

De dood op het doek.

The Battle of the Somme als mediagebeurtenis in Nederland

Klaas de Zwaan

Over my head all the time, like a huge sword, hung the thought of British public opinion, and the opinion of neutral countries. They would accept nothing unless there was great excitement in it; unless the pictures contained such 'thrills' as they had never seen before, and had never dreamed possible. [Malins 1920: 197]

Wie niet op het slagveld aanwezig is, is afhankelijk van camera's om zich een concreet beeld van een oorlog te kunnen vormen. Anno 2016 zijn daarvoor mogelijkheden genoeg, getuige de eindeloze reeks propagandafilms die op videowebsites te vinden is. Soldaten met helmcamera's hoeven geen filmprofessionals meer te zijn; evenmin zijn zij afhankelijk van officiële kanalen om de beelden te verspreiden. Men zou kunnen stellen dat het tijdperk van de GoPro-camera een nieuwe oorlogsbeeldcultuur creëert, waarin meer mogelijkheden bestaan om het slagveld in al zijn intensiteit te ervaren of, in het jargon van de tijd, te *beleven*. Deze ontwikkeling is niet zonder historisch precedent. Precies honderd jaar geleden werden vele Nederlanders voor het eerst geconfronteerd met de rauwe oorlogsrealiteit. Niet op het strijdtoneel zelf, maar in de bioscoop.

69

Op 21 augustus 1916, krap twee maanden nadat het startschot was gegeven voor één van de bloedigste veldslagen ooit, ging de Britse documentaire *The Battle of the Somme* in maar liefst 34 Londense bioscopen tegelijk in première. [Badsey 1983: 108] Hoewel het nog even zou duren voor de film ook in het neutrale Nederland te zien zou zijn, kondigde de geschreven pers al aan dat het iets bijzonders betrof. De oorlogscorrespondent van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* deed op 25 augustus 1916 uitgebreid verslag van de vertoning van de film:

Ik heb vanmiddag de officieele film van den slag aan de Somme gezien. 't Had voor mij nog een bizonder 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 meege dragen, zag bevolken met de schimmen van het vechten zelf. [...] Maar daarin niet, zoals ik het gezien heb, het leger in rust of in voorbereiding, in afwachting; maar het leger in actie.

De documentaire stelde hem in staat om zich in de vuurlinie te begeven – een locatie die voor veel journalisten ontoegankelijk was – en aldus zijn observatie van de oorlog te completeren. In een bioscoop was de verslaggever voor het eerst getuige van de oorlogsgruwel. 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’, schreef hij, ‘de dood werd er op het scherm gebracht en weinigen, die dat veilig uit hun stoel bezien, kunnen er onbewogen onder blijven.’ Voor toeschouwers destijds was *The Battle of the Somme* wonderbaarlijk *echt*. Het is dan ook geen wonder dat deze film een enorme indruk op het publiek maakte; in Groot-Brittannië, maar ook in het neutrale Nederland.

De oorlog als bioscoopfenomeen

70 Vrijwel direct na de geboorte van het medium, in de laatste jaren van de 19e eeuw, trachtten filmmakers oorlogen met hun camera’s vast te leggen. Dat bleek geen sinecure. Onder invloed van nieuwe technologieën en strategieën was oorlogsvoering een zaak op afstand geworden. Man-tegen-gevechten en cavaleriebestormingen hadden plaatsgemaakt voor beschietingen en bombardementen, vaak resulterend in statische loopgravenoorlogen. Het ‘lege slagveld’ leende zich er niet voor om door onhandelbare filmcamera’s zonder telelenzen in beeld te worden gebracht. Bovendien duldden de 19e-eeuwse generaals geen pottenkijkers aan het front. [Bottomore 2007: xv] Filmopnamen van de oorlog bestonden derhalve uit zaken die zich ver achter de frontlinie afspeelden: troepenverplaatsingen, oefeningen, officiële plichtplegingen van staatshoofden, parades et cetera. Als er *wel* opnamen van de strijd, doden of gewonden te zien waren, dan waren deze vrijwel altijd in scène gezet. Rond de vorige eeuwwisseling waren in Nederland bijvoorbeeld veel films te zien die aan de Tweede Boerenoorlog (1899-1901) refereerden. Het betrof voornamelijk opnamen van de Boerenpresident Paul Kruger, die samen met Koningin Wilhelmina als één van de eerste filmsterren in Nederland kan worden beschouwd [Dibbets 2014], maar ook geënceneerde gevechtshandelingen. Zo maakte de Amsterdamse filmpionier Frans Anton Nöggerath sr. goede sier met *De Oorlog in Transvaal* (1899), een film die grotendeels op het dak van het zijn Variété Flora was opgenomen. [Donaldson 1997: 53] Op het filmdoek bleef de oorlog *an sich* buiten zicht en dat zou tot aan de Eerste Wereldoorlog zo blijven.

Rond het rampjaar 1914 had film een vaste plek veroverd in de Westerse vrijetijdscultuur. Vrijwel elke stad in Nederland beschikte over één of meer bioscopen. Hoewel het binnen het door oorlog verscheurde

Europa geen gemakkelijke opgave was om de bioscopen te bevoorraden, profiteerde het Nederlandse bioscoopbedrijf ook van de oorlogsomstandigheden. Nederlandse burgers, al dan niet gedreven door honger of kolennood, zochten afleiding in de warme filmzalen. Nieuwe publieksgroepen (gemobiliseerde soldaten, gevluchte Belgen) vonden er een betaalbare remedie tegen de verveling en zorgen. [Blom 2001: 130] Het wekelijks wisselende aanbod bestond merendeels uit 'actualiteiten', komische films en filmfeuilletons die geen enkele relatie hadden met de oorlog. Vanaf het begin van de oorlog ontpopten de bioscopen zich echter ook als een plaats waar informatie over de oorlog werd gedeeld. In het begrip 'oorlogsjournaal', zoals een compilatie van verschillende 'oorlogsactualiteiten' werd genoemd, weerklinkt een journalistieke pretentie die voorheen aan de geschreven pers was voorbehouden.¹ Een *goede* bioscoop had een eigen oorlogsjournaal dat regelmatig werd vernieuwd.

