

# Propaganda en spionage in de Nederlandse filmwereld tijdens de Eerste Wereldoorlog

*'Von Stimmungen lasst es er sich nicht fortreissen'*

Ivo Blom

Anderhalf jaar geleden heb ik op de conferentie 'Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog' een lezing gehouden over de rol van de film in Nederland tijdens die oorlog en de manieren waarop de strijdende partijen probeerden het neutrale Nederland te peilen via spionage en te beïnvloeden via propaganda, zowel door fictie- als non-fictiefilms. Die lezing is vorig jaar ook opgenomen in de gelijknamige congresbundel. Deze lezing zal gedeeltelijk op die lezing terugvallen.

## Onderzoek in Duitsland en Engeland

Tussen 1994 en 2000 ben ik bezig geweest aan een proefschrift over de Nederlandse film distributeur en bioscopeigenaar Jean Desmet, een man die juist vlak voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog actief was in Nederland. Ik heb dat onderzoek gedaan op basis van het bedrijfsarchief dat tegenwoordig bij het Filmmuseum zit, samen met wat over is van Desmets films (zo'n 900 stuks) en de bijbehorende reclame van foto's, affiches, programma's, strooibiljetten en dergelijke. Om Desmet echter te situeren in zijn tijd heb ik ook onderzoek gedaan in andere bronnen zoals de Nederlandse vakbladen en aangezien zijn filmaanbod nagenoeg geheel uit het buitenland kwam, ben ik ook in buitenlandse archieven onderzoek gaan doen. Zo kreeg ik via een bevriend filmhistoricus uit Frankfurt een enorme stapel fotokopieën van het archief van het Auswartigen Amt in Potsdam en in Londen ploegde ik naast filmarchieven de archieven van het Ministry of Information en dat van Foreign Affairs door. In het Public Record Office opende ik mappen van dat Ministry of Information als eerste na de periode van de Tweede Wereldoorlog, toen MI 5 zich voor het opzetten van een spionagedienst liet inspireren door de activiteiten in 1914-1918. Het Public Record Office had ook zogenaamde klappers op de correspondentie van het Britse consulaat in Rotterdam. De echte brieven waren niet voorradig maar de indexen hadden wel steeds korte beschrijvingen van iedere brief, zodat je een aardig beeld kreeg van de activiteiten van de Britten en hun vijanden in Nederland. Ik vond dit enorm fascinerend, al wist ik wel dat het maar aan de rand van mijn proefschrift zat. Daarom kwam de Rotterdamse conferentie me goed van pas, zodat ik een wat uitgebreidere versie van mijn bevindingen daar kwijt kon. Onlangs heb ik een wat de Duitse kant betreft een nog iets uitgebreidere versie kunnen aanleveren voor een prestigieuze driedelige publicatie van het Haus des Dokumentarfilms over de Duitse documentairefilm. In het eerste deel, over het Wilhelminische Duitsland, en onder redactie van Martin

Loiperdinger en Uli Jung, publiceer ik een hoofdstuk over de rol van Duitse non-fictie in Nederland, onder de titel 'Von Stimmungen lasst es er sich nicht fortreissen'. Tijdens mijn onderzoek in Duitsland en Engeland in de periode van mijn dissertatie kwam naar voren dat zowel de Britten als de Duitsers het kleine Nederland een niet te verwaarlozen terrein vonden, dat zeker voor de eigen zaak moest gewonnen worden. Niet alleen literatuur, maar ook fotografie en film speelden daarin een belangrijke rol. Ook al hadden de Britten aanvankelijk duidelijk een voorsprong met hun non-fictiefilms als 'The battle of the Somme', aan het eind wonnen de Duitsers het toch, althans op het Nederlandse bioscoopscherm, en dat niet zozeer via non-fictie als wel via de fictiefilms.

