeld toegelicht hoe L'ÂME DU BRONZE, ondanks zijn “hyper-Fransche” inhoud, wel werd geprezen om het realisme waarmee het bombardement in beeld werd gebracht.

Vitagraph beschikte over de kennis en het kapitaal voor een echte oorlogsfilm, in de meest letterlijke zin van het woord. Het resultaat, THE BATTLE CRY OF PEACE, was een film waarin het oorlogsgeweld intenser en gedetailleerder dan een speelfilm ooit eerder had gedaan. In de vorige paragraaf is al geschreven dat THE BATTLE CRY OF PEACE soms werd vergeleken met MÈRES FRANÇAISES, waarbij de laatste hoger werd ingeschat. Dat was vooral vanuit een politiek correct perspectief gedacht. Voor liefhebbers van het *blood and thunder* melodrama bood THE BATTLE CRY OF PEACE juist de mogelijkheid zich te vergapen aan spectaculair geweld. Dergelijke ‘prikkelementen’ maakten de film tevens verdacht, niet in de laatste plaats omdat hij een rabiaat anti-Duitse agenda leek te voeren. THE BATTLE CRY OF PEACE oogstte dan ook geen eensluidende reacties. Integendeel; de interpretaties van de film stonden soms lijnrecht tegenover elkaar. Zo voedde deze oorlogsfilm op geheel eigen wijze de Nederlandse discussie over het samenspel tussen oorlog, bioscoop en neutraliteit. Om de aard van deze discussie te kunnen begrijpen, is het zaak om de geïntendeerde betekenissen van THE BATTLE CRY OF PEACE nader toe te lichten.

Wat THE BATTLE CRY OF PEACE in de ogen van de Duitse psycholoog en filmtheoreticus Hugo Münsterberg (1863-1916) een waardeloze film maakte, lag niet zozeer in zijn politiek strekking per se

---

<sup>776</sup> “The Battle Cry of Peace”. *Moving Picture World*, 21 augustus 1915, z.p. Zie: The Norma Talmadge Website. <https://web.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm> (laatste raadpleging 12 november 2017).

(zo suggereerde hij althans), maar in het gebrek aan eenheid van handeling. In zijn theoretische verhandeling *The Photoplay* kwalificeerde Münsterberg *THE BATTLE CRY OF PEACE* als een antithese van de filmkunst:

*We leave the sphere of valuable art entirely when a unified action is ruined by mixing it with declamation, and propaganda which is not organically interwoven with the action itself. It may be still fresh in memory what an esthetically intolerable helter-skelter performance was offered to the public in "The Battlecry of Peace". Nothing can be more injurious to the esthetic cultivation of the people than such performances which hold the attention of the spectators by ambitious detail and yet destroy their esthetic sensibility by a complete disregard of the fundamental principle of art, the demand for unity.*<sup>777</sup>

Münsterberg zag in *THE BATTLE CRY OF PEACE* weinig meer dan een schreeuwerige opsomming van sensationele momenten: in zijn ogen speculeerde de film op goedkoop effectbejag, niet op een verheffing van de geest. Waarom hij ervoor koos om juist *THE BATTLE CRY OF PEACE* als exemplarisch voor cinematografisch wansmaak te benoemen, laat ruimte voor speculatie. Als gerenommeerd academicus op zoek naar de 'ware' filmkunst zal hij vaker zijn geconfronteerd met *Schund* in de Amerikaanse bioscopen. Eenheid van handeling was niet alomtegenwoordig in een filmcultuur waarin de conventies van de cinematografische verbeelding nog niet waren verankerd in de stijlprincipes van Klassiek Hollywood. De historische spektakelfilm *THE BIRTH OF A NATION* (David W. Griffith/Triangle, 1915) werd evenzeer gekenmerkt door een episodische structuur, meerdere verhaallijnen, rabiaat racisme en, voor wie het zien wilde, sensatiebelust geweld. Desondanks mocht deze film van "the world's pre-eminent director of military spectacle"<sup>778</sup> wél op de goedkeuring van Münsterberg rekenen.<sup>779</sup> Misschien speelde in zijn afkeer niet enkel esthetische argumenten een rol. Was het de wraak van een emigrant die zijn thuisland in een kwaad daglicht zag gesteld?

In een uitvoerige verhandeling bespreekt filmwetenschapper David Gerstner de artistieke ideeën en politieke idealen die aan *THE BATTLE CRY OF PEACE* ten grondslag lagen.<sup>780</sup> Gerstner wijst twee geestelijk vaders van de film aan: Vitagraph-oprichter Stuart James Blackton (1875-1941) en zijn buurman – tevens voormalig president van de Verenigde Staten – Theodor Roosevelt (1858-1919). Het uitgangspunt van Gerstners vertoog is dat zowel Roosevelt als Blackton de cinema als een vervolmaking van het realisme beschouwde, maar ook als een Amerikaanse kunstvorm bij uitstek:

---

<sup>777</sup> Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study* (Londen, New York: D. Appleton, 1916), 73.

<sup>778</sup> Richard Schickel, *D.W. Griffith. An American Life* (New York: Limelight Editions, 1984), 342.

<sup>779</sup> Pam Cole, "The Grammar of Film Editing," in: Pam Cole, gepubliceerd in 2003, [http://pamcole.com/DOCS/film\\_editing.html](http://pamcole.com/DOCS/film_editing.html). (laatste raadpleging 11 november 2017).

<sup>780</sup> David A. Gerstner, *Manly Arts. Masculinity and Nation in Early American Cinema* (Durham, Londen: Duke University Press, 2006).

“America now had an art form that it could truly call its own – one made through an industrious balance of traditional practice with modern technology.”<sup>781</sup> De bewondering voor het medium wordt bij beiden ook gevoed door een rotsvast vertrouwen in de “ideological strength of the cinematic apparatus”. Zowel Blackton als Roosevelt dichtten de film een belangrijke rol toe in de morele verheffing van de natie, een vooruitgang gebaseerd op ‘Amerikaanse’ en ‘mannelijke’ waarden die als tegenwicht dienden voor vreemde, ergo ‘vrouwelijke’ cultuurelementen. Gerstner benadrukt dat Roosevelt als klankbord voor Blackton diende en als zodanig een prominente rol speelde in de totstandkoming van *THE BATTLE CRY OF PEACE*. De film moest het hoogtepunt van een nationale, Amerikaanse esthetica worden.<sup>782</sup>

Theodor ‘Teddy’ Roosevelt onderhield ook warme betrekkingen met Hugo Münsterberg; ze correspondeerden veelvuldig over kunstgerelateerde zaken en deelden een liefde voor de Duitse kunsten. Hun vriendschappelijke relatie raakte echter ernstig bekoeld toen *THE BATTLE CRY OF PEACE* ter sprake kwam. “*The Battle Cry of Peace*, however, brought to the fore the clear differences in the one arena on which they seemingly disagreed: moral and national aesthetics.”<sup>783</sup> De vulgaire propagandistische strekking van de film strookte niet met Münsterberg’s ideaal van een contemplatieve, ideële Kunst. Bovendien – en bovenal – was de evidente anti-Duitse boodschap van de film de neokantiaan Münsterberg een doorn in het oog.<sup>784</sup> Als kunstvorm mocht film immers geen bedoeling hebben buiten de film an sich.

Ondanks de dubbelzinnige titel kan over de politieke (lees: oorlogszuchtige) intenties van de *THE BATTLE CRY FOR PEACE* geen misverstand bestaan. Blackton baseerde het scenario voor de film op het boek *Defenseless America* van Hudson Maxim (1853-1927), waarin de stelling werd gepropageerd dat de Verenigde Staten niet waren opgewassen tegen een eventuele aanval door “foreign foes”.<sup>785</sup> Het boek borduurde voort op de invasieliteratuur die zich vanaf het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw in grote populariteit mocht verheugen.<sup>786</sup> Binnen dit genre, vaak gelardeerd met sciencefictionelementen – speelde de noodzaak van paraatheid van een centrale rol. De angst zoals deze bij Maxim (en Roosevelt en Blackton) leefde, was dat de Amerikaanse cultuur ten prooi zou vallen aan de grillen van het pacifisme. Hun pleidooi voor paraatheid werd primair geframed als een nationale zaak, maar persoonlijke belangen speelden een cruciale rol. Maxim zelf was uitvinder van

---

<sup>781</sup> Gerstner, *Manly Arts*, 64.

<sup>782</sup> Gerstner, *Manly Arts*, 75.

<sup>783</sup> *Ibid.*

<sup>784</sup> Gerstner stelt: “His defense of Teutonism saturated every aspect of his work, and *The Photoplay* was no different in its purpose to produce a Teutonic work of art and, more important, a Teutonic spectator.” (77)

<sup>785</sup> “The main object of this book is to present a phalanx of facts upon the subject of the defenseless condition of this country, and to show what must be done, and done quickly, in order to avert the most dire calamity that can fall upon a people – that of merciless invasion by a foreign foe, with the horrors of which no pestilence can be compared.” Hudson Maxim, *Defenseless America* (New York: Hearst, 1915), viii.

<sup>786</sup> Zie bijvoorbeeld de romans *The Battle of Dorking* (George Tomkyns Chesney, 1871) en H.G. Wells’ *War of the Worlds* (1897).

verschillende explosieven en zijn broer Hiram Stevens Maxim (1840-1916) had een machinegeweer ontworpen. Beiden stonden in directe verbinding met de wapenindustrie.<sup>787</sup>

Ook het Amerikaanse leger en de marine onderkenden het propagandistische potentieel van THE BATTLE CRY FOR PEACE. Zij stelden ruimhartig personeel en materiaal ter beschikking. De cameo's van nationale helden, onder wie generaal Leonard Wood (1860-1927) en admiraal George Dewey (1837-1917), gaven de film een "accent of authority".<sup>788</sup> Gegeven de directe lijntjes met de militaire en politieke autoriteiten en de politieke agenda kan hier dus met recht worden gesproken van een propagandafilm: THE BATTLE CRY FOR PEACE trachtte de toeschouwer voor de *preparedness movement* te winnen door hem schrik aan te jagen. Hoewel het nog twee jaar zou duren voordat de Verenigde Staten Duitsland de oorlog verklaarde, diende de "foreign foe" zich in deze film al aan. Blackton liet zich niet zozeer leiden door een streven naar geloofwaardigheid, maar door een spectaculaire encenering die in lijn was met zijn politieke intenties. In tegenstelling tot MÈRES FRANÇAISES wordt de plot van THE BATTLE CRY FOR PEACE nauwelijks gedreven door de psychologie van de personages. Ondanks hun pogingen tot verzet zijn ze weerloos tegenover het (nood)lot; een fatalistische teneur die parallel loopt aan de politieke *tendenz* van de film.

De plot van THE BATTLE CRY FOR PEACE kan vrij precies worden geconstrueerd.<sup>789</sup> Het relaas draait om de lotgevallen van twee Amerikaanse families in tijden van oorlog, de Harrisons en Vandergriffs. Miljonair T. Septimus Vandergriff, gepassioneerd pleitbezorger van het pacifisme, staat zonder het te weten onder invloed van een buitenlandse spion. Om evidente redenen steunt deze 'Emanon' Vandergriffs rally voor ontwapening. John, de jongste telg van het geslacht Harrison, is verliefd op de oudste dochter van Vandergriff. Door een lezing van Hudson Maxim (in de rol van zichzelf) is John zodanig onder de indruk van zijn waarheden geraakt, dat hij zijn would-be-schoonvader van het gevaar van een ontwapeningspolitiek tracht te overtuigen. Vandergriff toont zich echter niet vatbaar voor Johns bezwaren.

Op het moment dat de halsstarrige vredesapostel een congres van gelijkgestemden bezoekt, verschijnt voor de kust van New York een vreemde oorlogsvloot. Buiten bereik van het Amerikaanse kustgeschut neemt deze de stad – en de congreshal – zwaar onder vuur. New York capituleert en wordt overspoeld door een horde soldaten die zich schuldig maakt aan de gruwelijkste oorlogsmisdaden. In deze apocalyptische chaos treffen John Harrison en zijn broer hun moeder en zus vermoord aan. Kort daarna wordt hen door Emanon een aanslag op de vijandige overwinnaars in de schoenen geschoven. Beide mannen worden opgepakt en gefusilleerd. John overleeft deze

---

<sup>787</sup> Sherman Fraser, *Screening Enemies of the American Way* (Jefferson, North Carolina en Londen: McFarland, 201), 9.

<sup>788</sup> "New York shelled om a movie screen," *The New York Times*, 7 augustus 1915. Zie: The Norma Talmadge Website <https://web.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm> (laatst geraadpleegd op 12 november 2017).

<sup>789</sup> Deze plotbeschrijving is gebaseerd op een recensies verschenen in *Variety*, 13 augustus 1915, z.p. Zie: [www.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm](http://www.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm) (laatst geraadpleegd op 1 juli 2018).

slachting op miraculeuze wijze, maar wanneer hij later de twee dochters en moeder Vandergriff tegen de vijand probeert te beschermen, wordt hij alsnog gedood. De vrouwen worden opgepakt en opgesloten. Uit angst dat haar dochters in handen van de brute overweldigers vallen, besluit de moeder haar kruost neer te schieten. De plot eindigt met een close-up van haar getergde gelaat, haar twee dode dochters in haar armen geklemd. Na dit tragische einde volgde oorspronkelijk een allegorische scène. Waaruit deze precies bestond, valt moeilijk te achterhalen.<sup>790</sup>

In lijn met de reputatie die Vitagraph had opgebouwd als producent van *quality films*, werd THE BATTLE CRY OF PEACE hoog in de markt gezet.<sup>791</sup> De film moest de concurrentie aangaan met de Italiaanse spektakelfilms, maar diende tevens als commerciële repliek op Griffiths BIRTH OF A NATION die in februari 1915 in de VS zijn première had beleefd. Deze opzet lukte deels. In de Verenigde Staten bleek THE BATTLE CRY OF PEACE een groot commercieel succes, maar critici waren het erover eens dat in artistiek opzicht de film de vergelijking met BIRTH OF A NATION niet kon doorstaan.<sup>792</sup> Na enkele besloten vertoningen voor militairen, prominenten en politici ging de film op 9 september 1915 in het New Yorkse Vitagraph Theater in première.

Hoewel THE BATTLE CRY OF PEACE in de Amerikaanse pers vrijwel unaniem werd geprezen om zijn hoogstaande cinematografie, waren de reacties in de Amerikaans ietwat verdeeld.<sup>793</sup> *The New York Times* was van mening dat de film zich in de voorhoede van de filmkunst bevond: “The Battle Cry for Peace is done on a large scale but it represents no advance in the motion picture art, nor indeed, does it pretend to do so. That is not what it is for.”<sup>794</sup> De propagandistische intenties van de film werden direct onderkend, maar niet per se veroordeeld. Zo speelde de film een rol in het politieke debat over de wenselijkheid van Amerikaanse oorlogsparticipatie. De Amerikaanse historicus Walter Mills beweerde dat de film bijzonder effectief was in de verspreiding van de anti-Duitse gedachte<sup>795</sup>, maar op welke basis deze claim precies stoelt is onduidelijk. Niettemin voorzag THE BATTLE CRY OF PEACE de voorstanders van oorlogsdeelname van een retorisch *what if*-scenario. Andere reacties getuigden juist van een meer kritische houding ten opzicht van het propagandistisch karakter. De receptie in Amerika sorteerde ook een tegengesteld effect, omdat hij door de

---

<sup>790</sup> De allegorische slotsom maakte geen onderdeel uit van de plot, maar moest als metacommentaar worden beschouwd. In de Nederlandse distributiekopie was de slotallegorie wel zichtbaar, getuige een opmerking verschenen in *Het Vaderland*: “Bij duizenden komen dan de vredespalm en –bazuinen uit den omwoelden grond op en zegevierend begint de eindelooze schare hunner jongste draagsters haar vrede-tocht door de wereld. Vrede – maar eerst na vijf lange acten van louter strijd. En welk één.”

<sup>791</sup> Over Vitagraph als producent van ‘kwaliteitsfilms’ in de jaren 1907-1910, veelal gebaseerd op gevierde (historische) romans, zie: William Uricchio en Roberta E. Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films* (Princeton: Princeton University Press, 1993).

<sup>792</sup> Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, 32–33.

<sup>793</sup> Gerstner, *Manly Arts*, 56.

<sup>794</sup> “New York shelled on ‘movie’ screen,” *The New York Times*, 7 augustus 1915. Zie:

[www.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm](http://www.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm) (laatste raadpleging 1 juli 2018).

<sup>795</sup> Millis, *Road to War*, 218: “[THE BATTLE CRY OF PEACE, KdZ] was soon inculcating an enthusiasm for big armament appropriations and fears and hatred for the Germans in theaters throughout the length and breadth of the United States.”



pacifistische beweging werd gebruikt om oorlogsprofiteurs en de wapenindustrie aan de kaak te stellen.<sup>796</sup>

De fictieve vijand werd zeker herkend. *Variety* liet niet na om hier, zij het voorzichtig, aandacht aan te besteden: “Of course the picture as presented by the Vitagraph does not point in any way to one foreign nation, but there can be no doubt in the minds of any one who witnesses the screen presentation that Germany is pointed at.”<sup>797</sup> *The New York Times* voegde daar tongue in cheek aan toe: “Avowedly the invading force is of no particular nationality and the leading spy is called “Emanon”, which you may spell backward if you wish. But it is difficult to escape the impression that you are expected to recognize the nationality. They are certainly not Portuguese, for instance.”<sup>798</sup> In zijn encensering had Blackton ogenschijnlijk naar neutraliteit gestreefd. Emanon kreeg geen naam toegewezen die zijn afkomst verradde en de kostuums van de overweldigers waren niet te herleiden tot een bestaande militaire dracht. Toch zullen weinig toeschouwers geen antwoord hebben gehad op de vraag naar welke nationaliteit impliciet werd verwezen. Volgens de film was de horde afkomstig uit de fictieve natie Ruritania; een verwijzing naar de negentiende-eeuwse romans van Anthony Hope die zich in een Duitssprekend land in Midden-Europa afspeelden.<sup>799</sup>

Het vermoeden dat het eigenlijk om Duitsers ging werd ook gestaafd door het feit dat Blackton sommige *foreign foes* met een markante Pruisische snor had getooid. De representatie van de vijand sloot volgens historicus Peter Connolly-Smith naadloos aan bij het ‘teutoonse’ stereotype zoals deze in de Amerikaanse *yellow press* figureerde.<sup>800</sup> Het waren dergelijke stereotypen die het de toeschouwer gemakkelijker maakten de zin en noodzaak van oorlogsdeelname in te zien. *THE BATTLE CRY OF PEACE* vormde zelfs een blauwdruk voor verschillende films waarin Duitsers als ideologische tegenvoeters van de ideale toeschouwer figureerden, zoals dat ook het geval was met *CIVILIZATION* en *THE FALL OF A NATION*.<sup>801</sup>

---

<sup>796</sup> Garth S. Jowett en Victoria O’Donnell, *Propaganda and Persuasion* (Thousand Oaks etc.: Sage, 2006), 109. [Conclusie overgenomen uit: C.W. Campbell, *Reel America and World War I*. Jefferson, NC: McFarland, 1985]

<sup>797</sup> “The Battle Cry of Peace,” *Variety*, 13 augustus 1915. Zie: [www.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm](http://www.stanford.edu/~gdegroat/NT/oldreviews/bcop.htm). (laatste raadpleging 1 juli 2018).

<sup>798</sup> “New York shelled on ‘movie’ screen,” *The New York Times*, 7 augustus 1915, z.p.. Zie: [www.nytimes.com/1915/08/07/archives/new-york-shelled-on-movie-screen-the-battle-cry-for-peace-meant-to.html](http://www.nytimes.com/1915/08/07/archives/new-york-shelled-on-movie-screen-the-battle-cry-for-peace-meant-to.html) (laatste raadpleging 1 juli 2018).

<sup>799</sup> Het koninkrijk Ruritanië speelde een hoofdrol in de negentiende-eeuwse romans van Anthony Hope: *The Prisoner of Zenda* (1894), *The Heart of Princess Osra* (1896) en *Rupert of Hentzau* (1898). Van deze romans zijn in de jaren tien van de twintigste eeuw verschillende verfilmingen gemaakt, waaronder *PRISONER OF ZENDA* (Edwin S. Porter, Hugh Ford/Famous Players, 1913), die onder de titel *DE GEVANGENE VAN ZENDA* in 1913 ook in Nederland was. In Nederland verscheen de roman van Hope ook als feuilleton in verschillende Nederlandse kranten, waaronder de *Leeuwarder Courant* (1898).

<sup>800</sup> Peter Connolly-Smith, “Casting teutonic Types from the Nineteenth Century to World War I: German Ethnic Stereotypes in Print, on Stage, and Screen,” in: *The Columbia Journal of American Studies* 9 (2008): 48–73, <http://www.columbia.edu/cu/cjas/conolly-smith-4.html>. (laatste raadpleging 30 augustus 2018).

<sup>801</sup> *Ibid.*: “Diametrically opposed in ideology” though they may have been, however, both made equal use of anti-German imagery.”

THE BATTLE CRY OF PEACE onderscheidde zich nadrukkelijk van andere oorlogsfilms door de virtuositeit en intensiteit waarmee het oorlogsgeweld in beeld werd gebracht. Zo werd in de film een luchtbombardement op New York vanuit een vliegtuig gefilmd en kwamen er massascènes in voor waarin honderden figuranten participeerden. Deze en andere shots werden geprezen om hun spektakelwaarde: THE BATTLE CRY OF PEACE werd wereldwijd beschouwd als een cinematografische *tour de force*. In dit opzicht is de invloed van de Italiaanse spektakelfilms het meest zichtbaar. Het genre maakte vanaf 1911 zijn opwachting in de Nederlandse bioscopen en mocht zich in grote populariteit verheugen bij het publiek wereldwijd.<sup>802</sup>

Niet zelden werd in dergelijke films de ondergang van stad of beschaving als dominant motief opgevoerd. De vernietiging van New York in THE BATTLE CRY OF PEACE vond zijn historische antecedent in avondvullende rampscenario's als LA CADUTA DI TROIA (DE VAL VAN TROJE, Giovanni Pastrone/Romano L. Borgnetto/Itala, 1913), GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEII (DE LAATSTE DAGEN VAN POMPEII/Ambrosio, 1913), QUO VADIS (Enrico Guazzoni/Cines, 1913) en natuurlijk de eerder genoemde film CABIRIA, waarin onder meer een verwoestende uitbarsting van de Etna figureerde. Het waren tevens films die waren gebaseerd op buitengewoon succesvolle historische romans. Nadrukkelijk aangekondigd als het geesteskind van de gevierde Italiaanse auteur Gabrielle D'Annunzio, werd CABIRIA in de meest respectabele theaters vertoond, waaronder de Haagse Residentie-Bioscoop en de katholieke Witte Bioscoop te Amsterdam. Hiermee spraken deze bioscopen volmondig de ambitie uit om in het geveel van de hogere middenklasse te komen.

Films als CABIRIA boden echter ook mogelijkheden om 'prikkelementen' onder het mom van historische accuratesse in beeld te brengen.<sup>803</sup> Zo nam de Amsterdamse Witte Bioscoop in een advertentie niet eens de moeite om de potentiële bezoeker kort in het verhaal van een geroofde maagd en sterke man in het antieke Rome te introduceren. De advertentie somde slechts de visuele hoogtepunten op: "De uitbarsting van de Etna. Het door middel van brandspiegels vernietigen der Romeinsche vloot. De bestorming van Carthago. Het kinderoffer aan de Moloch. De tocht van Hannibal over de alpen met duizenden soldaten, olifanten, paarden, enz."<sup>804</sup> Deze adressering van de toeschouwer toonde meer verwantschap met de *cinema of attractions* dan een *cinema of narrative integration*, en correspondeerde naadloos met wat Tom Gunning typeert als een "aesthetic of astonishment".<sup>805</sup> De verhaallijn van CABIRIA fungeerde vooral als voorwendsel om attracties op te voeren; de beeldtaal mikt op het opwekken van verbazing en ontzag. De wijze waarop de ongekende

---

<sup>802</sup> Paolo Cherchi Usai, "Italy: Spectacle and Melodrama," in *The Oxford History of World Cinema*, red. Geoffrey Nowell-Smith (Oxford, New York: Oxford University Press), 125.

<sup>803</sup> Ook in het Bijbelse epos VAN DE KRIBBE TOT HET KRUIS (FROM THE MANGER TO THE CROSS, Sydney Olcott/Kalem, 1912) kwamen bijvoorbeeld gewelddadige scènes voor, waaronder een voor sommigen al te realistische kruisnageling. Desondanks werd de film door de 'Katholieke Sociale Actie' toegeëigend als tegengif voor het 'bioscoopkwaad'.

<sup>804</sup> Advertentie Witte Bioscoop, *De Tijd*, 11 november 1915, 4.

<sup>805</sup> Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator," in *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, red. Linda Williams (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994), 114–133.

spierkracht van de hoofdpersoon Maciste in beeld werd gebracht is herleidbaar naar de negentiende-eeuwse variété- en circuspraktijk, waarin sterke mannen zich als wereldwonder etaleerden. De film speelde echter ook in op angstgevoelens en gewelddadig verlangen. Veel scènes, met name het kinderoffer aan de Moloch, waren bedoeld om aan de sensatiezucht van gemiddelde bioscoopbezoeker tegemoet te komen. Hoewel het gruwelijke tafereel op afstand werd geregistreerd – het gehanteerde *long shot* laat ogenschijnlijk weinig ruimte voor persoonlijke identificatie – sorteerde het wel degelijk een emotioneel effect. Zo merkte een commentator op: “Ik werd soms bijna bang, zoo ontzettend is de indruk van sommige tafereelen.”<sup>806</sup>

Ook in de esthetiek van *THE BATTLE CRY OF PEACE* gingen ontzag en angst hand in hand, maar Blackton ging nog een stap verder. Een opvallend stilistische kenmerk van de film bijvoorbeeld, voor zover deze afgeleid kan worden aan de overgebleven Zweedse acte, is het gebruik van een frontale en nabije inscenering om een emotionele climax te creëren. De beruchte bajonettenscène is daar een goed voorbeeld van (afbeelding 34). Hier is een ‘Ruritaanse’ soldaat frontaal en in half-totaal in beeld gebracht. De handeling is zo gesitueerd dat het lijkt alsof de hij de ‘vierde wand’ met zijn bajonet zal doorboren. Het slachtoffer zelf blijft buiten beeld, maar bevindt zich virtueel op de plek van de toeschouwer, vóór het bioscoopdoek. De toeschouwer wordt als het ware onderdeel van het beeld gemaakt, door de suggestie te wekken dat hij of zij zal worden geraakt. De nabijheid van de bajonetterende soldaat is een zeldzame verschijning in een filmcultuur waarin de *nine foot line*-regel over het algemeen werd gerespecteerd.<sup>807</sup> Het is een voorbeeld van de affectieve, confronterende strategie die er direct op gericht is een gevoel van afschuw op te wekken. Op deze momenten toont *THE BATTLE CRY OF PEACE* zich welhaast een horrorfilm – en natuurlijk niet zonder reden. Volgens Stephen Prince staat in het genre de angst voor het verlies van menswaardigheid centraal: “within the terrain of horror, the state of being human is fundamentally uncertain”.<sup>808</sup> Dat was precies waar het binnen de demoniseringstroop om draaide: de Ander van onmenselijk gedrag betichten.

Andere manieren om de kijker emotioneel bij het getoonde te betrekken, hebben meer gemeen met de conventies van het melodrama. De *nine foot*-conventie wordt juist bewust veronachtzaamd in een slotscène die de sterallure van Norma Talmadge kapitaliseert. De vastberaden moeder heeft Victoria overtuigd van de noodzaak haar jongste zus te doden om haar de Teutoonse furie te besparen. Langzaam accepteert Victoria haar onvermijdelijke lot. Ook hier zoekt de camera de emotionele confrontatie met de toeschouwer. Talmadge is in close-up in beeld gebracht en het frontale effect wordt versterkt door de afwezigheid van illusoire diepte. Haar ogen zijn gericht op haar kleine zus die zich voor haar – dus virtueel in de bioscoopzaal – bevindt. De

---

<sup>806</sup> “Cabiria van D’Annunzio,” *De Telegraaf* (avondblad), 11 november 1915, 7.

<sup>807</sup> Barry Salt, “Vitagraph films: a Touch of Real Class,” in *Screen Culture: History and Textuality*, red. John Fullerton (Eastleigh: John Libbey, 2004), 61.

