

# Business as usual?

## Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog<sup>1</sup>

IVO BLOM

De Eerste Wereldoorlog zorgde in Nederland voor problemen én kansen in de film- en bioscoopwereld. De oorlog traineerde de import van buitenlandse film en stuwde de nationale filmproductie op. Terwijl bioscopen in havengebieden het moeilijk hadden vanwege de werkloosheid in de haven, floreerden ze in grensplaatsen vanwege de gemobiliseerden. Tijdens de Eerste Wereldoorlog probeerden de strijdende partijen de publieke opinie in het neutrale Nederland voor zich te winnen. Zowel de Britten als de Duitsers bespioneerden in Nederland het filmaanbod – in het bijzonder dat van oorlogsjournaals en propagandafilms – en de reacties van de Nederlanders daarop om erachter te komen hoe Brits- of Duitsgezind men was. Konden de Duitsers met hun propagandafilms nauwelijks tegen die van de Geallieerden op, ze wonnen het uiteindelijk wel op het gebied van de commerciële filmvertoning in Nederland. De onderstaande tekst onderzoekt op welke manieren de Eerste Wereldoorlog ingreep in de Nederlandse film distributie en -vertoning. Naast algemene noties wordt een accent gelegd op hoe de strijdende partijen door middel van film propaganda in het neutrale Nederland maakten en tevens vanuit dit kader de Nederlandse filmwereld bespioneerden.

### DE ZOMER VAN 1914

Het rommelde in de zomer van 1914. De ontwikkelingen in het buitenland drongen ook in de Nederlandse pers door: de moord op de Oostenrijkse troonopvolger, aartshertog Frans Ferdinand, en zijn gemalin in Sarajevo en het daaropvolgende ultimatum van Oostenrijk aan Servië. Aan de andere kant leek dit de gemiddelde Nederlander aanvankelijk meer een herhaling van de Balkanoorlog van 1912: wel actueel en dus ook zichtbaar via bijvoorbeeld aparte oorlogsjournaals in de bioscoop, maar toch ver van het vaderlandse bed. Men maakte zich meer druk over locale zaken als de vertoning van de film van de begrafenisplechtigheid van de Nederlandse luitenant-kolonel Thompson, die op de Balkan gesneuveld was en in Nederland met alle égarde werd begraven. De film was overal te zien, in Amsterdam onder meer in het Bioscope-Theater van Anton Nöggerath, in Union van Johan Gildemeijer, in het Panopticum en in Jean Desmets bioscopen Cinema Palace en Cinema De Munt. Bij de laatste twee draaide de film maar kort en werd vervangen door onder meer een komedie, *Der Lumpenbaron*. In het blad *De Kunst* kunnen we lezen:

'Ik ben de directie van de Cinema Palace dankbaar dat zij mij de verkwikking van dit kluchtspelletje gebracht heeft op een oogenblik, dat ik meer dan ooit aan een dergelijk amusement behoefte had. Tevoren had ik namelijk in één week driemaal overste Thompson zien begraven; nooit zijn mijn vaderlandsliefde en mijn bewondering voor Beethoven en Chopin, de populairste dooden-marsch-componisten, op een zwaardere prof gesteld.'<sup>2</sup>

Het locale conflict tussen de Oostenrijkers en de Serviërs werd het startsein voor een wereldoorlog. Vanaf 28 juli regende het oorlogsverklaringen tussen de grote mogendheden

Op 2 augustus trokken de Duitsers Luxemburg binnen en twee dagen later België. Nederland ontsnapte aan het internationale conflict. De Duitsers bezetten Brussel op 20 augustus en stootten ver door in Frankrijk, tot over de Marne voor Parijs. Tussen 5 en 12 september werden ze door een groot tegenoffensief tegengehouden en trokken ze zich terug achter de Aisne. Het westelijk oorlogsfront veranderde in de patstelling van de loopgravenoorlog.

#### NIEUWE PUBLIEKSGROEPEN

De Eerste Wereldoorlog bezorgde de Nederlandse bioscopen twee belangrijke nieuwe publieksgroepen: Belgische vluchtelingen en soldaten. Bij de beschieting van de forten van Antwerpen, waar het Belgische leger zich op had teruggetrokken, vluchtten de Belgen massaal naar Nederland. Zeker 900.000 mensen trokken de Nederlandse grens over, wat in het begin voor voedsel- en huisvestingsproblemen zorgde. Daarnaast arriveerden ook zo'n 35.000 Belgische soldaten, die geïnterneerd en deels tewerkgesteld werden in de Limburgse mijnen. Na de eerste paniek gingen veel Belgen weer terug, maar tussen de 50.000 en 100.000 vluchtelingen bleven tot het eind van de oorlog in Nederland.

Het Nederlandse leger mobiliseerde op 1 augustus 1914. Tweehonderdduizend mannen werden onder de wapenen geroepen. Het leger was niet al te groot en nogal verouderd. Het moreel was laag. Het leger werd gezien als een noodzakelijk kwaad, in tegenstelling tot de marine, die geassocieerd werd met Nederlands vroegere zeemacht. Gaandeweg ontstond een amusementscircuit voor aan de ene kant de vluchtelingen en aan de andere kant de gemobiliseerden, twee omvangrijke groepen publiek. Vanwege geldgebrek bij beide groepen trok het goedkoopste amusement als cafés, danszalen en de bioscoop het meest. In grenssteden als Roosendaal, waar veel gemobiliseerden gelegerd waren, verrees de ene bioscoop na de andere. In steden met legerkazernes gebeurde hetzelfde. Niet iedereen was blij met de soldatencliëntèle, omdat die uit verveling of drankzucht nogal eens hardhandig met het interieur omging. Aan de andere kant was het leger een belangrijke doelgroep geworden. Jean Desmet adverteerde tijdens de oorlog in de speciale Soldatencourant voor zijn filmvoorstellingen in Cinema Parisien in Amsterdam. In Rotterdam adverteerde hij onder meer in La Belgique, naar men kan aannemen een krant voor de Belgische vluchtelingen, die als filmminnend golden. De meesten kwamen tenslotte uit Antwerpen, dat in 1914 een kleine dertig bioscopen telde.

#### BIOSCOPEN

Na de bioscoop-hausse in 1911 en 1912 kwamen er in de oorlog nog wel bioscopen in Nederland bij, maar veel minder dan voorheen. De nieuwe bioscooptheaters waren luxueu-

zer, comfortabeler en groter dan hun voorgangers, hoewel het tot het einde van de oorlog zou duren voor er bioscopen van meer dan duizend zitplaatsen verzezen. Opvallend is dat er in Amsterdam tijdens de oorlogsjaren nauwelijks nieuwe bioscopen werden geopend. In Rotterdam kwamen er per jaar één à twee nieuwe bioscopen bij, zoals eind 1914 Centraal Theater van Piet Vermeer en in 1915 Bioscope Feijenoord van Rosine, de zus van Jean Desmet. Bestaande bioscopen in Amsterdam wisselden van eigenaar, zoals Desmets Cinema De Munt en Gildemeijers Union, en werden soms onder nieuwe namen heropend. Tijdens de Eerste Wereldoorlog sloten ook verschillende bioscopen. Dit waren vooral volks- of buurtbioscopen, zoals Thalia en Victoria in Amsterdam. De grotere bioscopen in de winkelstraten en de uitgaanscentra hielden beter stand. In zekere zin was dit de voortzetting van een vooroorlogse ontwikkeling. Toen vond ook al in diverse steden een selectieproces plaats. Abraham Tuschinski werd door de overname van de Rotterdamse bioscopen Scala (1915) en Cinema Royal (1916), de nieuwbouw van Olympia (1916) en de (herhaaldelijk) verbouwde Thalia de bioscoopkoning van Rotterdam.