Enkele maanden na het begin van de oorlog adverteerde Franz Anton Nöggerath jr., eigenaar van het Bioscope Theater in Amsterdam, met eigen opnamen van het oorlogsterrein. (*Algemeen Handelsblad*, 15 oktober 1914) Met onverhulde trots vermeldt de advertentie dat het de 'huisoperateur' gelukt was om met gevaar voor eigen leven opnamen te maken van de strijd rond Mechelen en Antwerpen. Deze bewering dient natuurlijk met een korreltje zout te worden genomen. Het is mogelijk dat het hier opnamen van troepenverplaatsingen betrof, wellicht van verwoestingen of vluchtelingen, maar het front was voor de cameraman zeker verboden terrein. Afgezien van deze filmbeelden zijn er waarschijnlijk geen oorlogsactualiteiten door Nederlandse cameramannen gemaakt. Voor het beeld van de oorlog waren Nederlandse bioscopen volledig afhankelijk van het buitenland.²

Ondanks het tekort aan mankracht en materiaal stortte de internationale filmindustrie zich met volle overgave op de productie van actualiteiten en speelfilms waarin de oorlog centraal stond. Aanvankelijk werden deze films alleen gemaakt door commerciële productiemaatschappijen, zonder de actieve steun van regering of legerleiding. Hier was dus nog geen sprake van staatspropaganda in strikte zin; aan de

1 Het begrip 'actualiteit' verwees naar korte (enkele minuten) non-fictiefilms die tot de jaren twintig van de 20e eeuw stevast onderdeel van het bioscoopprogramma uitmaakten. Actualiteiten vielen in diverse onderwerpen uiteen: natuuroopnamen, reisbeelden, evenementen, maar ook oorlogsgerelateerde zaken. Oorlogsjournaals bevatten verscheidene oorlogsactualiteiten en waren meestal 10 tot 15 minuten lang.

2 Wie zich heden ten dage een beeld wil vormen van oorlogsactualiteiten, -documentaires en -speelfilms uit de jaren 1914-1918, kan daarvoor terecht op: <http://www.europeanfilmgateway.eu/1914>

filmindustrie lag eerst en vooral het profijtbeginsel ten grondslag. Uiteraard stelden de filmfabrieken zich wel ten dienste van de nationale oorlogsinspanning. Veel films kan een propagandistische toon niet worden ontzegd. Ze speelden een belangrijke rol in de mythevorming van de montere soldaat, die vrolijk lachend en zwaaiend in beeld werd gebracht, of in ieder geval fit, geschoren en onberispelijk gekleed. Opnames van vliegtuigen, *dreadnoughts* en ander geavanceerd wapentuig getuigden van de slagkracht van het leger; gigantische bomkraters en verwoeste gebouwen wezen op de vernietigende uitwerking van het geschut. Niet zelden waren dergelijke beelden een beschuldigende vinger naar één der strijdende partijen. In het tijdperk van de zwijgende film werd de geprefereerde betekenis met tussentitels vastgelegd.

72 Met de komst van oorlogsfilms groeide in neutraal Nederland ook de zorg over het mogelijk ophitsende karakter ervan. Om het risico op een gepolitiseerd publiek tot een minimum te beperken, riep de vakpers alle distributeurs op hun oorlogsjournaals zo neutraal mogelijk samen te stellen. (*De Kinematograaf*, 12 november 1915) Als er sprake was van een Duitse actualiteit in het journaal, dan moest er ook één van geallieerde zijde in worden opgenomen. Ook op andere vlakken nam het bioscoopwezen zelfcensuur in acht. Rabiante anti-oorlogsfilms werden gemeden en als de oorlog op het programma stond, werd het aanwezige publiek vooraf gemaand zich van partijdig commentaar te onthouden. Sommige distributeurs en bioscoophouders onttrokken zich aan deze neutrale richtlijn. Dat gold met name voor de Franse firma Pathé, die in Nederland over een flink distributienetwerk beschikte. De *Pathé-Courant* bestond enkel uit Franse actualiteiten die op zijn zachtst gezegd nogal vaderlandslievend van aard waren. Dat dergelijke beelden in sommige steden als een gevaar voor de neutraliteit werden beschouwd, bleek wel uit het feit dat zowel de burgemeester van Den Haag als Rotterdam openbare vertoningen van het *Pathé-Courant* censureerden, tot grote onvrede van het pro-Franse kamp, onder wie de beroemde pamflettist Louis Raemakers.³ Ook speelfilms ontkwamen niet aan neutrale censuur. Zo werd de Pathé-film *Le Passeur de l'Yser* (*De brugwachter aan de IJzer*, 1915) in Den Haag verboden, vooral vanwege de scène waarin plunderende Duitse soldaten te zien waren.⁴ (*De Bioscoop-Courant*, 25 mei 1917)

De toenemende argwaan voor de 'stookfilm' – zoals kwalijke propaganda ook wel werd genoemd – ging gepaard met een groeiend geloof in de ideologische mogelijkheden van het filmmedium. Tijdens de Eerste Wereldoorlog maakten regeringen voor het eerst op min of meer systematische wijze gebruik maakten van massamedia om de publieke opinie in binnen- en buitenland te beïnvloeden. [Véray 2010, Ferguson 2012, Welch 2014] In de loop van 1915 veranderde de houding van

de internationale politiek ten opzichte van het gebruik van film als propagandamiddel. De 'totale oorlog' dicteerde de noodzaak om met alle (on)geoorloofde middelen de oorlogsinspanningen te ondersteunen. Zo gloorde het inzicht dat juist film een waardevol instrument in de psychologische oorlogvoering kon zijn; niet alleen omdat die als geen ander massamedium in staat was om collectieve emoties te bespelen, maar ook omdat die een breed en ongeletterd publiek bereikte. Het fotografische beeld kreeg bovendien een unieke retorische eigenschap toebedeeld: het *loog* niet. Films leenden zich daarom bij uitstek als 'bewijs' voor het eigen gelijk. In die overtuiging stichtten de Fransen, Britten en Duitsers tijdens de Eerste Wereldoorlog hun eigen propaganda-filmdiensten.⁵