<sup>808</sup> Stephen Prince, *The Horror Film* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2004), 2.

actrice neemt geen toevlucht tot het grootse gebaar, maar acteert met subtiele mimische bewegingen. Een fractie van een seconde kruist haar blik die van de toeschouwer: een directe adressering van de toeschouwer, waarin hij/zij nadrukkelijk wordt uitgenodigd zich te verplaatsen in Victoria's angst en verdriet (afbeelding 35). Het is een typerend voorbeeld van Blacktons beeldtaal, die streefde naar een ongekende emotionele impact. Het is ook illustratief voor de wijze waarop attractie en narratie in de film zijn verweven. De stilistische keuzes staan ook hier in dienst van de psychologisering van het personage.



**Afbeelding 34. Still frame THE BATTLE CRY OF PEACE. Collectie Svenska Filmstitutet.**



**Afbeelding 35. Still frame THE BATTLE CRY OF PEACE. Collectie Svenska Filmstitutet.**

Tegenover deze affectieve adresseringswijzen, gericht op het creëren van emotionele betrokkenheid, komen ook objectiverende adresseringswijzen voor. Het zijn momenten waarop de film de toeschouwer expliciet uitnodigt een meer beschouwende positie in te nemen. Een voorbeeld van een dergelijke adresseringswijze, die direct uit de overgebleven akte valt af te leiden, is het opvallende gebruik van (Engelse) titelkaarten. In de Zweedse kopie is een opmerkelijke titelkaart gevoegd waarop een afbeelding grof geschut is opgenomen. De ontzagwekkende grootte van het kanon wordt relatief geduid door de aanwezigheid van een soldatenfiguur. De vermelde diameter (4200 mm) kwam precies overeen met die van het grootste geschut dat anno 1915 op de Europese slagvelden actief was. Deze gevreesde 'Dikke Bertha's' – gebouwd door de Duitse wapenfabrikant Krupp – stonden symbool voor de moderne oorlogstechnologie, zoals de dreadnought en de tank evenzeer de fascinatie voor de "industriekrijg" prikkelden. De retorische functie van deze tussentitel was om de 'eigen' slagkracht – of liever, het gebrek daaraan – relatief te duiden. De opmerkelijke toeschouwer kon uit deze afbeelding ook afleiden welke vijand precies gevreesd moest worden. Deze tussentitel kon kortom als een propagandistische of informatieve toevoeging worden begrepen.

Wanneer de propagandistische intentie van THE BATTLE CRY OF PEACE als analytisch uitgangspunt worden genomen, valt op dat verschillende retorische strategieën worden gebruikt om de toeschouwer tot een geprefereerde betekenis te verleiden. THE BATTLE CRY OF PEACE kan echter niet als een monolithische ‘propagandafilm’ worden beschouwd, maar als een polysemantische *text* waarin de toeschouwer tussen attractie en identificatie, actualiteit en fictie, verbazing en afschuw wordt geslingerd. Mede afhankelijk van de context waarbinnen de film werd vertoond, adresseerde de film verschillende toeschouwers op verschillende wijzen. *De Bioscoop-Courant* vatte dit onbewust goed samen door te stellen dat “de eene mensch nu eenmaal anders aangelegd is dan de andere [...] de indruk, door de film veroorzaakt, [zal] ook verschillend zijn: maar vast staat, dat niemand totaal onverschillig zal blijven onder hetgeen zich hier in heldere beelden en tafereelen voor zijn oog ontrolt.”<sup>809</sup> Zijn inherente ambiguïteit maakte THE BATTLE CRY OF PEACE vatbaar voor verschillende vormen van toe-eigening en een veelvoud aan identificatiemogelijkheden. Diezelfde ambiguïteit was ervoor verantwoordelijk dat de film een cinematografisch metadiscours initieerde, waarin de mogelijkheden en gevaren van film als politiek medium centraal stonden.<sup>810</sup>

Het filmverhuurkantoor H.A.P., dat zich gedurende de oorlog zou ontwikkelen tot een belangrijke speler op de Nederlandse distributiemarkt, zette THE BATTLE CRY OF PEACE als een cinematografische hoogtepunt in de markt. De film werd geafficheerd als de artistieke evenknie van het beroemde Vitagraph-filmwerk UNCLE TOM’S CABIN (DE NEGERHUT VAN OOM TOM, Stuart Blackton/Vitagraph, 1910)<sup>811</sup>, maar liet niet na het geboden spektakel expliciet te benoemen:

*“De Strijdkreet om Vrede” bezit een rijkdom van opvoedkundige lessen en sensationeele feiten. De toeschouwers zien hoe reuzenbommen van 16 inches dringen tot in het hart van het land. Zij zien hoe de vloot vernietigd wordt door een overmacht van dubbel zoo groote schepen. Zij zien hoe een overmoedige vijand dood en verderf uitstort over een wereldstad. Zij zien hoe de forten inéénstorten en bezwijken onder den kogelregen, die er op geworpen wordt uit strijdbare schepen hoog in de lucht. Zij zullen opspringen van hunne zetels bij het aanschouwen van dat grootsche photodrama.*<sup>812</sup>

---

<sup>809</sup> “De Strijdkreet om vrede,” *De Bioscoop-Courant* 7, 9 november 1917, z.p.

<sup>810</sup> Voor een vergelijkend perspectief van de receptie van THE BATTLE CRY OF PEACE in Nederland en Zwitserland, zie: Klaas de Zwaan en Adrian Gerber, “The Battle for Meaning. A cross-national film reception analysis of the Battle Cry of Peace in Switzerland and the Netherlands during World War I,” *Early Popular and Visual Culture* 14, no. 2 (mei 1916): 168–187.

<sup>811</sup> Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 48, 24 augustus 1917, 16.

<sup>812</sup> *Ibid.*

De attractiewaarde was niet de enige troef die Barnstijn speelde in de marketing van een film waarvoor hij diep in de buidel had moeten tasten.<sup>813</sup> Hij positioneerde de film nadrukkelijk in de context des tijds door hem als een “sensationeel beeld uit den tegenwoordigen oorlog” te betitelen.<sup>814</sup> Vooral de ‘pacifistische boodschap’ liet hij niet onvermeld: “Nog nooit is er, zolang de industrie der beweegbare beelden bestaat, een film vertoond van zoo actueel belang als deze oproep ten strijde tegen den oorlog.”<sup>815</sup> Deze voorkeurslezing werd kracht bijgezet door een ondersteuningsbrief van Theodore Roosevelt aan Blackton, die integraal in een advertentie was opgenomen.

THE BATTLE CRY OF PEACE beleefde zijn Nederlandse première op 17 augustus 1917. Voor de gelegenheid had de directie van de Amsterdamse Cinema De Munt een opvallende reclame stunt bedacht. De film werd met reusachtige letters aangekondigd aan de zijkant van een reclamewagen, terwijl op de wagen zelf “een half stuk geschoten huis in België” en gehavende vrouwen en kinderen op ware grootte in een smekende pose te zien waren: “het geheel ziet er uit als een tafereel in een Panopticum”. De wagen trok veel bekijks van omstanders en er moest politie te paard aan pas komen om de menigte uiteen te drijven.<sup>816</sup> Het is opvallend dat de film op deze wijze nadrukkelijk in verband werd gebracht met de situatie in België. Hoewel niet kan worden uitgesloten dat het hier een vrije interpretatie van de journalist in kwestie betreft, zou dit betekenen dat met deze stunt niet alleen Nederlanders, maar ook Belgische vluchtelingen expliciet als doelgroep werd benaderd. Het is zeker dat zij binnen de Amsterdamse bioscoopcultuur een factor van belang waren; zoals ook mag worden geconcludeerd uit eerdere beschrijvingen van de publieksreacties in de Pathé bioscoop. In zijn algemeenheid was de ‘pacifistische’ promotiestrategie vooral gericht op een oorlogsmoe publiek.

Toen het Nederlandse publiek de gevolgen van de oorlog steeds sterker ging voelen – in de maag, het gestel, het gemoed – konden gevoelens van onvrede en ongeduld met een film als THE BATTLE CRY OF PEACE in verband worden gebracht. “Nu de wereldoorlog bij ons in het stadium is gekomen van broodkaarten en kolennood, hebben de oorlogsfilms veel van hun actualiteit verloren”, stelde het *Algemeen Handelsblad*, “als thans het Hollandsche publiek over den oorlog praat, praat het meest over den vrede, die nog altijd niet komen wil; de onlangs in de Cinema “de Munt” vertoonde film, die “de Strijdkreet om Vrede” heette, was dus eigenlijk actueler dan de Fransche

---

<sup>813</sup> Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 41, 6 juli 1917, 16. Hier wordt het bedrag van expliciet 7.500 gulden genoemd, voor het exclusieve vertoningsrecht in Nederland en Nederlands-Indië. Ter vergelijking: H.A.P. betaalde 8.000 gulden voor HOLLAND NEUTRAAL onder dezelfde voorwaarden.

<sup>814</sup> *Ibid.*

<sup>815</sup> *Ibid.*

<sup>816</sup> “Uit Amsterdam,” *Nieuw van de Dag voor Nederlands-Indië*, 2 november 1917, 5.

oorlogsschepen, die men thans bij Pathé kan zien.<sup>817</sup> Of het fenomeen oorlogsmoeheid ook een rol speelde in het publieke succes van de film is zeer de vraag.

THE BATTLE CRY OF PEACE was ontegenzeggelijk een populaire film, met een lange looptijd.<sup>818</sup> De Munt prolongeerde de film maar liefst vier weken achter elkaar.<sup>819</sup> Dat was ook in Rotterdam het geval. In Den Haag liep de film zelfs zes weken achtereen.<sup>820</sup> Net als MÈRES FRANÇAISES, die twee maanden ervoor in première was gegaan en ook daarna nog maandenlang in Nederland te zien was, zagen kranten in de film aanleiding om over de bioscoop te schrijven. Het spectaculaire karakter van THE BATTLE CRY OF PEACE was een terugkerend element in elk artikel: „De indruk van den gevechten tusschen de twee vloten, de te zwakke Amerikaansche en de .... andere, en van de ongelijken strijd in de straten is ontzettend: huizen, torens, forten stortten tot puin ineen, rookwolken kolken hemelhoog, roetzwart, menschen vluchten bij tienduizenden,” schreef *De Telegraaf*.<sup>821</sup> De auteur vergeleek de *production value* van THE BATTLE CRY OF PEACE expliciet met die van QUO VADIS, waarmee hij de voorgaande nadrukkelijk in de traditie van de historische spektakelfilm plaatste.<sup>822</sup>

Ten aanzien van de cinematografie en mise-en-scène benadrukte de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* juist de Amerikaanse afkomst van de film. „Dat alles is in toneel gebracht met een voor geen moeilijkheid staanden Amerikaanschen durf, waarover men verbluft staat; hoe het mogelijk is geweest al die bloedige, gruwzame werkelijkheid zonder vergieting van een druppel bloed te filmen, tenzij het op het slagveld zelf is geschied, is een raadsel.”<sup>823</sup> Voor *De Nieuwe Courant* school een ongekend realisme in de film: „illustraties, noch het geschreven, zelfs niet het gesproken woord, blijken in staat om de sensatie van het oorlogsgeweld in ons te wekken. Dat heeft deze film ons geleerd: zoo dicht bij de ellende van den oorlog zijn we maar zelden geweest”.<sup>824</sup> De aantrekkingskracht van de film lag, getuige deze reacties, toch vooral in het attractionele karakter ervan. Zo gesteld was er zeker geen sprake van oorlogsmoeheid onder het bioscooppubliek.

De inherente ambiguïteit van een oorlogsfilm als THE BATTLE CRY OF PEACE ‘dwong’ toeschouwers tot reflectie over het realisme of de waarheid van het getoonde. Wanneer in de pers de *tendenz* van THE BATTLE CRY OF PEACE ter sprake kwam, verschilden de meningen sterk. De vermeende neutraliteit van de film was evenzeer een constante in de persreacties. Dat de gezanten van Ruritania de Duitsers representeerden bleef in Nederland zeker niet onopgemerkt. Ook bood THE

---

<sup>817</sup> „Uitgaan,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 9 september 1917, 2.

<sup>818</sup> Tot ver in het jaar 1919 werd de film in verschillende steden vertoond. Zie bijvoorbeeld: Advertentie Bioscoop Apollo, *Provinciale Drentsche en Asser Courant*, 24 oktober 1919, 3.

<sup>819</sup> „Cinema De Munt,” *De Bioscoop-Courant* 50, 7 september 1917, 11.

<sup>820</sup> In Utrecht daarentegen was de film maar 1 week te zien.

<sup>821</sup> „De strijdkreet om vrede. Cinema „De Munt,”” *De Telegraaf* (ochtendblad), 28 augustus 1917, 6.

<sup>822</sup> *Ibid.* „In scenario-technisch oogpunt overtreft deze film zeker alles wat zelfs de „Vitagraph” zelve tot dusverre liet zien – en dat betekent zo het een en ander! Voor de „echte” Quo Vadis en enkele andere grootsch-geensceneerde [sic] films moge dan een uitzondering worden gemaakt.”

<sup>823</sup> „De strijdkreet om vrede,” *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1 september 1917, 1.

<sup>824</sup> „Residentie-Bioscoop. De Strijdkreet om Vrede,” *De Nieuwe Courant*, 12 oktober 1917, z.p.

BATTLE CRY OF PEACE vele mogelijkheden om de invasie van de VS met de Duitse inval in België te vergelijken. *De Nieuwe Courant* stelde bijvoorbeeld dat de film een “min of meer aangeduide vijand” presenteerde, maar “mocht men al in die meening aanwijzingen meenen te vinden, dan is ’t omdat inderdaad in dezen wereldoorlog er zulke afgrijselijke dingen gebeurd zijn. Doch daarom is deze Amerikaansche film niet onneutraal, in dien zin.”<sup>825</sup> *De Haagsche Courant* schreef: “De opnamen o.a. van een wanordelijke vlucht van de bevolking uit een groote stad, die onder kanonvuur wordt genomen [...] wekken onwillekeurig droeve herinneringen op”, waarmee de krant naar de Belgische vluchtelingenstroom verwees.<sup>826</sup> Niet voor niets adresseerde de Cinema Palace in de grensplaats Roosendaal de Belgen op expliciet wijze in hun advertentie voor de film: “Zoo iets zeldzaam schoons, zoo iets wat geheel beantwoord aan de gedachten der Belgen omtrent den gruwelijken krijg ziet men nooit weer.”<sup>827</sup>

*De Telegraaf* was uiteraard veel explicieter in haar veroordeling van het oorlogsgeweld en schroomde niet met een beschuldigende vinger te wijzen. Op weinig subtiele wijze bracht de krant de verhalen over de Duitse misdaden in België in herinnering:

*Als men de ongelukkige gijzelaars tegen den muur geplaatst, en met een mitrailleur bij dozijnen wegmaaien ziet – dan waant men bij te wonen, wat wij drie jaren geleden lazen van een zeker legermacht, die de leuze: “Brandt, roeit uit, schiet neer!” in haar vaandel scheen te hebben geschreven, en die in België (naar men wellicht weet een kleine zusteractie, waar men een weinig oorlog voert) op ongeveer dezelfde wijze optrad.*<sup>828</sup>

Ook de katholieke krant *De Maasbode* liet zich in dit opzicht niet onbetuigd, zij het dat de redactie een wat zakelijker toon hanteerde:

*De vijandelijke geweldenaars hebben het Germaansche rastype; onder het vreedzame en gelukkige Amerikaansche volk wroeten en werken de vijandelijke spionnen, voorbeelden van lage en gemeene karakters onder schijn van vriendschap en onderdanigheid, zooals, gelijk wij gedurende deze oorlogsjaren herhaaldelijk mochten vernemen, alleen de Duitschers doen. Tal van feiten uit de romantiek van deze film zijn tastbaar gebaseerd op de bekende feiten, die bij den inval in België bij herhaling wijs en breed zijn uitgemeten.*<sup>829</sup>

---

<sup>825</sup> *Ibid.*

<sup>826</sup> “De strijdkreet om vrede,” *Haagsche Courant*, 15 oktober 1917, z.p.

<sup>827</sup> Advertentie Cinema Palace. *De Grondwet*, 5 februari 1918, 4.

<sup>828</sup> “De strijdkreet om vrede – Cinema “De Munt”,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 28 Augustus 1917, 6.

<sup>829</sup> *De Maasbode*, 20 januari 1918, 1.



Dergelijke citaten maken duidelijk dat de film nadrukkelijk uitnodigde om een anti-Duitse stelling in te nemen. Tegelijkertijd bood zijn realistische karakter een uitweg voor hen die de film niet in een propagandistisch licht wilde bezien: men kon de film niet van partijdigheid betichten omdat het 'de waarheid' toonde. Het was een stelling waar het filmbedrijf (bij monde van de vakpers) zich graag achter verschool. In een korte samenvatting van de discussie vermeldde *De Bioscoop-Courant*:

*Hier is geen fantasie, hier gaat een stuk realisme, zoals wij nog nooit op een film hebben aanschouwd. En een spel! Ik was onder de indruk; ik huilde. Waarom het te ontkennen? [...] En ik zeg het mijn kennissen, gaat zien het stuk realisme, zoals gij nog nooit op een film hebt aanschouwd.*<sup>830</sup>

Tegenover de reacties waarin het propagandistische karakter van de film werd ontkend op basis van haar vermeende realisme, stonden getuigenissen van toeschouwers die in de film een demoniseringstroop ontwaarde. Zo was juist het 'onneutrale' karakter van THE BATTLE CRY OF PEACE de progressief-liberale krant *Het Vaderland* een doorn in 't oog: "[...] Maar dat, om den volksgeest in de gewenschte richting te drijven, de inrichters der "strijdkreet om vrede"-film gebruik maken van een ensceenering, zoo tendentius, dat zij terecht onneutraal te noemen is, maken wij, die niet in Amerika wonen, hen tot een verwijt."<sup>831</sup>

*De Nieuwe Rotterdamsche Courant*, als altijd bereid om anti-Duitse gevoelens te matigen, ging nog een stap verder in de veroordeling van de oorlogszuchtige toon van de film. In een uitgebreid artikel werd de lezer tegen deze "stookfilm" gewaarschuwd: "Dit nieuwe vergif had men ons kunnen besparen, en het is te hopen, dat allen weldenkenden menschen van deze film niets anders zal bijblijven, dan het afschuwelijke van het oorlogsgeweld."<sup>832</sup> Het sociaaldemocratische dagblad *Het Volk* stelde de film gelijk aan de regeringsfilms, die de krant eerder al fel had veroordeeld: "Wij hebben Fransche, Duitsche, Engelsche, ja zelfs onze Hollandsche oorlogsfilms gehad. Dit is de Amerikaansche. [...] Brand en vernieling, verwoesting en vrouwenschennis – alles wordt dienstbaar gemaakt aan het een en het al: pacifistische propaganda is uit den booze, alleen betere bewapening, sterker leger en vloot kan vrede verzekeren."<sup>833</sup>

Ook in het Duitsgezinde weekblad *De Toekomst* werd de anti-Duitse strekking van THE BATTLE CRY OF PEACE onderkend:

*In een Amsterdamsche cinema bij de Munt is gedurende eenigen tijd een film vertoond, getiteld "Een*

<sup>830</sup> "De Strijdkreet om Vrede. Residentie-Bioscoop – Haagsche Bioscoop – Olympia-theater," *De Bioscoop-Courant* 4, 19 oktober 1917, 4.

<sup>831</sup> "De strijdkreet om Vrede. Olympia Theater," *Het Vaderland*, 11 oktober 1917, z.p.

<sup>832</sup> "De strijdkreet om vrede," *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 23 november 1917, 1.

<sup>833</sup> Citaat uit *Het Volk*, 13 augustus 1917 in advertentie Bioscoop Alhambra (Enschede), *Twentsch Dagblad Tubantia en Enschedese Courant*, 8 december 1917, 11.

*strijdkreet om vrede". Amerika wordt daar als de onschuldige partij voorgesteld, en krijgt uiteindelijk een reusachtige apotheose. Amerika's tegenstander (met een pseudoniem Ruretonia geheeten, maar iedereen ziet en begrijpt dat Duitsland bedoeld wordt) bestaat natuurlijk uit een bende barbaren. De innerlijke tegenstelling in de titel "Een strijdkreet om vrede" is zeker met opzet gekozen met 't oog op de tegenstelling tusschen de pacifistische aanstellerij van den vredesapostel Wilson en de gelijktijdige munitieleveringen en geldleeningen aan één der partijen als middel om den oorlog aan den gang te houden.*<sup>834</sup>

Naast pro-Duitse sentimenten speelden wederom de politiek-ideologische realiteit van de zuilen een rol in de veroordeling van de film. Vanuit een klassiek liberale gedachte was politieke beïnvloeding op dit gebied per definitie laakbaar, terwijl de antimilitaristische en -kapitalistische achterban van *Het Volk* genoeg reden zag om het quasipacifisme van THE BATTLE CRY OF PEACE aan de kaak te stellen. In het licht van deze wirwar aan sentimenten is het niet verwonderlijk dat er naar aanleiding van de vertoning klachten bij de autoriteiten werden ingediend, zoals in hoofdstuk twee al is besproken, maar de burgemeester van Den Haag zag geen reden om de film omwille van de neutraliteit te verbieden of censureren, op voorwaarde dat er verder geen klacht meer zou worden gehoord.<sup>835</sup>

Het is de vraag of het Auswärtiges Amt met deze beslissing tevreden was. Zij kwalificeerde de film nadrukkelijk als anti-Duits: "Erster [Der Streitruf nach Frieden"] ist ein Amerikanischer film, der da Elend des Krieges schildern soll end bei den die Gewalttätigkeiten und Grausamkeiten eines Krieges durch die Vorführung von Gräueltaten durch Truppen, die in ihrer Uniformierung den deutschen ähnlich sehen veranschaulicht werden."<sup>836</sup> In hoofdstuk twee is reeds beschreven dat er waarschijnlijk diplomatieke klachten waren naar aanleiding van de vertoning van de film in Nederland. Het is onduidelijk of en hoe de kopie van THE BATTLE CRY OF PEACE op fysiek niveau was toegeëigend om de propagandistische toon te matigen. Uit de vele reacties op de film kan worden afgeleid dat de objectiverende metatitels zeer waarschijnlijk geen onderdeel uitmaakten van de Nederlandse distributiekopie (als dat het geval zou zijn, zou dat vrijwel zeker zijn besproken, maar dat is nergens het geval). Hetzelfde gold voor de openingsscène waarin Hudson Maxim figureerde. Aangezien het weglaten van de tussentitels de propagandistische toon zeker had gematigd, kan dit als een vorm van neutrale toe-eigening worden gezien. Maar helemaal zeker is dat niet.

---

<sup>834</sup> "Amerikaansche propaganda," *De Toekomst* 39, 29 september 1917, 773.

<sup>835</sup> Ook elders in Nederland werden klachten gehoord. "Wij ontvangen een aantal klachten over de film "Strijdkreet om vrede," welke vertoond wordt in de Familie-Bioscoop en beslist af te keuren is om haar sterk geprononceerde anti-Duitse tendenzen. Twee desbetreffende ingezonden stukken kunnen niet worden opgenomen, daar ze niet met naam onderteekend zijn. Ook wij zijn de meening toegedaan, dat de vertooning van een dergelijke film niet strookt met de begrippen van neutraliteit, welke wij hebben na te leven, en om die reden vestigen wij de aandacht der militaire en burgerlijke autoriteiten op deze film." Zie: "Familie-Bioscoop," *De Bredasche Courant*, 27 december 1917, 3.

<sup>836</sup> Bundesarchiv, Berlin. R901/71961. Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst. Brief Duitse ambassade aan Rijkskanselier Georg von Hertling (Amsterdam, 4 september 1918).

Het was niet enkel de politieke lading van de film die in Nederland op verweer stuitte, maar ook het gewelddadige karakter ervan. Op die grond zagen de bioscoopcommissies van Rotterdam (en Leiden) wel degelijk reden om handelend op te treden. In beide steden werd de film afgekeurd voor bezoekers jonger dan 16 jaar.<sup>837</sup> De Haagse bioscoopcommissie (die juist de naam had streng te zijn) had de film wel goedgekeurd voor kinderen, “op grond dat ’t goed is, dat den kinderen reeds op jeugdigen leeftijd een afschuw voor den wreeden oorlog wordt ingeboezemd”.<sup>838</sup>

Een andere (onsuccesvolle) poging om de film te censureren kwam van Katholieke zijde. Het bioscoopkritische dagblad *De Tijd* maakte er in de jaren tien een gewoonte van om het wekelijkse bioscoopaanbod in de grote steden te keuren. Naar mag worden aangenomen werd het resultaat van hun bevindingen door de meeste lezers serieus genomen. Tot ontsteltenis van de directie van de Witte Bioscoop echter, nota bene een bioscoop die binnen de Katholieke geest opereerde, werd *THE BATTLE CRY OF PEACE* omwille van het expliciete geweld op gezag van ‘huiscensor’ Bernard Th. de Wolff (1876-1929) afgekeurd.<sup>839</sup> De directie zocht direct de publiciteit om haar onvrede over deze beslissing kenbaar te maken, waarbij ze stelde dat de Katholieke kranten *Het Centrum* en *De Maasbode* geen fundamentele bezwaren hadden tegen de film. Bovendien benadrukte zij dat de film wel op de instemming van de gezamenlijke achterban mocht rekenen: “terwijl te ‘s-Hertogenbosch deze zelfs vertoond werd onder grooten bijval in een bijzondere voorstelling van een katholieke club, waarbij 18 eerw. Heeren geestelijken tegenwoordig waren”.<sup>840</sup> In een van de ‘protestadvertenties’ werd met groteske overdrijving gemeld dat 80.000 personen (men zal er minimaal een factor tien naast hebben gezeten) in luttele dagen de film had bezocht en men geen enkel protest had ontvangen, “alleen bewijzen van instemming”.<sup>841</sup>

In weerwil van zijn oorspronkelijke intentie zal de negatieve keuring zich eerder hebben vertaald in een toename dan afname van het aantal bezoekers. De directie van de Witte Bioscoop greep elke gelegenheid te baat om toekomstige bezoekers met veel uitroeptekens te wijzen op het

---

<sup>837</sup> “Eerlijkheid in de polemieck,” *De Maasbode*, 20 januari 1918, 1.

<sup>838</sup> *Ibid.*

<sup>839</sup> “Ingezonden stukken,” *De Tijd*, 15 januari 1918, 2: “Voorop staat, dat deze film absoluut ongeschikt is voor kinderen door de prikkelscènes, als het laffe neerschieten van twee soldaten door een landgenoot, om vijanden te kunnen beschuldigen; het fusillieren met een mitrailleur van een heele groep burgers en de doodsangstscène, als de moeder aanstalten maakt haar twee dochttertjes neer te schieten, waartoe het later dan ook blijkt gekomen te zijn. Behalve deze bezwaren, die tot zekere hoogte ook gelden voor het bezoek door volwassenen, waarvan er maar weinig aan den ongezonden sensatieprikkel van deze voorstelling kunnen ontkomen, hebben wij nog het bezwaar van de onvoldoende kleeding der jonge dame in het begin der voorstelling. Hier werd inderdaad de grens der welgevoeglijkheid ver overschreden.”

<sup>840</sup> “Ingezonden stukken. De Witte Bioscoop ongeschikt,” *De Tijd*, 15 januari 1918, 2.