Vanwege de zeeblokkade en de confiscatie van schepen door de Geallieerden heerste in Rotterdam en Amsterdam tijdens de oorlog veel werkloosheid onder havenarbeiders en matrozen, zodat die groepen minder geld aan amusement konden besteden. Toch bleven zeker de kleine bioscopen door hun relatief lage entreprijzen laagdrempelig. Het verdwijnen van bioscopen had vermoedelijk niet zozeer met een teruglopend bezoek te maken, maar moet eerder gezocht worden in de sterk gestegen exploitatiekosten. Bioscoop-exploitanten moesten hun theaters uitbreiden, verfraaien en vernieuwen om niet voor de concurrentie onder te doen. Een prominent voorbeeld van deze ontwikkeling was Tuschinski's 'restyling' van Thalia en Cinema Royal in Rotterdam. Ook de steeds hogere gemakkelijksheidsbelastingen en de strengere veiligheidsvoorschriften deden de exploitatiekosten toenemen. Langlopende filmhuurcontracten en de groeiende film lengte schiepen potentiële risico's. Tussen het aanbod konden ook zwakke films zitten, die men niet kon compenseren met andere films, zoals in de tijd van de programma's met korte films.

#### DE NEDERLANDSE FILMDISTRIBUTIE EN FILMPRODUCTIE

In de herfst van 1914 werd de Noordzee tot oorlogsgebied verklaard en legde de Engelse marine zeemijnen. De Duitsers reageerden daarop met de duikbootoorlog. Schepen van neutrale landen als Nederland mochten van de Geallieerden alleen nog in geallieerde havens laden en lossen. Nederlandse schepen werden op die manier naar Engeland gedirigeerd. De vaart op Nederlands-Indië werd drastisch beperkt. Zodoende had de oorlog ingrijpende consequenties voor de Nederlandse economie, inclusief de filmbranche. Nederland was voor zijn grondstoffen sterk op de koloniën en de overzeese import aangewezen en was nu afhankelijk van de Britten, die een zeeblokkade opwierpen. Nederlandse schepen moesten aantonen, dat de door hen vervoerde goederen alleen voor Nederland bestemd waren, anders konden de Geallieerden ze als smokkelwaar confisqueren. Nederland wilde de neutraliteit tot elke prijs behouden en gaf dan ook zoveel mogelijk toe aan de beperkende maatregelen van andere landen, met name aan die van de Geallieerden.

De Nederlandse regering durfde niet in te grijpen, maar het Nederlandse bedrijfsleven wel. De reactie op de Britse beperkingen was de oprichting op 23 november 1914 van de Nederlandsche Overzee Trust Maatschappij (NOT). Deze vennootschap werd door voor-



aanstaande bankiers en reders in het leven geroepen om de handelsscheepvaart van en naar de koloniën te garanderen. De NOT moest de Nederlandse handel controleren en gaf vergunningen af voor importen naar Nederland mits men garandeerde dat goederen niet naar Duitsland werden doorverkocht. De NOT werd een soort staat in een staat. In april 1915 ging de NOT van start, op aandringen van Londen. De Nederlandse import, ook die van films, filmmapparatuur en filmreclamemateriaal, kwam onder haar hoede. Maar er handhaafde zich een grote grijze zone van wederverkoop aan Duitsland. Met de Duitsers werd veel zwarte handel gedreven en in Nederland krioelde het van de Duitse agenten die NOT-goederen naar Duitsland smokkelden, onder andere via de Belgische grens. De Nederlandse regering trad niet hardhandig op om de Duitsers niet teveel te bruuskeren. Nederland was bovendien afhankelijk van Duitsland voor de import van kolen, chemicaliën en verfstoffen, ook al werden kolen deels door Engeland geleverd. Daarnaast exporteerde Nederland veel land- en tuinbouwproducten naar Duitsland. De 'lekkers' in de NOT irriteerden de Britten dusdanig dat ze dreigden de NOT niet langer te erkennen, waarop deze strenger ging controleren. Nederland werd op rantsoen gezet. Men moest aangeven wat men nodig had, om zo de zwarte handel tegen te gaan. Dergelijke maatregelen zorgden ervoor dat naast anti-Duitse ook sterke anti-Britse gevoelens bij de Nederlanders leefden. Zowel Engeland als Duitsland probeerden herhaaldelijk de publieke opinie voor zich te winnen door het beschuldigen van de tegenpartij.

De oorlog had vanzelfsprekend consequenties voor de filmaanvoer naar en het filmaanbod in de Nederlandse filmwereld. Brussel viel geheel weg als film distributiecentrum voor de Nederlanders. Maar ook veel filialen van buitenlandse productie- en distributie maatschappijen in Berlijn verdwenen, waardoor het moeilijker werd voor Nederlandse distributeurs om in Duitsland aan films te komen. In navolging van vergelijkbare sluitingen en confiscaties van Duitse filialen in Londen en Parijs werden in Berlijn de tegoeden van buitenlandse filialen van bijvoorbeeld Pathé en Gaumont bevroren, het Franse personeel werd geïnterneerd of naar huis gestuurd en de firma's werden onder staatstoezicht gesteld. Alleen het Deense Nordisk hield zijn vertegenwoordiging in Berlijn, tot groot ongenoegen van de concurrentie.<sup>3</sup> Doordat Italië tot het voorjaar van 1915 neutraal bleef, was het tot die tijd niet moeilijk om via Duitsland of via Frankrijk en Engeland Italiaanse films te betrekken. Juist in die periode waren zowel de Italiaanse spektakelfilms als de Italiaanse divafilms in Nederland zeer in trek.

Natuurlijk was Londen al vóór de oorlog één van de grote verdeelcentra van de Amerikaanse film.<sup>4</sup> Zeker tot het uitbreken van de oorlog voeren iedere dag vanuit Rotterdam en Vlissingen naar de Britse hoofdstad en terug. Londen werd nu voor neutrale landen als Nederland ook een belangrijke doorvoerhaven van de Franse film. Vanaf het uitbreken van de oorlog daalde het aandeel van de Franse film op de Nederlandse bioscoopschermen enorm, omdat de Franse filmproductie ineenzakte. In De Bioscoop-Courant van 26 februari 1915 werd een verslag gepubliceerd van J. Trompetter, die beschreef welke obstakels hij tegenkwam, toen hij via Engeland Pathé-films uit Frankrijk ging halen: de strenge Franse, Britse en Nederlandse douane, films die in Frankrijk achterbleven en pas later verstuurd werden, visa, de verplichting 48 uur in Folkestone te blijven alvorens naar het vasteland terug te keren, verdenking Duitser te zijn of met de Duitsers samen te werken, zeemijnen en bovendien storm op zee.