### **Nieuwe publieksgroepen**

Over het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog en de effecten daarvan voor Nederland bent u ongetwijfeld goed op de hoogte, anders zijn daar de publicaties van Paul Moeyes, Buiten schot, of wat betreft het vluchtelingenprobleem het boek van Evelyn de Roodt, 'Oorlogsgasten'. Dat laatstgenoemde boek snijdt het weliswaar niet zo expliciet aan, maar de oorlog zorgde in Nederland voor twee belangrijke nieuwe publieksgroepen voor de film, namelijk Belgische vluchtelingen en gemobiliseerde soldaten. 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 na de andere bioscoop. 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, de man van mijn dissertatie, 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, wat waarschijnlijk een krant was voor de Belgische vluchtelingen, die als filmminnend golden. De meesten kwamen tenslotte uit Antwerpen, dat in 1914 een kleine dertig bioscopen telde, wat voor die tijd niet onaanzienlijk was.

### **Bioscopen**

Opvallend is dat er in Nederland, zeker in Amsterdam, tijdens de oorlogsjaren nauwelijks nieuwe bioscopen werden geopend. Bestaande bioscopen wisselden wel soms van eigenaar en werden dan onder nieuwe namen heropend. Tijdens de Eerste Wereldoorlog sloten ook verschillende bioscopen. Dit waren vooral volks- of buurtbioscopen. 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 en vergaarde zo het kapitaal om zijn latere bioscoop-paleis dat nu zo fraai gerestaureerd is, in Amsterdam neer te zetten.

Vanwege de zeeblokkade en de confiscatie van schepen door de geallieerden heerste er 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 eerder met de sterk gestegen exploitatiekosten. Bioscoopexploitanten moesten hun theaters uitbreiden, verfraaien en vernieuwen om niet voor de concurrentie onder te doen. Ook de steeds hogere vermakelijkheidsbelastingen en de strengere veiligheidsvoorschriften deden de exploitatiekosten toenemen. Langlopende filmhuurcontracten en de groeiende filmlengte 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 film distributie en filmproductie**

De oorlog had vanzelfsprekend consequenties voor de filmaanvoer naar en het film-aanbod in de Nederlandse filmwereld. Brussel viel geheel weg als film distributie-centrum voor de Nederlanders. Maar ook veel filialen van buitenlandse productie- en distributiemaatschappijen 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. Doordat Italië tot voorjaar 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 een van de grote verdeelcentra van de Amerikaanse film. Zeker tot het uitbreken van de oorlog voeren er iedere dag boten vanuit Rotterdam en Vlissingen op en neer naar de Britse hoofdstad. Londen werd nu voor neutrale landen als Nederland ook een belangrijke doorvoerhaven van de Franse film, die populair bleef, hoewel het aanbod ervan vanaf het uitbreken van de oorlog enorm inzakte vanwege de sterk teruglopende productie.

De zeeblokkade en de duikbootoorlog barricadeerden in grote mate de import van buitenlandse 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 inwerkingtreding van de zogenaamde Nederlandsche Overzee Trust (NOT) werd dit voorkomen. Nederlandse importeurs van films moesten een bankgarantie aan de NOT afgeven ter waarde van de films die

ze importeerden. In maart 1916 verbood Engeland alle filmexport ongeacht de bestemming, tenzij de films voorzien waren van speciale vergunningen, zoals die van de NOT. 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 kolennoed had vanaf 1917 zijn effect op de filmhandel. Het binnen- en buitenlandse treinverkeer in Nederland werd beperkt, zodat films minder gemakkelijk doorgevoerd konden worden.

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 geprolongeerd, waren ook werkelijk succesfilms. De exploitanten wisten hoe moeilijk het was aan vers aanbod te komen en namen daarom soms met minder genoegen.

De aanvoerproblemen en het isolement hadden ook een positief effect. Ze stimuleerden de opkomst van een Nederlandse filmindustrie, zoals de films van de Hollandia-studio, en van de regisseurs Theo Frenkel en Johan Gildemeijer, de laatstgenoemde tevens een belangrijke filmverhuurder en importeur van de Duitse film. Maurits Binger, regisseur en producent van Hollandia, hield de hele oorlog vol dat als de oorlog maar afgelopen was, dat hij dan met zijn Hollandia-films zou doorbreken. Het tegendeel zou waar zijn.