<sup>841</sup> Advertentie Witte Bioscoop. *Algemeen Handelsblad*, 21 januari 1918, 8. Met een zaalcapaciteit van 600 bezoekers (en twee voorstellingen per dag) is niet onwaarschijnlijk dat de film in een week tijd 8000 bezoekers trok. In de ingezonden brief aan *De Tijd* wordt een aantal van 14.000 bezoekers in de eerste week genoemd.

onrecht dat haar was aangedaan, hetgeen de SDAP'er Asser Benjamin Kleerekoper (1880-1943) in de Tweede Kamer verleidde tot de uitspraak: "Waarom doet die ondernemer dat? Omdat als hij met groote letters in de krant zet, dat daar zulke prikkelende dingen zijn te zien, waar een behoorlijk mensch niet heengaat, hij op een waren stormloop rekt."<sup>842</sup> Na een verzoenend gesprek tussen de Witte Bioscoop en *De Tijd* werd het conflict in de minne geschikt.<sup>843</sup>

Het voorval is tekenend voor de tweespalt die *THE BATTLE CRY OF PEACE* in de (katholieke) gemeenschap zaaide. Enerzijds sympathiseerde het katholieke volksdeel (circa 35 procent) met het bezette, katholieke België, waaraan de film zo duidelijk refereerde. (Zoals ook blijkt uit de reacties van andere Katholieke kranten: hun houding overwegend was overwegend pro-geallieerd.) Tegelijkertijd kon de film als een schoolvoorbeeld van de 'prikkeelfilm' worden beschouwd, waartegen de katholieken juist sterk ageerden. De representatie van het moorddadige geweld was voor velen een brug te ver:

*Hieromheen is een film-drama opgebouwd, hetwelk aan het op de gruwzame sensatie beluste publiek ruimschoots overvloedig de volle maat geeft en aan zwakke zenuwen en teerder besnaarde gemoederen zoo meedogenloos mogelijk niets spaart. Men zou nog haast geneigd zijn, hoe overtuigd men ook is van het vreselijke van den krijg, te betwijfelen, dat het zoo menschonteerd afgrijselijk zijn kan, als het hier vertoond wordt.*<sup>844</sup>

De oplossing om het gevaar van de prikkeelfilm tegen te gaan, lag volgens deze 'deskundige' in censuur en een verhoging van de vermakelijkheidsbelasting, die ten goede moest komen aan andere (lees: betere) kunstvormen. Films als *THE BATTLE CRY OF PEACE* toonden volgens de morele voorhoede van de natie aan dat een onontwikkeld publiek een dergelijke kritisch vermogen ontbeerde. De schrijver nam de gelegenheid te baat om de manipulatieve werking van de film te fileren. In werkelijkheid was New York niet aangevallen (!), verklapte hij, en ook vele andere momenten in de film bleken in scène gezet:

*Het afschuwelijkste beeld, misdadige overprikkeling van alle fantasie, is het moment, waarop een van de heeren, die in woede een vijandelijke officier durft aangrijpen, tegen den grond gesmeten wordt en door een nabijzijnd soldaat, met den bajonet in den rug wordt doorboord... Wanneer nu hoofdpersoon op den grond ligt en den steek met den bajonet moet ontvangen; is dit niet afgrijselijk genoeg te doen, omdat men een acteur, zelfs een filmacteur, toch maar zoo niet kan doorboren. Wat*

---

<sup>842</sup> "Handelingen Tweede kamer 1917-1918. 37<sup>e</sup> vergadering, 15 januari 1918. Reactie Kleerekoper (kamerlid S.D.A.P, 956. [www.statengeneraaldigitaal.nl](http://www.statengeneraaldigitaal.nl) (laatste raadpleging 30 januari 1918).

<sup>843</sup> "Beëindiging conflict Witte Bioscoop contra "de Tijd," *De Bioscoop-Courant* 20, 8 februari 1918, z.p.

<sup>844</sup> "De strijdkreet om vrede," *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 1 september 1917, 1.

*doet men nu? De acteur wordt tegen den grond geworpen, zoodat het publiek hem ziet vallen... Onmiddellijk brengt de operateur zijn toestel vooruit, op drie a vier meter afstand van den persoon. De gevallene komt nu onder de lens van het toestel te liggen... zoo denkt men, maar in werkelijkheid verdwijnt hij van het tooneel... De officier wenkt één der soldaten, deze komt naar voren, men maakt wat men technisch noemt een "premierplan". De soldaat, die steken moet, wordt een reus... Het geweer in verhouding zeer groot. De soldaat trekt zijn meest afschuwelijke gezicht en prikt met verbazend geweld in den zandige bodem... Het publiek rilt en gelooft, dat zijn lieveling aan den werelddol is vastgestoken, om nooit weer los te komen... Een rilling van ontroering gaat door de zaal, en hij of zij, die lachen moet om zoveel afgrijselijke onzin, houdt zich kalm, om de rest niet te storen, terwijl hij het goed geloovige publiek medelijdend bekijkt...<sup>845</sup>*

Het is moeilijk voor te stellen (laat staan te controleren) dat een gedeelte van het publiek de bajonetscène voor 'waar' hield, zoals de auteur hier suggereert. Het citaat is eerder veelzeggend voor de wijze waarop de film een ongekende affectieve kracht kreeg toegedicht, maar vooral voor de steeds sterker wordende roep om 'filmwijsheid' bij de toeschouwer.<sup>846</sup>

Als replek op de 'deskundige' stuurde de jonge rechtenstudent en film liefhebber J.A. Montijn een opiniestuk naar *De Kinematograaf*.<sup>847</sup> In de bespreking stond de representatie van fysiek geweld in de "realistische film" ("die, meer nog dan gewoonlijk het geval is, de gebeurtenissen, zooals die in het werkelijke leven voorkomen, zonder terughouding, of, om het zoo eens uit te drukken, openhartig weergeeft") centraal. Als het verhaal daarom vroeg, stelde Montijn, was de representatie van geweld zeker geoorloofd. Goede regisseurs lieten zich echter niet verleiden tot een expliciete, gedetailleerde weergave van gewelddadige momenten, maar deden een beroep op de fantasie en verbeeldingskracht van de kijker. Hem of haar moest de ruimte worden gelaten om de gruwelijkheden zelf in te vullen. Als 'best practice' noemde Montijn de onthoofdingsscène in *JUDITH OF BETHULIA* (*JUDITH VAN BETHULIË*, Biograph/D.W. Griffith, 1914), waarin de daad an sich niet werd getoond – het rollende hoofd van Holofernes overigens nog net wel. Maar ook *THE BATTLE CRY OF PEACE* kon op zijn goedkeuring rekenen:

---

<sup>845</sup> *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 27 november 1917, 1.

<sup>846</sup> Zie: "Nog eens de bioscoop," *De School met den Bijbel* 52, 27 juni 1918, 795. "Op de onwaarachtigheid der filmbeelden en het bederf der verbeelding werd ook hier de nadruk gelegd."

<sup>847</sup> J.A. Montijn, "Realisme," *De Kinematograaf* 250, 2 november 1917, 3299/3310. "Over J.A. Montijn is weinig meer bekend dan dat hij rechten studeerde aan de Rijksuniversiteit Leiden en dat hij nog voor het beëindigen van zijn studie te Haarlem is overleden. Hij moet op jeugdige leeftijd een passie voor film hebben gehad. Het gegeven dat hij een persdiploma had, doet vermoeden dat hij journalistieke ambities bezat; misschien wilde hij filmrecensent worden." Stadsarchief Amsterdam. "J.A. Montijn". <https://archieff.amsterdam/inventarissen/overzicht/20022.nl.html> (laatste raadpleging 5 oktober 2017).

*“The Battlecry [sic] of peace” was een volledig arsenaal van dergelijke eventualiteiten en alle waren m.i. ongeveer op het goede peil te houden. De bajonetsteek van den soldaat, het fusilleeren der gevangenen, de dood van den spion en het ontroerende schouwspel van de moeder, die haar beide meisjes doodschiet om haar [sic] te bewaren voor een lot, erger dan de dood, kan men gerust tot zoovele voorbeelden stellen. Wellicht was de “close-up” van den dood van den spion, het akelig vertrek van zijn gelaat, sommigen wat al te griezelig, doch het moet erkend worden, het was een schitterend staaltje van gelaatsmimiek!*

Uit dit citaat spreekt ontegenzeggelijk bewondering voor Blacktons beeldtaal, los van de ideologische motieven die daaraan ten grondslag lagen. Net als de ‘deskundige’ hanteert Montijn een formalistische benadering, waarin hij een nieuwe stroming in de filmkunsten ontwaart (“de realistische film”) en zijn oordeel baseert op de gemaakte stijlkeuzes. Tegen de maatschappelijk stroom in spreekt Montijn openlijk een fascinatie voor het verbeelde geweld uit. *THE BATTLE CRY OF PEACE* wordt binnen het register van de spektakelfilm besproken, maar over de realiteit van de oorlog wordt geen woord gerept. Zo liet deze propagandafilm alle ruimte voor *the eye of the beholder*.

### **5.5 De Nordisk-missie: NED MED VAABNENE, HIMMELSKIBET en PAX AETERNA**

Naast de vele patriottische oorlogsfilm werden er tijdens en na Eerste Wereldoorlog ook speelfilms in de Nederlandse bioscopen vertoond die nadrukkelijk tegen de wereldbrand protesteerden. Om evidente redenen bedienden deze anti-oorlogsfilms zich doorgaans van een aanklachtstroop die niet zelden in de titel tot uiting kwam.

Het schoolvoorbeeld van een naoorlogse film waarin de verschrikkingen van oorlog werden geduid, was *J’ACCUSE* (Abel Gance/Pathé, 1919). De iconische scène waarin de oorlogsdoden ontwaken en de overlevenden in staat van beschuldiging stellen, staat in het collectieve geheugen gegrift als “one of the great scenes in early cinema”.<sup>848</sup> Ondanks de canonieke status die *J’ACCUSE* bij filmhistorici heeft opgebouwd kan slechts worden geconstateerd dat de film in Nederland relatief sober werd ontvangen. *J’ACCUSE* werd in Nederland in september 1919 uitgebracht als een seriefilm in drie delen. Grote dagbladen als het *Algemeen Handelsblad*, de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* en *Het Volk* maakten geen plaats voor zelfs maar een summiere bespreking ervan. De recensies die wel verschenen waren gematigd positief, zij het geformuleerd in volstrekt algemene termen.

*De Telegraaf* wijdde een kort bericht aan de film (“een aangrijpende tragedie”) waarin de pacifistische boodschap van de film werd benadrukt.<sup>849</sup> *Het Vaderland* en de *Nieuwe Courant*

---

<sup>848</sup> Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1995), 15.

<sup>849</sup> “Théâtre Pathé. J’accuse,” *De Telegraaf* (ochtendblad), 19 oktober 1919, 10.

roemden de cinematografie van de iconische dodenscène in het bijzonder, maar geen enkele getuigenis wees erop dat men in de film een meesterwerk of noviteit ontwaarde. In een poging Abel Gance een Griffith-achtige statuur aan te meten, werd zijn naam steevast in advertenties genoemd. Dat Gance ook de regisseur was van nogal oorlogszuchtige speelfilms die tijdens de oorlog in Nederland te zien waren geweest, bleef echter onvermeld. Patriottische oorlogsfilms als *LA FLEUR DES RUINES* (*DE LELIE DER PUINEN*, Pathé, 1915) en *LES GAZ MORTELS* (*DOODELIJKE GASSEN*, Pathé, 1916) lieten zich immers moeilijk rijmen met de anti-oorlogsretoriek in *J'ACCUSE*.<sup>850</sup>

In een land waar de oorlog geen grote aantallen slachtoffers had gemaakt en men (vrijwel) ongeschonden de storm had doorstaan, verloor de oorlog als bioscoopfenomeen na november 1918 gestaag aan aantrekkingskracht en betekenis. Er bestond in Nederland geen collectieve rouwperiode, laat staan dat er sprake was van een nationale herdenkingscultuur die de relevantie van bepaalde films kracht bij had kunnen zetten. Op het moment van zijn Nederlandse première was de anti-oorlogsboodschap van *J'ACCUSE* al enigszins passé, niet in de laatste plaats omdat in de Nederlandse bioscopen films waren vertoond die een soortgelijke *tendenz* vertegenwoordigden, of als zodanig konden worden geïnterpreteerd.<sup>851</sup> Propagandafilms als *THE BATTLE OF THE SOMME*, *MÈRES FRANÇAISES* of zelfs *THE BATTLE CRY OF PEACE* mochten dan niet bedoeld zijn als propaganda voor de wereldvrede, ze werden in Nederland (zij het niet door iedereen) wel als zodanig geïnterpreteerd.

In dit kader kunnen ook andere producties worden genoemd, zoals de eerder besproken films *MAUDITE SOIT LA GUERRE* of *WENN VÖLKER STREITEN*, of het Nederlandse *OORLOG EN VREDE* (Maurits Binger/Hollandia, 1918). Dit familiemelodrama bestond uit drie afzonderlijke delen van *feature-length*: *1914-ERFELIJK BELAST*, *1916-ONTVLUCHTING* en *1918-GEWETENSWROEGING*.<sup>852</sup> *OORLOG EN VREDE* verhaalde over de geliefden Annie en de uitvinder Mario, die zijn kennis in dienst van de oorlogsvoering heeft gesteld. In de film komen afwisselend pacifistische en militaristische

---

<sup>850</sup> Deze film werden tijdens de oorlog ook in Nederland vertoond, maar de (vak)pers besteedde er niet of nauwelijks aandacht aan. Het was een typisch exponent van het Frans-patriottische genre dat zich in Nederland niet in heel grote populariteit mocht verheugen.

<sup>851</sup> In dit kader moet wel een reportage van Willy Mullens worden genoemd: *VINDOBANA MORITURA* (*EEN STERVENDE WERELDSTAD*, Haghe Film, 1918). Deze film toonde hoe de Weense bevolking het slachtoffer was van de strenge economische sancties die de Entente had afgeroepen: "Wij willen wijzen op Abel Gance "*J'accuse*", het ontroerende drama door Pathe Freres gebracht, maar meer nog aan onzen landgenoot Willy Mullens, die geen dramatisch gegeven verwerkte, maar de nuchtere werkelijkheid heeft getoond. Daarom is de film van het lijdend Weenen van zoo groote humanitaire beteekenis. 't Is een pleidooi krachtiger dan ooit tegen den oorlog is gevoerd, een tweede werk waarmee Mullens zich den eeretitel, dien we hem hier geven, waardig heeft getoond. Zijn eerste was het lijden der Antwerpenaren in Brabant en elders na de vlucht van October 1914. '*Vindobona Moritura*' is zijn tweede standaardwerk. Om het volk wakker te schudden voor den strijd tegen den oorlog heeft deze Hollander zich buitengewone verdiensten verworven en de Nobelprijs voor den vrede komt hem even stellig toe, als vroeger de mannen van het woord deze onderscheiding werd toegekend."

<sup>852</sup> De film was het geesteskind van de directeur van Filmfabriek Hollandia, Maurits Binger, en de prominente katholieken Ruijs de Beerenbrouck en Mr. Ledeboer. In 1917 namen zij het initiatief tot de oprichting van de *Maatschappij ter Exploitatie van Witte Films*, dat tot doel had om het bioscoopaanbod te 'veredelen' en waarbij de katholieke moraal als ijkpunt werd genomen.

standpunten naar voren, “without ultimately resolving the contradiction (at least not in the print that has survived)”<sup>853</sup>.

Het eerste deel van OORLOG EN VREDE ging in oktober 1918 in première, de andere zouden pas na de oorlog volgen; ogenschijnlijk laat voor een film die in het licht van de oorlogsomstandigheden moest worden gezien. Hoewel de (vak)pers zich zelfs bereid toonde de tekortkomingen van een nationale filmindustrie met de mantel der liefde te bedekken, bleef OORLOG EN VREDE veelal onbesproken. “Bij deze vertoening zal blijken, dat een film niet vervelend nog zonder emotie behoeft te zijn, ook al is zij niet uitsluitend berekend op sensatie en ook al houdt ze rekening met de goede zeden en met fatsoen.” Voor de nieuwsgierige en sensatiebeluste bioscoopbezoeker zal dit niet als een aanbeveling hebben geklonken.

Anno 1919 was de anti-oorlogsfilm een fenomeen waar kranten, de vakpers en vele bioscoopbezoekers al bekend mee waren. Met name de Deense productiemaatschappij Nordisk had tijdens de oorlogsjaren werk gemaakt van films met een pacifistische boodschap. In reactie op de oorlogsdreiging voorzag Ole Olsen (1863-1943), hoofd van Nordisk, de productie van groots opgezette prestigefilms met pacifistische thema's, “in the naive hope that he could influence the fighting powers in the First World War”<sup>854</sup>. Het resulteerde in een drietal films, allen geregisseerd door Holger-Madsen (1878-1943). Het waren typische exponenten van de internationale kwaliteitscinema waarin Nordisk een voorstrektersrol vervulde: avondvullende speelfilms, gebaseerd op prestigieuze romans, gespeeld door de beste acteurs en actrices en aan de man gebracht middels high-end marketingstrategieën. Stuk voor stuk bravourestukken van een eigenzinnige filmmaatschappij, die tot 1917 profiteerde van de oorlogsomstandigheden.<sup>855</sup>

De productie van het anti-oorlogsdrieluik (hoewel de afzonderlijke films niet inhoudelijk naar elkaar verwezen) bood ook mogelijkheden om de reputatie van Nordisk, als pleitbezorger van een superieure cinema op moreel en esthetisch gebied, kracht bij te zetten. “High art films [...] represented one of the most visible markers of the film's industry desire to improve its cultural status, explicitly invoking “high” culture referents but offering them in a “low” culture venue: the moving picture shows,” stellen Uricchio en Pearson in hun casestudy van het Amerikaanse filmbedrijf Vitagraph, “the production of these films could be understood as evidence of the industry's drive for respectability [...] it could also be seen as attesting to the film industry's desire to ally itself with dominant social formations in creating consensual values.”<sup>856</sup> Een van die “consensual values” lag in de zegeningen van de neutrale positie. De anti-oorlogsfilms van Nordisk mochten misschien bedoeld

---

<sup>853</sup> Van Dooren en Krämer, *The Politics of Direct Address*, 100.

<sup>854</sup> Kelly, Andrew “Film as anti-war propaganda. Lay Down Your Arms,” *Peace & Change* 16, no. 1 (januari 1991): 100.

<sup>855</sup> Isak Thorsen, *Nordisk Film Kompagni 1906-1924: The Rise and Fall of the Polar Bear*, (John Libbey: East Barnet, 2017), 157-190.

<sup>856</sup> Uricchio en Pearson, *Reframing Culture*, 5-6.



zijn om de vechtende partijen tot inkeer te brengen, zij adresseerden eerst en vooral een publiek dat zich op een 'superieure' positie boven de strijd had geplaatst. Het was *een* doelgroepbenadering van Nordisk, maar zeker niet de enige. Tijdens de oorlog had het bedrijf zich immers ook laten verleiden tot de productie van realistische oorlogsfilms als *PRO PATRIA (DE REDDERS DES VADERLANDS)*, August Blom/Nordisk, 1916). Ten aanzien van het oorlogsnationalisme kon deze films eerder als lofzang dan als hekeldicht worden begrepen, ook al werden bestaande partijen niet herkenbaar in beeld gebracht.<sup>857</sup>

De *Bioscoop-Courant* van 9 maart 1917 maakt melding van de overname van de het filmverhuurkantoor Union door de Deense filmfabriek Nordisk, op dat moment nog altijd een grote speler op het internationale filmmarkt.<sup>858</sup> De keuze om zich een plek in het Nederlandse distributiecircuit te verwerven was niet onlogisch. In logistiek lastige tijden was vaste grond onder de voeten een belangrijke voorwaarde om een gezonde export te kunnen blijven garanderen. Naarmate de oorlog vorderde slinkten de winsten van Nordisk. De nauwe banden die het bedrijf met Duitse partners onderhield, waaronder Union, werd haar door de geallieerden niet in dank afgenomen. Ook het feit dat Nordisk in 1914 oorlogsactualiteiten in dienst van het Duitse leger had gemaakt, had haar reputatie geen goed gedaan.<sup>859</sup> Per november 1915 was in Groot-Brittannië een verbod op de import van Nordisk-films van kracht. Ook Frankrijk en Italië hadden een importblokkade voor Nordisk opgeworpen.<sup>860</sup>

Tijdens de Eerste Wereldoorlog stond Nordisk in Nederland niet te boek als een (pro-)Duits bedrijf – althans niet in de vakpers – laat staan dat de Deense filmfabriek in andere opzichten een kwalijke reputatie had opgebouwd. Integendeel, het imago van Nordisk kon wedijveren met dat van Pathé. Het waren met name de acteurs en actrices uit de Nordisk-stal die zich bij het Nederlandse publiek in een grote populariteit mochten verheugen, onder wie Waldemar Psilander (1884-1917).

---

<sup>857</sup> *PRO PATRIA* was ook in Nederland te zien (soms onder de titel *VOOR HET VADERLAND*). Naar aanleiding van de vertoning in Cinema Palace schreef het *Algemeen Handelsblad*: "Men heeft in deze film van een Noorsche fabriek geen kosten gespaard en geen hulpmiddelen onaangewend gelaten om alles zoo echt mogelijk te laten gebeuren, maar een kranten-verslag werkt nog altijd sterker. Een romannetje verbindt de oorlogsbeelden. [...] Afgezien van haar technische en pittoreske verdiensten is deze film een wonder van neutraliteit. Het complex van een Franse kepi, een Duitse jas, een Oostenrijksche broek, een Russische mantel en een Engelsch geweer, zie daar het ware neutrale symbool." Zie: "Uitgaan. Cinema Palace," *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 3 mei 1915, 7. *De Telegraaf* prees het realistische karakter van deze oorlogsfilm: "Een film, die in deze oorlogstijd – helaas! – ad rem is, in wilde beelden, de gebeurtenissen van een hedendaagschen veldslag: het bestormen van loopgraven met de bajonet, het neerhalen van draadversperringen, het in stelling brengen van een batterij veldgeschut, het inslaan der granaten en andere voorvallen vertoont, zoo natuurgetrouw, dat men soms een echte oorlogsfilm meet te zien afdraaien [...] Ook de verbandplaats achter het front, de veldlazarets – en de gruwelijke slagvelden, en de gekromde lijken, hangende in de draadversperringen als uitgezogen vliegen in een spinneweb, de akkers met dooden bezaaid – dat alles is voortreffelijk naar de werkelijkheid nagemaakt." ("Cinema Palace. Pro Patria," *De Telegraaf* (avondblad), 1 mei 1915, 6)

<sup>858</sup> C.B., "De Nordische in ons land," *De Kinematograaf* 209, 19 januari 1917, 2713. Het filmverhuurkantoor, onder leiding van de Nederlander Johan Gildemeijer, was verbonden aan de bioscoop Union, in handen van de Duitse firma Union Projektions Gesellschaft. Met de verkoop stootte die laatste dus zijn distributietaken af.

<sup>859</sup> Thorsen, *Nordisk Film Kompagni*, 174 –175.

<sup>860</sup> Marguerite Engberg, "Nordisk in Denmark," in *Film and the First World War*, red. Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 44.

De kwalitatief hoogstaande cinematografie van de Deense films werd meer dan eens geroemd. Wanneer Nordisk zich in 1920 genoodzaakt ziet om zijn productietak af te stoten, vormt dat voor de vakpers aanleiding om haar status gedurende de oorlogsjaren in Nederland in herinnering te brengen.<sup>861</sup>

De meest belangwekkende van de anti-oorlogsfilms van Nordisk, volgens filmhistoricus Andrew Kelly althans, was de drieakter *NED MED VAABNENE* (*DE WAPENS NEER*, Holger-Madsen/Nordisk, 1914).<sup>862</sup> De film was een bewerking van de beroemde roman *Die Waffen Nieder* (1889) van de Oostenrijk-Hongaarse pacifiste en Nobelprijswinnares Bertha von Suttner (1843-1914). In de herfst van 1914 beleefde *NED MED VAABNENE* zijn wereldpremière in New York.<sup>863</sup> In Nederland ging *NED MED VAABNENE* onder de titel *DE WAPENS NEER* in de Amsterdamse Union-bioscoop op 17 november 1916 in première.<sup>864</sup> De maanden erop zou de film in Utrecht (Flora, Scala), Den Haag (Apollo, Residentie-Bioscoop) en Rotterdam (Royal, Thalia) te zien zijn, alvorens af te zakken naar de provinciesteden en kleinere bioscopen.

Opvallend genoeg verscheen er geen enkele bespreking van de film in de Nederlandse dagbladen. De kranten – met name *De Telegraaf* en het *Algemeen Handelsblad* – waren het ondertussen wel gewoon om film en bioscoop in wekelijkse besprekingen op te nemen, zeker als de oorlog daarin een rol speelde. De uitgebreide, brede persaandacht die *PAX AETERNA* en *HIMMELSKIBET* ten deel viel, zoals in dit hoofdstuk zal worden betoogd, toonde bovendien aan dat de anti-oorlogsboodschap in Nederland niet aan dovemansoren was gericht. Toch besteedde zelfs de vakpers nauwelijks aandacht aan de film. *De Bioscoop-Courant* was gematigd positief, al was de redactie van mening dat de gevechtsscènes nogal gekunsteld oogden, temeer omdat er al films te zien waren “nu men in den laatsten tijd de vreeselijke werkelijkheid zoo getrouw mogelijk heeft kunnen aanschouwen”.<sup>865</sup> Desondanks verzekerde Union in de potentiële huurder uitverkochte zalen.<sup>866</sup>

Hoe kan deze geruisloze ontvangst worden verklaard? Het antwoord blijft enigszins gissen. De bespreking in *De Bioscoop-Courant* suggereert in ieder geval dat weinig indruk maakte omdat THE

---

<sup>861</sup> Zo schrijft het *Maandblad voor Bioscoopcommissies* op 15 januari 1920 o.m.: De “Nordisk” was ook in ons land zeer populair, zoowel door haar groote bekend geworden film (*Pax Aeterna*, *Het Hemelschip*), als door haar goede artiesten, waarvan de verleden jaar gestorven Waldemar Psylander de talentvolste was.” Zie ook de herinneringen van L.J. Jordaan: “Een belangrijke promotor voor de filmbelangstelling dier dagen was [...] Nordisk Film Kompani” In: L.J. Jordaan, *50 jaar bioscoopfauteuil*, (Amsterdam: Meulenhoff, 1958), 18–22.

<sup>862</sup> Andrew Kelly, “Film as anti-war propaganda. Lay Down Your Arms,” *Peace & Change* 16, no. 1 (januari 1991): 100.

<sup>863</sup> Het was eigenlijk de bedoeling dat de film op het 21<sup>e</sup> Vredescongres in Wenen (voorzien voor september 1914) in première zou gaan, maar de dood van eregast Von Suttner (juni 1914) verhinderde dat. Zie: Bjarne Søndergaard Bendtsen, “Film/Cinema (Denmark),” in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 7 augustus 2017. DOI: 10.15463/ie1418.11139. (laatste raadpleging september 2018).

<sup>864</sup> “De Wapens neer,” *De Bioscoop-Courant* 5, no. 8, 17 november 1916, 2.

<sup>865</sup> “De Wapens neer,” *De Bioscoop-Courant* 5, no. 9, 24 november 1916, 6.

<sup>866</sup> Advertentie Union. *De Kinematograaf* 214, 23 februari 1917, 2776.

BATTLE OF THE SOMME vers in het geheugen lag (en tegelijkertijd nog altijd in vele bioscoopzalen draaide). Deze documentaire gold, zoals in het vorige hoofdstuk reeds is gesteld, als een nieuw ijkpunt in het realisme waarmee de oorlog werd gerepresenteerd. NED MED VAABNENE liet zich qua spektakel niet onbetuigd, maar toonde vooral een negentiende-eeuwse vorm van oorlogsvoering, inclusief stormlopen in het open veld, sabelgevechten en kanonnen van archaische snit.<sup>867</sup> Het was een schril contrast met de beelden van een moderne oorlogsvoering die in de bioscopen (en de geïllustreerde pers) circuleerden.

Als oorlogsfilm, kortom, bood de film niet het gewenste spektakel. In NED MED VAABNENE kwam de aanklacht vooral tot uiting in de representatie van de talloze doden en gewonden. De climax bestond uit de totale vernietiging van een veldhospitaal. Over de boodschap kun dus geen misverstand bestaan, maar als anti-oorlogsfilm had THE BATTLE OF THE SOMME ook in dit opzicht zijn werk al gedaan. In dit opzicht werd NED MED VAABNENE dus simpelweg overschaduwd door andere films. Daarbij kwam ook dat de film relatief kort was (er is duidelijk een correlatie tussen filmlengte en persaandacht), samen met andere films werd vertoond en geen pers- of elitevertoning kende. De marketing liet dus ook te wensen over.

Ter gelegenheid van het eenjarig bestaan van het Nederlandse filiaal van Nordisk programmeerde bioscoop Union de lange (zesakter) sciencefictionfilm HIMMELSKIBET.<sup>868</sup> De besloten première vond plaats in de middag van 3 april 1918. Daags ervoor, op 2 april, had er in Union een “trade-show” voor geïnteresseerde bioscoophouders plaatsgevonden. HIMMELSKIBET werd wél groots gelanceerd.<sup>869</sup> De aanwezigheid van generaal-majoor Willem Lodewijk Overduin (1862-1930), commandant van de Stelling van Amsterdam, en andere hooggeplaatste militairen lijkt te suggereren dat de film ook werd gebruikt voor politieke doeleinden. *De Telegraaf* noch enige andere krant zette vraagtekens bij hun aanwezigheid. Voorheen waren dergelijke elite-vertoningen alleen gereserveerd voor propagandafilms. Waarom was de top van het Nederlandse leger aanwezig bij de première van een pacifistische sciencefictionfilm? Om samen de zegeningen van politieke neutraliteit te vieren? Of was de opzet minder onschuldig?