De zeeblokkade en de duikbootoorlog barricadeerden in grote mate de import van bui-



tenlandse films naar Nederland, maar ook de export van uitgedraaide films naar Nederlands-Indië leed hieronder. Buitenlandse filmhistorici hebben uitgezocht dat weinig films verloren zijn gegaan door het tot zinken brengen van schepen. Aanvankelijk dreigde rond april 1915 in Engeland een totaal exportverbod naar neutrale landen als Nederland, maar door de NOT werd dit voorkomen. Nederlandse importeurs van film moesten een bankgarantie aan de NOT afgeven ter waarde van de films die ze importeerden.<sup>5</sup> In maart 1916 verbood Engeland alle filmexport ongeacht de bestemming, tenzij de films waren voorzien van speciale vergunningen, zoals die van de NOT.<sup>6</sup> Behalve redenen als het doorgeven van geheime boodschappen en het handelen in gevaarlijke stoffen vanwege de brandbaarheid van het filmmateriaal was het belangrijkste argument voor dit verbod: 'the Government's increasing desire to render impossible all indirect trading with the enemy.' Ook de kolennood had vanaf 1917 zijn effect op de filmhandel. Het binnen- en buitenlandse treinverkeer in Nederland werd beperkt, zodat films minder gemakkelijk konden worden doorgevoerd.

Door de aanvoerproblemen ontstond in Nederland een gebrek aan nieuwe films, terwijl daar juist een schreeuwende behoefte aan was. Zodoende werden oudere films opnieuw uitgebracht. Niet alle films die in deze periode langer dan de gebruikelijke week werden geprolonged, waren ook werkelijk succesfilms. De exploitanten wisten hoe moeilijk het was aan vers aanbod te komen en namen daarom soms met minder genoegen. In het buitenland werd dit opgemerkt. P. Körner schreef in het Duitse filmblad *Der Kinematograph*: 'Die meisten ausländischen Filme, welche jetzt in Holland gezeigt werden, sind älteren Ursprungs.'<sup>7</sup>

De aanvoerproblemen en het isolement hadden ook een positief effect. Ze stimuleerden de opkomst van een Nederlandse filmindustrie. De Hollandia-studio wist tijdens de oorlogsjaren een twintigtal lange speelfilms te produceren als *Majoer Frans* (1916) en *Het geheim van Delft* (1917). Ook de Nederlandse filmregisseur Theo Frenkel, voordien actief in het buitenland maar door de oorlog gedwongen in Nederland te werken, realiseerde lange speelfilms als *Het wrak in de Noordzee* (Amsterdam Film 1915) en *Genie tegen geweld* (Amsterdam Film 1916). Johan Gildemeijer, voorheen een belangrijke filmverhuurer en importeur van de Duitse film, breidde zijn terrein uit met filmproductie en verwierf een reputatie met het zangspektakel *Gloria Transita* (Rembrandt Film 1917). Körner schreef hierover in *Der Kinematograph*:

*'Durch die riesige Nachfrage und die Lieferungsverzögerungen, die bei dem Bezug aus allen Ländern jetzt entstehen, musste die holländische Filmindustrie gezwungenermassen ihren Ausbau vornehmen.'*

De Duitse vakpers ontging het toneelmatige karakter van de Nederlandse films niet:

*'Was der holländischen Filmindustrie noch fehlt, sind tüchtige Kinoschauspieler, denn Kräfte, welche nur für den Film tätig sind, gibt es nur einzelne.'*<sup>8</sup>

#### HET FILMAANBOD IN NEDERLAND

Het aanbod in de bioscopen veranderde tijdens de oorlog van samenstelling, maar sommige veranderingen in het filmaanbod waren al vóór de oorlog ingezet. De lange speelfilm was een niet meer weg te denken onderdeel van het filmprogramma geworden. Deense en Duitse sterren als Asta Nielsen en Henny Porten bleven populair bij de Ne-

derlanders. Duitse acteurs als **Hella Moja** en **Ernst Lubitsch** werden nieuwe publiekstrek- kers. Italiaanse actrices als **Lyda Borelli** en **Francesca Bertini**, die al vóór de oorlog waren doorgebroken, bevestigden hun **sterstatus**, terwijl nieuwe Italiaanse sterren opkwamen als **Pina Menichelli**, **Diana Karenne**, **Elena Makowska** en de krachtpatser **Maciste**. De **Deen Waldemar Psilander** bevestigde zijn **sterstatus** met nieuwe drama's en komedies. De Amerikaanse komiek **Charlie Chaplin** en diens epigoon **Billy Ritchie** vervingen komieken als **John Bunny**. De **Nederlandse speelfilm** produceerde een eigen filmdiva: **Annie Bos**.

Tijdens de **Eerste Wereldoorlog** brak ook de **seriefilm** of **serial** door. Dat gebeurde niet meteen in 1914. De **Amerikaanse serials** met **Pearl White** en **Helen Holmes** uit de periode 1914-1916 zijn weinig in **Nederland** vertoond.<sup>9</sup> Het genre manifesteerde zich pas rond 1916, toen distributeur **Loet Barnstijn** diverse Amerikaanse en Franse serials uitbracht van firma's als **Universal**, **Selig** en **Gaumont**. Later in de jaren tien ontstonden vooral Italiaanse en Duitse seriefilms met **krachtpatsers**, **detectives** of **acrobaten** zoals **Bartolomeo Pagano** (**Maciste**), **Max Landa** alias **Joe Deebs** en **Ernst Reicher** alias **Stuart Webbs**. De term 'serie-film' zorgt voor verwarring, omdat men vanaf 1913 ook allerlei films met grote sterren als 'series' presenteerde, waarbij het niet handelde om één lange film die in episodes was opgedeeld, maar om **aparte lange speelfilms** rondom één acteur of actrice die vaak 'en bloc' verkocht werden. Dergelijke series garandeerden, evenals de serial-film, dat het publiek terugkwam om nieuwe afleveringen te bekijken, mits ze goed genoeg waren.

De Amerikaanse film werd door de Nederlandse vakpers eerst nauwelijks geaccepteerd. Anno 1916 vond het blad **De Bioscoop-Courant** de Amerikaanse film nog 'te koel', al kwam er wel verandering in de kritische houding tegenover de Amerikanen.

'De Amerikaansche regisseur heeft zijn voorbeelden moeten nemen uit Europa en de filmspeler heeft moeten breken met zijn flegmatisch spel, met zijn gewoonte alles met hetzelfde gladdige gezicht en zijn wel gefrisseerd hoofd te spelen, of hij nu een bandiet uit de "slums" of wel den multi-millionnair voorstelde, met zijn eeuwig dezelfde gelaatsmime, hetzelfde lachen, dezelfde onderlip-bijting wanneer hij opwinding of teleurstelling moest uitdrukken.'<sup>10</sup>

Men vond het ook een hele vooruitgang dat de Amerikaanse film niet alleen meer westerns, films over de burgeroorlog of detectives opleverde, maar dat de Amerikaanse film-industrie zich onder invloed van de import uit Europa ook was gaan toeleggen op de productie van

'familiedrama's, levenstragediën en die der financiële wereld, en dit getuigen de laatste producten der Amerikaansche markt met goed succes. Ook de comedies en kluchten, welke voorheen vrij zouteloos of ruw waren, hebben thans alles voor.'<sup>11</sup>

Kort na het uitbreken van de oorlog heerste een tijdlang chaos in de Nederlandse film- en amusementswereld. Veel buitenlandse artiesten werden voor de mobilisatie opgeroepen en sommige variététheaters als **Flora** sloten enkele weken. Ook de Nederlandse vertegenwoordiger van **Pathé**, **Louis Justet**, vertrok naar Frankrijk en liet de zaak achter in handen van de boekhouder, **Verbunt**. Verschillende adverteerders in de film- en kunstbladen lieten het een periode afweten. In september, na de Slag aan de Marne, herstelde het bioscoop- en theaterleven zich weer enigszins. Vanaf de tweede helft van september verschenen de eerste oorlogsjournals in de bioscopen en in de volgende jaren waren deze journals doorlopend te zien.