Met de oprichting van de *Section Cinématographique de l'Armée* (s.c.a.) meldde de Franse overheid zich als eerste aan het filmfront. In februari 1915 tekenden de vier grootste Franse filmproducenten – Éclair, Éclipse, Gaumont en Pathé – 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 s.c.a. mochten filmen. De missie was tweeledig. Naast de opdracht om de oorlog als historisch fenomeen te documenteren voor het nage-

3 De burgemeester van Rotterdam verordonneerde met ingang van oktober 1914 een algeheel verbod op 'oorlogsfilms, 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.' (*Rotterdamsch Nieuwsblad*, 26 oktober 1914) Naar aanleiding van de situatie in den Haag schreef het *Bataviaasch Dagblad*: 'Wat de bioscopen betreft, daar let onze zorgzame burgervader sterk op; alle vertooningen, 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.' (19 januari 1915)

4 Tijdens de Eerste Wereldoorlog was geen sprake van een landelijke bioscoopcensuur; deze voltrok zich doorgaans op gemeentelijk niveau. Burgemeesters hadden de mogelijkheid om films te verbieden of te couperen als zij van mening waren dat de films een gevaar opleverden voor de openbare orde of goede zeden.

5 In vele andere landen werden gedurende de Eerste Wereldoorlog eveneens propaganda-filmdiensten opgericht, bijvoorbeeld in de Verenigde Staten, Oostenrijk-Hongarije, Italië, België en Nederland. De Haagse bioscoop-eigenaar en filmmaker Willy Mullens was nauw betrokken bij de Filmbrigade van het Nederlandse leger. De Filmbrigade werd al in augustus 1914 (!) opgericht; de Nederlandse legerautoriteiten zagen de potentie van het filmmedium veel eerder in dan genoemde landen, al moet gezegd dat de korte films vooral werden gemaakt om als instructiemateriaal binnen het leger te dienen. Het belangrijkste product van de Filmbrigade was de Nederlandse 'regeringsfilm' *Holland Neutraal* (1917), waarvoor *Britain Prepared* model had gestaan.

slacht, zouden de films in binnen- en buitenland worden gebruikt om sympathie voor de Franse zaak te kweken. [Véray 2008: 14] Uiteraard bleven alle filmmakers aan strenge censuur onderhevig. Zo bleef het verboden onderwerpen te filmen die de buitenlandse inlichtingdiensten zouden kunnen interesseren of die het moreel zouden kunnen ondermijnen, waaronder de aanblik van gedode of gewonde soldaten. [Véray 2008: 16] De vele s.c.a.-films die in Nederland te zien waren vonden hun weg via de Amsterdamse vestiging van Pathé, Kinematograaf Pathé Frères. Ambassadepersoneel en pro-Franse burgers spanden zich gezamenlijk in om zoveel mogelijk films in Nederland vertoond te krijgen. Hooggeplaatste Nederlandse militairen en politici werden aangespoord de films te komen bekijken. Sommige films werden zelfs gratis aan bioscoophouders aangeboden. [Montant 1988: 1364]

De Fransen waren echter niet de enige propagandisten die het op de Nederlandse publieke opinie hadden voorzien. Ook het Britse propaganda-instituut Wellington House, opgericht in september 1914, richtte zich in zijn werkzaamheden op de neutrale landen en Nederland in het bijzonder. Het doel was om tegenwicht te bieden aan de Duitse propaganda, 'to inform and influence public opinion abroad and to confute German mis-statements and sophistries.' [Sanders 1975: 119] De beïnvloeding van de neutrale pers via de persbureaus was een speerpunt in het Britse propagandabeleid. Het Britse Reuters voorzag maar liefst 27 Nederlandse kranten van informatie. [Sanders: 133] Pro-Britse pamfletten en vlugschriften in dienst van de Britse zaak waren in Nederland gratis of voor een klein bedrag verkrijgbaar. Het Wellington House was zich ook bewust van de zeggingskracht van het beeld. Het geïllustreerde propagandatijdschrift *The War Pictorial* werd in Nederland onder de titel *De oorlog in beeld* verspreid.

In augustus 1915 besloot het Wellington House tot de oprichting van een eigen filmsectie, de *Cinema Committee*, die zich actief met de productie van propagandafilms bezig zou houden. Tijdens de oorlogsjaren zouden er meer Britse filmorganisaties worden opgericht die zich op verschillende wijzen tot leger en regering verhielden, maar zich primair lieten leiden door een rotsvast geloof in film als vooraanstaand propagandamedium. Voor speelfilms was in de Britse productie geen plaats. Men zette in op authentieke non-fictie die het liefst zo dicht mogelijk bij het front was opgenomen. Ook het gebruik van manipulatieve retorica werd geschuwd; leugens druisten immers in tegen de 'chivalric code of duty and honor in warfare' die aan de basis stond van de (vermeende) morele suprematie van de Britten. [Messinger 1993: 123] In de officiële Britse filmpropaganda kwamen expliciet anti-Duitse beelden dan ook niet of nauwelijks voor. Liever benadrukte men de bravoure, de slagkracht en het doorzettingsvermogen van het eigen *Kitchener's Army*, het vrijwilligersleger dat in korte tijd was uit-

gegroeid tot een reusachtig legioen. Dat was althans de insteek van de eerste film van het Wellington House, *Britain Prepared* (1915). Deze avondvullende documentaire (3 uur en veertig minuten!) ging op 29 december 1915 in het Londense Empire Theatre in besloten première. Op de genodigdenlijst prijken de namen van prominente leden van de regering, het leger en de pers. Op de voorpagina van het *Algemeen Handelsblad* van 4 januari 1916 werd een uitgebreid Engels verslag van deze vertoning gepubliceerd. Wat deze krant 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 hooggeplaatste publiek te spreken. Film werd in de hogere echelons van de samenleving nog altijd beschouwd als plat kermisvermaak. In de ogen van zedenprekers – en die waren er in Nederland genoeg – was het ‘bioscoopgevaar’ zelfs verantwoordelijk voor het morele verval van de samenleving. Dat een minister zich op het ‘kinema-toneel’ had gepresenteerd, bracht de verslaggever tot de conclusie dat de première ‘één der épisoden uit den oorlog’ was.