Binnen de context van de oorlogsfilms die in dit proefschrift als uitgangspunt genomen, is HIMMELSKIBET een vreemde eend in de bijt: het is immers de enige film die zich niet afspeelt tegen de achtergrond van een (fictieve) oorlog. HIMMELSKIBET refereert echter wel nadrukkelijk aan de context van het wereldconflict door een politieke utopie op de planeet Mars te beschrijven. De plot, gebaseerd op een roman van de Deense schrijver Sophus Michaelis (1865-1932), draait om de

---

<sup>867</sup> Deze beschrijving is gebaseerd op de online kopie van het Deens Film Instituut. Er is voor zover bekend nergens een Nederlandse distributiekopie bewaard gebleven.

<sup>868</sup> In maart 1917 nam Nordisk het filmverhuurkantoor Union over. Zie: “De Nordisk-Films-Co.” *De Bioscoop-Courant* 24, 9 maart 1917, 7.

<sup>869</sup> De grote reclamecampagne was het *Nieuws van den Dag* ook niet ontgaan. “Het Hemelschip – Jubileumfilms der Nordisk Film Co. – Union Bioscope Theater,” *Nieuws van den Dag: kleine courant* (avondblad), 4 april 1918, z.p.

dadendrang van de jonge protagonist Avanti Planeteros – gespeeld door de Deense steracteur Gunnar Tolnaes (1879-1940) –, zoon van een sterrenkundige.<sup>870</sup>

Ondanks de openlijke twijfel en het misprijzen van zijn wetenschappelijke tegenstrever, professor Dubius, is Avanti vastbesloten een Marsmissie te ondernemen. Na een voorbereiding van twee jaar vertrekt Avanti met het Hemelschip Excelsior naar Mars. De langdurige reis verloopt niet rimpelloos. Net voor zijn internationale bemanning tot muiterij kan overgaan, onder aanvoering van de ruwe vrijwilliger David Dane, bereiken de ruimtereizigers hun bestemming. Het team treft op Mars een volmaakt vredelievende menselijke beschaving aan die duizenden jaren op de aardse samenleving voorloopt. Daar wordt Avanti verliefd op de schone koningsdochter Marya. Na enige tijd besluiten zij samen met de gelouterde bemanning naar aarde terug te keren, waar zij de vredesboodschap zullen verkondigen. Terug op aarde worden ze enthousiast onthaald door de achterblijvers. Dubius is niet onder hen: met zijn gehate Excelsior in zicht wordt hij dodelijk door de bliksem getroffen.

Niet alleen ten aanzien van de inhoud, maar ook in toon en stijl had HIMMELSKIBET een volstrekt eigen karakter. Andrew Kelly betoogt dat Ole Olsen en Holger-Madsen mogelijk beïnvloed waren door CABIRIA (1913) en de oorlogsfilm van Thomas Ince (1880-1924).<sup>871</sup> Vooropgesteld dat geen enkele filmmaker zich in een filmhistorisch vacuüm beweegt, is Kelly's verwijzing alleszins begrijpelijk. Ten aanzien van het literaire prestige, de lengte en de actiescènes van de film gold het trendsettende spektakelstuk CABIRIA voor vele filmmakers en -studio's als inspiratie. De film CIVILIZATION (Thomas Ince, 1915) was eveneens een pacifistische film, maar Olsen had zijn plannen voor NED MED VAABNENE al eerder ontvouwd.<sup>872</sup> Er kan dus niet worden beweerd dat beide films in direct verband stonden met HIMMELSKIBET, al zijn deze films illustratief voor de groeiende zelfverzekerdheid waarmee film zich als kunstvorm presenteerde.

Een vergelijking met de film die slechts enkele maanden daarvoor in de Nederlandse bioscopen werd vertoond, THE BATTLE CRY OF PEACE, biedt meer mogelijkheden om de *mode of address* van HIMMELSKIBET te duiden. Hoewel het hier in beide gevallen om fictieve toekomstscenario's gaat, ligt de betekenis van deze films verankerd in de realiteit van de Eerste Wereldoorlog. In toon en stijl vormden ze echter elkaars antithese. Zo stond de "helter-skelter performance" (in de woorden van Hugo Münsterberg) in schril contrast met de "symbolisch-sentimenteele opzet" van HIMMELSKIBET, die volgens de Nederlandse cineast en (voormalig Union-bedrijfsleider) Johan Gildemeijer (1871-1945)

---

<sup>870</sup> Deze plotbeschrijving is gebaseerd op de dvd-uitgave van het Deense Filminstituut.

<sup>871</sup> Kelly, *Lay Down Your Arms*, 108.

<sup>872</sup> De anti-oorlogsfilm CIVILIZATION (Thomas H. Ince/Triangle, 1916) is tijdens de oorlog in Nederland niet vertoond. Dat de film de Nederlandse bioscopen niet haalde zal mogelijk te maken hebben gehad met de logistieke moeilijkheden waar het filmbedrijf gedurende de oorlogsjaren mee te maken had.

onmiskenbaar getuigde van zijn “Scandinavisch-Duitschen oorsprong”.<sup>873</sup> Een analyse van de bewaard gebleven kopieën staft de conclusie dat beide films werden gekenmerkt door een wezenlijke andere stijl. In HIMMELSKIBET blijft de camera statisch op afstand, terwijl THE BATTLE CRY OF PEACE gebruikmaakt van snelle montage, close-ups en camerabeweging om actie, snelheid en spanning te suggereren. HIMMELSKIBET kenmerkte zich daarentegen door een contemplatieve, trage stijl, waarin de toeschouwer de rust wordt geboden om zich een eigen idee over het getoonde te vormen.

In de vertoningspraktijk zal ook de begeleidende muziek hebben bijgedragen aan de serene sfeer van HIMMELSKIBET. De imitatie van oorlogsgeluiden in de live muzikale begeleiding van THE BATTLE CRY OF PEACE versterkte het sensationele, prikkelende karakter van de film. In bioscoop Union werd HIMMELSKIBET echter steevast begeleid door een versterkt orkest en een live optreden van drie zangeressen. Het meerstemmig gezang refereerde aan de gewijde sfeer van een kerkdienst. De eerste elite-vertoning werd zelfs ingeleid door een dichtelijke declamatie van de Vlaamse toneel- en filmactrice Julia Cuypers (onbekend).<sup>874</sup> Waaruit haar tekst precies bestond is onduidelijk, maar een dergelijke toevoeging van muziek, zang en dichtkunst is tekenend voor wat Rick Altman de “prestige experience” noemt.<sup>875</sup> Het streven naar artistiek prestige kwam evenzeer tot uiting in het gebruik van tussentitels die in poëtische taal waren gesteld én het feit dat de film zonder bijnummers werd vertoond. Binnen de context van de vertoning adresseerden beide films een wezenlijk andere, ideale toeschouwer.

De toevoeging van dichtelijke elementen waren niet in ieders ogen geslaagd: “Het komt meer voor, dat utopisten onbeduidende poëzie of muziek schrijven. [...] indrukwekkend zijn noch de gedichten, noch de muziek en evenmin heeft mij de proloog, door mevrouw Julia Cuypers gesproken, emotie gegeven,” schreef de correspondent van het *Algemeen Handelsblad*, maar over de film zelf was de verslaggever wel te spreken.<sup>876</sup> Dat gold ook voor *De Telegraaf*, het *Nieuws van den Dag*, *Het Volk*, de *Utrechtse Courant*, het *Utrechtsch Nieuwsblad* en ook voor katholieke, bioscoopkritische dagbladen als *De Maasbode* en *De Tijd*. Bioscoop Union maakte dankbaar gebruik van deze aandacht door de film als “het gesprek van de dag” te adverteren, verwijzend naar de recensies die reeds waren verschenen.<sup>877</sup> “De felste anti-prikkel-man zal tevergeefs in deze film een spoortje zoeken van wat de bioscoop vaak in den kwaden reuk doet staan,” zo vatte *Het Volk* de teneur in de pers samen,

---

<sup>873</sup> Johan Gildemeijer, “Het Hemelschip,” *De Bioscoop-Courant* 28, 5 april 1918, 29.

<sup>874</sup> “Het Hemelschip – Jubileumsfilms der Nordisk Film Co. – Union Bioscope Theater,” *Nieuws van de Dag*, 4 april 1918, z.p.

<sup>875</sup> Rick Altman, *Silent Film Sound*, (New York: Columbia University Press, 2004), 300.

<sup>876</sup> “Uitgaan,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 4 april 1918, 6.

<sup>877</sup> Advertentie Union, *Algemeen Handelsblad*, 4 april 1918, 2.

en daarmee leek niets te veel gezegd.<sup>878</sup> HIMMELSKIBET bleek uitstekende reclame voor het bioscoopbedrijf.

De hoogstaande cinematografie, mise-en-scène en regie van de massascènes in het bijzonder werden in min of meer alle besprekingen geroemd, maar het was vooral de ‘boodschap’ die de film de moeite waard maakte. De pacifistische strekking van de film was het leidmotief in vrijwel alle besprekingen in de pers. Het bleef echter bij indirecte verwijzingen naar de ‘echte’ oorlog. “In tegenstelling met onze jammerlijk geteisterde aarde is Mars een paradijs,” schreef het *Algemeen Handelsblad* op kenmerkende wijze, een platitude die door vrijwel alle dagbladen werd herhaald.<sup>879</sup> Dat de film nadrukkelijk in de context des tijds moest worden gezien, bleek juist uit haar neutrale opzet. “Bij dezen film kan men met voldoening constateeren, dat de fabrikanten wel degelijk rekening houden met de censuur,” schreef *De Maasbode*, “alles wat maar eenigszins aanstoot zou kunnen geven, is angstvallig vermeden, terwijl het prachtige cinematografische beeld hierdoor niets aan spanning of interesse verloren heeft.”<sup>880</sup> Wel kwam in de film een scène voor die als ‘venster op de wereld’ fungeerde (de gelijkenis met televisie is hier opvallend) waarmee het moreel verval van de Westerse samenleving in korte schetsen aan de kaak werd gesteld. HIMMELSKIBET ageerde tegen zedeloosheid, drankzucht en ‘zinloos geweld’ binnen de aardse beschaving, maar naar de woedende wereldbrand werd niet expliciet verwezen. De nadruk op de principiële geweldloosheid die de Marsbewoners propageerden, liet er echter geen misverstand over bestaan dat Mars als vredelievende tegenpool van de aarde fungeerde.

Toch zijn er wel degelijk kritische kanttekeningen te plaatsen bij de ‘neutrale’ opzet van HIMMELSKIBET. Eén personage in de film was herleidbaar tot een bestaande nationaliteit. Hoewel zijn afkomst niet expliciet (i.e. middels tekst) wordt gemeld, was het personage David Dane overduidelijk van Amerikaanse origine. Zijn voorkomen (cowboyhoed en -kleding, grof gebouwd) en gedrag (wars van protocol en sociale conventies, onmatig en onbescheiden) doen alleszins vermoeden dat Nordisk zich heeft laten inspireren door bestaande stereotypingen en de welbekende filmkomiek Roscoe “Fatty” Arbuckle (1887-1933) in het bijzonder.<sup>881</sup> David Dane wordt afgeschilderd als alcoholist, muiter en oorlogshitser, een negatieve typering die het meest in het oog springt in de scène waarin het team zich bedreigd meent door de menigte Marsbewoners. Een collega-bemanningslid belet de agressieve Amerikaan een granaat midden in de menigte te werpen, maar kan niet voorkomen dat een van hen dodelijk wordt getroffen. Tijdens zijn verblijf op Mars komt Dane echter tot bezinning. Zelfs hij maakt zich de boodschap van vrede en naastenliefde eigen.

<sup>878</sup> “In de bioscoop. Het hemelschip,” *Het Volk*, 3 april 1918, z.p.

<sup>879</sup> “Uitgaan. Bioscoop Union,” *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 4 april 1918, 6.

<sup>880</sup> Advertentie Nordisk, *De Bioscoop-Courant* 28, 5 april 1918, z.p. (citaat uit *De Maasbode*).

<sup>881</sup> Mark Bould, “Spectacle, Apocalypse and the Telepathic Fruitarian Pacifists from Mars,” in: Mark Bould, gepubliceerd 30 oktober 2015, <https://markbould.com/?s=himmelskibet> (laatste raadpleging 1 mei 2018).

Gezien de zorgvuldigheid waarmee de neutraliteit in alle overige Nordisk-films werd betracht, kan de markante aanwezigheid van Dane niet als verwaarloosbaar detail worden beschouwd. Binnen de context van de Eerste Wereldoorlog is het verleidelijk HIMMELSKIBET als commentaar op de Amerikaanse samenleving, of mogelijk zelfs op de Amerikaanse oorlogsinmenging te beschouwen. Waar NED MED VAABNENE het belang van de Amerikaanse neutraliteit onderstreepte – zoals Engberg stelt – kan HIMMELSKIBET worden beschouwd als een aanklacht tegen haar besluit tot oorlogsdeelname.

Was de stereotype portrettering van David Dane het gevolg van een toenemende Duitse invloed op Nordisk? Of een middel om de Duitse censor gunstig te stemmen, ten faveure van Olsens expansiedrift? Mogelijk beide. In zijn uitgebreide exploratie van Nordisks bedrijfsarchief komt de Deens filmhistoricus Isak Thorsen tot de conclusie dat Ole Olsen rotsvast geloofde in een Duitse toekomst. Olsen hield nadrukkelijk rekening met een Duitse overwinning, waarna Nordisk naar voren zou treden als de belangrijkste speler op de mondiale filmmarkt, te beginnen met Duitse en Oostenrijk-Hongaarse. De Amerikaanse concurrentie werd daarbij het meest gevreesd.<sup>882</sup> In het licht van Olsens missie kan de karakterisering van David Dane ook als een verwijzing naar de toenemende dominantie van de Amerikaanse filmindustrie worden gezien. Tegelijkertijd kwam de bedrijfsvoering van Nordisk meer in Duitse handen. In februari 1918 had Nordisk al zijn marktaandelen in Duitsland, Oostenrijk-Hongarije, Zwitserland en Nederland moeten verkopen aan de UFA.<sup>883</sup> Daarmee ontstonden ook meer mogelijkheden om Nordisk-films voor propagandadoeleinden in Nederland te gebruiken, niet in de laatste plaats omdat de overname in Nederland nauwelijks lijkt te zijn opgemerkt.

De anti-Amerikaanse teneur van de film werd in Nederland niet als zodanig herkend. Wel viel het contrast met THE BATTLE CRY OF PEACE OP. Deze film was juist bedoeld als aanklacht tegen het pacifisme zoals dat in een film als HIMMELSKIBET werd gepropageerd, terwijl laatstgenoemde film moest worden begrepen als een aanklacht tegen de oorlogszuchtige toon van THE BATTLE CRY OF PEACE:

*Wij hebben hier, in een kort tijdsverloop, twee films gezien, waarvan één den naam droeg, den vrede ons te willen brengen, de ander (de Dinsdag [sic] vertoonde Nordisk film) de daad ervan was. In "De Strijkreet om Vrede" zien we alles... behalve den Vrede. Worden we gewaarschuwd, dat zoo lang er nog machtsmisbruikers en rechtverkrachters om ons heen zijn, het tegen die onverlaten zich in vreedestijd wapenen, plicht is, terwijl "Het Hemelschip" ons juist 't tegenovergesteld biedt: n.l. dat niet*

---

<sup>882</sup> Thorsen, *Nordisk Films Kompagni*, 181.

<sup>883</sup> Thorsen, *Nordisk Films Kompagni*, 190.

*door bruoit tegengeweld bestrijden van onrecht, doch het verkondigen van de vredesboodschap, zelfs in de meest verstokte gemoederen, gevoelens van broederschap moet tevoorschijn roepen.*<sup>884</sup>

In de krantenbesprekingen is deze intertekstuele referentie niet terug te lezen, laat staan dat men de nadruk legde op het stereotype David Dane. Het kan zijn dat de connectie niet werd opgemerkt, of bewust werd genegeerd, zoals dat in het licht van de neutraliteit wel vaker het geval leek te zijn.<sup>885</sup> In een uitgebreide bespreking in *De Film-Wereld* werd HIMMELSKIBET vergeleken met 'soortgelijke' films als BATTLE CRY OF PEACE en MÈRES FRANÇAISES.<sup>886</sup> Gezien het feit dat het tijdschrift in de loop van 1918 nadrukkelijk onder Duitse invloed kwam te staan, lijkt het niet verrassend dat de vergelijking in het voordeel van eerstgenoemde uitviel. THE BATTLE CRY OF PEACE was een "absolute mislukking" en "leek verdacht veel op een propagandamiddel voor de toen juist uitgebroken oorlog van Amerika tegen Duitsland", terwijl de gedachte van MÈRES FRANÇAISES lovenswaardig was, maar de uitvoering "middelmatic". Voor de "volkomen pacifistische" film HIMMELSKIBET, "misschien wel het grootste waagstuk [...] dat ooit een filmfabriek ondernam", had de auteur niets dan lof. De hoofdzak van het lange artikel was echter aanleiding om het belang van de film als verspreider van ideeën te benadrukken. Ten opzichte van het woord had film "een veel uitgebreider invloedssfeer, omdat zij internationaal is en menschen van alle klassen en soorten bereikt." Het was een insteek die typerend was voor een nieuwe discours over film, waarin de belofte van film als verspreider van politieke ideeën gepaard ging met zorgen en angsten over de mogelijke gevolgen daarvan. Vooral als het machtige medium door demagogen zou worden gebruikt.

Toch is ook dit citaat kenmerkend voor de wijze waarop 'oorlogsfilms' (al dan niet heimelijk) werden gebruikt voor een politiek-economische agenda. Het gaat misschien te ver om HIMMELSKIBET als een sublimerende Duitse propagandafilm te beschouwen, maar haar anti-Amerikanisme stond zeker niet onwelwillend tegenover de Duitse *Kultur*. Was dat misschien de reden dat hooggeplaatste militairen voor de première in Union waren uitgenodigd? Hard bewijs is hiervoor niet te vinden, maar de hypothese is verantwoord. Zekerder is dat HIMMELSKIBET een belangrijke rol vervulde in de propaganda voor de Duitse filmindustrie in Nederland (die er zo beroerd voorstond), ten koste van de gevreesde Amerikaanse dominantie.

---

<sup>884</sup> "Amsterdam," *De Kinematograaf* 272, 5 april 1918, 3553/3557.

<sup>885</sup> Na de oorlog maakte *De Film-Wereld* wel expliciet melding van de negatieve portrettering van de Amerikaan: "Dan is er nog de typeering van het brute geweld, hier belichaamd in een Amerikaan, die bij zijn komst met een handgranaat werpt. Voor velen zal deze film een aanleiding zijn om over de groote vragen, die de mensheid altijd bezig gehouden hebben, eens opnieuw na te denken." Zie: "Een predikant als explicateur in de bioscoop," *De Film-Wereld* 36, 1919, 2.

<sup>886</sup> "De film en de oorlog (ingezonden)," *De Film-Wereld* 29, 24 augustus 1918, 2-6.



De derde Deense anti-oorlogsfilm, PAX AETERNA (DE EEUWIGE VREDE, Ole Olsen/Nordisk, 1917), verscheen pas in de Nederlandse bioscopen nadat de voorlopige vrede al was getekend. Op maandag 16 december 1918 werd de film voor het eerst vertoond in bioscoop Union.

PAX AETERNA vertelt het verhaal van de jonge koning Alexis en zijn geliefde, Bianca Claudius. Geïnspireerd door de wijsheden van professor Claudius, heeft koning Elin XII van een fictieve Europese natie altijd naar een eeuwige vrede met de omringende naties gestreefd. De politieke spanningen met een buurland lopen echter op. Tijdens een van Claudius' lezingen maakt kroonprins Alexis kennis met zijn dochter Bianca. Zij worden geliefden, maar het standsverschil maakt het onmogelijk om in het huwelijk te treden. Wanneer de oude koning plotseling komt te overlijden, kan Alexis niet verhinderen dat er oorlog uitbreekt. Alexis' leger wint de veldslag, maar het betreft een pyrrhusoverwinning. Met hulp van professor Claudius en zijn dochter zet Alexis een vredesmissie onder de vlag van het Rode Kruis op touw. Op een vredesconferentie houdt Alexis een krachtig en succesvol pleidooi voor de eeuwige vrede, voor hij met Bianca in het huwelijk treedt.

De karakterisering van het personage Bianca kwam overeen met de dominante representatie van de zuster van het Rode Kruis in film en andere (visuele) media, gevormd naar het verhaal van Edith Cavell, maar ontdaan van zwart-propagandistische randjes. Altruïsme en opofferingsgezindheid stonden aan de basis van haar verheiligde status, zoals dat ook bij het personage Jeanne d'Urbex het geval was. In tegenstelling tot HIMMELSKIBET lijkt de pacifistische aanklachtstroop in PAX AETERNA geen pro-Duitse of anti-Entente elementen te hebben bevat, al dient te worden opgemerkt dat de opvoering van een vredesconferentie kan worden opgevat als een verwijzing naar een soortgelijk motief in THE BATTLE CRY OF PEACE, zij het dat in deze films juist wordt 'afgerekend' met vredesapostelen.

Hoewel de aandacht voor de film ten opzichte van HIMMELSKIBET enigszins achterbleef, verschenen er gematigd positieve recensies in *De Telegraaf* en het *Algemeen Handelsblad*. De laatste kwalificeerde PAX AETERNA als een "propaganda-film voor den wereldvrede", maar de schrijver had zich enigszins gestoord aan het plechtstatige karakter van de film:

*Deze film is royaal geënceneerd met medewerking van groote mensscharen, die de vredesdenkbeelden toejuichen, doch het onderwerp heeft voor een bioscoop-vertooning weinig spanning. Van de acteurs en actrices wordt niet veel anders geëischt, dan dat zij plechtige gelegenheidsgezichten kunnen zetten en zonder geluid te maken welsprekend kunnen zijn; de inhoud der gesprekken en redevoeringen wordt trouwens ons niet onthouden, want ik zag nog zelden een film met zooveel rhetorische bijschriften.<sup>887</sup>*

---

<sup>887</sup> "Union-Bioscoop," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 23 januari 1919, 8.

*De Telegraaf* deelde deze kritiek, maar was positiever: “Nogmaals: een heel mooie film, die ook technisch onberispelijk is, die met heilige overtuiging gespeeld wordt, en die alleen wat te langzaam opschiet, en waarvan het slot niet deugt. Kap er een scene [sic] af, operateur, en laat eindigen waar het publiek het jonge koninklijke bruidspaar toejuicht!”<sup>888</sup>

PAX AETERNA was kortom geen film voor een groot publiek, daarvoor was hij simpelweg te weinig spectaculair. Maar de vakpers benadrukte wel dat deze film, net als HIMMELSKIBET, een doelgroep aan kon spreken die zich doorgaans niet of nauwelijks in de bioscopen ophield. Onder de titel “Kentering?” suggereerde *De Bioscoop-Courant* dat PAX AETERNA een omslag in het denken over film en bioscoop markeerde. De film had immers zelfs Simon Stokvis, de overijverige bestrijder van het ‘bioscoopkwaad’, kunnen bekoren.<sup>889</sup> “Ik was nog vol van mijn jongste ergernis op filmgebied [PURITY, KdZ],” citeerde de redactie, maar de vredesboodschap viel bij Stokvis wel degelijk in goede aarde. De film was “geheven [...] in een sfeer van reinheid en gedachten-rijkdom”. Deze openbaring van Stokvis was volgende *De Bioscoop-Courant* het logische gevolg van “den grooten vooruitgang die de bioscoop vooral in den laatsten tijd doormaakt”. Op het moment dat HIMMELSKIBET en PAX AETERNA de Nederlandse bioscopen bereikten, was de roep om verzedelijking en verheffing van het aanbod luider dan ooit. De “Bioscoopquaestie” kan niet los worden gezien van de context van de Eerste Wereldoorlog; het was een tijdsgewricht dat door vele Nederlanders destijds al werd ervaren als moraaleloos en egocentrisch. Voor het georganiseerde bioscoopbedrijf was dat reden genoeg om de voordelen van film te benadrukken. Met name de anti-oorlogsfilms van Nordisk waren geschikt om als argumentatief tegenwicht voor het ‘bioscoopgevaar’ te dienen:

*Men weet welke opvattingen wij hebben van tendenzfilms, weet ook hoe wij steeds waarschuwen tegen overdrijving in de fabricatie van dit genre films, vooral tegen films in den geest van “Mogen wij Zwijgen”, waarvan de Richard Oswald-filmfabriek reeds zoo iets van drie of vier vervolgen moet hebben gemaakt. En dan te lezen dat ze nu weer bezig is met een film die tot titel voert “Prostitutie”... Echter voor films als “De Wapens neer”, “Het Hemelschip” en laatstelijk nu “Pax Aeterna” kunnen wij ons niet genoeg uitspreken: in dit soort films zit een strekking, welke bij een ieder in den smaak moet vallen.*<sup>890</sup>

Het Nederlandse film- en bioscoopbedrijf zag met de Deense vredesfilms – wellicht nog meer dan met non-fictiefilms over de oorlog het geval was – hun professe in een aanschouwelijk daglicht

---

<sup>888</sup> Bioscoop Union. Pax Aeterna, *De Telegraaf* (ochtendblad), 17 december 1918, 6.

<sup>889</sup> “Kentering? Pax Aeterna.” *De Bioscoop-Courant*, 17 januari 1919, p.

<sup>890</sup> “Amsterdam,” *De Kinematograaf* 308, 13 december 1918, 4200.

gesteld. De vredelievende boodschap mocht op de instemming rekenen van doelgroepen die zich doorgaan kritisch tot de bioscoop verhielden. “Het moet wel een belangwekkende film zijn, wanneer de redactie van één der grootste Amsterdamsche bladen, zonder daartoe aangezocht te zijn, er een hoofdartikel aan wijdt,” adverteerde Nordisk.<sup>891</sup> Het betrof een lange bespreking van de film uit *Het Nieuws van den Dag* waarin PAX AETERNA op een voetstuk werd geplaatst:

*En ziet, nu is een bioscoop ons een pacifistische film komen brengen. De combinatie is modern, het moet gezegd worden [...] Als tegenstelling met het wereldschokkend wapengeweld ligt er iets verkwikkend in iedere poging om verheffende gevoelens te wekken, en te doen nadenken over eventuele verwezenlijking van de hoogste menselijke idealen.*

Het was vooral de context van de wereldoorlog die oorlogsfilms en het bioscoopbedrijf van een respectabel aura kon voorzien, al gold dat zeker niet voor elke film of voor elke bioscoop. De groots opgezette historische film INTOLERANCE: LOVE'S STRUGGLE THROUGHOUT THE AGES (OVERDRAAGZAAMHEID, David W. Griffith/Triangle, 1916) draaide min of meer gelijktijdig met PAX AETERNA. INTOLERANCE was een episodisch relaas over oorlog en onverdraagzaamheid door de eeuwen heen, van het Babylonische tijdperk tot hedendaags Amerika. Het lag zeer voor de hand om de inhoud van deze pacifistische film in verband te brengen met de Eerste Wereldoorlog. Het ‘typisch’ Amerikaanse (lees: gewelddadige) karakter van de film was sommige doelgroepen echter een doorn in het oog. Voor *De Tijd* was dat reden genoeg om de film volledig tegendraads te interpreteren:

*Men heeft gepoogd de realiteit te betrachten, maar men maakte zich schuldig aan de meest gevaarlijke demagogische fantasie. In dezen tijd, waarin de Volkerenbond zijn beslag heet te krijgen en men poogt tot een vrede te komen, door een algemeene verbroedering voorbereid, zijn films als bovengenoemd, met zulke wanstaltige toneelen van onverdraagzaamheid een beletsel voor dit goede streven. Het leed is nog zoo kort geleden en men lijdt nog overal onder de naweeën van den oorlog. Het wapengekletter en het angstgeschrei der lijdenden en stervenden is nog niet verstomd, en thans... zal een film draaien, die alles nog eens opnieuw zal voorstellen, volgens een fantasie of realiteit, welke de werkelijkheid overtreft. 't Is een gevaarlijke film en wij vestigen met aandrang de aandacht der overheid op dit filmproduct.<sup>892</sup>*

---

<sup>891</sup> Advertentie Nordisk. *De Bioscoop-Courant* 40, 28 juni 1918, 6–7. (Citaat *Nieuws van den dag*, 24 juni 1918).