## OORLOGSJOURNAALS

Al vanaf het uitbreken van de oorlog lukte het Oskar Messter opnames van het oorlogsfront te maken voor zijn journaal, de Messter-Woche. In andere landen duurde het veel langer voor men toestemming kreeg aan het front te filmen. Vanaf begin 1915 boden de Fransen speciale oorlogsjournaals aan, die in tegenstelling tot de gewone bioscoopjournaals vaak slechts over één item handelden en waarvan de inhoud alleen betrekking had op de oorlog. Jean Desmet, die niet alleen bioscopeigenaar maar ook filmverhuurder was, kocht niet veel van dergelijke oorlogsjournaals aan, ondanks aanbiedingen van de filmmaatschappijen Eiko, Messter, Pathé en Gaumont.<sup>12</sup> Hij weigerde steeds met de opmerking, dat dergelijke beelden vanwege de oorlogstoestand niet vertoond mochten worden. Of dat echt zo was, kan men zich afvragen, want Desmet kocht bij Pathé in de oorlog enkele actualiteitenfilms, met name een serie in juli 1915, waaronder *Le moral du soldat après 300 jours de guerre*.<sup>13</sup> Later volgden nog de Nederlandse actualiteitenfilms *Réfugiés belges* (1915) en *La Hollande septentrionale inondée* (over de overstroming in Noord-Holland in 1916).<sup>14</sup>

Ook bevinden zich in de Desmet-collectie in het Nederlands Filmmuseum diverse samengestelde journaals met de titel *Laatste Bioscoop Wereldberichten*.<sup>15</sup> Deze journaals zijn compilaties van items van zowel Duitse en Oostenrijkse (Messter, Eiko, Sascha) als van Franse en Britse (Pathé, Gaumont) filmmaatschappijen. Of Desmet deze journaals zelf samenstelde, is niet duidelijk. Zijn concurrent Nöggerath bood dergelijke *Laatste Bioscoop Wereldberichten* aan in vakbladen, maar het Desmet-archief bevat geen rekeningen van Nöggerath voor de verkoop van dergelijke journaals.<sup>16</sup> Het Duitse blad *Der Kinetograph* meldde over Nöggerath:

'Die gegenwärtigen Filme von deutschen Kriegsaufnahmen, welche in Holland gezeigt werden, stammen fast alle von der bestbekanntesten Firma Nöggerath, der von deutscher Seite besondere Vergünstigungen bei den Aufnahmen gewährt wurden. Die Firma erhält auch von der französischen L'Union des Cinématographes Filme gegen Austausch ihrer deutschen Aufnahmen, welches Verfahren auch mit England angewandt wird. Die Firma Nöggerath hat in ihren Unternehmungen etwa 50 000 Gulden Kapital angelegt.'<sup>17</sup>

Waarschijnlijk werden deze journaals dusdanig gecombineerd om in een land waar men angstvallig de neutraliteit probeerde te bewaren geen enkele vreemde mogendheid voor het hoofd te stoten. De Amsterdamse Pathé-bioscoop vertoonde desondanks alleen de Franse Pathé-journaals en was een verzamelplaats van pro-Franse sympathieën. Tijdens filmvoorstellingen in de Pathé-bioscoop werd spontaan de Marseillaise gezongen.<sup>18</sup>

## PROPAGANDA EN SPIONAGE: DE BRITTEN EN DE BATTLE OF THE SOMME

Het buitenland hield het filmaanbod en de situatie in de bioscopen Nederland nauwlettend in de gaten.

Engeland stelde aanvankelijk een lijst op van alle goederen die niet naar de neutrale landen mochten uitgevoerd worden (onder andere chemicaliën), maar naderhand vond men het verstandiger een lijst bij te houden van betrouwbare firma's dan ieder pakje open te maken. De betrouwbaarheid werd door de NOT vastgesteld, maar ook de Britten zelf hielden Nederland in de gaten, met name via het Rotterdams consulaat. In een rap-

port van het Ministry of Information werd in retrospectief geschreven: 'In Holland the official organisation under the Consul-General at Rotterdam had done such excellent work that a separate bureau was not thought necessary.'<sup>19</sup> Volgens het correspondentieregister van het Rotterdamse consulaat wist de Britse consul E.G.B. Maxse drommels goed dat de Duitsers op de Amsterdamse graanbeurs inkochten en dat er gesmokkeld werd tussen België en Nederland.<sup>20</sup> Een Duitse spionne, Madame Otto, werd ontmaskerd en ook de Britten hadden hun eigen Mata Hari, Maria Heyst, alias Miss Waterlow. Duitse socialisten speelden geheimen door aan de Britten en de bekende zakenman Kröller was volgens de Britten niet te vertrouwen. Van de Nederlandse kranten was bekend, dat de meeste strikt neutraal waren, behalve *De Telegraaf*, die pro-Geallieerden was. Belgische kranten die in Nederland gedrukt werden, bevatten veel Brits materiaal.

Veel was er aan gelegen om de publieke opinie in het neutrale Nederland te doorgronden en ten eigen gunste te beïnvloeden. In de eerste twee oorlogsjaren beperkte de buitenlandse propaganda zich hoofdzakelijk tot drukwerk. Daarbij liepen de Britten voorop. Het Britse consulaat in Rotterdam zorgde voor de verspreiding van propagandamateriaal als foto's en drukwerk. Het consulaat hield de filmvertoning in Nederland bij op pro- of anti-Britse gevoelens. Pas begin 1916 kwamen de Britten met eigen propagandafilms. Ze hadden contacten binnen de Nederlandse filmwereld, want in september 1916 werd in de correspondentie van het Rotterdamse consulaat gerefereerd aan een rapport van Anton Nöggerath over oorlogsfilms in de bioscopen in Nederland.<sup>21</sup>

Na een privé-vertoning op 27 september 1916 in Amsterdam werd *The Battle of the Somme*, de belangrijkste en grootst opgezette van de Britse propagandafilms, aangekocht door de Nederlandse distributiemaatschappij Cinema Palace. Hij werd uitgebracht in de gelijknamige bioscoop Cinema Palace, die inmiddels door David Hamburger sr. en Elias de Hoop werd gerund. Het Britse consulaat in Rotterdam wond zich op over het feit dat *The Battle of the Somme* te snel werd afgedraaid in Cinema Palace.<sup>22</sup> Het te snel draaien werd opgevat als een daad van de pacifisten. Na lang dralen werd in december 1916 vanuit Londen H. de Beaufort van de afdeling perspropaganda naar Nederland gestuurd om de bioscopen te inspecteren. Blijkbaar werd de zaak gesust, want begin 1917 mocht Hamburger de nieuwe Britse propagandafilm *The Battle of the Ancre and the Advance of the Tanks* (War Office Cinematograph Committee 1917) uitbrengen, ondanks concurrerende aanvragen van P.R. van Duinen.<sup>23</sup> Hamburger kreeg zelfs een contract voor twee jaar voor de film om die zo ook in Nederlands-Indië te kunnen distribueren.<sup>24</sup>