### **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 Nederlanders. Duitse acteurs als Hella Moja en Ernst Lubitsch werden nieuwe publiekstrekkers. 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 en Elena Makowska. 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. 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, zoals de populaire Gaumont serial 'Les Vampiers' (1915). Een van de afleveringen van deze serial bevatte een scène waarin een rijk gezelschap door gas wordt bedwelmd, enkele maanden nadat voor het eerst gifgas op het Westelijk Front was gebruikt. Later in de jaren tien ontstonden vooral Italiaanse en Duitse seriefilms met krachtpatsers, detectives of acrobaten zoals Bartolomeo Pagano (Maciste), Max Landa (Joe Deebs) en Ernst Reicher (Stuart Webbs).

De Amerikaanse film werd door de Nederlandse vakpers eerst nauwelijks geaccep-

teerd. 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 gladde gezicht en zijn wel gefriseerd hoofd te spelen, of hij nu een bandiet uit de "slums" of wel den multimillionnair voorstelde, met zijn eeuwig dezelfde gelaatsmime, hetzelfde lachen, dezelfde onderlipbijting wanneer hij opwinding of teleurstelling moest uitdrukken.'

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 filmindustrie 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'.

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 zijn boekhouder. 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.

### **Oorlogsjournals**

In de meeste landen duurde het lang voor men toestemming kreeg aan het front te filmen. Het leger beschouwde film aanvankelijk alleen bruikbaar voor schietoefeningen, om zo te trainen op bewegende doelen. De meeste journalbeelden betroffen redelijk 'onschuldige' beelden van ver achter het front als marcherende soldaten, kampementen en oefeningen. In 1915 leidde dat tot de Britse film 'Britain Prepared', die echter niets van het front liet zien. Pas in 1916 begonnen de meeste strijdende landen als Frankrijk, Engeland en Duitsland met expliciete propagandafilms die ook beelden van het front lieten zien, zij het dat propagandistische boodschappen daarvoor al wel onderhuids in speelfilms waren vertoond. Ook Nederland maakte in 1916 een grote propagandafilm, 'Holland Neutraal' of de 'Leger- en Vlootfilm' van *Willy Mullens*, met medewerking van het voltallige leger en koningin *Wilhelmina*. Engeland liep voorop met propagandafilm. In 1916 werd *Lord Beaverbrook* hoofd van het nieuwe Ministry of Information. *Beaverbrook*, een groot filmliefhebber, zorgde ervoor dat film actief werd ingezet als propagandamiddel.

Vanaf begin 1915 boden de Fransen speciale oorlogsjournals aan, die in tegenstelling tot de gewone bioscoopjournals 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. 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 1915-1916 enkele actualiteitenfilms.

Ook bevinden zich in de Desmet-collectie in het Nederlands Filmmuseum diverse samengestelde journaals met de titel . Deze journaals zijn compilaties van items van zowel Duitse en Oostenrijkse als van Franse en Britse filmmaatschappijen. Waarschijnlijk werden deze journaals dusdanig gecombineerd om in een land waar men angstvallig de neutraliteit probeerde te bewaren geen enkele vreemde mogelijkheid 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. Een zo'n gecompileerd journaal bevat een item waarin de Duitsers propaganda maken voor hun goede behandeling van de door hun bezette gebieden, in dit geval België. Dit is iets wat ze ook in speelfilms als 'Das Tagesbuch des Dr. Hart' (1916) deden, geregisseerd door Paul Leni en deels opgenomen in Polen, waarin een Duitse officier een Poolse aristocraat voor de zaak van de keizer wint. Positieve beeldvorming van de Duitsers, daar ging het om. Blijkens de Nederlandse tussentitel die aan de beelden van de Duitsers in België vooraf gaat, wist men heel goed dat dit propaganda was.

### **Propaganda en spionage: de Britten en de 'The battle of the Somme'**

Het buitenland hield het filmaanbod en de situatie in de bioscopen in 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 rapport 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.' Volgens het correspondentieregister van het Rotterdams 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. 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 Krölller 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 Rotterdams consulaat gerefereerd aan een rapport van Anton Nöggerath over oorlogsfilms in de bioscopen in Nederland.

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 aan de Amsterdamse Kalverstraat. Het Britse consulaat in Rotterdam wond zich op over het feit dat 'The battle of the Somme' te snel werd afgedraaid in Cinema Palace. Dat 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' uitbrengen, ondanks concurrerende aanvragen. Cinema Palace kreeg zelfs een contract voor twee jaar voor de film om die zo ook in Nederlands-Indië te kunnen distribueren.