<sup>892</sup> “Een gevaarlijke film,” *De Tijd*, 3 februari 1919, 2.

## 5.6 Conclusie: de aantrekkingskracht van oorlogsfilms

Een analyse van de bestaande kopieën van WENN VÖLKER STREITEN en THE BATTLE CRY OF PEACE heeft opnieuw aangetoond dat de neutrale censuur ook speelfilms over de oorlog niet spaarde. Hoewel het niet duidelijk is welke partij precies voor deze toe-eigeningen verantwoordelijk moet worden gehouden (was hier sprake van preventieve zelfcensuur of waren de ingrijpen op last van de autoriteiten verordonneerd?), benadrukt deze bevinding dat ook speelfilms werden aangepast aan de eisen en voorkeuren van een ‘neutrale’ bioscoopcultuur. Ook de vertoning van MACISTE ALPINO (MACISTE ALS ALPENJAGER, Giovanni Patrone/Itala, 1917) in Nederland wijst in deze richting. In deze spektakelfilm trad de beroemde filmfiguur Maciste op als soldaat in dienst van het Italiaanse leger, waarin hij de strijd aanbond met de Oostenrijk-Hongaarse vijand. Zoals gebruikelijk was de Genuese reus onoverwinnelijk: “Ruiters kwakt hij met paard en al tegen de grond, schildwachten plakt hij tegen de muur alsof het poppetjes zijn, gevangenen draagt hij bij drie tegelijk op zijn rug of sleept hen aan een touw over de bergen [...] Ach, ware deze Maciste het symbool van het Italiaansche leger!”<sup>893</sup>

Onder druk van de Centrale diplomatie was de film in de Zwitserse hoofdstad Bern verboden.<sup>894</sup> In Nederland mocht de film overal worden vertoond, tot grote vreugde van de Macistefans die zich in drommen voor de Amsterdamse bioscoop De Munt verzamelden om een kaartje te bemachtigen.<sup>895</sup> Ivo Blom maakt melding van het feit dat reclame bij de film, die als hatelijk voor de Centralen werd ervaren, op verzoek van het Duitse gezantschap was verwijderd.<sup>896</sup> De film zelf was ook niet ongemoeid gelaten, zoals *De Bioscoop-Courant* constateerde:

*Voorafgegaan door een klucht en een comédie verscheen “Maciste als Alpenjager”, de film waarover zooveel in bioscoop-kringen is gesproken en geschreven. Bij vergelijking bij de vertoening in Maart j.l. en thans bleek ons, dat hier en daar eenige stukken van ruw geweld, of booze hartstochten uit de film waren genomen die anders wellicht aanstoot hadden kunnen geven tot kwetsing van dezen of genen in hun meeningen of gevoelens en was dit zeker een goede daad, daar deze film thans zelfs toonbaar is in elk theater, zelfs de witste niet uitgezonderd.*<sup>897</sup>

---

<sup>893</sup> “Uitgaan. Cinema de Munt.” *Het Algemeen Handelsblad* (avondblad), 5 november 1917, 2.

<sup>894</sup> “Zwitserland,” *De Kinematograaf* 219, 30 maart 1917, 2846: “Te Bern is de vertoening van “Maciste als Alpenjager” wgens gevaar voor de neutraliteit, verboden, aldus lezen we in “der Kinematograph”.

<sup>895</sup> “Uitgaan. Cinema de Munt,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 5 november 1917, 2.

<sup>896</sup> Blom, Ivo, *Business as usual?*, 139. Ik heb niet kunnen achterhalen waar deze hatelijke reclame precies uit bestond.

<sup>897</sup> “Cinema “de Munt”.” *De Bioscoop-Courant* 7, 19 november 1917, z.p.

De censuur lijkt hier vooral ingefluisterd door de katholieke moraal in plaats van de onzijdigheidsgedachte, al zou het kunnen dat ook hier sprake was van een 'neutrale ingreep'.<sup>898</sup> Toch lijken grote zorgen omtrent het aanstootgevende karakter van MACISTE ALPINO in Nederland nauwelijks te zijn gevoeld. Dat was mogelijk niet het geval geweest als Maciste de Duitsers had bevochten. Nu was de film bovenal een aantrekkelijke actiefilm voor een groot publiek of, zoals ook *De Telegraaf* verwoordde:

*“Natuurlijk lijkt de filmoorlog evenveel op den echten als een marmotje op een tijger, maar wie geeft daar wat om? Wien kan 't wat schelen of deze Oostenrijkers zotte variété-knockeabout's [sic] zijn? Niemand! Men komt om Maciste, en 't spreekt immers vanzelf, dat zijn vijanden tot trieste sukkels verworden.”*<sup>899</sup>

Er school een grote aantrekkingskracht in oorlogsfilms, helemaal als de film in kwestie erin slaagde om sensationele actiescènes of spectaculaire realiteiten te presenteren. Ook THE BATTLE CRY OF PEACE was daar een uitstekend voorbeeld van. De gruwelen van de oorlog waren gewilde handelswaar in de Nederlandse bioscoopcultuur zoals THE BATTLE OF THE SOMME ook had aangetoond. Maar de buitengewoon veelzijdige en tegengestelde reacties op deze en andere oorlogsfilms, laten ook zien dat zij bioscoopbezoekers in staat stelden om zich een beeld van de oorlog te vormen en hun eigen ideeën daarover bevestigd te zien, of mogelijk zelfs bij te stellen. De herkenning en erkenning van tropen speelde een cruciale rol in dit proces. Zo kon dezelfde fictiefilm worden geïnterpreteerd als een demoniserende dan wel pacifistische aanklachtsfilm, of als 'bewijs' voor de morele superioriteit van een politiek-ideologische positie. Het totaalaanbod van oorlogsfilms creëerde een interpretatief kader waarbinnen de waarde of betekenis van individuele films kon worden uitgelicht.

Over het algemeen lijken neutrale Nederlanders weinig op te hebben gehad met het patriottische oorlogsgenre, waarin vaderlandsliefde veel bravoure werd bezongen. De analyse van de receptie van MERES FRANÇAISES laat zien dat er wel grote waardering bestond voor 'realistische' films, waarin retorische gematigdheid gepaard ging met een emotionele intensiteit. Verhuurkantoren en bioscoopeigenaren waren zich daarvan bewust. Zij benadrukten het 'ware' karakter van films, die vervolgens op passende wijze worden vertoond: zonder bijprogramma, maar met passende explicatie, muzikale begeleiding en geluidseffecten. En passant werden 'vredelievende' films gebruikt om de reputatie van hun bedrijf glans te geven, gesteund door de vakpers. Zowel THE BATTLE CRY OF

---

<sup>898</sup> De Katholieke keuringsdienst "Voor Eer en Deugd" had wel enig bezwaar gemaakt tegen een scène waarin een vijandelijke officier een meisje aanrandde (al wordt ze uiteraard door Maciste gered): "Hoewel niet bepaald aanstootelijk, is het toch beter voor de film, dat deze scene [sic] verdwijnt." Misschien is het bij deze ingreep gebleven, niet in de laatste plaats omdat deze scène ook uit neutraal oogpunt aanstootgevend kon worden genoemd. "Bestempeld als "goede film. "Maciste als Alpenjager." – 4 acten – Italia Film – Cinema de Munt." *Toneel en Bioscoop*, 10 november 1917, z.p.

<sup>899</sup> Geciteerd in Advertentie H.A.P., *De Bioscoop-Courant* 7, 11 november 1917, z.p.

PEACE als MÈRES FRANÇAISES en HIMMELSKIBET – drie volstrekt andere films – dienen in dit kader te worden genoemd. De dominantie van de pacifistische aanklachtstroop in advertentie- en vakpersdiscoursen moet ook in dit licht te worden gezien.

Tot slot kan worden geconcludeerd dat ook speelfilms werden gebruikt om de pro-Entente en, bovenal, de Belgische doelgroep te adresseren, net zoals dat met non-fictie ook het geval was. Een dergelijke doelgroepbenadering kan worden begrepen als – vrij naar Leslie Midkiff DeBauche – een vorm van ‘practical partisanship’. Het loonde, voor sommige bioscoophouders althans, om zich in dienst te stellen van partijdige sentimenten, vooral als daarmee het belang van het eigen bedrijf was gediend.

## 6. CONCLUSIE

### 6.1 De Nederlandse bioscoopcultuur tijdens de Eerste Wereldoorlog

Voor vele historici markeert de Eerste Wereldoorlog de overgang naar het moderne tijdperk, het einde markerend van wat Eric Hobsbawm de “lange negentiende eeuw” noemde.<sup>900</sup> In zijn standaardwerk *Rites of Spring* bijvoorbeeld, beschrijft Modris Eksteins de oorlog als een periode van culturele aardverschuivingen.<sup>901</sup> Hij heeft daarbij vooral oog voor de ‘hoge’ kunsten; van de Britse *war poets* tot het Franse avant-gardetheater en Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*. Film speelt slechts een marginale rol in Eksteins' indrukwekkende studie, afgezien van enkele verwijzingen naar de klassieke oorlogsfilms als *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Lewis Milestone/rko, 1930) en Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (UFA, 1935).

In een bescheiden exploratief artikel staat Eksteins echter stil bij de vraag hoe de relatie tussen film en de Eerste Wereldoorlog vanuit zijn impactthese kan worden gezien.<sup>902</sup> Eksteins benadrukt vooral de rol van de Eerste Wereldoorlog in de vorming van een visuele cultuur. “If the premonition was there before 1914,” schrijft hij, “the Great War accelerated strikingly the actual trend to visual culture. The war undermined conceptualization and encouraged dramatization: it emphasized acts and images, not words.”<sup>903</sup> In deze vorm is het een wat grove en daarmee onbewijsbare stelling. Maar wanneer we het oorlogsfenomeen zelf als object van deze visuele cultuur nemen, kan zeker gesteld worden dat de Eerste Wereldoorlog een nieuwe oorlogsbeeldcultuur voorstond. Naast andere visuele media boden oorlogsfilms representaties van de oorlog die veelvuldig werden becommentarieerd in de pers (en in de bioscoopzalen). Daarmee verhielden zij zich op andere wijzen tot ideeën over de oorlog – en tot het medium zelf. Op basis van deze premisse stimuleerden oorlogsfilms wezenlijke veranderingen in de Nederlandse bioscoopcultuur.

In de inleiding is aangegeven dat deze studie over de receptie van de Eerste Wereldoorlog in de Nederlandse bioscoopcultuur zijn beperkingen kent: een historisch-materiële insteek kan per definitie niet bogen op volledigheid. In de eerste plaats omdat historische receptiedocumenten niet onbeperkt voorhanden zijn. Desondanks kunnen we constateren dat er wel degelijk vele bronnen zijn overgeleverd die de hedendaagse onderzoeker (en zijn lezerspubliek) een uniek inkijkje geeft in de wijze waarop oorlogsfilms in de neutrale Nederlandse bioscoopcultuur werden gebruikt, geïnterpreteerd en bediscussieerd. Dat gold met name voor artikelen in de kranten en de vakpers,

---

<sup>900</sup> Eric Hobsbawm wijdde een imposante trilogie aan de negentiende eeuw: *The Age of Revolution: 1789-1848* (1962), *The Age of Capital: 1848-1875* (1975) en *The Age of Empire: 1875 – 1914* (1987).

<sup>901</sup> Modris Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age* (Boston: Houghton Mifflin, 2000).

<sup>902</sup> Modris Eksteins, “The Cultural Impact of the Great War,” in *Film and the First World War*, red. Karel Dibbets en Bert Hogenkamp (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), 201–212.

<sup>903</sup> Eksteins, “The Cultural Impact of the Great War,” 210.

maar ook andere documenten suggereren dat het fenomeen oorlogsfilm de nationale gemoederen bezighield. Daarmee is niet gezegd dat de Nederlandse markt werd ‘overspoeld’ door oorlogsfilms, of dat zij per definitie populair waren. Maar het was wel een filmcategorie gebleken die de bioscoopbezoeker nadrukkelijk uitnodigde zich tot de werkelijkheid van de oorlog te verhouden. Ik zou daarmee willen stellen dat film en bioscoop niet te onderschatten krachten waren in het proces van ideeënvorming over de oorlog.

Ook mijn focus op de vier grootste Nederland steden (Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht) heeft een beperkende invloed op de ‘reikwijdte’ van mijn conclusies. Meer aandacht voor de receptie van de oorlog in regionale of koloniale bioscoopculturen zou interessante informatie op kunnen leveren over de vraag hoe de vertoning van oorlogsfilms werd aangepast aan lokale doelgroepen. In deze constatering schuilen vele interessante suggesties voor verder onderzoek, waarvan ik slechts drie mogelijkheden concreet zal toelichten.

In de eerste plaats lijken bioscoopondernemers langs de grenzen nadrukkelijk te hebben ingespeeld op de aanwezigheid van Belgische vluchtelingen. Zo kocht de Nederlands bioscoopondernemer en distributeur Jean Desmet in juli 1915 twee SCA-films aan, ondanks zijn aanvankelijk weigering om welke oorlogsjournalen dan ook te kopen, omdat hun niet-neutrale strekking problemen met de lokale autoriteiten zou kunnen veroorzaken.<sup>904</sup> Desmet zal zich ongetwijfeld aangetrokken hebben gevoeld tot de lage meterprijzen die de Fransen hanteerden, maar er zijn meer factoren die zijn interesse in deze propagandafilms verklaren. Een serie advertenties in de *Vlissingse Courant* leert dat deze vooral was bedoeld om zijn grootste concurrent in Vlissingen, de Pathé-bioscoop Alhambra, de loef af te steken. Vanaf oktober 1914 maakte Alhambra immers goede sier met de oorlogsfilms van Pathé die in Vlissingen op grote belangstelling konden rekenen. Mogelijk aangetrokken tot de aanwezigheid van vele ‘cinefiële’ Belgen aldaar, vestigde Desmet zich in oktober 1914 in Vlissingen. Zijn aanwezigheid werd door Alhambra echter niet op prijs gesteld. In een poging zijn reputatie bij het lokale publiek te besmeuren, werd Desmet in een advertentie verweten Duitse propagandafilms te vertonen: “Neen, kanonnen kunnen ze in Duitschland blijkbaar goed maken; maar voor elegante, mooie films is nog altijd Frankrijk het land.”<sup>905</sup> Deze advertentie was voor de directie van Bellamy aanleiding om Alhambra “den oorlog op Bioscoop-gebied” te verklaren.<sup>906</sup>

---

<sup>904</sup> Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003), 278. Het betrof de films *LE MORAL DU SOLDAT FRANCAIS APRÈS 305 JOURS DE GUERRE* (OORLOG 1914-1915, 1915) en *AVEC NOS SOLDATS DANS LES FÔRETS D'ARGONNE* (DE FRANSCHÉ ARTILLERIE EN CAVALERIE IN HET ARGONNERWOUD, 1915) die hij in ieder geval in zijn eigen Bellamy Bioscoop te Vlissingen vertoonde.

<sup>905</sup> Advertentie Alhambra, *Vlissingse Courant*, 9 oktober 1914, 4.

<sup>906</sup> Advertentie Bellamy, *Vlissingse Courant*, 10 oktober 1914, 4.



De concurrentiestrijd werd vervolgens en plein public uitgevochten middels lawaaiige advertenties in de lokale kranten, met de kwaliteit van de programmering als inzet. Terwijl Alhambra zich in deze advertenties voortdurend beriep op de reputatie van Pathé en haar actuele oorlogsfilms, verwierp Desmet de vanzelfsprekende suprematie van Pathé. Hij ontkende niet dat Pathé mooie films kon maken, maar profileerde zichzelf als een mondain verhuurkantoor dat overal zijn films betrok en zich niet wenste te binden aan één productiemaatschappij. Zo kon het zijn dat Bellamy met onverhulde trots de SCA-reportage *LE MORAL DU SOLDAT FRANÇAIS APRÈS 305 JOURS DE GUERRE* presenteerde<sup>907</sup>, die twee weken eerder bij Cinema Pathé in première was gegaan. De advertentie was voorzien van enkele lovende recensiecitaten en de toevoeging dat Huis Desmet wel degelijk in staat was een Pathé-film te bemachtigen. In de smalende advertentie van die volgde, stelde de Alhambra-directie vast dat Desmet een graantje mee wilde pikken van het succes van Pathé,<sup>908</sup> een reactie die Desmet afdeed als een “laatste stuiptrekking van een appelencienenjood”.<sup>909</sup>

Het voorbeeld laat zien dat de populariteit van oorlogsfilms bij sommige doelgroepen – de Belgen bijvoorbeeld – een aantrekkelijke factor voor Nederlandse bioscoopondernemers kon zijn om buitenlandse propagandafilms te vertonen. De kwestie roept allerhande vragen op over andere vormen van *practical partisanship* in de Nederlandse bioscoopcultuur tijdens de Eerste Wereldoorlog, evenals de verbindende rol die bioscopen speelden in ontheemde Belgische gemeenschap(en) in Nederland. Een overkoepelende onderzoeksvraag binnen een toekomstig onderzoeksproject zou kunnen luiden welke bemiddelende rol de bioscoop speelde in zogeheten ‘contact zones’ langs de grenzen.

In dit proefschrift is evenmin aandacht geschonken aan de receptie van de oorlog in de Nederlandse koloniën. De neutraliteitshandhaving in de bioscopen van Nederlands-Indië lijkt bijvoorbeeld een volslagen ander karakter te hebben gehad dan in de metropool. De kolonie bestond uit een verzameling bloeiende bioscoopculturen, verspreid over de vele eilanden en bloeiende steden die de archipel rijk was. Dafna Ruppin heeft in haar excellente proefschrift aangetoond dat de Nederlands-Indische bioscoopcultuur een stormachtige ontwikkeling kende, die in schaal (en intensiteit) de Nederlandse ruimschoots overtrof.<sup>910</sup>

Mede hierdoor lijkt het gevaar van oorlogsfilms in Nederlands-Indië nog sterker te zijn gevoeld. Zoals men zich in Nederland vooral zorgen maakten over de schadelijke gevolgen van de bioscoop voor kind, de vrouw en ‘het volk’, achtten de koloniale autoriteiten de ‘naïeve inlander’ bij uitstek bevattelijk voor de ‘prikkeelfilm’ die hem mogelijk zou kunnen aansporen tot subversief

---

<sup>907</sup> Advertentie Bellamy, *Vlissingsche Courant*, 24 juli 1915, 4.

<sup>908</sup> Advertentie Alhambra, *Vlissingsche Courant*, 26 juli 1915, 4.

<sup>909</sup> Advertentie Bellamy, 27 juli, 1915, 4.

<sup>910</sup> Dafna Ruppin, *De Komedi Bioskop. Early Cinema in Colonial Indonesia* (New Barnet: John Libbey, 2016).

gedrag. De bioscoop bood de autochtone bevolking mogelijkheden om vertoonde films toe te eigenen als onderdeel van een wij-groep, waarvoor de christelijke Europeaan als de Ander fungeerde. Oorlogsfilms – die volgens vele contemporaine bespiegelingen als favoriete genre van de autochtone bevolking konden worden bestempeld – toonden aan dat bij het westerse peil der beschaving vraagtekens konden worden gesteld:

*Te meer achtte zij [het koloniaal gezag, KdZ] zoodanig toezicht noodig, omdat sommige van de voorstellingen in de bedoelde bioscopen niet alleen voor de openbare zedelijkheid gevaar opleverden, maar de nadeelige invloed daarvan ook uit een politiek oogpunt niet mag worden onderschat. In vele van die bioscopen wordt de Europeeschen bevolking in Indië in een belachelijk daglicht gesteld.*<sup>911</sup>

De tweede reden die aan de strenge handhaving van een ‘neutrale’ bioscoop ten grondslag lag, had net als in Nederland te maken de aanwezigheid van buitenlanders, onder wie Duitsers, Fransen én Britten (waarvan een deel – *to complicate matters* – ook nog eens in het distributie- en bioscoopbedrijf werkzaam was). Bijvoorbeeld: sommige Duitse werkgevers zagen in pro-geallieerde bioscoopvoorstellingen aanleiding om Nederlanders te ontslaan.<sup>912</sup> De koloniale autoriteiten – onder leiding van gouverneur-generaal Idenburg (1861-1935) – lijken een strikte neutraliteitshandhaving in acht te hebben genomen, waaraan ook de bioscopen niet ontkwamen. Kees van Dijk besteedt in zijn overzichtsgeschiedenis van Nederlands-Indië kort aandacht aan het bestaan van oorlogscensuur in de bioscopen: “the fact that such restrictions were not completely ridiculous was shown in January 1915 when Germans in Bandung took offense at a film they considered an insult to their Kaiser”.<sup>913</sup> Karel Dibbets en Wouter Groot maken melding van een soortgelijk incident. In Medan (Sumatra) werd een film waarin keizer Wilhelm wordt voorgesteld als “vergift, staande op sterk water” verboden. Ook films die Japanners in een weinig flatteus licht plaatsten, werden volgens de auteurs geweerd.<sup>914</sup> Het zijn tot nog toe de enige verwijzingen naar de ‘koloniale’ neutraliteitshandhaving tijdens de Eerste Wereldoorlog in de historiografische literatuur. Een meer gedetailleerde blik zou kunnen leren dat deze handhaving op grotere schaal werd toegepast teneinde het gevaar van oorlogsfilms te neutraliseren. Dat geenszins geringschattend werd gedaan over het politieke gevaar dat van oorlogsfilms uitging, mag ook blijken uit de handelingen van de Tweede Kamer, waarin de kwestie van de neutrale bioscopen in Nederlands-Indië werd besproken. “Ik weet, dat de bioscoopquaestie te Soerabaja aanleiding heeft gegeven tot moeilijkheden met den resident en hoe

<sup>911</sup> Kamerstuk Eerste Kamer 1914-1915, kamerstuknummer 4, ordernummer 2. “Begroting van Nederlandsch-Indië voor het dienstjaar 1915. 4. 3.” [www.statengeneraaldigitaal.nl](http://www.statengeneraaldigitaal.nl) (laatste raadpleging 30 juni 2018).

<sup>912</sup> “Teutonen-wraak,” *Het Nieuws van den Dag voor Nederlandsch-Indië*, 25 september 1915, 1.

<sup>913</sup> Kees van Dijk, *The Netherlands Indies and the Great War 1914-1918* (Leiden: KITLV Press, 2007), 218.

<sup>914</sup> Wouter Groot en Karel Dibbets, “Welke Slag aan de Somme? Oorlog en neutraliteit in Nederlandse bioscopen, 1914-1918,” *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, vol 4, no 4. (2010): 511.

te Batavia in het begin van den oorlog de bioscoop zelfs onze neutraliteit in gevaar heeft gebracht.”<sup>915</sup> Op welke gebeurtenissen spreker precies doelt is niet duidelijk, maar het heeft er alle schijn van dat deze of soortgelijke *case histories* een interessante ingang zijn om de werking van een koloniale bioscoopcultuur *in-depth* te beschouwen. Met haar studie naar de vertoning van en reacties op the BATTLE OF THE SOMME een andere propagandafilms in Nederlands-Indië, heeft Natalia Stachura daar al een uitstekend begin mee gemaakt.<sup>916</sup>

Tot slot zou ik willen pleiten voor ‘crossmediaal’ onderzoek op het gebied van film en de Eerste Wereldoorlog, waarmee meer zicht kan worden gekregen op de nationale eigenschappen van een specifieke bioscoopcultuur.<sup>917</sup> De vergelijkende studie naar de historische receptie van THE BATTLE CRY OF PEACE in Nederland en Zwitserland die ik in samenwerking met filmhistoricus Adrian Gerber heb gepubliceerd, toont bijvoorbeeld aan dat propagandafilms in verschillende neutrale samenlevingen op volstrekt andere manieren functioneerden.<sup>918</sup> Daarmee onderstreept het artikel Stephens Lowry’s pleidooi voor meer onderzoek naar (film)propaganda buiten het traditionele institutionele kader, zoals in dit proefschrift is gedaan.

Het is een door filmhistorici reeds opgemerkt gegeven dat de Eerste Wereldoorlog positieve gevolgen had voor de Nederlandse filmindustrie. Nederlandse filmmakers profiteerden van de moeilijkheden die de concurrentie uit strijdende landen op logistiek en productioneel gebied ondervonden. Hoewel de opleving van korte duur was, markeerde de Eerste Wereldoorlog dus het ‘*coming of age*’-moment van een nationale cinema, zij het gedefinieerd in strikt productionele termen. In de geest van *New Cinema History* en de definitie van Andrew Higson van een nationale cinema in het bijzonder, richt dit proefschrift zich vooral het domein van consumptie en receptie. Ook in dit kader mag worden gesteld dat de Nederlandse bioscoopcultuur sterk geprofiteerd heeft van de Eerste Wereldoorlog. De hausse in bioscoopgang tijdens die jaren is (in principe) kwantitatief aantoonbaar, zoals anderen reeds hebben geconstateerd. De komst van nieuwe publieksgroepen als gemobiliseerde soldaten en Belgische vluchtelingen, de kolennood en de stijging van jeugdsalarissen

---

<sup>915</sup> Handelingen Tweede Kamer 1915-1916, 18 november 1915. [www.statengeneraaldigitaal.nl](http://www.statengeneraaldigitaal.nl) (laatste raadpleging 15 september 2018).

<sup>916</sup> Natalia Stachura, “Want de Oosterling is voor niets zo toegankelijk als voor het levende beeld op het projectie-doek. *The Battle of the Somme* in Nederlands-Indië,” in *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Batte of the Somme*, red. Geert Buelens (Rimburg: Huis Clos, 2016), 33–42.

<sup>917</sup> Frank Kessler en Sarah Dellmann, “Encounters Across Borders: Introduction,” *Early Popular and Visual Culture* 14, no. 2 (mei 1916): 128. Crossmediaal onderzoek voorstaat een grensoverschrijdende blik, waarin de traditionele *production-led* focus op een ‘nationale cinema’ plaatsmaakt voor de studie naar “the circulation and reception of foreign films and the activities of non-nationals within a given national film culture[...] border crossing leads to encounters and intersections in which meanings are renegotiated, appropriated or rejected, modified and adapted”.

<sup>918</sup> Voor een vergelijkend perspectief van de receptie van THE BATTLE CRY OF PEACE in Nederland en Zwitserland, zie: Klaas de Zwaan en Adrian Gerber, “The Battle for Meaning. A cross-national film reception analysis of the Battle Cry of Peace in Switzerland and the Netherlands during World War I,” *Early Popular and Visual Culture* 14, no. 2 (mei 1916): 168–187.

zijn in dit kader belangrijke verklarende elementen. Ik zou daaraan toe willen voegen dat binnen de context van een oorlogsbeeldcultuur zowel nieuwshonger als sensatiezucht belangrijke pullfactoren waren waarmee de populariteit van de bioscoop tijdens de oorlogsjaren deels kan worden verklaard. Oorlogsactualiteiten oefenden de eerste maanden na de oorlog een grote aantrekkingskracht uit op bioscoopbezoekers in Nederland. Ook in het tijdsbestek tussen de komst van *THE BATTLE OF THE SOMME*, halverwege 1916, en het verschijnen van regeringsfilms als *HOLLAND NEUTRAAL* of fictiefilms als *MÈRES FRANÇAISES* en *THE BATTLE CRY OF PEACE* werd de Nederlandse bioscoopbezoeker op de ene noviteit na de andere getraakteerd, hetgeen zich ook vertaalde in een ongekende persaandacht. Oorlogsfilms boden nieuws én spektakel. Hierbij dient te worden gesteld dat met name oorlogsactualiteiten, -reportages en regeringsfilms een doelgroep adresseerden die zich daarvoor niet aan een bioscoopbezoek waagde.

In zijn historische studie over het bedrijf Jean Desmet heeft Ivo Blom aangetoond dat niet elke filmentrepneur profiteerde van de oorlogsomstandigheden. Voor innovatieve filmondernemers als Willy Mullens, David Hamburger en Loet Barnstijn (die uit zou groeien tot de grootste speler om de Nederlandse filmmarkt) gold echter wel dat de oorlog legio kansen bood voor slimme marketing, met name op het vlak van de verhuur, vertoning en productie van regeringsfilms. Verhuurkantoren en bioscopen hadden hun eigen redenen om hun naam aan oorlogsfilms te verbinden, waarin vooral de logica van het pragmatisch profijtbeginsel regeerde. In dit kader dient niet alleen te worden gewezen op de aantrekkingskracht van oorlogsfilms, maar ook op hun grote belang van diezelfde film voor de verbetering van de reputatie van film, bioscoop en het imago van filmondernemers. In de voorgaande hoofdstukken zijn vele voorbeelden besproken die deze stelling kracht bijzetten. Oorlogsfilms, bijvoorbeeld, vormden voor kranten opvallend vaak aanleiding om over film en bioscoop te schrijven. Films als *THE BATTLE OF THE SOMME* en *MÈRES FRANÇAISES* werden een groot belang toegedicht in de betekenisduiding van de oorlog, zoals dat voor het oorlogsjournalaal aanvankelijk ook gold.