Ook in de Nederlandse vakpers werd *The Battle of the Somme* opgevat als een pacifistische film. *De Bioscoop-Courant* schreef:

'Er is zeker geen beter middel om het publiek meer anti-oorlogsgezind te maken dan het aanschouwen van deze pure werkelijkheid, van al het afschuwelijke van dezen mensenkrijg, zoodat deze film kan dienen als een prachtig propagandamiddel tegen den oorlog, hoewel misschien zij thans door de Engelsche regeering als zoodanig niet is bedoeld.'<sup>25</sup>

De film werd begin oktober vertoond in de Haagse Familie-Bioscoop voor de Ministers van Oorlog en Marine, de voltallige legerleiding en enkele buitenlandse gezanten.<sup>26</sup>

De Britten waren trots op hun propagandafilms. Ze lieten in hun distributiemateriaal, maar ook in hun interne berichten merken, dat de Duitsers bij hen fors achterliepen. Tegelijkertijd erkenden ze dat het veel beter zou kunnen.<sup>27</sup> Het Duitse filmvakblad *Der Kinematograph* omschreef het vanzelfsprekend negatiever:





'Scene uit de film *The Battle of the Somme* (1916): 'Britse soldaten redden een kameraad uit het spervuur' (foto: Imperial War Museum, Londen).

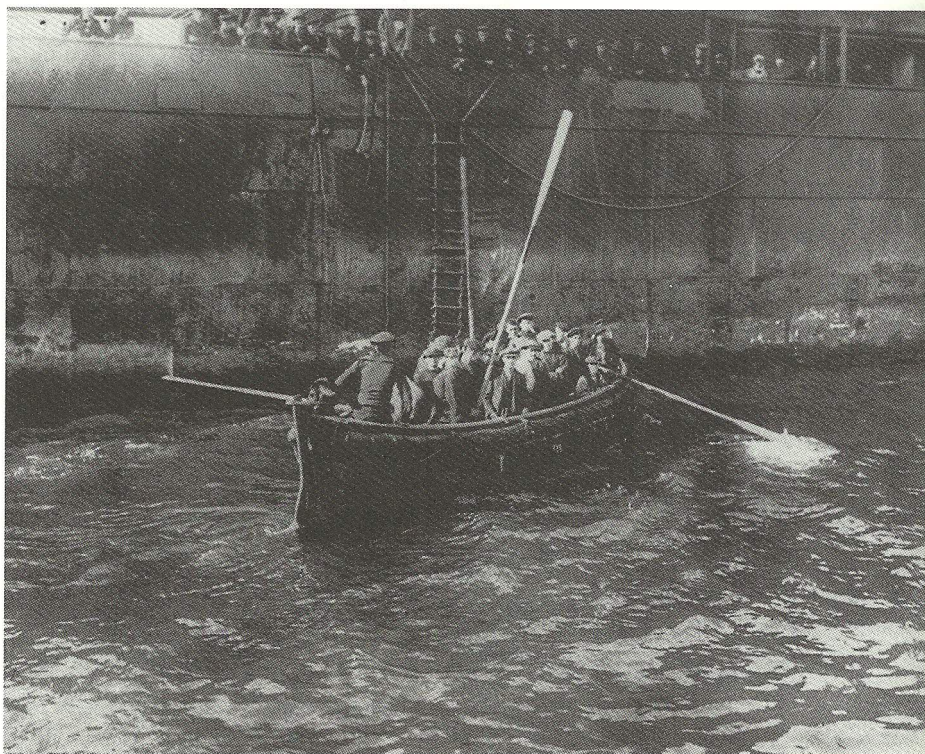
'...Reklamefilme für Englands Kriegsleistungen, die aber grösstenteils in England oder hinter den Front aufgenommen wurden und durch ihre sichtbare Schauspielerei die wahre Absicht allzu-sehr durchblicken lassen.'<sup>28</sup>

#### PROPAGANDA EN SPIONAGE: DE DUITSERS EN DE BUFA

De Duitsers gaven in 1916 toe dat ze zelf op het gebied van filmpropaganda nog weinig gepresteerd hadden.<sup>29</sup> Er was weliswaar een Zentralstelle für Auslandsdienst, maar die verspreidde slechts de oorlogsjournaals en dan nog niet eens in alle landen. Toen het opperbevel van het Duitse leger vanaf midden 1916 filmopnames toeliet, kwam er een eigen propagandafilmproductie op gang. Voor de verspreiding werd op 30 januari 1917 het Bild- und Filmamt (Bufo) opgericht. De Bufo richtte zich op de beïnvloeding van de publieke opinie in neutrale landen als Nederland, Zweden en Denemarken via film en fotografie. In Nederland verliepen de contacten via het Duitse gezantschap in Den Haag.

Eén van die Duitse propagandafilms was de *Möwe-film* (1917), waarvan een kopie nog bij het Nederlands Filmmuseum aanwezig is. Dit is een nepdocumentaire over de 'heldhaftige' acties aan boord van een Duits schip, dat vijandelijke en neutrale schepen tot zinken brengt. Toen men de film in een besloten voorstelling voor de pers wilde vertonen, adviseerde Den Haag de film in te korten, het aantal gezonken schepen te reduceren en de humaniteit in de film te benadrukken. Alleen dan zou de film kans van slagen hebben. Dat is blijkbaar gebeurd, want ook nu nog zie je dat alleen de schepen worden opgeblazen; de vijandelijke bemanning wordt netjes aan boord genomen.<sup>30</sup> De film werd





*'De bemanning van een gezonken Brits schip wordt aan boord van de Möwe gebracht' (foto: Imperial War Museum, Londen).*

vanwege de aversie in neutrale landen tegen de duikbootoorlog nauwelijks vertoond en ontving bij vertoning in Zwitserland negatieve kritiek. Het Auswärtiges Amt raadde daarom Den Haag aan de film niet te vertonen. De film werd uiteindelijk toch vertoond, maar weinig opvallend.

De Duitsers namen in Nederland films op. Het keizerlijke gezantschap in Den Haag liet naar aanleiding van koningin Wilhelmina's verjaardag door de firma Alberts Frères van de gebroeders Mullens een film opnemen van Duitse kinderen in Nederland. De film werd in het Haagse Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen gunstig ontvangen. De Haagse gezant raadde het Bufa aan om de film tegen een billijke prijs bij Alberts Frères te kopen, zodat die 'güter Stimmung für uns bleibt. Dieser Film dürfte in Berlin noch gute und zweckmässige Verwendung finden.'<sup>31</sup> Ik heb niet kunnen nagaan of de film van Mullens door de Duitsers werd aangekocht.

Het Bufa was het meest actief in 1918, het laatste oorlogsjaar. Wekelijks werd precies bijgehouden hoe het met de propaganda in de neutrale landen verliep. Zo werden in de laatste week van januari 1918 3.496 foto's op 573 ophangplaatsen in 32 steden geëxposeerd en liepen in Den Haag maar liefst 32 Duitse films, veel meer dan in andere neutrale landen als Denemarken of Zwitserland. Het aantal Duitse films in Den Haag was daarna wel beduidend minder. In de volgende week waren het er 9, half maart waren het er 12, en in augustus 11, maar dan wel in Den Haag, Rotterdam en Amsterdam samen. Op 1



februari 1918 werd de zogenoemde Ku-Stelle (Kulturpolitische Stelle) in Den Haag opgeheven en werden de zaken overgenomen door de Haagse firma Schröder & Co. Pro-Duitse Nederlanders beklagden zich dat de Britten wel in staat waren fraai uitgevoerde brochures en kaarten te verspreiden, die ook nog eens gratis waren, terwijl de Duitsers weinig van zich deden spreken en ook nog eens geld vroegen voor hun materiaal.