Het mag geen wonder heten dat de film de aandacht trok van de slimme zakenman David Hamburger, eigenaar van de Amsterdamse bioscoop *Cinema Palace* en het gelijknamige filmverhuurkantoor. Wellicht aangezet door de berichten in de Nederlandse kranten reisde Hamburger direct af naar Londen, waar hij ‘na eenige dagen hard sappelen’ de vertoningsrechten van *Britain Prepared* wist te bemachtigen. (*De Kinematograaf*, 16 juni 1916) De Britten zelf ondernamen geen actieve pogingen om de film in het neutrale Nederland te distribueren. De verspreiding van films in het buitenland lieten ze liever aan ‘unofficial actors’ over. [Messinger 1993: 117] Deze liberale insteek had als voordeel dat de propagandistische intenties enigszins werden verhuld door de ogenschijnlijk vrijwillige inspanningen van een neutrale distributeur. Bovendien konden de gemaakte kosten gemakkelijker worden terugverdiend. Dit betekende echter niet dat de Britten de controle over hun propagandafilms volledig uit handen gaven. *Britain Prepared* werd in Engeland nauwgezet van Nederlandse tussentitels voorzien en in het huurcontract werd vastgelegd dat onder geen beding aanpassingen in de filmkopie mochten worden gemaakt. (*Kinematograaf*, 16 juni 1916) Om zich ervan te verzekeren dat Britse propagandafilms niet werd gebruikt voor verkeerde doeleinden, werden vertoningen in Nederlandse bioscopen nauwlettend in de gaten gehouden. [Blom 2001: 135]

De documentaire *Britain Prepared* (in Nederland afwisselend aangeduid als *Engeland strijdvaardig*, *Engeland slagvaardig* of *Hoe Engeland zich in een jaar tot de oorlog toerustte*) kende een episodische structuur, waarin steeds een nieuw legeronderdeel centraal stond. Voor Nederlandse bioscoopbezoekers bood de film weinig nieuws. In de oorlogs-

journaals hadden zij al zo vaak parades, munitiefabrieken en allerhande wapentuig gezien, dat dergelijke beelden halverwege 1916 hen al danig begonnen te vervelen.⁶ Om het uithoudingsvermogen van de toeschouwers niet te zeer op de proef te stellen werd *Britain Prepared* als seriefilm in tien delen van twintig minuten uitgebracht. De losse afleveringen waren vrijwel altijd onderdeel van de randprogrammering. Halverwege de jaren tien van de twintigste eeuw bestond het bioscoopprogramma doorgaans uit een bonte verzameling korte en langere films uit verschillende genres. Het kwam nog weinig voor dat er slechts één film op het menu stond: een dergelijke eer was alleen voor de allerchicste films en dito filmtheaters weggelegd. Zo gesteld was het al bijzonder dat *Britain Prepared* überhaupt een keer in zijn geheel werd vertoond. In de ochtend van 15 juni 1916 werd de film afgedraaid in Cinema voor genodigden, onder wie vele vertegenwoordigers van de pers. Het valt niet met zekerheid te zeggen of hier voor het eerst sprake was van het fenomeen 'persvoorstelling' in de Nederlandse bioscoopcultuur, maar het heeft er alle schijn van dat David Hamburger één van de eerste Nederlandse distributeurs was die op deze wijze extra aandacht voor zijn films genereerde. Hij wist uit ervaring dat Nederlandse kranten nauwelijks over films schreven. De kwalijke reputatie van zijn metier was voor de pers genoeg reden om aan de bioscoop niet al teveel aandacht te besteden.

76

De Nederlandse kranten hadden wel oog voor *Britain Prepared*. Nog op dezelfde dag, enkele uren na de persvoorstelling, verschenen in het *Algemeen Handelsblad* en *De Nieuwe Rotterdamsche Courant* uitgebreide, gematigd positieve besprekingen. *De Telegraaf* was zelfs zeer 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 omtrent hetgeen zij sedert Augustus 1914 verricht heeft – wat geweldig is.' Het was niet zozeer de inhoud van de film die tot de verbeelding sprak, ook al werd *Britain Prepared* in de pers geroemd om zijn fotografische kwaliteit, maar het feit dat de film voor politieke doeleinden werd gebruikt. Men was het erover eens dat hier sprake was van een nieuw fenomeen. De 'regeeringsfilm' – een neologisme – toonde aan dat film en bioscoop in sommige opzichten *au sérieux* konden worden genomen. Dat was natuurlijk koren op de molen van Nederlandse bioscoophouders die de reputatie van hun etablissement wilde vergroten. Abraham Tuschinski, die de film na de première in Cinema Palace in zijn Rotterdamse bioscoop Thalia draaide, nodigde voor de eerste vertoning verschillende hoogwaardigheidsbekleders uit, onder wie de commissaris van politie en de consuls van Engeland, Frankrijk en België. Besloten voorstellingen werden blijkbaar niet als een gevaar voor de neutraliteit beschouwd, ook al voltrokken ze zich niet binnen een gepaste, 'zwijgende' setting, zoals uit een

bespreking in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* mag worden afgeleid: ‘Dat dit publiek “pro” was en naar welken kant “pro” toonde het af en toe met een levendig applaus.’ (6 juli 1916) Ook de Haagse bioscoopondernemer en cineast Willy Mullens organiseerde in zijn Residentiebioscoop een ‘elite-voorstelling’ waarbij tal van genodigden uit militaire en politieke kringen aanwezig waren. ‘Het wemelde er van de “Hoogen”, met en zonder uniform’, knarsetande de verslaggever van de Sociaal-Democratische krant *De Tribune*, die tevens stelde dat de film geen ander doel diende dan ‘Nederland te militariseeren’. (15 juli 1916) Het lijkt waarschijnlijk dat beide bioscoophouders hun gastenlijst met de hulp van Brits ambassadepersoneel opstelden. Zeker is dat dergelijke distributie- en vertoningspraktijken de Britse propagandisten niet onwelgevallig waren. Zij mikten in eerste instantie niet op het grootst mogelijke publiek, maar op de gunst van de politieke bovenlaag en de pers.