De noviteiten die dergelijke films voorstonden – hun vermeend realisme, hun avondvullende duur, het feit dat overheden verantwoordelijk waren voor de productie ervan – stimuleerden de ontwikkeling van ‘emancipatoire discoursen’ over het filmmedium. Waar de film in persdiscoursen voorheen vooral in het teken stond van volksvermaak (en het vermeende ‘bioscoopgevaar’), werden oorlogsfilms in de jaren 1914-1918 een publiek belang toegedicht. Dit gegeven zien we in de eerste plaats terug in reacties waarin non-fictiefilm een journalistiek aura wordt aangemeten. Binnen de ‘niet-liegende’ troep worden oorlogsfilms om hun realisme geprezen, waarbij de vergelijking met de geschreven pers meer dan eens in het voordeel van de film uitviel. De talloze reacties waarin de verwondering en waardering wordt geuit over de wijze waarop oorlogsfilms het conflict representeerden mogen in dit opzicht illustratief heten.

Daarnaast werden films ook in Nederland geprezen om hun vermogen om de juiste of verheffende politieke ideeën te verspreiden. Daarmee was de context van de Eerste Wereldoorlog een voedingsbodem voor de 'tendenzfilm' en – niet in de laatste plaats – de eerste Nederlandse (avondvullende) propagandafilm: HOLLAND NEUTRAAL. Natuurlijk was dit filmbedrijf er alles aan gelegen om deze ideeën te koesteren. Niet voor niets voorzag *De Bioscoop-Courant* een grote taak voor de film in de toekomst: "Nu er kans bestaat dat de wereldbrand spoedig is uitgewoed; nu tevens van alle zijden pogingen worden aangewend, om maatregelen te nemen, dat voortaan een dergelijk onheil over de mensheid [...] niet meer zal komen, is het wel van belang te wijzen op de groote taak, die de film ook bij dit gewichtig probleem zal hebben te vervullen."<sup>919</sup> Dat film een rol zou kunnen spelen in de handhaving van de internationale vrede is helaas een illusie gebleken, maar de suggestie dat film een steeds prominenter rol in de beeldvorming van de oorlog zou kunnen spelen is verrassend raak.

Tot slot spelen dergelijke positieve reacties – stevig geworteld in de universele relevantie van de wereldstrijd – een belangrijke rol in de waardering van film als historisch document. De context van de Eerste Wereldoorlog onderstreepte het indexicale belang van de 'niet-liegende film', op basis waarvan sommige films tijdens de oorlog al een erfgoedstatus aangemeten kregen. Kort na de oorlog, in april 1919, vatte de Haagse amateurhistoricus Désiré Samuel van Zuiden (1881-1941) samen met Willy Mullens het plan op om een nationaal filmarchief op te richten. Van Zuiden had in Mullens' film HET VADERLANDSCH HISTORISCH VOLKSFEEST (Willy Mullens/Haghe Film, 1919) aanleiding gezien om te pleiten voor een verzamelplaats van historische films:

*Waar de bioscoopfilm hoe langer hoe meer het volmaakte nabij is gekomen, is bij mij de vraag gerezen of het niet wenschelijk is, de film van heden te bewaren voor het nageslacht, dat daaruit leering en wetenschap kan putten en het lijkt mij alleszins gewenscht de aandacht van de regeering op dat toekomstbelang te vestigen en er toe over te gaan een centraal filmarchief te stichten. Natuurlijk zouden daarin geen detectiveromans en dergelijke worden opgenomen, maar wanneer ik het nut betoog van de bewaaring eener film als die van de Arnhemsche volksfeesten voor het geslacht van over 100 jaar of van films die de vliegtechniek weergeven, dan zal daarop wel van generlei zijde aanmerking gemaakt worden. En... zijn er talrijke films, die om een goeden kijk te hebben op de dingen van thans, later van veel nut zullen zijn voor de kennis van de vaderlandsche geschiedenis, kunsten en wetenschappen en stadsontwikkeling. Hoe interessant moet het niet zijn wanneer men later benoemde staatslieden, kunstenaars en industrieelen als waren zij levend voor zich ziet. Naar ik verneem is de Fransche regeering reeds sedert lang overgegaan tot de stichting van een filmarchief.*

---

<sup>919</sup> "De grootsche taak van den film in den toekomst," *De Bioscoop-Courant* 3, 18 oktober 1918, 1.

*De heer Willy Mullens, dien ik een advies vroeg of de bewaring der films op den lange duur technisch mogelijk zou zijn, meende deze vraag met een gerust hart bevestigend te kunnen beantwoorden.*<sup>920</sup>

Binnen de erfgoedvisie van Van Zuiden en Mullens was geen plaats voor fictiefilms. Beiden benadrukten het belang van film als document van historische gebeurtenissen. De lobby van deze Haagse heren had succes. In oktober 1919 werd met de steun van de Nederlandse regering het Nederlandsch Centraal Film Archief opgericht. De ontvankelijkheid en het politiek-maatschappelijk draagvlak voor het idee een nationaal filmarchief op te richten, kan mijns inziens niet los worden gezien van de waardering die nonfictieve oorlogsfilms ten deel was gevallen, vooral in hogere kringen. Het is dan ook kenmerkend dat oorlogsfilms worden gebruikt om de legitimiteit van het Nederlandsch Centraal Filmarchief kracht bij te zetten:

*Al eeuwen lang hebben boeken den gruwel des oorlogs beschreven, doch het in vrede opgegroeid geslacht vergat de pijnlijkste les. Zouden de oorlogsfilms, die dag en dag de verhaalden den vloek van het slagveld, niet misschien oorlogwerend werken, als later weer de oorlogverdwazing zich met epidemische kracht van de gemoederen meester maakt?*<sup>921</sup>

Deze emancipatoire discoursen, waarin de film zich losweekt van zijn vermaakstraditie, wortelen in de nieuwe oorlogsbeeldcultuur: een transformatie van de bestaande conventies en representatieve mogelijkheden waarmee het fenomeen oorlog in beeld werd gebracht.

## **6.2 Het politieke bioscoopgevaar, de neutrale bioscoop en 'filmwijsheid'**

In dit proefschrift stond niet zozeer de institutionele context van (buitenlandse) propagandafilms centraal, maar de wijze waarop deze in de Nederlandse bioscoopcultuur werd toegeëigend en van betekenis werd voorzien. Hoewel de intenties waarmee deze films werden gemaakt niet onbelicht zijn gebleven, is ook gekeken hoe propagandafilms werden geconsumeerd binnen lokale constellaties of dispositieven. Beschreven is hoe allerlei films over de oorlog tot interpretatie uitnodigden en hoe hun betekenis in verschillende tropen werd besproken.

Tegenover de positieve geluiden ten aanzien van de oorlogsfilms stonden de groeiende zorgen. De schaal, de intenties en de intensiteit waarmee de oorlog in de bioscopen werd gebracht, vergrootten de angst dat (buitenlandse) propagandafilms de Nederlandse neutraliteit konden ondermijnen. Dergelijke films gaven het bioscoopgevaar een nieuwe dimensie; die van het politieke gevaar, waarin 'propaganda' als iets kwalijks en potentieel gevaarlijks werd beschouwd. De vertoning

---

<sup>920</sup> "Een film-archief," *Algemeen Handelsblad* (ochtendblad), 14 september 1919, 9.

<sup>921</sup> "Het doel van het Nederl. Film-Archief," *Het Vaderland*, 3 april 1920, 1.

van oorlogsfilms conflicteerde met het onzijdigheidstreven die door de Nederlandse regering werd gepropageerd. Met de komst van de eerste (Franse) reportages in het voorjaar van 1915 ontwikkelde zich tevens een propagandastrijd in de Nederlandse bioscoopcultuur, waarin met name de Fransen, Britten en de Duitsers om voorrang streden. Om zicht te krijgen op de wijze waarop deze “oorlog der beelden” zich voltrok, zijn twee factoren van belang: de mate waarin de Nederlandse bioscopen ‘neutraal’ kunnen worden genoemd en het relatieve mate waarin de Britse, Franse en Duitse propagandaorganisaties erin slaagden hun films in Nederland voor het voetlicht te brengen.

Hoofdstuk twee heeft aangetoond dat de neutrale filmcensuur in Nederland verstrekkende gevolgen had voor de aard en omvang van het aanbod van oorlogsfilms in Nederland. Hoewel er verschillen zaten in de striktheid waarmee deze censuur in de vier steden werd toegepast, kan worden geconcludeerd dat er overal een preventieve werking van uitging. Voor ‘zwarte’ propagandafilms was in de Nederlandse bioscoopcultuur geen plaats en over het algemeen kan worden gesteld dat aanklachtstropen zeldzaam waren. Uit angst voor overheidsingrijpen (dat immers zou kunnen leiden tot steeds strengere controle) en een gefragmentariseerd publiek, riep de vakpers op tot neutralisering van het aanbod: journaals dienden aandacht te besteden aan de berichtgeving van zowel de Entente als de Centralen, de tussentitels moesten neutraal zijn opgesteld en het publiek moest worden vermaand zich te onthouden van partijdig commentaar (het streven naar een neutraal dispositief). De meeste bioscopen lijken zich aan deze regels te hebben gehouden. Tegelijkertijd boden juist bioscopen ruimte om partijdige sentimenten te voeden: ook in Nederlandse bioscoopcultuur werden oorlogsfilms als onderdeel van een mobiliserend dispositief vertoond, vaak in de vorm van besloten voorstellingen.

De analyse van verschillende films, hun vertoning en receptie leert dat oorlogsfilms ook in het neutrale Nederland tot niet-neutrale reacties konden leiden, al dan niet gevoed door de (heimelijk) partijdige intenties van de krant of het tijdschrift dat de films besprak. Deze studie heeft derhalve ook aangetoond dat de vertoning van oorlogsfilms in de ogen van een bepaalde partij (vooral de Duitse) als aanstootgevend konden worden beschouwd. De programmering van Franse filmpropaganda in het Amsterdamse Theater Pathé is daar een berucht voorbeeld van, maar ook in andere bioscopen waren films te zien die in de ogen van de andere partij (vooral de Duitse) als aanstootgevend kon worden beschouwd, zoals *THE BATTLE CRY OF PEACE*. Nederlandse bioscopen waren tijdens de Eerste Wereldoorlog niet zozeer onzijdig. Sterker, als sfeer in het openbare leven vervulden zij ook een rol in de projectie van politiek-ideologische voorkeuren van verschillende (zowel neutrale als partijdige) doelgroepen. Ongeacht de politieke voorkeuren van filmondernemers waren het vooral pragmatische motieven die aan de basis van de vertoning van oorlogsfilms lagen.

In hoofdstuk één hebben we zicht gekregen op de omvang van de buitenlandse filmpropaganda. De oorlog bracht grote moeilijkheden op logistiek gebied met zich mee, maar dat

heeft de propagandadiensten er niet van weerhouden om een groot aantal propagandafilms op de Nederlandse markt te brengen. De Duitsers liepen in dit opzicht voortdurend achter de feiten aan. Zo heeft het er alle schijn van dat Duitsgezinde interpretaties van films onevenredig onzichtbaar waren in de pers. Zowel de Nederlandse kranten als de filmvaktijdschriften besteedden nauwelijks aandacht aan Duitse oorlogsfilms, waarmee zij de politieke voorkeur van het grootste deel van de Nederlandse bevolking lijkt te weerspiegelen. Dit gesignaleerde hiaat reflecteert ook een gebrek aan geschikte Duitse films. De films die wel verschenen sloegen meer dan eens stuks op de klippen van de publieke opinie.

Tegen het einde van de oorlog verschenen verschillende beschouwende artikelen in de kranten waarin het gevaar van propagandafilms als uitgangspunt werd genomen. Zo waarschuwde de progressief-liberale krant *Het Vaderland* in oktober 1918 nadrukkelijk tegen “stookfilms”:

*Wij hebben hier propaganda-films te zien gekregen, die één of ander oorlogvoerend volk in het gunstigste licht toonden, een loflied waren op zijn energie, zijn militaire krachtsontplooiing, de schoonheid van zijn land – doch ook films, die niets anders waren dan een brutale en openlijke vernedering van den tegenstander en die de stemming van ons volk trachtten op te zweepen. De stookfilm is wellicht het gevaarlijkste middel, waarvan de oorlogvoerenden zich in ons land bedienen. De film maakt door haar aanschouwelijkheid de indruk, dat, wat zij ons toont, ook werkelijk zoo gebeurd is, en zij dringt de toeschouwer een volstrekt eenzijdige en subjectieve meening op.<sup>922</sup>*

Ook *De Tijd* ageerde tegen het politieke bioscoopgevaar:

*Vooraf in deze dagen, nu sympathie en antipathie voor een van de oorlogvoerende partijen weer hevig tot uiting komen, vraagt men zich af, of een volk wel inderdaad de moeilijke taak begrijpt van onze regeering, om in een atmosfeer van vertrouwen een waarachtige en zelfbewuste neutraliteit te handhaven. Ongetwijfeld bestaat hier een buitenlandsch gevaar. Sedert het begin van den oorlog zijn wij van beide zijden overstroomd door brochures, strooibiljetten, foto's, etc. Welke er op gericht waren, haat en afschuw te verwekken tegen “den vijand”. Het meest doeltreffende, dat wil dus hier zeggen, het meest weerzinwekkende en voor onze landaard gevaarlijke middel bestaat echter in de films, welke door toedoen van het buitenland in onze steden worden vertoond en door den bedrieglijken schijn een geweldigen invloed ten kwade uitoefenen op de massa.*

---

<sup>922</sup> Geciteerd in *De Bioscoop-Courant* 9 (“Van een nieuw gevaar”), 18 oktober 1918, 1.



Zelfs het *Algemeen Handelsblad*, een krant die zich tijdens de oorlog toch meer dan eens in dienst van de Franse filmpropaganda lijkt te hebben gesteld, schreef:

*En omdat propaganda ten doel heeft de gebeurtenissen eenzijdig te belichten en vervolgens onder een vergrootglas te leggen, dus zich feitelijk bezighoudt met onwezenlijkheden of onwaarschijnlijkheden, daarom kon het niet uitblijven dat zij zich zou bedienen van een instrument dat zich uit den aard van de zaak het meest geschikt was om aan het onwezenlijke een schijn van werkelijkheid te geven: de cinema.*<sup>923</sup>

De besprekingen zijn illustratief voor een nieuw begrip van filmpropaganda, waarin de term meer en meer geassocieerd wordt met manipulatie, onbetrouwbaarheid en ophitsing. Ze getuigen bovenal van een groeiend pleidooi om de werkelijkheid achter de camera beter te leren kennen. Dit ‘pleidooi’ had niet het karakter van een eensluidend, helder afgebakend en geïnstitutionaliseerd vertoog, zoals het begrip mediawijsheid heden ten dage impliceert. Vanuit een breder perspectief heeft mediawetenschapper Sonia Livingstone “media literacy” bijvoorbeeld gedefinieerd als “the ability to access, analyse, evaluate and create messages across a variety of contexts”.<sup>924</sup> Deze definitie komt vooral voort uit een visie die aan de basis van educatie en politieke besluitvorming behoort te staan. Een dergelijke eensluidende opvatting ten aanzien van film werd in de jaren tien van de vorige eeuw nog niet gehoord.

Maar met de komst van een nieuwe oorlogsbeeldcultuur ontstond wel een metadiscours dat ik in de context van deze studie aan zou willen duiden met de anachronistische term ‘filmwijsheid’. Dit vertoog beschouwt film als een gemedieerde constructie en onderschrijft (al dan niet impliciet) de wenselijkheid van kritische vaardigheden. Filmwijsheid was een reactie op de dominantie van de niet-liegende troep. In het openbare leven was de bioscoop de plek bij uitstek waar de toeschouwers werden uitgenodigd zich tot de waarheid van de oorlog te verhouden. Men kon zich identificeren met een van de strijdende partijen en – in overdrachtelijke zin – participeren in de oorlog. Daarmee werd de bioscoop tot een verzamelplaats voor gelijkgestemden, maar ook een symbolisch strijdtoneel waarin geprefereerde betekenissen onder druk kwamen te staan. De analyses van de persreacties op oorlogsfilms leren dat tegenover positieve geluiden vrijwel altijd kritische noten werden gekraakt. Vanuit een historisch-pragmatisch perspectief kan worden gesteld dat oorlogsfilms contrasterende, soms zelfs conflicterende reacties opriepen.

---

<sup>923</sup> “Engeland. Moderne propaganda,” *Algemeen Handelsblad* (avondblad), 18 oktober 1918, 2.

<sup>924</sup> Sonia Livingstone, “Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies,” *Communication Review* 1, no. 7 (2014): 3–14.

De politieke intenties die aan de films te grondslag lagen, in dit proefschrift benaderd als ‘tropen’, werden niet automatisch herkend of erkend. Deze kritische distantie ten aanzien van de *tendenz* van de film was een primaire voorwaarde voor het ontstaan van filmwijsheid. Juist oorlogsfilms spoorden toeschouwers al dan niet bewust aan om het medium film, realiteit en waarheid met elkaar in verband te brengen. De kritische distantie kon ook betekenen dat men ageerde tegen de uitdijende opvatting dat oorlogsfilms per definitie als fake werden afgedaan. In het laatste oorlogsjaar maakte *De Film-Wereld* er bijvoorbeeld een gewoonte van om oorlogsfilms vanuit een breder perspectief te becommentariëren. Op 6 april 1918 publiceerde zij een opiniestuk waarin de waarheid en waarde van documentaire beelden van de oorlog centraal stonden:

*Te veel waarde wordt er nog steeds gehecht aan het praatje, dat oorlogsfilms niet tijdens het gevecht worden opgenomen, maar dat daarvoor naderhand op een rustige plaats alles wordt opgesteld en aldus een schijngevecht gefilmd zou worden. Hoe is het mogelijk, dat men dergelijke ongerijmdheden nog kan gelooven! [...] Natuurlijk worden niet alle oorlogsfilms met levensgevaar opgenomen [...] een Fransche film-operateur trof het b.v. eens op een prachtige morgen, dat drie bataillons van één der beste regimenten van Frankrijk hem voorbijtrokken den vijand tegemoet en dat hij ze rustig kon opnemen, Aldus een prachtfilm vervaardigende. Maar over het algemeen kan men bij het aanschouwen van oorlogsfilms evenzeer den moed bewonderen van hem, die ze opnam, als men dat bij sensationeele films den durf bewondert van den acteur of actrice, die ze uitvoert.<sup>925</sup>*

### **6.3 De betekenis van de oorlog: film als projectie van de Nederlandse neutraliteit**

Oorlogsfilms katalyseerden de ideeënvorming over het medium film, maar uiteraard ook over de oorlog zelf. Zoals gesteld gaven zijn het bioscooppubliek legio mogelijkheden om zich tot de waarheid te verhouden. De reacties op deze films waren buitengewoon veelzijdig. Is het mogelijk om toch een enkelvoudige uitspraak te doen die de receptie van de oorlog in de Nederlandse bioscopen typeerde? Met mitsen en maren: ja. Over het algemeen geldt dat vooral films die een ‘realistisch’ beeld van de oorlog gaven in Nederland op instemming konden rekenen, zeker als het films waren die noviteiten representeerden. Al te patriottische onderwerpen waren enkel bij fanatieke doelgrepen geliefd: de neutrale toeschouwer lijkt vooral een voorkeur te hebben gehad voor ‘spectaculaire realiteiten’. In het algemeen kan ook worden gesteld dat de receptie van oorlogsfilms in de Nederlandse bioscopen nauw verweven was met ideeën over de Nederlandse neutraliteit en ‘Nederlandschap’.

---

<sup>925</sup> “Oorlogsfilms,” *De Film-Wereld* 9, 6 april 1918, z.p.

Dat behoeft enige toelichting. Alan Williams signaleert dat de rituele evocatie van de natie als “verbeelde gemeenschap” zijn beperkingen kent in de studie naar de relatie tussen film en nationalisme.<sup>926</sup> In zijn invloedrijke studie *Imagined Communities* richt Anderson zich primair op het ontstaansproces van de modern natiestaat en de historische omstandigheden waarin deze hebben plaatsgevonden. Anderson definieert nationalisme derhalve als het revolutionair streven van verbeelde gemeenschappen naar politieke soevereiniteit, maar heeft weinig tot geen oog voor de wijze waarop nationalisme kan worden begrepen als het ideologische principe dat naties in stand houdt: “Nationhood, in other words, is not merely established, it must be maintained, its definition, therefore, will inevitably shift over time.”<sup>927</sup>

In de geest van Andersons these dat de natie kon ontstaan bij gratie van de drukpers, zou men zich tevens de vraag kunnen stellen hoe moderne massamedia een rol hebben gespeeld in het *onderhouden* van de natie als een ‘verbeelde gemeenschap’. Daarbij dient dan wel rekening te worden met de verdeeldheid die een verbeelde gemeenschap kan kenmerken, zoals Andrew Higson ook signaleert:

*The “imagined community” argument, in my own work as much as anywhere else, is not always sympathetic to what we might call the contingency or instability of the national. This is precisely because the nationalist project, in Anderson’s terms, imagines the nation as limited, with finite and meaningful boundaries. [...] The “imagined community” argument thus sometimes seems unable to acknowledge the cultural difference and diversity that invariably marks both the inhabitants of a particular nation-state and the members of more geographically dispersed “national” communities”.*<sup>928</sup>

Hoe de natie wordt onderhouden, en welke rol film en bioscoop in dit proces spelen, is nog een relatief onontgonnen gebied in de filmgeschiedschrijving. Williams’ en Higsons kanttekeningen zijn in zekere zin symptomatisch voor de groeiende aandacht van sociologen en cultuurhistorici voor de wijzen waarop de natie zichzelf in stand houdt en (her)definieert. Een belangrijk exponent van deze richting de Amerikaanse socioloog Micheal Billig het ‘banaal nationalisme’ noemt. Billig benadrukt dat het onderhoud van de natie ligt verscholen in de rituelen en symboliek van alledag: het benoemen van nieuwsgebeurtenissen van ‘nationaal’ belang in de ochtendkranten, de benoeming en

---

<sup>926</sup> Alan Williams, “Introduction,” in *Film and Nationalism*, red. Alan Williams (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 2–4.

<sup>927</sup> Alan Williams, *Film and Nationalism*, 3. Philip Schlesinger plaatst eenzelfde kanttekening bij Ernest Gellner’s *Nation and Nationalism* en Karl W. Deutsch’ *Nationalism and Social Communication*: “Consequently, like Deutsch’s theory, Gellner’s is mainly concerned with how a national culture comes to be created, rather than with how it is maintained and renewed.” Zie: Philip Schlesinger, “The Sociological Scope of ‘National Cinema,’” in *Cinema & Nation*, red. Mette Hjort en Scott MacKenzie (London and New York: Routledge, 2001), 20–21.

<sup>928</sup> Andrew Higson, “The Limiting Imagination of a National Cinema,” in Hjort en MacKenzie, 66.

begrenzing van een 'wij'- en 'zij'-groep in televisieprogramma's, het onverhulde patriotistisch karakter van sportwedstrijden, de rituelen van nationale feestdagen, et cetera. Dergelijke vertogen en praktijken bestendigen het idee van de natie, maar roepen ook vragen op over de wenselijkheid en definitie van een nationale identiteit. Ook Tim Edensor benadrukt het belang van het 'banale' domein van de populaire cultuur – inclusief de bioscoopcultuur – in de benoeming van het nationale zelfbeeld en het proces van natie-onderhoud.<sup>929</sup>

In hoofdstuk vier is kort uiteengezet hoe bioscopen voor de oorlog als het domein van banaal nationalisme fungeerden. Hierbij lag vooral de nadruk op de consumptie van Nederlandse films. Maar zoals ook uit de analyses in de andere hoofdstukken blijkt, speelden tijdens de oorlog vooral de buitenlandse oorlogsfilms een belangrijke rol in het voortdurende benoemingsproces van de Nederlandse identiteit. De Nederlandse cultuurhistoricus Willem Frijhoff benoemt drie basisoperaties die aan het (nationale) identiteitsbesef te grondslag liggen: verbeelding, benoeming en herkenning:

*Dat besef is, met andere woorden, een proces van toe-eigening van drie dimensies van cultuur: de verbeelding van eigenschappen en attributen van een groep, de benoeming van de groepsidentiteit in een vertoog over dat beeld, en de herkenning van dat vertoog als een zinvolle voorstelling van de wij-groep. Natuurlijk hoeft het hier allerminst om een expliciete benoeming of een tekstueel vertoog te gaan.*<sup>930</sup>

Ook een visueel vertoog als film droeg bij aan de constructie van het identiteitsbesef. De impliciete benoeming zoals Frijhoff deze suggereert kan bijvoorbeeld schuilen in de onuitgesproken aanname wat Nederlanderschap *niet* is. En als we de buitenlandse (propaganda)film als uitgangspunt voor deze studie nemen, dan rijst de vraag hoe juist deze films de nationale gedachte verbeeldden. Een dominante teneur in de persreacties was de wijze waarop oorlogsfilms als propaganda tegen de oorlog werd begrepen. We zien deze tendens voortdurend terug in de 'pacifistische' aanklachtstropen die zo kenmerkend waren voor de receptie van veelbesproken films als *THE BATTLE OF THE SOMME* en *MÈRES FRANÇAISES*.

Hoewel de betekenis van oorlogsfilms voortdurend werd bediscussieerd – en ondanks de pogingen van buitenlandse propagandisten om de neutrale opinie te doen kantelen – lijken oorlogsfilms vooral het vermeende 'morele gelijk' van een neutrale natie te hebben bevestigd. Natuurlijk was dat was

---

<sup>929</sup> Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life* (Oxford, New York: Berg, 2002), 11–12.

<sup>930</sup> Willem Frijhoff, "Identiteit en Identiteitsbesef. De historicus en de spanning tussen verbeelding, benoeming en herkenning," *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 107, no 4 (1992): 614.

niet overal en bij iedereen zo, maar als finale conclusie mag gelden dat oorlogsfilms vooral hebben bijgedragen aan de mythe van Nederland als gidsland in een waanzinnig geworden wereld. Zij herbevestigden het beeld dat de Nederlandse natie zich voortdurend voorspiegelde: dat van een vredelievend volk, dat in de weerschijn van de wereldbrand meer dan genoeg redenen zag haar neutraliteit te koesteren.

\*\*\*

## **SUMMARY. PROJECTIONS OF ARMAGEDDON. THE RECEPTION OF THE FIRST WORLD WAR IN DUTCH CINEMAS (1914-1918)**

Despite the recent boom in studies on The Netherlands during the First World War, little attention has been paid to the way the war was perceived in neutral states. The research done for this PhD thesis has focused on how cinemas spread ideas about the war and mediated in the war's reception. Of course propaganda played a major role in this process. As yet, little is known about the way in which propaganda films were distributed, shown and especially interpreted in neutral countries during the Great War.

Starting in August 1914, countless documentaries, news reports, government-sponsored films and fiction films about the war appeared in Dutch cinemas. How did these films address 'neutral' audiences? How were they shown? How did people in The Netherlands react to them? Which role did films and the cinema play in people's perception of the war? The answers to these research questions contribute among other things to the formulation of a theory on propaganda. Speculations on its effect can then make way for empirical research into how various audiences deconstructed propagandist intentions. This PhD thesis therefore focuses primarily on film and cinema, as catalysts for ideas people formed about the war. My analysis concerns the films themselves, the circumstances in which they were shown, and the reactions they incited: the domain of historical reception.

In her plea for a 'historical materialist approach', film historian Janet Staiger posits that the study of historical reception has for too long been dominated by theoretical speculation on ahistorical, 'ideal spectators'. A historical materialist methodology, on the other hand, would chart the potential interpretations of cinema by focusing on actual films and spectators. Such an approach requires the systematic research of a broad array of sources, thus covering far more than film analysis alone. In the method proposed, the analysis of appropriation practices – the specific ways in which film copies were adapted, marketed and shown in the context of local cinema cultures – plays a central role. In so doing, the various chapters offer different case histories that allow for a meticulous analysis of the reception of the First World War in Dutch cinemas.