Het Duitse gezantschap hield de vertoning van films van de vijand goed bij. De beroemde film 'Fransche Moeders' (*Mères françaises*, 1917) met theaterdiva Sarah Bernhardt in de hoofdrol en de ongeïdentificeerde film 'Frankrijks Krijgsmacht' bevielen het publiek zeer. Al even populair was een opname in een Pathé-journaal van een mars van soldaten in New York, voorafgaand aan hun vertrek naar het Westelijk front. Daarnaast liep een Italiaanse film met een duidelijk anti-Oostenrijkse strekking. Bedoeld werd 'Maciste als alpenjager' (*Maciste alpino*, Itala 1917), die in 1918 in Nederland furore maakte. Reclame bij de film, die als hatelijk ten opzichte van de Centralen werd ervaren, zou op verzoek van [het gezantschap in] Den Haag zijn verwijderd. Maar de film rouleerde desondanks met veel succes in heel Nederland, niet in het minst door de agressieve distributiebeleid van de verhuurder, Loet Barnstijn. Begin oktober 1918 meldde het Bufa dat de Entente (de Geallieerden) gebouwen in Den Haag gekocht had om ze tot een grote bioscoop te verbouwen. De contracten werden op het Amerikaanse gezantschap getekend. In de onderneming zaten twee Amerikanen en één Nederlander. Een onduidelijke zaak, die nader onderzoek behoeft. Het nieuwe Duitse filmconglomeraat Universum-Film AG (Ufa) kocht zelfs nog voor het einde van de oorlog twee grote theaters in Nederland.

De Duitse leiding merkte dat het publiek in de neutrale landen echte propagandafilms niet zag zitten. Bovendien werden commerciële speelfilms nog veel door de productie-maatschappijen zelf verspreid. Daardoor werd het Bufa een dure aangelegenheid. Generalkonsul Kiliani van het Auswärtigen Amt werd op dienstreis naar de neutrale landen gestuurd om uit vinden waar het aan schortte. Waarschijnlijk was hij in juni 1918 in Nederland. In zijn rapport nadien kwam hij tot de conclusie dat de Duitse oorlogsfilms te duur waren, te lang en niet pakkend genoeg. Bovendien ontbraken effectieve propagandafilms, terwijl de vijand wel over uitstekende exemplaren beschikte. De meeste informatie over militaire onderwerpen zag men in de weekjournaals, aldus Kiliani. De technische, inhoudelijke en visuele kwaliteiten van de Entente-journaals lagen hoger.

Interessant is Kiliani's analyse van het Nederlandse publiek: 'Bei uns wird das intellektuelle Durchschnittsniveau der neutralen Zuschauer überschätzt.'<sup>32</sup> De doorsnee Nederlander ziet niet de gebeurtenissen van militaire of historische betekenis, maar enkel verwoeste huizen, prikkeldraadversperringen, die niet verschillend zijn van dergelijke beelden in Franse of Engelse films. De 'actualiteiten' van de oorlogvoerende landen worden steeds samen vertoond (dit verwijst naar compilaties als de *Laatste Bioscoop Wereldberichten*). De meeste andere militaire onderwerpen worden door de meeste neutrale regeringen geweigerd. Kortom: de Duitsers zijn zo goed als uitgeschakeld wat betreft buitenlandse filmpropaganda. De gewone Duitse speelfilm geeft vanwege zijn herkomst en zijn milieu wel een gunstige indruk, maar is als propaganda ontoereikend. Een echte goede propagandafilm, die stemming maken kan zonder de neutraliteit te kwetsen, is er niet. Kiliani adviseerde om films te maken die de ridderlijkheid van de Duitsers en de goedmoedigheid tussen hen en de inwoners van diverse landen aangaven. De films moesten laten zien wat voor enorme afstanden de Duitse soldaten hadden afgelegd en welke gebieden ze waren doorgetrokken. Een dergelijke film moest zeker in de vorm van een speel-

film gerealiseerd worden. Voorbeelden daarbij waren films als *Mères françaises*.

Voor de tijd na de oorlog stelde Kiliani voor om als reactie op de grote historische films uit Italië zogenaamde 'nordische Films' te produceren, waarbij verhalen uit de Noordelijke geschiedenis centraal zouden moeten staan, tegen de achtergrond van rivieren, fjorden, bergen en bossen. Andere ingrediënten zouden volgens Kiliani moeten zijn: schilderachtige offerrituelen in de open lucht, gevechten van Noordelijke helden, Noordelijke priesters, vechtjassen, maagden, massa's, zwemmende meisjes en beren.

In een tweede, ongedateerd rapport over de stand van zaken in Nederland (waarschijnlijk uit dezelfde periode, maar misschien verwijzend naar een dienstreis naar Nederland in 1917, een jaar eerder) werd aangegeven hoe de Duitsers het 'deden' in Nederland.<sup>33</sup> De Duitse propaganda liep ver achter bij de Fransen en Engelsen. De Fransen profileerden zich sterk via het theater en via tentoonstellingen, terwijl de Britten van zich lieten horen door chique uitgevoerd drukwerk. Men beklaagde zich erover dat de Nederlanders zo waren geïndoctrineerd door de geallieerde propaganda, dat zelfs hoogopgeleiden echt dachten dat iedere Duitse officier een zweep bezat. Dergelijke zwepen werden ook in vitrines uitgesteld. Verder was er het hardnekkige gerucht dat de Duitsers lijken in Luik tot vet kookten. Nederlandse journalisten konden gemakkelijker aan het Engelse of Franse front komen dan aan het Duitse. De Nederlandse kranten probeerden zoveel mogelijk neutraal te blijven om geen abonnees te verliezen. Zelfs pro-Duitse kranten als de *NRC* plaatsten af en toe anti-Duitse artikelen om de anti-Duitse lezerskring tevreden te stellen. Alleen *De Telegraaf* was openlijk anti-Duits. Volgens het Duitse rapport zou de Nederlandse burger het als 'Schandblatt' beschouwen, maar las het toch gretig, omdat het zo goedkoop was en zoveel sensatie bevatte. Voor een echte hetze vanuit *De Telegraaf* was men niet bang. De regering zou wel ingrijpen als het gevaar te groot zou worden.

Boeken als 'Möwe' (er was niet alleen een film, maar ook een boek over het schip gemaakt) werden goed ontvangen, omdat de vijand daarin niet openlijk werd beledigd:

'Es macht auf den Holländer viel mehr Eindruck, wenn das Urteil über eine verwerfliche Handlungswiese ihm nicht aufgedrängt, sondern nur die Tatsache berichtet, das Urteil darüber ihm aber überlassen wird.'

De Nederlander werd geacht niet voor sentimentaliteit te vallen, dus dat was geen middel om hem over te halen.