Halverwege 1916 verschenen meer ‘regeringsfilms’ in de Nederlandse bioscopen. Een week na de première van *Britain Prepared* bijvoorbeeld, op 22 juni 1916, werd in Amsterdamse Cinema Pathé voor het eerst de drie uur durende Franse s.c.a.-documentaire *La défense de Verdun (De verdediging van Verdun)* vertoond. Van de daadwerkelijke strijd rondom Verdun was weinig te zien, maar bij de pro-Franse doelgroep was de film mateloos populair:

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 het moet zich uiten. (*Algemeen Handelsblad*, 23 juni 1916)

Vanaf september 1916 verschenen ook de eerste propagandafilms over de slag aan de Somme in de Nederlandse bioscopen. *La bataille de la Somme* [S.C.A., 1916] werd in drie delen van ongeveer een klein kwartier

6 De *Bioscoop-Courant* van 19 november 1915 schreef: ‘Ja, Raafje [de auteur, KdZ] weet wel, dat de tegenwoordige journaal-opnamen van waarde zijn voor de oorlogvoerende landen, maar ook weet hij, en zeker vele exploitanten met hem, dat het Hollandsche publiek, en met recht, zeer weinig belang stelt in deze oorlogspropaganda of wat daarmee in verband staat. Men meene nu niet, dat hier bedoeld worden de oorlogsopnamen; hiervoor bestaat een levendige belangstelling, maar dergelijke zijn in onze huidige journaals “witte raven”.’

uitgebracht, waarvan het eerste deel door *Kinematograaf Pathé Frères* gratis werd aangeboden. In tegenstelling tot alle oorlogsfilms die vanaf het einde van de 19e eeuw te zien waren geweest, bood *La bataille de la Somme* wel degelijk een realistisch beeld van het 'lege slagveld'. Tegen het omgeploegde landschap, ergens in het Niemandland, tekenden zich zelfs soldaten af die de vijandelijke loopgraven bestormden. 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. Toch ging de documentaire grotendeels aan de pers voorbij. Dat had misschien te maken met de beperkte duur van de afleveringen, maar waarschijnlijker is dat *La bataille de la Somme* werd overschaduwd door een andere film over dezelfde slag, die een week later in de Nederlandse bioscopen zou verschijnen. Deze wist wèl de aandacht van het grote publiek en de pers te vangen.

Reacties op *The Battle of the Somme*

78 Nog voor zijn perspremière op 25 september 1916 in Cinema Palace, werd de komst van *The Battle of the Somme* in Nederlandse kranten en filmvakbladen aangekondigd. Met enig ontzag werd geschreven over de prestatie van twee cameramannen die erin waren geslaagd om de strijd vanuit de voorste loopgraven te filmen. Het Britse Ministerie van Oorlog had Geoffrey Malins en John McDowell aangewezen om de historische slag aan de Somme te documenteren. Slechts bewapend met een koffercamera, statief en kilo's nitraatfilm, draaiden de cameramannen mee met de gevechten aan het front. *The Battle of the Somme* was het resultaat van participerende oorlogsverslaggeving *avant la lettre*.

In Groot-Brittannië sloeg de film in als een bom. In zekere zin slaagde de film erin het oorlogsenthouziasme brandend te houden door de Britse successen aan het Sommefront te vieren, niet in de laatste plaats omdat de publieke opinie bij het verschijnen van *The Battle of the Somme* nog altijd pro-oorlog was. [Reeves 1993] Tegelijkertijd kwam de aanblik van dode en gewonde soldaten de makers op veel kritiek te staan. Veel Britten waren van mening dat het 'beschaafde' objectiviteitsstreven van de Britse filmpropaganda morele grenzen had overschreden. In reactie op dergelijke geluiden schreef het gezaghebbende *The Times* dat de film de patriottische geest juist versterkte. (*De Bioscoop-Courant*, 15 september 1916) De hoofdredactie van het Britse dagblad hoopte dat *The Battle of the Somme* overal te zien zou zijn, op voorwaarde dat geen enkele partij er geldelijk voordeel uit zou trekken en de film afzonderlijk zou worden vertoond – en dus niet, zoals *De Bioscoop-Courant* parafraseerde, 'als één der vele nummers op een pro-

gramma dat uit de gewone kluchten en film-drama's samengesteld is.' Filmhistoricus Nicholas Hiley schat dat alleen al in de eerste week meer dan een miljoen Britten de film had gezien. Zijn schatting van het totaal aantal Britse bezoekers voor de film loopt op tot 10 miljoen. [Hiley 2015]