Chapter One focuses on the relation between distribution and reception. Despite the logistical difficulties that were inevitable in times of war, many prestigious propaganda films found their way to Dutch cinemas. The French and the British were the most successful in this respect. They profited from having the 'right' films, good networks, much attention in the press and high viewing rates. By staging 'elite viewings' they managed to reach even the highest levels of society. German attempts to

break their hegemony met with little success, especially since many cinemagoers were strongly anti-German.

In Chapter Two censorship and other forms of monitoring are discussed, as they were practiced in the four major Dutch towns: Amsterdam, Rotterdam, Utrecht and The Hague. While the war was raging, people expressed their worries about the influence film might have on the country's intention to remain neutral. Spectators should not be tempted to display animosity openly. Censorship by local authorities concerned not only scenes that literally depicted the enemy, but the elimination of participatory elements and the potential of dialogue and discussion as well. The usual request to cinema audiences to refrain from comment was a logical step in this respect, as was the deletion of national symbols that might cultivate hostility. The effect of this monitoring by the authorities must not be underestimated. During the entire war hardly any films were shown in The Netherlands that presented the 'enemy' as evil. The threat of censorship meant that most distributors and cinema owners refrained from showing politically offensive films. Yet cinemas did offer scope for the manifestation of partisan sentiments and feelings of solidarity, especially among pro-Entente spectators - and most especially among Belgians.

Chapter Three focuses on the reception of non-fiction films about the war. When documentaries, news reports, and government-sponsored films appeared in Dutch cinemas, they greatly influenced the war's reception in the country. This resulted in new screening practices that drew the audience's undivided attention, offering still more potential for considering and questioning the war. War films stimulated new opinions on the relation between war, truth, public opinion and the cinema's mediating role. At the same time these films strengthened the reputation of the cinema industry.

I have used Yurin Tsvian's concept *trope of reception* as the basis of a rhetoric categorization of the war films shown in The Netherlands. I distinguish between *strength*, *morality*, *humanity*, *heroism*, *indictment* and *success* tropes. These categories enable me to establish that the interpretation of propaganda films in Dutch cinemas was sometimes the exact opposite of what their makers had intended. Appropriation practices were an important aspect of this process. So-called neutral compilation strategies, for example, enabled those who showed the films to change their intended meaning.

There were many different reactions to the war films shown in neutral Holland, often inspired by the spectators' preference for one or other of the warring parties. The reception of the controversial British war documentary THE BATTLE OF THE SOMME (British Topical Committee for War Films, 1916) is a good example. It offered countless spectators all over the country a unique chance to see the war through the eyes of a front soldier, including the representation of the human body as an object of physical suffering. In doing so, THE BATTLE OF THE SOMME established a new paradigm in

war reporting. Already during the war, the film became a benchmark in the discourse on cinematic realism.

Chapter Four of this thesis presents an analysis of the rhetoric of the Dutch propaganda film *HOLLAND NEUTRAAL* (Willy Mullens, 1917), and the audiences' reactions to it. I will discuss the intentions with which this film was made as well as how the film was construed by various segments of the public. As did the 'official' propaganda films from abroad that were shown in The Netherlands, *HOLLAND NEUTRAAL* initiated discourses on the power of film propaganda. In press reviews the film gave rise to contemplation on the potential and danger of the way film mediates between reality and public opinion.

The case studies presented in Chapter Five focus on the relation between fiction films and ideas formed about the war. An analysis of the German film *WENN VÖLKER STREITEN* (Rino Lupo/Apollo, 1915) shows that the original film offered ample opportunity for an anti-French (and therefore pro-German) interpretation. From the Dutch distribution copy, however, its most salient propagandist features were deleted, which may partially be explained by the lesser popularity of German propaganda films in the country. This generally did not apply to other war films, especially if they contained spectacular action scenes. The anti-German propaganda film *THE BATTLE CRY OF PEACE* (James Stuart Blackton, Wilfrid North/Vitagraph, 1915) provides an excellent example. The horror of war was lucrative and widely exploited in the Dutch cinema industry, as *THE BATTLE OF THE SOMME* had already shown. The extraordinarily complex and often contradictory reactions to this and other films also show that they enabled cinemagoers to form a concept of the war and have such ideas confirmed as well as challenged. The recognition and appreciation of tropes played a central role in this process. The same fiction film might be interpreted as demonizing or as a pacifist indictment, often providing 'proof' of one's own moral superiority. War films created an interpretative framework within which the value or meaning of individual films could be highlighted.

Generally speaking, the neutral Dutch seem not to have cared much for the overtly patriotic genre. An analysis of the way *MÈRES FRANÇAISES* (Louis Mercanton, René Hervil/Éclipse, 1917) was received shows, however, that 'realistic' films were appreciated, certainly those that paired rhetorical moderation with emotional intensity. Rental agencies and cinema owners were well aware of these preferences. They emphasized the truthful character of films and had them screened in an appropriate set-up: without fringe programming but including fitting explanations, music and sound effects. Meanwhile, they also showed 'peaceful' films like *HIMMELSKIBET* (Holger-Madsen/Nordisk, 1918) to add lustre to their theatre. This dovetails with the dominance of the pacifist trope in advertisements and the discourse in the trade press. Finally, fiction films, like non-fiction films, were also used to cater to the wishes of the pro-Entente segment of the public and especially the Belgians. Borrowing from Leslie Midkiff DeBauche, such a target group approach may be considered a kind of



'practical partisanship'. For some cinema owners at least it was worth their while to serve partisan sentiments - especially if these were the sentiments of Belgian spectators, of which there were many.

The first conclusion of my work is therefore that the war and the rise of war films stimulated new ideas on cinema as a medium. War films provided much opportunity for newspapers and magazines to write about films and cinema. Films like *THE BATTLE OF THE SOMME* and *MÈRES FRANÇAISES* were considered very important in the interpretation of the war, just as war reporting in newspapers had previously been. The novelty of such films - their supposed realism, their feature format, the fact that the authorities sponsored them – stimulated 'emancipatory' discourses on the cinema medium. Whereas film reviews in the press mostly focused on their entertainment value (and the alleged 'cinema threat'), war films were ascribed a remarkable public value. This is not only seen in reviews, in which non-fiction film is given a journalistic aura, but also in the growing appreciation of films as a way to spread edifying and political ideas, as well as the realization that film could be used as an historical document.

During the war, the cinema allowed people to identify with one of the warring parties and - virtually - participate. This turned the movie theatre into a meeting place for like-minded people, but into a symbolic battlefield, too, where preferred interpretations about the war were challenged. The analysis of press reviews of war films shows that positive opinions were always balanced by criticism. War films evoked contrasting, sometimes even conflicting reactions. The political intentions with which such films were made, analysed by me as 'tropes', were not automatically recognized or appreciated. And so it was especially war films that stimulated spectators to, consciously or not, think about the connections between film as a medium, reality and 'truth'. The arrival of a new image culture around the war generated a media discourse for which in the context of this study I would like to use the anachronism *film literacy*. In this discourse, film is considered a medialized construction and implicitly or explicitly supports the desirability of critical faculties to assess the truth value of films.

Finally, we may say that especially films presenting a realistic portrait of the war were appreciated in The Netherlands, certainly if they also contained novelties. Overly patriotic subjects were only appreciated by small groups of partisans; neutral spectators seem to have preferred 'spectacular realities'. The reception of war films in Dutch cinemas was closely linked, therefore, with ideas on Dutch neutrality and 'Dutchness'. Although the meaning of war films was constantly discussed - and despite attempts from foreign propagandists to get public opinion to lean their way - war films seem mostly to have confirmed the supposed 'moral right' of a neutral nation. Naturally this was not the case with everyone, or all the time, but I feel it is safe to conclude that war films contributed to the myth of The Netherlands as a model country in a world gone mad. They confirmed

the view that the Dutch had of themselves and liked to see made explicit: a peace-loving people for whom the sight of armageddon was more than reason enough to cherish its neutrality.

## BIBLIOGRAFIE

Abbenhuis, Maartje. *The Art of Staying Neutral. The Netherlands in the First World War, 1914-1918*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Abel, Richard. *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Abel, Richard. "French Film Melodrama Before and after the Great War. In *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*, geredigeerd door Marcia Landy, 542–568. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Abel, Richard. *Silent Film*. Londen: Athlone, 1999.

Abel, Richard, Giorgio Bertellini en Rob King, red. *Early Cinema and the "National"*. New Barnet: John Libbey, 2008.

Ben Singer. "Female Power in the Serial-Queen Melodrama: the Etiology of an Anomaly." In *Silent Film*, geredigeerd door Richard Abel, 163–193. Londen: Athlone, 1999.

Altman, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

Amad, Paula. *Counter-Archive. Film, the Everyday and Albert Kahn's Archives de la Planètes*. New York: Columbia University Press, 2013.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Herziene ed. Londen: Verso, 2006.

Badsey, Stephen. "Battle of the Somme: British War-Propaganda." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 3 (1983): 99–115.

Badsey, Stephen. "The IWM Series. A Guide to the Imperial War Museum Collection of Archive Film Material of the First World War." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13 (1993): 203–214.

Badsey, Stephen. "The Boer War as Media War." In *The Boer War. Army, Nation, Empire*, geredigeerd door Peter Dennis en Geoffrey Grey, 70–83. Canberra: Army History Unit, 2000.

Badsey, Stephen. *The British Army in Battle and its Image (1914-1918)*. Londen, New York: Continuum, 2009.

Baj, Jeannine en Sabine Lenk. "Le premier journal vivant de l'univers! Le Pathé Journal 1909-1913." In *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, geredigeerd door Michel Marié en Laurent Forestier, 262–272. Parijs: Association Française de Recherche l'Histoire du Cinéma, 2004.

Barkhausen, Hans. *Filmpropaganda für Deutschland im Erstem und Zweitem Weltkrieg*. Hildesheim, New York: Olms Presse, 1982.

Baudry., Jean-Louis. *L'Effet cinéma*. Parijs: Albatros, 1978.

Bernays, Edward. *Propaganda*. New York: IG Publishing, 2005.

Beusekom, Ansje van. "Film als kunst. Reacties op een nieuw medium in Nederland." Proefschrift Vrije Universiteit, 1998.

Beusekom, Ansje van. "Pathé's reputation in the Netherlands in 1914." In *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, geredigeerd door Michel Marié en Laurent Forestier, 375-378. Parijs: Association Française de Recherche l'Histoire du Cinéma, 2004.

Billig, Micheal. *Banal Nationalism*. London: Sage Publications, 1995.

Binneveld, Hans, Martin Kraaijestein, Marja Roholl en Paul Schulten, red. *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*. Hilversum: Verloren, 2001.

Blaetz, Joan. "Joan of Arc and the War." In *Film and the First World War*, geredigeerd door Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, 116-124. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Blom, Ivo en Paul van Yperen. "De Witte, een katholieke familiebioscoop." *Ons Amsterdam* (maart 1997): 58-62.

Blom, Ivo. "De eerste filmgigant in Nederland. De snelle verovering van Nederland door Pathé." *Jaarboek voor Mediageschiedenis* 8 (1997): 129-152.

Blom, Ivo. "Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog." In *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, geredigeerd door Hans Binneveld, Martin Kraaijestein, Marja Roholl en Paul Schulten, 129-143. Hilversum: Verloren, 2001.

Blom, Ivo. *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

Blom, Ivo. "What's in a name? Pathé and the Netherlands as envisioned in the Pathé-Desmet relationship." In *La Firme Pathé Frères 1896-1914*, geredigeerd door Michel Marié en Laurent Forestier, 95-106. Parijs: Association Française de Recherche l'Histoire du Cinéma, 2004.

Blom, Ivo. "Terugblikken. Nederlandse non-fictiefilms van rond 1900 (II)." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14 (2011): 49-73.

Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008.

Bottomore, Stephen. "The Biograph in Battle." In *Film and the First World War*, geredigeerd door Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, 28-35. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Bottomore, Stephen. "Film, Faking and Propaganda. The Origins of the War Film, 1897-1902." Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007.

Marcel Broersma, "Botsende stijlen. De Eerste Wereldoorlog en de Nederlandse journalistieke cultuur," *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 2, no. 2 (1999): 41-69.

Broersma, Marcel. "Nooit meer bladeren. Digitale krantenarchieven als bron." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14 (2012): 29-55.

Brownlow, Kevin. *The War, the West and the Wilderness*. Londen: Secker en Warburg, 1979.

- Buckland, Warren, red. *The Film Spectator: from Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Buelens, Geert, red. *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Battle of the Somme*. Rimburch: Huis Clos, 2016.
- Cachet, Tamar. "Motieven om oorlogsdoden te tonen in de pers." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 19 (2016): 35–59.
- Cherchi Usai, Paolo. "Italy: Spectacle and Melodrama." In *The Oxford History of World Cinema*, geredigeerd door Geoffrey Nowell-Smith, 123–129. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- Christie, Ian. "An England of Our Dreams?: Early Patriotic Entertainments with Films in Britain During the Anglo-Boer War." In *Early Cinema and the National*, geredigeerd door Richard Abel, Giorgio Bertellini en Rob King, 90–100. New Barnet: John Libbey, 2008.
- Cowie, Peter. *Recording Reality, Desiring the Real*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Crafton, Donald. *Before Mickey. The Animated Film 1898-1928*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Curry, Ramona, "How Early German Film Stars Helped Sell the War(s)." In *Film and the First World War*, geredigeerd door Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, 139–148. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Dellmann, Sarah. "Images of Dutchness. Popular Visual Media, the Emergence of National Clichés and the Creation of Supposed Common Knowledge about the Netherlands and the Dutch (1800-1914)." Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2015.
- Delpout, Peter. *Cinéma Perdu. De eerste dertig jaar van de film*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 1997.
- Dennis, Peter en Geoffrey Grey. *The Boer War. Army, Nation, Empire*. Canberra: Army History Unit, 2000.
- Dorrestein, L., H. Van der Linden, P. Pierik en R.J. de Vogel, red. *De Grote Oorlog – kroniek 1914-1918. Essays over de Eerste Wereldoorlog*, deel 36. Soesterberg: Aspekt, 2018.
- Dibbets, Karel en Frank van der Maden, red. *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* Weesp: Het Wereldvenster 1986.
- Dibbets, Karel en Bert Hogenkamp, red. *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Dibbets, Karel. "Paul Kruger als toneelheld en filmster: de verbeelding van de Boerenoorlog en de ervaring van het nationalisme (1899-1902)." *De Negentiende Eeuw* 38 (2014): 225–268.
- Doane, Mary-Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Dooren, Ine van en Peter Krämer. "The Politics of Direct Address." In *Film and the First World War*, geredigeerd door Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, 97–107. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Duckett, Victoria. *Seeing Sarah Bernhardt: Performance and Silent Film*. Urbana: University of Illinois Press, 2015.

During Simon, red. *The Cultural Studies Reader*, 2<sup>e</sup> ed. Londen: Routledge, 1999.

Dijk, Kees van. *The Netherlands Indies and the Great War 1914-1918*. Leiden: KITLV Press, 2007.

Edensor, Tim. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford, New York: Berg, 2002.

Eksteins, Modris. "The Cultural Impact of the Great War." In *Film and the First World War*, geredigeerd door Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, 201–212. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Eksteins, Modris. *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.

Ellul, Jacques. *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. New York, Knopf, 1965.

Elout, Cornelis Karel. "De Nederlandsche oorlogspsyche." In *Nederland in den oorlogstijd*, geredigeerd door Hajo Brugmans, 354–356. Amsterdam: Elsevier, 1920.

Engberg, Marguerite, "Nordisk in Denmark." In *Film and the First World War*, geredigeerd door Karel Dibbets en Bert Hogenkamp, 43–49. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

Elsaesser, Thomas, red. *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Elsaesser, Thomas en Michael Wedel, red. *The BFI Companion to German Cinema*. Londen: BFI Publishing, 1999.

Eversdijk, Nicole. *Kultur als Politisches Werbemittel: ein Beitrag zur Deutschen Kultur- und pressepolitischen Arbeit in den Niederlanden während des Ersten Weltkrieges*. Waxmann: Münster, 2010.

Feith, Jan. *Met de Belgische troepen door West-Vlaanderen*. Amsterdam: Scheltens en Giltay, 1918.

Ferguson, Niall. *De erbarmelijke oorlog. De geschiedenis van 1914-1918*, vertaald door Robert Vernooy. Amsterdam: Olympus, 2012.

Fraser, Sherman A. *Screening Enemies of the American Way. Political Paranoia About Nazis, Communists, Saboteurs, Terrorists and Body Snatching Aliens in Film and Television*. Jefferson, North Carolina en Londen: McFarland, 2010), 9.

Frijhoff, Willem. "Identiteit en Identiteitsbesef. De historicus en de spanning tussen verbeelding, benoeming en herkenning." *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 107 (1992): 614–634.

Führmann, Wolfgang. "Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22 (2002): 291–304.

Fulwider, Chad R. "Film Propaganda and *Kultur*: the German Dilemma (1914-1918)." *Film and History* 45 (winter 2015): 4-12.

Gaudreault, André en Marion Philippe. "A Medium is Always Born Twice." *Early Visual and Popular Culture* 3, (mei 2005): 3-15.

Gerber, Adrian. *Zwischen Propaganda and Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs*. Marburg: Schüren, 2017.

Gerstner, David A. *Manly Arts. Masculinity and Nation in Early American Cinema*, Durham, Londen: Duke University Press, 2006.

Gray, Jonathan. *Show Solds Separately. Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York, Londen: University Press New York, 2010.

Grever, Maria en Kees Ribbens. *Nationale identiteit en meervoudig verleden*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

Griffiths, Alison. *Wondrous Difference. Cinema, Antropology & Turn of the Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002.

Groot, Wouter en Karel Dibbets. "Welke Slag aan de Somme? Oorlog en neutraliteit in Nederlandse bioscopen, 1914-1918." *Tijdschrift voor Geschiedenis* 122 (2010): 508-521.

Gunning, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1994.

Gunning, Tom. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator." In *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, geredigeerd door Linda Williams, 114-133. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

Gunning, Tom. "Before Documentary: Early Nonfiction Films and the 'View' Aesthetic." In *Uncharted Territory. Essay on Early Nonfiction Film*, geredigeerd door Daan Hertogs en Nico de Klerk, 9-24. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997.

Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." In *The Cinema of Attractions Reloaded*, geredigeerd door Wanda Strauven, 381-388. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, vertaald door Thomas Burger. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

Hagin, Boaz. "Killed Because of Lousy Ratings. The Hollywood History of Snuff." *Journal of Popular Film and Television Studies* 38 (2010): 44-51.

Hall, Stuart. "Encoding/Decoding." In *The Cultural Studies Reader*, geredigeerd door Simon During, 2<sup>e</sup> ed., 90-103. Londen: Routledge, 1999.

Hammond, Michael. *The Big Show. British Cinema Culture in the Great War 1914-1918*. Exeter: University of Exeter Press, 2006.

- Hammond, Michael en Michael Williams. *British Silent Cinema and the Great War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Hammond, Michael. "The Battle of the Somme (1916): An Industrial Film that 'Wounds the Heart'." In *British Silent Cinema and the Great War*, geredigeerd door Michael Hammond en Michael Williams, 19–38. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Hediger, Vincenz en Patrick Vondereau, red. *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Hertog, Johan den en Samuel Kruizinga, red. *Caught in the Middle. Neutrals, Neutrality and the First World War* Amsterdam: Aksant, 2001.
- Hertogs, Daan en Nico de Klerk, red. *Nonfiction from the teens. The 1994 Amsterdam Workshop*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994.
- Heuvel, J.H.J. van den. *De moraliserende overheid. Een eeuw filmbeleid*. Utrecht: Lemma, 2004.
- Hertogs, Daan en Nico de Klerk, red. *Uncharted Territory. Essay on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1997.
- Higson, Andrew. "The Concept of National Cinema." *Screen* 30 (oktober 1989): 36-47.
- Higson, Andrew. "The Limiting Imagination of a National Cinema." In *Cinema and Nation*, geredigeerd door Mette Hjort en Scott MacKenzie, 63–74. Londen, New York: Routledge, 2000.
- Hogenkamp, Bert. *De Nederlandse documentaire film 1920-1940*. Amsterdam: Van Genneep, 1988.
- Jowett, Garth S. en Victoria O'Donnell. *Propaganda and Persuasion*. Thousand Oaks: Sage, 2006.
- Kalbus, Oskar. *Vom Werden deutscher Filmkunst. Teil I: Der Stumme Film*. Z.p.: Altona-Bahrenfeld, 1935.
- Kammelar, Rob. *De Eerste Wereldoorlog door Nederlandse ogen*. Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar, 2007.
- Keil, Charlie. *Early American Cinema in Transition. Story, Style and Filmmaking 1907-1913*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- Kelly, Andrew. "Film as anti-war propaganda. Lay Down Your Arms." *Peace & Change* 16 (januari 1991): 100.
- Kelly, Andrew. *Cinema and the Great War*. Londen: Routledge, 2003.
- Kermabon, Jacques. *Pathé, Premier Empire du Cinéma*. Parijs: Éditions du Centre Pompidou, 1994.
- Kessler, Frank. "Historische Pragmatik." *Montage/AV* 11 (2003): 104–112
- Kessler, Frank. "The Cinema of Attractions as *Dispositif*." In: *Cinema of Attractions Reloaded*, geredigeerd door Wanda Strauven, 57–69. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.



- Kessler, Frank. "Distribution - preliminary notes." In *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*, geredigeerd door Frank Kessler en Nanna Verhoeff. John Libbey: Eastleigh, 2008.
- Kessler, Frank en Sarah Dellmann. "Encounters Across Borders: Introduction." *Early Popular and Visual Culture* 14 (mei 1916): 125–130.
- Kessler, Frank en Nanna Verhoeff, red. *Networks of Entertainment. Early Film Distribution 1895-1915*. John Libbey: Eastleigh, 2008.
- Kessler, Frank. "Notes on dispositif." Working paper, Universiteit Utrecht, 2006), z.p.
- Kesster, Bernadette. *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Klerk, Nico de. "The Transport of Audiences": Making Cinema "National." *Early Cinema and the "National"*, geredigeerd door Richard Abel, Giorgio Bertellini en Rob King, 101–108. New Barnet: John Libbey, 2008.
- Klinkert, Wim, Samuël Kruizinga en Paul Moeyes. *Nederland Neutraal. De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*. Amsterdam: Boom, 2014.
- Koerber, Martin. "Oskar Messter, Film Pioneer. Early Cinema Between Science, Spectacle and Commerce." In *A Second Life: German Cinema's First Decades*, geredigeerd door Thomas Elsaesser, 51–61. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Kraaijestein, Martin en Paul Schulten, red. *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*. Soesterberg: Aspekt, 2007.
- Kreimeier, Klaus. *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company (1918-1945)*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Kristel, Conny. "Propagandaslag. Nederlandse reacties op de Britse film 'Battle of the Somme' (1916)." In *Wankel evenwicht. Neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*, geredigeerd door Martin Kraaijestein en Paul Schulten, 344–365. Soesterberg, Aspekt, 2007.
- Kristel, Conny. *De oorlog van anderen. Nederlanders en oorlogsgeweld 1914-1918*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2016.
- Kruizinga, Samuël. "Economische politiek: de Nederlandsche Overzee Trustmaatschappij (1914-1919) en de Eerste Wereldoorlog." Proefschrift, Universiteit van Amsterdam, 2011.
- Kuyper, Eric de. "Le cinéma de la seconde époque. Le Muet des années dix", *Cinémathèque* 1 (mei 1992): 28–35.
- Kuypers, Ivo. *In de schaduw van de Grote Oorlog. De Nederlandse arbeidersbeweging en de overheid 1914-1920*. Amsterdam: Aksant, 2002.
- Landy, Marcia, red., *Imitations of Life. A Reader on Film and Television Melodrama*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Laswell, Harold D. *Propaganda Technique in World War I*. Cambridge: The M.I.T. Press, 1971.

Lemaire, François. *Les Films Militaires Français de la Première Guerre Mondiale. Catalogue des films muets d'actualité*. Z.p., SIRPA/ECPAD, 1997.

Ligt, Bart de. *Oorlog en Geslachtsdrift*. Groningen, 1932.

Lippmann, Walter. *Public Opinion*. Londen: George Allen & Unwin Ltd., 1922.

Livingstone, Sonia. "Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies." *Communication Review* 1 (2014): 3–14.

Loiperdinger, Martin. "World War I Propaganda and the Birth of Documentary." In *Uncharted Territory. Essays on Early Nonfiction film*, geredigeerd door Daan Hertogs en Nico de Klerk, 25–31. (Amsterdam: Stichting Nederlands Film Museum, 1997),

Loiperdinger, Martin. "The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor 1901–1907." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22 (2002): 305–313.

Louter, Jan de. *Onze neutraliteit en zedelijke factoren in den wereldoorlog*. Utrecht: Ruys, 1917.

Lowry, Stephen. "Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich: Contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life." In *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*, geredigeerd door Irmbert Schenk, Margrit Tröhler en Yvonne Zimmerman, 213–227. Marburg: Schüren, 2010.

David L. Lubin, *Flags and Faces, the Visual Culture of America's First World War*. Oakland: University of California Press, 2015.

Malins, Geoffrey. *How I Filmed the War*, geredigeerd door Low Warren. Londen: Herbert Jenkins, 1920. Herdruk Kessinger Publishing, z.j.

Maltby, Richard. "On the Prospect of Writing Cinema History from Below." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 9 (2006): 74–96.

Maltby, Richard, Daniël Biltereyst en Philippe Meers. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden: Wiley Blackwell, 2011.

Marie, Michel en Laurent Forestier, red. *La Firme Pathé Frères 1896-1914*. Parijs: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2004.

Masson, Eef. "The Pupil in the Text. Rhetorical Devices in Classroom Teaching Films of the 1940s, 1950s and Early 1960s." Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2010.

Masson, Eef. "De pil vergulden – of toch niet? Retorische strategieën in naoorlogse onderwijsfilms (1941-1963)." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 14 (2011): 74–92.

Matthews, Jean. *The Rise of the New Woman: The Women's Movement in America 1875-1930*. Chicago: Ivan R. Dee, 2003.

McKernan, Luke. *Charles Urban. Pioneering the Non-Fiction Film in Britain and America (1897-1925)*. Exeter: University of Exeter Press, 2013.

- Mecking, Eric. *Neutraal Nederland in oorlogstijd. Rantsoeneren, frauderen, speculeren en creperen tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Diemen: Mecking, 2014)
- Messinger, G.S. "An Inheritance Worth Remembering." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13, (1993): 117–127.
- Midkiff-Debauche, Leslie. *Reel patriotism. The Movies and World War I*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.
- Millis, Walter, *Road to War. America 1914-1917*. Boston en New York: Houghton Milfin Company, 1935.
- Moeyes, Paul. *Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog 1914-1918*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 2001.
- Moeyes, Paul. *De sterke arm, de zachte hand. Het Nederlandse leger en de neutraliteitspolitiek 1839-1939* Amsterdam: De Arbeiderspers, 2006.
- Moeyes, Paul. *De Zwaardjaren. De verbeelding van het Westelijk front 1914-1918*. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 2017.
- Montant, Jean-Claude. *La propagande extérieure de la France pendant la première guerre mondiale: exemple de quelques neutres européens*. Doctoraalscriptie, Universiteit van Parijs1-Panthéon-Sorbonne, 1988.
- Moyer, Laurence. *Victory must be ours: Germany in the Great War 1914-1918*. Londen: Leo Cooper, 1995.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang. "German Film Censorship during World War One." *Film History* 9 (1997): 71–94.
- Münsterberg, Hugo. *The Photoplay. A Psychological Study*. Londen, New York: D. Appleton, 1916.
- Musser, Charles. "Conversions and Convergences: Sarah Bernhardt in the Era of Technological Reproducibility, 1910–1913." *Film History* 25 (2013): 154–175.
- Nathanson, Stephen. *Patriotism, Morality, and Peace*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1993.
- Noordegraaf, Julia. "Facing Forward with Found Footage. Displacing Colonial Footage Mother Dao and the Work of Fiona Tan." *Technologies of Memories of the Arts*, geredigeerd door L. Plate en A. Smelik, 172–187. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Odin, Roger. "A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film." In *The Film Spectator. From Sign to Mind*, geredigeerd door Warren Buckland, 213–226. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- Oort, Thunnis van. "Film en het Moderne Leven in Limburg. Het bioscoopwezen tussen commercie en katholieke cultuurpolitiek (1909-1929)." Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2007.
- Oort, Thunnis van. "Het Nederlandse filmtijdschrift en de markt." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 13 (2010): 157–174.