Ook in de Nederlandse vakpers werd 'The battle of the Somme' opgevat als een pacifistische film. De Bioscoop-Courant schreef op 29 september 1916:

'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 menschenkrijg, 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'.

De film werd begin oktober 1916 vertoond in de Haagse Familie-Bioscoop voor de ministers van Oorlog en Marine, de voltallige legerleiding en enkele buitenlandse gezanten.

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, aldus een rapport van 2 december 1917. Het Duitse film-vakblad Der Kinematograph omschreef het vanzelfsprekend negatiever:

'...Reklamefilme für Englands Kriegsleistungen, die aber grösstenteils in England oder hinter den Front aufgenommen wurden und durch ihre sichtbare Schauspielerei die wahre Absicht allzusehr durchblicken lassen'.

Propaganda en spionage: de Duitsers, Bufo en de Möwefilm.

De Duitsers gaven in 1916 toe dat ze zelf op het gebied van filmpropaganda nog weinig gepresteerd hadden. 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 (Bufa) opgericht. Bufa 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.

### **Möwe**

Een van die Duitse propagandafilms was de 'Möwe-film' of 'Graf Dohna und seine Möwe' (1917), waarvan een kopie nog bij het Nederlands Filmmuseum aanwezig is. Dit is een documentaire over de 'heldhaftige' acties aan boord van een Duits schip, dat vijandelijke en neutrale schepen tot zinken brengt, zoals het Britse schip Georgic van de White Star Line (bekend van de Titanic). De shots werden geschoten door kapitein Wolf en zijn assistent Magersberg. 'Graf Dohna und seine Möwe' ging op 2 mei 1917 in première in het Deutsche Opernhaus in Berlijn. De film werd in Duitsland vrijgegeven voor alle leeftijden door de lokale en militaire censuur. De originele in Duitsland gedistribueerde versie was 1376 meters lang en duurde dus meer dan een uur, kortom een volwassen speelfilmengte. De versie van het Filmmuseum, waarschijnlijk de kopie die Bufa in Nederland distribueerde, is echter slechts ongeveer een kwartier lang.

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. De film werd 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.

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 3496 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 negen, half maart waren het er 12, en in augustus 11, maar dan in Den Haag, Rotterdam en Amsterdam samen. Op 1 februari 1918 werd de zogenaamde 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*, Italia 1917), die in 1918 in Nederland furore maakte. Reclame bij de film, die als hate-lijk 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.

### **De Nederlander volgens de Duitsers**

De Duitse leiding merkte dat het publiek in de neutrale landen echte propagandafilms niet zag zitten. Bovendien werden commerciële speelfilms nog veel door de productiemaatschappijen zelf verspreid. Daardoor werd Bufa een dure aangelegenheid. Consul-generaal Kiliani van het Auswärtigen Amt werd op dienstreis naar de neutrale landen gestuurd om uit te 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 week-journaals, 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'. 'De doorsnee Nederlander ziet niet de gebeurtenissen van militaire of historische betekenis', zei Kiliani, '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 gemoedelijkheid 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 speelfilm 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. 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 uitgevoerde 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 daar de vijand niet openlijk in beledigd werd. '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. Diese 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**

Kwam er na deze dienstreizen 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 aan-

komen. Daarom veroverde 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 films hoofdzakelijk via Gildemeijer, in dat jaar werd de verhuur van Duitse films via de aan Ufa gelieerde firma NV Nordisk nagenoeg gemonopoliseerd. Vanaf 1918 zette 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, opgericht op 10 september 1918.

Ufa en Neerlandia pakten de zaken groot aan en kregen in Rotterdam en Amsterdam twee grote bioscopen in handen, Luxor en het Rembrandt-Theater. 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 Coolsingel 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. 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 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 Bufo te armlastig en te weinig daadkrachtig en was de Duitse situatie te roerig. Wel werden verschillende van Kiliani's voorstellen na de oorlog opgevolgd, zowel in Duitsland als in Scandinavië. De vraag naar grote historische en artistiek verbeelde films werd onmiddellijk beantwoord door 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. Waar Bafa faalde, slaagde 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.