'Von Stimmungen und Gefühlen lässt er sich nicht fortreißen. Im englischen Somme-Film [*The Battle of the Somme*] erschien ganz aus dem Rahmen heraus plötzlich ein Bild, das einen englischen Soldaten darstellte, der einem deutschen Gefangenen eine Zigarette reichte. Dieses Bild wurde einfach ausgelacht. Das ist "gemacht", hiess es.'

De Nederlander was veel gevoeliger voor Duitse muziek, was de conclusie.

#### DE DUITSE 'OVERNAME': UFA IN PLAATS VAN BUFA

Na deze dienstreizen kwam weliswaar geen stroom propagandafilms richting Nederland op gang, wel werden de Duitse speelfilms steeds belangrijker binnen het filmaanbod op de Nederlandse bioscoopschermen. De Duitse filmwereld wilde zich blijvend verzekeren van die afzet en zag waarschijnlijk de invasie van de Amerikaanse film al aankomen.



Daarom veroverde de Ufa in de jaren 1917-1919 een groot aandeel in de Nederlandse bioscoopwereld, eerst in filmverhuur en vervolgens in bioscoopexploitatie. Verliep tot 1917 de verhuur van Duitse film hoofdzakelijk via Gildemeijer, in dat jaar werd de verhuur van Duitse film via de aan de Ufa gelieerde firma NV Nordisk nagenoeg gemonopoliseerd. Vanaf 1918 zette de Ufa ook de aanval in wat betreft bioscoopexploitatie. Ten dele gebeurde dit via Nederlandse contacten, zodat de relatie niet altijd bij de buitenwereld bekend was. In de archieven van de Ufa in het Bundesarchiv te Koblenz komt deze relatie echter wel aan het licht. De Duitse overname vond via een voor dit doel opgerichte dekmantelorganisatie voor de Ufa in Nederland plaats, de NV Neerlandia.

Neerlandia was op 10 september 1918 opgericht. Voorzitter was Zadok van den Bergh, maar de meest actieve man in de organisatie was de advocaat Maurits Stibbe. Neerlandia was ook eigenaar van een pand aan Singel 214 in Amsterdam, dat in 1919 gekocht was en verhuurd werd aan de NV Nordisk Films, de Duitse verhuurmaatschappij. Neerlandia, NV Nordisk en Ufa stonden in elkaars verlengde.<sup>34</sup>

Op 16 oktober 1918 werd de exploitatiemaatschappij NV Middenstad van Jean Desmet, David Hamburger en Elias de Hoop overgenomen door een associatie, genaamd Olympia. Voor 625.000 gulden nam Olympia alle aandelen van Middenstad over, betaalde zo tevens voor de bestaande klantenkring en werd eigenaar van het Amsterdamse luxetheater Cinema Palace en het gelijknamige filmverhuurbedrijf. Middenstad was verplicht om twintig procent van zijn eigen aanbod van de NV Nordisk Films af te nemen, maar omdat Middenstad zelf ook als distributeur optrad via de verhuurmaatschappij Cinema Palace, was men niet verplicht om alle films die in de eigen bioscoop draaide ook aan de klanten aan te bieden. Eén van de aandeelhouders van Olympia was de eerder genoemde Stibbe, die voor Neerlandia 21 van de 100 aandelen in handen kreeg. Zodoende werd een vijfde van Middenstad dus indirect bezit van de Ufa.

Maar de Ufa was niet tevreden met de Union-bioscoop omdat die te klein zou zijn en evenmin met minderheidsbelangen in bioscoopondernemingen als Olympia/Cinema Palace. Op 17 oktober 1919 werd de Union-bioscoop via NV Neerlandia door Nordisk Amsterdam terugverkocht aan de Bioscoopmaatschappij Union. Met de opbrengst van de verkoop werd in dezelfde maand het in de Amsterdamse Jordaan gelegen Edison-Theater voor de Ufa gekocht van Willem Haaxman en Eduard van Coevorden. De bioscoop zou uitgebouwd worden tot een zaal voor zo'n 360 personen, maar zorgde niet voor enorme inkomsten. De filmhuuropbrengst van Edison was nog geen tien procent van die van Union.<sup>35</sup>

De Ufa en Neerlandia pakten de zaken daarna groter aan en kregen in Rotterdam en Amsterdam twee grote bioscopen in handen, Luxor en het Rembrandt-Theater.<sup>36</sup> In Rotterdam werd eind december 1917 het Luxor-Theater geopend, een forse bioscoop met zo'n 1000 zitplaatsen. Vanwege zijn omvang en zijn locatie in een opkomend gebied vlakbij de Coolingsingel trok hij de aandacht van de Duitsers. De beheersmaatschappij verkocht bij overeenkomsten van 18 oktober 1918 en 8 maart 1919 alle aandelen van de bioscoop aan Neerlandia via Stibbe.<sup>37</sup>

Ook in Amsterdam kreeg Neerlandia een grote bioscoop in handen. Het Rembrandt-Theater aan het Rembrandtplein werd vanaf 1 mei 1919 gehuurd van de Amsterdamse Exploitatie Maatschappij. Het gebouw werd daarna ingrijpend verbouwd en was vanaf 14 september 1919 weer in bedrijf. Net als Luxor was dit een enorme bioscoop met zo'n 1200

zitplaatsen en een orkest van elf personen plus dirigent en concertmeester. Tot aan de opening van Tuschinski's bioscoop aan de Reguliersbreestraat in 1921 was het Rembrandt-Theater de grootste bioscoop van de stad. Het werd dé bioscoop voor de Duitse film in Amsterdam, zoals het Tuschinski Theater dat werd voor de Amerikaanse film.

Had men vóór de oorlog enkel de Union-bioscoop in Amsterdam als voorpost van de Duitse filmindustrie gehad, vanaf het einde van de oorlog bezat de Ufa in Amsterdam en in Rotterdam twee van de grootste bioscopen, naast enkele kleinere. Daarnaast werd via nieuwe distributiemaatschappijen als NV Nordisk en Nebima de Duitse film nog grootschaliger dan voorheen in Nederland afgezet. Desondanks was na de Eerste Wereldoorlog de dominantie van de Amerikaanse film op het Nederlandse bioscoopscherm een gegeven.

#### EPILOOG

De Duitse dienstreizen naar Nederland vertaalden zich niet onmiddellijk in export van propagandafilms naar Nederland. Daarvoor was de Bufa te armlastig en te weinig daadkrachtig en was de Duitse situatie te roerig. Wel werden na de oorlog verschillende van Kiliani's voorstellen opgevolgd, zowel in Duitsland als in Scandinavië. De vraag naar grote historische en artistiek verbeelde films werd onmiddellijk beantwoord door de Ufa via Ernst Lubitsch historische spektakelfilms *Madame Dubarry* en *Anna Boleyn*. De naoorlogse Zweedse film leunde sterk op natuurlijke decors en historische verhalen. De Wagneriaanse voorliefde van Kiliani werd gesynthetiseerd in Fritz Langs tweedelige epos *Die Nibelungen* (1924). Kiliani kreeg gelijk: *Die Nibelungen* werd in Nederland zelfs door prins Hendrik en prinses Juliana bekeken, filmcritici als Leo Jordaan waren lyrisch en in 1926, twee jaar na het uitkomen van de film in Nederland, werd *Die Nibelungen* door de Nederlandse lezers van het filmblad *De Rolprent* uitgekozen tot de meest klassieke film.<sup>38</sup> Waar de Bufa faalde, slaagde de Ufa, namelijk het voor zich winnen van de Nederlandse opinie. Een ontwikkeling die al kort voor de Eerste Wereldoorlog was ingezet, werd tijdens die oorlog en door toedoen van die oorlog geïntensiveerd. Tot aan het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog was de Duitse film razend populair in Nederland.