Profiterend van de reeds bestaande contacten die hij tijdens zijn eerste handelsreis had opgedaan – en het vertrouwen dat hij klaarblijkelijk bij het Wellington House genoot – slaagde David Hamburger er eveneens in de vertoningsrechten van *The Battle of the Somme* voor de Nederlandse en Nederlands-Indische markt te bemachtigen. 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 voor de film. In een brief aan het Wellington House benadrukte Desmet weliswaar zijn Belgische afkomst en affectie voor de geallieerde zaak, maar dat weerhield hem er niet van om ook Duitse films te verhuren of in zijn eigen bioscopen te vertonen. [De Groot en Dibbets 2010: 515] Nöggerath jr., Duitser van geboorte, had zich bij het Britse consulaat voorgedaan als pro-Brits, maar ook hij had altijd oog gehad voor Duitse films. [De Groot en Dibbets: 515-516] 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. Men had goed in de gaten dat *The Battle of the Somme* een potentiële 'kasmagneet' was. En niet ten onrechte, zo bleek. Hoewel de film nog altijd een lange zit was (ongeveer 75 minuten) en net als in Groot-Brittannië zonder enig bijnummer werd vertoond – 'uit piëteit voor de ongelukkigen, die voor hun vaderland worden opgeofferd, en ook ter wille van Uw publiek, opdat dit het begrip van de tragedie, welke zich daar voor hun oogen afspeelt, bijblijve!' (*De Kinematograaf*, 6 oktober 1916) – 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. Kranten en bioscoop-ers lieten 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! (*De Kinematograaf*, 13 oktober 1916)

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 *The Battle of the Somme* (meestal onder de titel *Het groote Engelsche offensief*) aangekondigd als de eerste film die in de vuurlinie was opgenomen. Hoewel dat bijvoorbeeld ook van *La Bataille de la Somme* kon worden gezegd, leek men het er nu over eens dat deze film de werkelijkheid dicht benaderde. 'Nog nimmer zag ik op het doek een zoo treffende suggestieve voorstelling van de macht, die doodt en vernielt', schreef het *Algemeen Handelsblad* op 26 september 1916. *De Telegraaf* vond de film 'ontzettend van realiteit' (26 september 1916), *Het Vaderland* sprak van 'de groote eerlijkheid, welke uit de beelden spreekt' (3 oktober 1916) en *De Bioscoop-Courant* over 'de schrijnende, harde werkelijkheid [...] van de jammerlijke oorlogswee op het slagveld, waartoe geen pen in staat is dit zoo treffend weer te geven'. (29 september 1916) Aan de basis van dit vermeende realisme stond de representatie van het lichaam als onderwerp van fysiek en psychisch lijden. Natuurlijk waren stervende soldaten in speelfilms ruim vertegenwoordigd, maar de patriottische pathos waarmee zij het ondermaanse verlieten had weinig met de werkelijkheid van doen. De vrolijk zwaaiende soldaten die men uit de actualiteiten kende stonden in schrill contrast met de van pijn vertrokken gezichten in *The Battle of the Somme*. Uit de beelden van dode lichamen die roemloos over het slagveld lagen verspreid kon geen enthousiasme voor de oorlog worden afgeleid.

80

De ironie wil dat de enige scène uit de *The Battle of the Somme* waarin men inderdaad getuige was van het sterven, het moment waarop de Britse soldaten *over the top* gaan, zeer waarschijnlijk *fake* was. [Smither 1993] Ondanks de borstklopperij waarmee Geoffrey Malins zijn eigen heldendaden bezong in zijn autobiografisch verslag *How I Filmed the War* (1920), was het plaatsen van de camera boven het maaiveld der loopgraven ook voor hem te risicovol. Toch sprak juist deze scène het meest tot de verbeelding van het Nederlandse publiek, zoals ook uit een verslag van het *Haarlems Dagblad* kan worden afgeleid:

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. (16 november 1916)

De anonieme schrijver was zichtbaar onder de indruk van wat hij
zojuist in het Apollo-Theater aan de Barteljorisstraat had aanschouwd.⁷
The Battle of the Somme werd doorgaans muzikaal geïllustreerd door
een pianist of een strijkje, zoals in het tijdperk van de zwijgende film
gebruikelijk was. De *over-the-top*-scène werd echter 'kracht' bijgezet
door contemplatieve stilte. Deze vertoningspraktijk, die in navolging
van de Britten vrijwel overal in Nederland werd toegepast, droegen in
hoge mate bij aan de iconisering van deze scène in het bijzonder. In de
kranten had het aanwezige publiek over de loopgraafaanvallen kunnen
lezen, het begrip 'niemandsland' sprak bij iedereen tot de verbeelding,
maar nu kon men de gruwelijke realiteit met eigen ogen aanschou-
wen. Wanneer alle reacties op de film in ogenschouw worden geno-
men, valt op dat de pers de beruchte *over-the-top*-scène in ieder geval
niet als *nep* bestempelde. Vanuit een hedendaags perspectief kan dat
opvallend worden genoemd. De getroffen soldaten gaan nogal gepo-
seerd te gronde, zonder dat er kogelinslagen zichtbaar zijn, waarna de
'doden' het zich gemakkelijker maken door een andere positie aan te
nemen. Voor de meeste toeschouwers destijds was het echter niet evi-
dent dat hier sprake was van een encenering. Het ontbrak hen simpel-
weg aan een referentiekader: nooit eerder was men met een dergelijke
voorstelling in aanraking was gekomen. In combinatie met de momen-
ten in de film die de dood ontegenzeggelijk wel op het doek brachten,
was de *over-the-top*-scène voor velen overtuigend genoeg.

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 al betoogd dat in het neutrale Nederland vooral als een plei-
dooi voor het pacifisme werd gezien. In de kranten werd vaak bena-
drukt dat men zich geen betere reclame tegen de oorlog kon wensen.

7 Was dit de plaats waar de Haarlemse schrijver, dichter en schilder
Jacobus van Looy *The Battle of the Somme* had gezien? In *Het verhaal
van den Provinciaal* beschrijft Van Looy de zinsbegoochelende
ervaring van een bezoek aan de film in het 'Phebus-Theater'. In
Nederland bestond destijds waarschijnlijk geen bioscoop die zo
heette, maar verscheidene bioscopen waren wel vernoemd naar
het equivalent van Phebus: Apollo. Voor zover bekend was het
Apollo-Theater de enige Haarlemse bioscoop waar *The Battle of the
Somme* werd vertoond. *Het verhaal van den Provinciaal* kan worden
beschouwd als een belangwekkend receptiedocument van *The
Battle of the Somme*. In de jaren tien van de 20e eeuw speelden film
en bioscoop nauwelijks een rol in uitingen van de 'hoge cultuur'.