- Pafort-Overduin, Clara. *Hollandse films met een Hollands Hart. Nationale identiteit en de Jordaanfilms 1934-1936*. Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2012.
- Paris, Michael. *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Peterson, Jennifer. *Education in the School of Dreams: Travelogues and Early Nonfiction Film*. Durham, Duke University, 2013.
- Plate, L. en A. Smelik, red. *Technologies of Memories of the Arts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Pomerance, Murray, red. *Cinema and Modernity*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2006.
- Pratkanis, Anthony R. en Elliot Aronson. *The Age of Propaganda: The Everyday Use and Abuse of Persuasion*, 2<sup>e</sup> ed. New York: Freeman, 2001.
- Pratt, Mary-Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londen: Routledge, 1992.
- Prince, Stephen, *The Horror Film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004.
- Quinn, Michael. "Distribution, The Transient Audience and the Transition to the Feature Film. *Cinema Journal* 40 (winter 2001): 35–56.
- Rash, Felicity en Christophe Decler, red., *The Great War in Belgium and the Netherlands*. Londen: Palgrave Macmillan, 2018.
- Reeves, Nicholas. "Film Propaganda and its Audience: the Example of Britain's Official Films during the First World War." *Journal of Contemporary History* 18 (1983): 463–494.
- Reeves, Nicholas. *Official British Film Propaganda during the First World War*. Londen, Wolfeboro: C. Helm, 1986.
- Reeves, Nicholas. "The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?" *Historical Journal of Film, Radio and Television* 13 (1993): 181–201.
- Reeves, Nicholas. *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* Londen: Continuum, 1999.
- Reeves, Nicholas. "Cinema, Spectatorship and Propaganda: 'Battle of the Somme' (1916) and its Contemporary Audience." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 17 (1997): 5–28.
- Ridder van Rappard, Mr. T. *Politie en Bioscoop. Rede uitgesproken te Den Haag op 7 maart 1919*. (Den Haag: Vereeniging van Inspecteurs van Politie te 's-Gravenhage, 1919), 11.
- Rochet, Bénédicte. "A State Cinematic Practice in Wartime. The Belgian Army Film Unit 1916-1922." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 19 (2016): 23–33.
- Robertson, James C. *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action 1913-1917*. Londen en New York: Routledge, 1989.

Rongen-Kaynakç, Elif en Soeluh van den Berg, "De tijdcapsule van Jean Desmet. Van bedrijfsarchief tot cultureel erfgoed." In: *Jean Desmets droomfabriek. De avontuurlijke jaren van de film (1907-1916)*, geredigeerd door Marente Bloemheuvel, Jaap Guldemond en Mark-Paul Meyer, 139–160. Amsterdam: Eye Filmmuseum/NAIO10 uitgevers, 2017.

Roodt, Evelyn de. *Oorlogsgasten. Vluchtelingen en krijgsgevangenen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*. Zaltbommel: Europese Bibliotheek, 2000.

Roswald, Aviel en Richard Stites, red. *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment and Propaganda*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Rotha, Paul. *Documentary Film*. Londen: Faber and Faber Limited, 1936.

Rother, Rainer. "Learning from the Enemy: German Film propaganda in World War I." In *A Second Life: German Cinema's First Decades*, geredigeerd door Thomas Elsaesser, 185–191. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

Rother, Rainer. "Bei unseren Helden an der Somme: the creation of a social event, 1917." *Historical Journal of Film, Radio and Television* (oktober 2015): 525–542.

Ruppin, Dafna. *De Komedi Bioskop. Early Cinema in Colonial Indonesia*. New Barnet: John Libbey, 2016.

Salt, Barry. "Vitagraph films: a Touch of Real Class." In *Screen Culture: History and Textuality*, geredigeerd door John Fullerton, 55–72. Eastleigh: John Libbey, 2004.

Sanders, M.L. "Wellington House and British Propaganda during the First World War." *The Historical Journal* 18 (maart 1975): 119–146.

Sas, Tom. "Holland Neutraal. De Nederlandsche Leger- en Vlootfilm 1917." In *De Grote Oorlog 1914-1918. Kroniek 1914-1918*, deel 27, geredigeerd door Leo Dorresteijn, Martin Kraaijestein, Henk van der Linden en Perry Pierik), 189–248. Soesterberg: Aspekt, 2013.

Schenk, Irmbert, Margrit Tröhler en Yvonne Zimmerman, red. *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Marburg: Schüren, 2010.

Schoenmaker, Ben. *Burgerzin en Soldatengeest. De relatie tussen volk, leger en vloot 1832-1914*. Amsterdam: Boom, 2009.

Schickel, Richard. *D.W. Griffith. An American Life*. New York: Limelight Editions, 1984.

Schlesinger, Philip. "The Sociological Scope of 'National Cinema'." In *Cinema & Nation*, geredigeerd door Mette Hjort en Scott MacKenzie, 19–31. London and New York: Routledge, 2001.

Smither, Roger. "DER MAGISCHE GÜRTEL (THE ENCHANTED CIRCLE, 1917) – a Case Study in First World War German Film Propaganda." In *War, Reportage and Propaganda, 1900-2003*, geredigeerd door Mark Connelly en David Welch, 82–91. Londen: I.B. Tauris, 2005.

Sorlin, Pierre. "The French Newsreels of the First World War." *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24 (2004): 507–515.

Stachura, Natalia. "‘Want de Oosterling is voor niets zo toegankelijk als voor het levende beeld op het projectie-doek.’ The Battle of the Somme in Nederlandsch-Indië." In *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Batte of the Somme*, geredigeerd door Geert Buelens, 87–98. Rimborg: Huis Clos, 2016.

Staiger, Janet. *Interpreting Films*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Staiger, Janet. *Perverse Spectators. Practices of Film Reception*. New York, Londen: New York University Press, 2000.

Stoke, Melis. *Van aardappelmes tot officiersdegen. Aanteekeningen van een landstormplichtige*. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1917.

Stokvis, Simon B. *Het Amsterdamsche schoolkind en de bioscoop*. Amsterdam: Elsevier, 1913.

Stolk, Fabian R. W. "Ik kan niet alles ordelijk vertellen". 'Het verhaal van den provinciaal in het oeuvre van Jac. Van Looy.'" In *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Batte of the Somme*, geredigeerd door Geert Buelens, 33–42. Rimborg: Huis Clos, 2016.

Gunning, Tom. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." In *The Cinema of Attractions Reloaded*, geredigeerd door Wanda Strauven. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006) 381–388.

Tames, Ismee. *Oorlog voor onze gedachten*. Hilversum: Verloren 2006.

Taylor, Philip. *Munitions of the Mind: War propaganda from the Ancient World to the Present Age*, 3<sup>e</sup> ed. Manchester: Manchester University Press, 2003.

Thaite, Bertrand en Tim Thornton. *Propaganda: Political Rhetoric and Identity, 1300–2000*. Oxford: Sutton, 2000).

Thissen, Judith en André van der Velden. "Klasse als factor in de Nederlandse Filmgeschiedenis. Een eerste verkenning." *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 12 (2009): 50–72.

Thorsen, Isak. *Nordisk Film Kompagni 1906-1924: The Rise and Fall of the Polar Bear*. John Libbey: East Barnet, 2017.

Tsivian, Yuri. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Londen, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Tucker, Spencer en T. Jason Soderstrum, "Film and the War." In *The Encyclopedia of World War I: A Political, Social and Military History* (deel 5), geredigeerd door Spencer Tucker, 413. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005.

Tuyll van Serooskerken, Hubert P. *The Netherlands and the First World War: Espionage, Diplomacy and Survival*. Leiden: Brill, 2001.

Uricchio, William en Roberta E. Pearson. *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Velden, André van der en Judith Thissen. "Spectacles of Conspicuous Consumption." *Film History* 22 (2010): 453–462.

- Véray, Laurent. *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*. Parijs: SIRPA/AFHRC, 1995.
- Véray, Laurent. *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*. Parijs: Ramsey Cinéma, 2008.
- Véray, Laurent. "1914-1918, the First Media War of the Twentieth Century: The Example of French Newsreels." *Film History* 22 (2010): 408–425.
- Welch, David en Mark Connelly, red. *War and the Media: Reportage and Propaganda, 1900-2003*. Londen, I.B. Taurus, 2005.
- Welch, David. "Mobilizing the Masses: the Organization of German Propaganda during World War I." In *War and the Media: Reportage and Propaganda, 1900-2003*, geredigeerd door David Welch en Mark Connelly, 19–46. Londen, I.B. Taurus, 2005.
- Welch, David en Mark Connelly, red., *Propaganda, Power and Persuasion. From World War I to Wikileaks*. Londen: I.B. Tauris, 2015.
- Welch, David. "Images of the Hun: The Portrayal of the German Enemy in British Propaganda in World War I." In *Propaganda, Power and Persuasion. From World War I to Wikileaks*, geredigeerd door David Welch en Mark Connelly, 37–46. Londen, I.B. Taurus, 2005.
- Welch, David. "Opening Pandora's Box: Propaganda, Power and Persuasion." In *Propaganda, Power and Persuasion. From World War I to Wikileaks*, geredigeerd door David Welch en Mark Connelly, 3–20. Londen: I.B. Tauris, 2015.
- Williams, Alan, red. *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- Williams, David. *Media, Memory and the First World War*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2009.
- Williams, Linda, red. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994, 114–133.
- Winston, Brian. *Claiming the Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*. Londen: British Film Institute, 1995.
- Winter, Jay M. *Sites of Memory, Sites of Mourning": The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Wittern-Keller, Laura. *Freedom of the Screen. Legal Challenges to State Film Censorship 1915-1981*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008.
- Wolf, Mariette, *Het geheim van De Telegraaf: geschiedenis van een krant*. Amsterdam: Boom, 2009.
- Wolf, Susanne, red. *Guarded Neutrality. Diplomacy and Internment in the Netherlands during the First World War*. Leiden, Boston: Brill, 2013.
- Wijfjes, Huub. *Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie*. Amsterdam: Boom, 2004.

Zwaan, Klaas de. "De dood op het doek. The Battle of the Somme als mediagebeurtenis in Nederland." In *Plots hel het werd. Jacobus van Looy en de Battle of the Somme*, geredigeerd door Geert Buelens, 69–86. Rimborg: Huis Clos, 2016.

Zwaan, Klaas de en Adrian Gerber. "The Battle for Meaning. A Cross-national Film Reception Analysis of the Battle Cry of Peace in Switzerland and the Netherlands during World War I." *Early Popular and Visual Culture* 14 (mei 1916): 168–187.

## WEBSITES

Blom, Ivo. "Film en de Eerste Wereldoorlog in Nederland. De invloed van de oorlog op filmpropaganda, distributie en vertoning," in: *De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*, gepubliceerd in 2007, <http://www.wereldoorlog1418.nl/bioscoop-Nederland/index.html> (laatste raadpleging 1 augustus 2018).

Bould, Mark. "Spectacle, Apocalypse and the Telepathic Fruitarian Pacifists from Mars," in: Mark Bould, gepubliceerd 30 oktober 2015, <https://markbould.com/?s=himmelskibet> (laatste raadpleging 1 mei 2018).

Bendtsen, Bjarne Søndergaard. "Film/Cinema (Denmark)," in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 7 augustus 2017. DOI: 10.15463/ie1418.11139. (laatste raadpleging september 2018).

Brandt, Susanne. "Friedrich, Ernst," in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 13 september 2017. DOI: 10.15463/ie1418.11154. (laatste raadpleging 1 juli 2018).

Cole, Pam. "The Grammar of Film Editing," in: Pam Cole, gepubliceerd in 2003, [http://pamcole.com/DOCS/film\\_editing.html](http://pamcole.com/DOCS/film_editing.html). (laatste raadpleging 30 augustus 2018).

Connolly-Smith, Peter. "Casting Teutonic Types from the Nineteenth Century to World War I: German Ethnic Stereotypes in Print, on Stage, and Screen," in: *The Columbia Journal of American Studies* 9 (2008): 48–73, <http://www.columbia.edu/cu/cjas/conolly-smith-4.html>.

Hiley, Nicholas. "The Battle of the Somme (film)," in: *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 20 maart 2015. 2015-03-20. DOI: 10.15463/ie1418.10587. (laatste raadpleging 1 juli 2018).

Kraaijestein, Martin. "Nederlanders in vreemde krijgsdienst," in: *De Eerste Wereldoorlog 1914-1918*, gepubliceerd in 2002, <http://www.wereldoorlog1418.nl/oorlogsnieuws/nederlanders.htm> (laatste raadpleging 1 augustus 2018).

Mercanton, Louis. "Comment on a tourné Mères Françaises", verschenen in *La Cinématographie Française* op 7 april 1923, integraal gepubliceerd in: *Sempre in Penombra*, <https://sempreinpenombra.com/2014/10/24/comment-on-a-tourne-meres-francaises/>. (laatste raadpleging 21 mei 2018).



Ridel, Charles: "Propaganda at Home (France)," in: 1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War, geredigeerd door Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer en Bill Nasson, gepubliceerd door Freie Universität Berlin, Berlin, 8 oktober 2014. **DOI:** 10.15463/ie1418.10359. Vertaald door Emanuel, Susan (laatste raadpleging 1 september 2018).

## FILMOGRAFIE

AANKOMST DER VLUCHTELINGEN VAN HET GETORPEDEERDE NEDERLANDSCHE VRACHTSCHIP, DE (Pathé, 1916)

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Lewis Milestone/RKO 1930)

ALSACE (Henri Pouctal/Film d'Art, 1916)

ALSACE ATTENDAIT, L' (ELZAS BEVRIJD, Henri Desfontaines, SPCA, 1917)

ÂME DU BRONZE, L' (HELDENSTAAL, Henry Roussel/Éclair, 1918)

APRÈS LE RETRAITE DES BARBARES (SCA, 1915)

APRÈS 305 JOURS DE GUERRE, LE MORAL DU SOLDAT FRANCAIS SUR LE FRONT (OORLOG 1914-1915, SCA, 1915)

AUF DEM FELDE DER EHRE (Max Obal, Deutsche Bioscope GMBH, 1913)

AUS DEUTSCHLANDS RUHMESTAGEN 1870-1871 (Franz Porten, Paul von Woringen/Deutsche Mutoskop und Biograph, 1913)

AVEC NOS SOLDATS DANS LES FÔRETS D'ARGONNE (SCA, 1915)

BATAILLE DE LA SOMME, LA (DE SLAG AAN DE SOMME, SCA, 1916)

BATTLE OF ARRAS, THE (DE STRIJD IN VLAANDEREN/DE SLAG AAN DE SCARPE, British Topical Committee for War Films, 1917)

BATTLE OF THE ANCRE AND THE ADVANCE OF THE TANKS, THE (DE SLAG OM DE ANCRE/DE TANKS AAN HET WERK, British Topical Committee for War Films, 1917)

BATTLE CRY OF PEACE, THE (DE STRIJKREET OM VREDE, James Stuart Blackton, Wilfrid North/Vitagraph, 1915)

BATTLE OF THE SOMME, THE (HET GROOTE ENGELSCH OFFENSIEF, British Topical Committee for War Films, 1916)

BEI UNSEREN HELDEN AN DER SOMME (DE SLAG AAN DE SOMME – OPGENOMEN VAN DUITSCHE ZIJDE, BUFA, 1917)

BIRTH OF A NATION, THE (David W. Griffith/Triangle, 1915)

BRITAIN PREPARED (ENGELAND SLAGVAARDIG, ENGELAND STRIJDVAARDIG, HOE ENGELAND ZICH IN EEN JAAR TOT DE OORLOG TOERUSTTE, Wellington House Cinematograph Committee, 1915)

BOMBARDEMENT ET L'ATTAQUE DU REICHSACKERKOPF, LE (HET BOMDARDEMENT OP REICHSACKERKOPF, SCA, 1915)

BUGLE BOY OF LANCASHIRE, THE (Charles Weston/Regent, 1914)

BUNNY ALS OLIFANTENDRESSEUR (George D. Baker/Vitagraph, jaartal onbekend)

CABIRIA (Giovanni Pastrone/Cines, 1914)

CADUTA DI TROIA , LA (DE VAL VAN TROJE, Giovanni Pastrone/Romano L. Borgnetto/Itala, 1913)

CAMP OF GOUDA (OUR BELGIAN REFUGEES IN HOLLAND, Kinematograaf Pathé Frères 1916)

CIVILIZATION (Thomas H. Ince/Triangle, 1916)

COEUR DU SOLDAT, (SOLDATENHART, Pathé, 1915)

COMMENT ON NOURRIT NOS TROUPES AU FRONT (HOE MEN ONZE SOLDATEN VOEDT, SCA, 1915)

COMPILATIE VAN MESSTER EN SASCHA JOURNAALS UIT DE EERSTE WERELDOORLOG (onbekend)

DANS LES AJONCS DU VARDAR (IN DE RIETVELDEN VAN DE WARDAR, SCA, 1915)

DÉFENSE DE VERDUN, LA (OM VERDUN, DE VERDEDIGING VAN VERDUN, SCA, 1916)

DEVANT METZERAL (VOOR METZERAL/EPISODE VAN DEN OORLOG IN DE BERGEN, SCA, 1917)

DE DUITSCHE MARINE IN DEN OORLOG (onbekend)

DEUTSCHE HELDEN – UM DAS LEBENSGLÜCK BETROGEN (HELDENDOOD, Franz Hofer/Luna-Film, 1914)

EISERNE FILM, BILDER AUS DEUTSCHLANDS KRIEGGSCHMIEDE (BUFA, 1916)

ELECTROCUTION OF AN ELEPHANT (Edison, 1903)

ES WERDE LICHT! (MOGEN WIJ ZWIJGEN?, Richard Oswald/Richard Oswald-Film GmbH, 1917-1918)

EXECUTIE VAN EEN DRIETAL JAPANSCH GEVANGENEN (productie en jaartal onbekend)

EXPEDITIE IN DE ALPEN, EEN (Sascha, jaartal onbekend)

FALL OF A NATION (Thomas Dixon jr./Dixon Studios, 1916)

FEIND IM LAND, DER (DE VIJAND IN HET LAND, Curt A. Stark/Messter, 1913)

FEMME FRANÇAISE PENDANT LA GUERRE, LA (DE FRANSCH VROUW IN OORLOGSTIJD, SPCA, 1917)

FILLE DU BOCHE, LA (Henri Pouctal/Gaumont 1915)

FLEUR DES RUINES, LA (DE LELIE DER PUINEN, Abel Gance/Pathé, 1915)

FRANCE AVANT TOUT, LA (HET VADERLAND VOOR ALLES, onbekend, 1915)

FRIENDS AND FOES (mogelijk BELGIË ONDER DUITSCH BESTUUR, ONBEKEND)

FROM THE MANGER TO THE CROSS (VAN DE KRIBBE TOT HET KRUIS, Sidney Olcott/Kalem, 1912)

FRONTIÈRES DU COEUR, LES (DE GRENZEN VAN HET HART, Dominique Bernard-Deschamps/Pathé, 1914)

FUSIL DE BOIS: ÉPISODE DE LA CAMPAGNE 1914-1915, LE (Henri Adréani/Pathé, 1915)

FUOCO, IL (DE DUIVEL IN DE VROUW, Giovanni Pastrone/Itala, 1915)

GAZ MORTELS, LES (DOODELIJKE GASSEN, Abel Gance/Pathé, 1916)

DER GELBE SCHEIN (ARME LEA!, DE GELE KAART, Victor Janson, Eugen Illés/PAGU, 1918)

GEHEIM VAN DE MIJN, HET (onbekend)

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEII (DE LAATSTE DAGEN VAN POMPEII/Ambrosio, 1913)

GRAF DOHNA UND SEINE MÖWE (VERNIETIGING BRITSCH SCHEPEN, BUFA, 1917)

GROSSEN HAUPTQARTIER S.M. DES KAISERS UND KÖNIGS, DAS (BUFA, 1917)

HEARTS OF THE WORLD (David W. Griffith, 1918)

HERSTELLUNG VON GRANATZÜNDERN (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, 1918)

HOE RAAK IK MIJN SCHOONMOEDER KWIJT (onbekend)

HOLLAND NEUTRAAL (Willy Mullens, 1917)

HEIL UNSEREM KAISER! (BUFA, 1918)

HIMMELSKIBET (HET HEMELSCHIP, Holger-Madsen/Nordisk, 1917)

HINDENBURGS 70. GEBURTSTAG IM GROSSEN HAUPTQUARTIER (VELDMAARSCHALK VON HINDENBURG 70 JAAR, BUFA, 1917)

HURRA! EINQUARTIERUNG! (HOERA! INKWARTIERING!, Franz Hofer/Luna, 1913)

INFIRMIÈRE, L' (DE ZUSTER VAN HET ROODE KRUIS, Henri Pouctal/Le Film d'Art, 1914)

INTOLERANCE: LOVE'S STRUGGLE THROUGHOUT THE AGES (OVERDRAAGZAAMHEID, David W. Griffith/Triangle, 1916)

JAN VERMEULEN, DER MÜLLER AUS FLANDERN (JAN VERMEULEN, DE VLAAMSCHHE MOLENAAR, Georg Jacoby/BUFA, 1917)

J'ACCUSE (Abel Gance/Pathé, 1919)

JUDITH OF BETHULIA (JUDITH VAN BETHULIË, D.W. Griffith/Biograph, 1914)

KAISER BEI UNSEREN TÜRKISCHEN VERBÜNDETEN, DER (BUFA, 1917)

KAISERS GEBURTSTAGFEIER, DIE (BUFA, 1917)

KAISER, THE BEAST OF BERLIN, THE (Rupert Julian/Renowned Pictures, 1918)

KAISERS WEIHNACHTSFREUDE/DES KAISERS WEIHNACHTSREISE, DES (BUFA, 1917)

KING VISITS HIS ARMIES IN THE GREAT ADVANCE, THE (HET BEZOEK VAN DE KONING AAN HET SOMMEGEBIED, British Topical Committee for War Films, 1916)

KRONINGSFEESTEN (Anton Nöggerath sr., 1898)

LEGGEN VAN EEN PONTONBRUG DOOR HET CORPS PONTONNIERS UIT DORDRECHT OVER DE MAAS (Willy Mullens, 1914)

LEGERSPORT DEMONSTRATIE (Anton Nöggerath jr., 1917)

LICHT ENTGEGEN, DEM (Georg Jacoby/PAGU, 1918)

LIEFDE WAAKT (Louis H. Crispijn sr./Hollandia 1914)

LONDON: BRITISH FACT AND GERMAN FICTION (LONDEN IN OORLOGSTIJD, Thanhauser, 1917)

MACISTE ALPINO (MACISTE ALS ALPENJAGER, Giovanni Pastrone/Itala, 1916)

MADELEINE – DER ÜBERFALL AUF SCHLOSS BOUCOURT (MADELEINE, Emil Albes/Deutsche Bioskop, 1912)

MASQUERADER, THE (Chaplin/Keystone, 1914)

MAUDITE SOIT LA GUERRE (GEVLOEKT ZIJ DE OORLOG, Alfred Machin/Pathé, 1914)

MÈRES FRANÇAISES (FRANSCH MOEDERS, Louis Mercanton, René Hervil/Éclipse, 1917)

MILICIENS VAN DE LICHTING 1914-1915 (Willy Mullens, 1914)

MONUMENTS HISTORIQUES D'ARRAS VICTIMES DE LA BARBARIE ALLEMANDE, LES (SCA, 1915)

NAPOLEON BONAPARTE (onbekend)

NED MED VAABNENE (DE WAPENS NEER, Holger-Madsen/Nordisk, 1914)

NOS POILUS EN 'ALSACE (ONZE MANNETJESPUTTERS IN DE ELZAS, SCA, 1915)

NONE BUT THE BRAVE (Charles Weston/Regent, 1914)

OEUVRE DE LA KULTUR EN ARGONNE, L' (SCA, 1915)

OM EN VOOR LEUVEN (Willy Mullens, 1914)

ONSCHULDIG VEROORDEELD (Leon Boedels/Filmfabriek Nöggerath, 1912)

ONZE VLOOT (Sascha, 1915)

ONS INDISCH LEGER (HET LEVEN VAN EEN SOLDAAT VAN HET INDISCHE LEGER VANAF ZIJN DIENSTNEMEN TE HARDERWIJK TOT AAN ZIJN AVONTUREN IN DE WILDERNISSEN VAN ATJEH, Anton Nöggerath jr., 1909)

OORLOG EN VREDE (Maurits Binger/Hollandia, 1914/1916/1918)

OORLOGSGRUWELEN (onbekend)

OORLOGS-PETEKIND, HET (onbekend)

PARIS APRÈS TROIS ANS DE GUERRE (PARIJS, NA DRIE JAAR OORLOG, SCA, 1917)

PASSEUR DE L'YSER, LE (DE BRUGWACHTER VAN DE IJZER, M. Honoré/Pathé 1915)

PAX AETERNA (DE EEUWIGE VREDE, Ole Olsen/Nordisk, 1917)

POILUS DU 9EME, LES (DE MANNETJESPUTTERS VAN HET NEGENDE, Jean-Joseph Renaud, Georges Rémond/Éclair, 1915)

POUR LA PAIX DU MONDE (OM DE WERELDVREDE, 1926)

PRISONER OF ZENDA, THE (Edwin S. Porter, Hugh Ford/Famous Players, 1913)

PRO PATRIA (DE REDDERS DES VADERLANDS, August Blom/Nordisk, 1916)

PUISSANCE MILITAIRE DE LA FRANCE, LA (SPCA, 1917)

PURITY (REINHEID, Rae Berger/American Film Manufacturing Company, 1916)

QUO VADIS (Enrico Guazzoni/Cines, 1913)

SAVING THE COLOURS (Charles Weston/Regent, 1914)

SLACHTOFFER DER MOBILISATIE, EEN (National-Film, onbekend)

S.M. DER DEUTSCHE KAISER BEI SEINEN TAPFEREN TRUPPEN IN FLANDERN (BUFA, 1917)

S.M. DER KAISER IN RUMÄNIEN (BUFA, 1917)

STAALFABRIEKEN VAN DE FIRMA KRUPP TE ESSEN, DE (onbekend)

STEENEN BRUIDJE, HET (Louis H. Crispijn sr./Hollandia 1914)

TAGEBUCH DES DR. HART, DAS (Paul Leni, Projektions-AG Union/BUFA, 1917)

TELEGRAM UIT MEXICO (Louis H. Crispijn sr./Hollandia, 1914)

THROUGH THE FIRING LINE (DOOR DE VUURLINIE, DE VIJAND IN HET LAND, Charles Weston/Regent, 1914)

TRANCHÉES DE PREMIÈRES LIGNES EN ARGONNE, LES (SCA, 1915)

TRIUMPH DES WILLENS (Leni Riefenstahl, UFA , 1935)

UNCLE TOM'S CABIN (DE NEGERHUT VAN OOM TOM, Stuart Blackton/Vitagraph, 1910)

UNSER HINDENBURG (BUFA, 1917)

HET VADERLANDSCH HISTORISCH VOLKSFEEST (Willy Mullens/Haghe Film, 1919)

VAN BOKSER TOT DETECTIVE (DA BOXEUR A DETECTIVE, Carlo Campogalliani/Ambrosio, 1916)

VERDUN, VISIONS D'HISTOIRE (Léon Poirier/Compagnie Universelle Cinématographique, 1928)

VERRAAD (onbekend)

VERWISSELING ONDER HET BED, DE (Louis H. Crispijn sr./Hollandia, 1914)

VINDOBANA MORITURA (EEN STERVENDE WERELDSTAD, Willy Mullens/Haghe Film, 1918)

VLEGTOCHTJE OVER DE ALPEN, EEN (jaartal en productiemaatschappij onbekend)

VLOOTMANOEUVRES TE IJMUIDEN (Anton Nöggerath jr., 1909)

VRIJWILLIGERS WORDEN GEOEFEND IN DE ORANJE-NASSAU KAZERNE TE AMSTERDAM, DE (Willy Mullens, 1914)

WENN VÖLKER STREITEN (WANNEER VOLKEREN STRIJDEN, Rino Lupo/Apollo, 1915)

WEIHNACHTSGLOCKEN (Frans Hofer, Luna-Film, 1914)

WIE MAX DAS EISERNE KREUZ ERWARB (Max Maximilian, Messter, 1914)

WOMANHOOD, THE GLORY OF A NATION (J. Stuart Blackton, William P.S. Earle/Vitagraph, 1917)

WOMAN THE GERMANS SHOT, THE (John Adolphi/Select Pictures, 1918)

ZEPPELIN-ANGRIFF AUF ENGLAND, DER (Kino Kriegsschau 16/E.Hubert, jaartal onbekend)