#### NOTEN

- 1 Dit artikel is voor een belangrijk deel gebaseerd op mijn proefschrift 'Pionierswerk. Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhandel en bioscoopexploitatie, 1907-1916', Universiteit van Amsterdam, 2000. De handeldredite van dit proefschrift verschijnt in 2001 bij Amsterdam University Press.
- 2 *De Kunst*, 20 juli 1914.
- 3 Deniz Göktürk, 'Market globalization and import regulation in Germany' in: Dibbets, Hogenkamp (1995) 193-195; Herbert Birett, Sabine Lenk, 'Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs' in: Michael Schaudig ed., *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte* (München, Diskurs Film 1996) 61-74.
- 4 *The Bioscope*, 9 maart 1916, 1075-1083.
- 5 Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market* (London, BFI, 1985) 68.
- 6 *The Bioscope* 493, 23 maart 1916, 1233-1234. Zie ook: Thompson (1985) 67.
- 7 P. Körner, 'Film und Kinematographie in Holland' in: *Der Kinematograph* 500, 26 juli 1916.
- 8 Körner, 'Film und Kinematographie'.
- 9 Van de Amerikaanse serials met Pearl White is alleen bekend dat de serial *De Avonturen van Elaine* (*The Exploits of Elaine*, Pathé 1914-1915) eind 1916 door het Amsterdamse Pathé-kantoor werd uitgebracht. Zie hiervoor: *De Bioscoop-Courant*, 10 november 1916.
- 10 *De Bioscoop-Courant*, 13 oktober 1916.
- 11 *Ibidem*.
- 12 Desmet-archief (DA), C249 'Messter Film/ Autor Film', Messter aan Desmet, 13 oktober 1914. Eiko had al in het



- voorjaar van 1914 Desmet de Eiko-Weeke aangeboden. In augustus 1914 herhaalden ze hun aanbod en prezen hun eigen opnames van het oorlogsfront. DA, C242 'Eiko Film, Berlijn'.
- 13 Laurent Veray, *Les Films d'actualité français de la Grande Guerre* (Parijs, S.I.R.P.A./ A.F.R.H.C., 1995) 222.
- 14 DA, voorlopig nr. 044 en 045 'Bioscoopmateriaal Parisien', en DA, C283 'FA. Nöggerath, Amsterdam', FA. Nöggerath aan Desmet, 16 januari 1916.
- 15 In de Desmet-collectie bevindt zich nog een negental exemplaren van deze compilatiejournals, overwegend onder de titel *Laatste Bioscoop Wereldberichten*. Tussentitels en inhoudsbeschrijvingen van deze serie bevinden zich in DA, C364.
- 16 *De Bioscoop-Courant*, 12 februari 1915.
- 17 Körner, 'Film und Kinematographie'.
- 18 Voor de oorlogsjournals in de Pathé-bioscoop, zie onder meer: 'Kinematografie. Oorlogs-Journaal', *De Kunst*, 548, 24 juli 1915.
- 19 Public Record Office, Londen, INF 4/4A.
- 20 Public Record Office, Londen, FO 759.
- 21 Public Record Office, Londen, FO759, Consular Correspondence Register 3, 1916-1917, 13 september, 25 september en 10 oktober 1916.
- 22 Public Record Office, Londen, FO759, Consular Correspondence Register 3, 1916-1917, 2 en 31 oktober 1916, 2, 4, 15, 17, 21, 24 en 27 november 1916.
- 23 Volgens het correspondentieregister van het Rotterdams consulaat probeerde P.R. van Duinen tevergeefs kopieën van *The Battle of Ancre And the Advance of the Tanks* – ook aangeduid als *Tankfilm* – te krijgen. Public Record Office, Londen, FO759, Consular Correspondence Register 3, 1916-1917, 2, 8 en 14 februari 1917.
- 24 Zie voor Hamburgers aanschaf van de *Tankfilm*: Public Record Office, Londen, FO759, Consular Correspondence Register 3, 1916-1917, 10, 13, 15, 17, 22, 15 en 26 januari 1917, 10, 13, 14, 17 en 19 februari 1917, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 15, 16 en 21 maart 1917.
- 25 *De Bioscoop-Courant*, 29 september 1916.
- 26 *De Bioscoop-Courant*, 6 oktober 1916.
- 27 Public Record Office, Londen, INF 4/ 1B, John Buchan (Foreign Office, Department of Information) aan Carson, 2 december 1917.
- 28 Körner, 'Film und Kinematographie'.
- 29 Jeanpaul Goergen, 'Neue Filmen haben wir nicht erhalten. Die deutsche Filmpropaganda 1917-1918 in Dänemark' in: Manfred Behn ed., *Schwarzer Traum und Weisse Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930* (München, edition text & kritik 1994) 30-40.
- 30 Bundesarchiv Potsdam, Auswärtigen Amt, brief van Den Haag aan Bild- und Film-Amt, 27 juli 1917.
- 31 Bundesarchiv Potsdam, Auswärtiges Amt, brief van het Haagse gezantschap aan het Bild & Film Amt, 17 oktober 1917.
- 32 Bundesarchiv Potsdam, Auswärtiges Amt, Film-Propaganda (Holländische Dienstreise) 25 juni [1918].
- 33 Bundesarchiv Potsdam, Auswärtiges Amt, rapport over Nederland, 1918?, 79-85.
- 34 Neerlandia ging 1 oktober 1932 op in de Ufa Maatschappij voor Film- en Bioscoopbedrijf NV, die een jaar later in het Handelsregister werd ingeschreven. Liquidator van Neerlandia was filmdistributeur Charles van Biene, die eerst voor de verhuurmaatschappij Nebima en toen het Nederlandse Ufa-kantoor Nebima overnam, voor Ufa werkte.
- 35 Union was verplicht tot oktober 1921 jaarlijks 80.000 meter film van de Amsterdamse Nordisk af te nemen voor een prijs van 30 à 40 cent per meter. Vanaf oktober 1919 bracht Union Ufa maandelijks gemiddeld 4000 gulden aan filmhuur binnen. Union had daarom ook het recht van eerste opvoering naast het Rembrandt-Theater.
- 36 Bundesarchiv Koblenz, 109 I, 478, 1-8. In een rapport van 1920 wordt de 'aanval' op Rotterdam beschreven.
- 37 Een gelijksoortige actie in Den Haag mislukte aanvankelijk. In januari 1918 werd van dezelfde beheersmaatschappij die Luxor voorheen beheerde een stuk grond aan het Spui in Den Haag gekocht om daar een nieuwe bioscoop te bouwen, maar vanwege tegenwerking van de stad zelf vlotte het daar niet zo. Bovendien werd aan de overkant van het Spui al een groot bioscooptheater neergezet: het Asta-Theater (1921). Dit werd de grootste bioscoop van Den Haag. Asta werd uiteindelijk voor de helft bezit van Ufa, zodat die in de grootste drie steden in Nederland een toonaangevende bioscoop van ruime omvang in handen had.
- 38 Ansjé van Beusekom, 'Film als kunst. Reacties op een nieuw medium in Nederland, 1895-1940', proefschrift Vrije Universiteit Amsterdam 1998, 136, 157, 168.