[Kristel 2007] De bioscoopers speelde een leidende rol in deze vorm van *framing*. *De Kinematograaf* had de toon gezet door te pleiten voor vertoning van de film 'waarin de gruwelen van den oorlog het volk in al haar ellende, verschrikkingen tegengrijnst', in de overtuiging dat daarmee de mensheid wakker kon worden geschud. 'Voor de film is een schoone taak weggelegd.' (1 september 1916) Deze politiek correcte lezing was uiteraard in het belang van het bioscoopbedrijf zelf. De suggestie dat *The Battle of the Somme* de wereldvrede bevorderde was alleszins beter dan de film als 'onneutraal' of 'sensatiebelust' te beschouwen. Wederom bood een 'regeeringsfilm' bioscopen de mogelijkheid om zich als beschaafd bedrijf te afficheren. Het sensatiebeluste publiek kwam toch wel.

The Battle of the Somme stuitte in Nederland wel degelijk op kritische reacties. Naar analogie met de morele discussie in Groot-Brittannië ergerden vele Nederlanders zich aan het feit dat de beelden van expliciet geweld in de openbaarheid circuleerden. 'Is tegenwoordig niets en niemand meer heilig? Niet eens meer het sterven voor het vaderland? [...] En waarom gaan onze militaire overheden daarheen? Tot hunne verheffing?', klaagde een briefschrijver in het Duitsgezinde tijdschrift *De Toekomst*. (20 oktober 1916) Een andere inzender vervolgde: 'Hoe grof zijn die Engelschen toch! Hebben de Duitschers tijdens *hunne* successen ons vergast op zulke walgelijke toneelen als nu deze film?' 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.' Dat leek niet geheel bezijden de waarheid. In het *Rotterdamsch Nieuwsblad* werd een ingezonden brief van 'drie Nederlanders' gepubliceerd die deze stelling onderschreef. (2 november 1916) De ondertekenaars, naar eigen zeggen zeer goed bekend met de opnamen, protesteerden tegen het manipulatieve karakter van *The Battle of the Somme*. De kern van hun betoog was dat de film wel degelijk loog, omdat zij niet in de vuurlinie, maar ver achter het front was opgenomen. Daags erna werd deze onthulling door een andere inzender met hoon ontvangen:

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? (*Rotterdamsch Nieuwsblad*, 3 november 1916)

Deze briefwisseling is zeldzaam voorbeeld van mogelijke discussies die naar aanleiding van *The Battle of the Somme* werden gevoerd, maar zelden werden weerspiegeld in de overwegend positieve reacties van de pers. Sommige krantenredacties plaatsten wel kritische kanttekeningen bij de film. *De Tribune* sprak sarcastisch van 'een mooi stukje reclame voor het anti-militarisme' (10 oktober 1916) en de katholieke krant *De Maasbode* ijverde voor een toegangsverbod voor kinderen, in de hoop hen 'meer eerbied voor dooden en voor ander leven bij te brengen'. (26 september 1916) Ook de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* stelde vraagtekens bij de communis opinio van de andere landelijke dagbladen: 'Bevordering van pacifisme zien wij er ook niet in. De film behoort dunkt ons, tot de prikkelfilms, waar degenen die de voorstelling bezoeken, niet heen gaan om in het pacifisme te worden opgevoed.' (27 september 1916)

Het succes van *The Battle of the Somme*

Lijdzzaam hadden de Duitsers toegezien hoe de Nederlandse filmmarkt in Frans-Britse handen was gevallen, maar het duurde vrij lang voor ze tot een tegenoffensief besloten. Met de oprichting van de Bild- und Filmamt (BUFA) op 30 januari 1917 moest de Franse en Britse filmpropaganda een halt worden toegeroepen. De succesvolle distributie van *The Battle of the Somme* in het neutrale buitenland was hen niet ontgaan. In een krampachtige poging de Britten van repliek te dienen, 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. [Rother 2010] Opvallend genoeg ontfermde David Hamburger zich ook over deze film. 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 film werd 'treffend', 'spannend' en 'imposant' genoemd (*Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 15 maart 2017, *Algemeen Handelsblad*, 15 maart 1917, *Nieuw Israëlitisch Weekblad*, 16 maart 2017) waar *De Bioscoop-Courant* aan toevoegde dat de opnamen 'duidelijker als die der geallieerden' waren, 'daar de belichting in deze hiertoe veel bijdraagt'. (16 maart 1917) Uit de reacties sprak echter geenszins de verbazing en verwondering die zijn Britse pendant ten deel was gevallen. Het was alsof men uit neutrale beleefdheid enige aandacht aan deze film schonk, maar van een onvoorwaardelijke interesse leek geen sprake. Het publiek bleef ook weg. Na enkele weken

verdween *Bei unseren Helden an die Somme* roemloos uit de Nederlandse bioscopen, zeer waarschijnlijk nadat hij alleen in Amsterdam en Rotterdam te zien was geweest. Het was de vakpers wel vaker opgevallen dat Duitse oorlogsactualiteiten in Nederland op weinig enthousiasme bij het publiek mochten rekenen.⁸

Wie *Bei unseren Helden an die Somme* vergelijkt met *The Battle of the Somme*, ziet waar de kracht van laatstgenoemde film in schuilt. De Duitse camera's bleven letterlijk en figuurlijk 'op afstand'. In de verte waren kleine figuren waarneembaar die hoegenaamd de vijandelijke linies innamen, plofwolken suggereerden een hevige strijd, maar veel actie was er niet te zien. De Britten gaven een gevarieerder overzicht van de voorbereidingen, de strijd en de naweeën ervan: ze creëerden een spanningsboog die zijn hoogtepunt vond in de *over-the-top*-scène. Malins en MacDowell hadden bovendien meer oog voor de menselijke kant van de oorlog. Om het thuisfront in de gelegenheid te stellen dierbaren te herkennen, brachten ze de gezichten van de soldaten voortdurend *close* in beeld. In hun directe blikken in de camera staat niet alleen de vanzelfsprekende vastberadenheid te lezen, maar ook angst, verwarring en pijn. *Bei unseren Helden an die Somme* toonde geen indringende opnamen van doden of gewonden, afgezien van twee ogenschijnlijk gewonde soldaten die door hun wapenbroeders worden ondersteund. Het werd de neutrale toeschouwer in *The Battle of the Somme* makkelijker gemaakt zich met de soldaten te identificeren en bijgevolg enige sympathie voor hen op te vatten.

84

Voor een neutraal publiek sprak de expliciet propagandistische toonzetting eveneens in het nadeel van *Bei unseren Helden an die Somme*. De Duitsers konden in Nederland niet rekenen op de sympathie van het grootste gedeelte van de Nederlandse bevolking en de film was slecht toegerust om daar verandering in te brengen.⁹ De propagandistische intentie werd benadrukt door schreeuwerige tussentitels. Franse en Afrikaanse krijgsgevangenen werden van beschimpend commentaar voorzien ('die weissen und farbige Träger der Kultur'), de Geallieerden bij herhaling beschuldigd van het bombarderen van dorpen en een parade van 'verse' troepen ging gepaard met de uitroep 'Die Reservén des erschöpften Deutschland!'. Het is zeer de vraag of dergelijke boodschappen in Nederland aan de juiste oren waren gericht. De 'neutrale', *understated* tussentitels in *The Battle of the Somme* pasten veel beter bij de gereserveerde politieke houding van de neutrale toeschouwer, evenals de beelden van het lijden onder alle partijen. Malins en McDowell hadden bovendien goed begrepen dat de moderne bioscoopganger zich snel verveelde. Met succes speelden zij in op de sensatiezucht van de reguliere bioscoopbezoeker. Onder het mom van de neutrale plicht kon iedereen zich schaamteloos vergapen aan de dood op het doek.

Kan *The Battle of the Somme* als geslaagde propaganda worden beschouwd? Het is niet gemakkelijk een eensluidend antwoord op deze vraag te geven. De film had in ieder geval niet tot gevolg dat de Brits-Franse campagne aan de Somme in Nederland plotsklaps als succesvol werd bestempeld. Voor zover bekend leidde *The Battle of the Somme* niet tot anti-Duitse betogingen 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: voor de meeste beschouwers benadrukte de film juist de zegeningen van een neutrale positie. Deze gedachte stond haaks op de teneur van een film die de Britse oorlogsinspanning vierde.

In andere opzichten kan *The Battle of the Somme* misschien wel als succesvolle propaganda worden beschouwd. De Nederlandse pers preees de film vooral om zijn 'eerlijkheid' – precies zoals de Britse propagandisten het hadden gewild – en over het algemeen werd *The Battle of the Somme* niet geïnterpreteerd als 'propaganda' in de hedendaagse, negatieve zin van het woord. Daar dient het ongekende publieke succes bij te worden opgeteld. *The Battle of the Somme* werd bezocht door vele bezoekers uit alle bevolkingslagen, waaronder de politieke en militaire elite. Zo werd een besloten voorstelling in de Haagse Familie-Bioscoop bezocht door opperbevelhebber Snijders en vrijwel de gehele Nederlandse leger top, maar ook door de Minister van Oorlog Bosboom en de Minister van Marine Rambonnet, die zich allen zeer waarschijnlijk voor het eerst in de bioscoop begaven.¹⁰ (*Het Vaderland*, 3 oktober 1916) *Bei unseren Helden an die Somme*, of welke andere Duitse propagandafilm dan ook, mocht geenszins rekenen op de interesse van Nederlandse officials. De distributie van *The Battle of the Somme* was bovendien veel breder. De film was in ieder geval tot februari 1917 overal in Nederland te zien; niet alleen in de vier grote steden, maar in legio plaatsen die over een volwaardige bioscoop beschikten.¹¹ Een der-

8 Zo schreef *De Kinematograaf* met ogenschijnlijk ingehouden leedvermaak: '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!' (11 augustus 1916)

9 In zijn studie van de 'Nederlandsche oorlogspsyche' stelde de journalist C.K. Elout in 1920 vast dat het Duitse kamp in Nederland ontegenzeggelijk in de minderheid was: 'Het valt niet te betwijfelen, dat de overgrootste meerderheid van ons volk "pro-Entente" en "anti-Duitsch" was.' (Elout 1920, 358)

10 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* [Willy Mullens, 1917].

11 Bijvoorbeeld in Amersfoort, Assen, Arnhem, Delft, Den Bosch, Den Helder, Enschede, Gorinchem, Gouda, Groningen, Haarlem, Leiden en Nijmegen. *The Battle of the Somme* werd ook in Nederlands-Indië vertoond.

gelijke, landelijke distributie was een absolute zeldzaamheid in de prille Nederlandse bioscoopcultuur. En overall trok de film de aandacht van de landelijke en provinciale pers.

Succesvol of niet: met recht mag de vertoning van *The Battle of the Somme* een mediagebeurtenis *par excellence* worden genoemd. Eeuwenlang was 'de oorlog' enkel geïdealiseerd in beeld gebracht, maar met de vertoning van *The Battle of the Somme* werd een massapubliek voor het eerst in staat gesteld haar 'ongecensureerd' te ervaren, op een wijze die *echt* werd geacht. Dat was althans de impressie van vrijwel alle Nederlandse commentatoren destijds, zowel voor- als tegenstanders van de film. Gevoed door de tijdloze fascinatie voor het sterven en de dood, stond *The Battle of the Somme* aan de basis van een nieuw paradigma in de representatie van het oorlogsfenomeen.