

Schijnwereld

Joseph Roth
**SCHIIN
WERELD**
filmkritieken 1919-1935
SELECTIE, REDACTIE & VERTALING
Steven Jacobs & Els Snick

INHOUD

Voorwoord	9
Door Steven Jacobs en Els Snick	
Schijnwereld	17
– Film in de Vrijstaat (1919)	19
– De types in de detectivefilm (1919)	22
– De tendensfilm (1919)	25
– Knigge op het witte doek (1919)	27
– De diva (1919)	32
– De regisseur (1919)	34
– Het tuinfeest in de Sascha-filmfabriek (1919)	35
– Strijklicht (1919)	38
– <i>J'accuse</i> in de film (1919)	41
– Types uit het glazen huis (1919)	42
– Schijnwereld (1920)	45
– <i>U35</i> : dolingen, dwalingen van een film (1920)	47
– <i>Die Tragödie eines Großen</i> (1920)	49
– Een experiment (1920)	52
– Pathos (1921)	54
– De wereld in de stad (1921)	58
– Anabasis: <i>Das Weib des Pharao</i> (1921)	59
– Ufa-bioscoop Tauentzienpalast: <i>Die kleine Dagmar</i> (1921)	63
– <i>Nosferatu</i> (1921)	65
– Twee monumentale films: <i>Die Abenteurerin von Monte Carlo</i> en <i>Meister-Woche</i> (1921)	66
– Film op het spreektoneel (1922)	68
– Richard-Oswald-Lichtspiele: Chaplin-week (1922)	71
– Symfonie in b-klein (1922)	72

– Fox-films in het Alhambra: <i>Over the Hill to the Poorhouse, Monte Cristo</i> (1922)	77	– De grappenmakers van de wereld (1926)	181
– Onze favoriet in de sneeuw (1923)	81	– <i>Twintig minuten voor de oorlog</i> (1926)	185
– Lenins begrafenis in de film (1924)	83	– Het station van Saarbrücken (fragment, 1927)	189
– De gast uit het noorden: <i>Nanook of the North</i> (1924)	85	– Opmerkingen over de geluidsfilm (1929)	190
– Achter de coulissen van de film (1924)	90	– Het mensengezicht (1929)	193
– Met 900 kinderen naar de bioscoop (1924)	93	– <i>De Generale Lijn</i> (1930)	197
– Twee filmsensaties: <i>Die Nibelungen</i> en <i>Carlos und Elisabeth</i> (1924)	95	– Verfilming van een moordproces (1930)	204
– Het ‘onderbewustzijn’ in de film (1924)	102	– Leve de daken van Parijs! <i>Sous les toits de Paris</i> (1930)	207
– <i>Argiope, die Tigerspinne</i> (1924)	104	– Afgelopen met oorlogsfilms! (1931)	212
– De publiekslieveling (1924)	107	– Chaplin en Gandhi (1931)	216
– Drie sensaties en twee catastrofes: <i>Die Nibelungen, Messalina, Climbing Mount Everest</i> (1924)	110	– Wat is de beste film? (1934)	221
– Populaire cultuurgeschiedenis: <i>Häxan</i> (1924)	115	– In het land van de wolkenkrabbers (1934)	222
– Veramerikanisering van de film (1924)	120	– Anschluss in de film? (1935)	229
– Enkele sensatiefilms: <i>Arabella, Garragan, Die Sklavenkönigin, The Cyclone Rider</i> (1924)	127	Nawoord — Joseph Roth: cinefiel of cinefoob?	233
– Berlijns filmnieuws: <i>Das Wachsfigurenkabinett, Nju, Oliver Twist</i> (1924)	133	Door Steven Jacobs	
– <i>Der letzte Mann</i> (1925)	139	Dankwoord	276
– De film van het Vaticaan (1925)	146	Over de redacteurs	277
– <i>Our Hospitality</i> (1925)	149	Beeldverantwoording	278
– Films: <i>The Great White Silence, The Covered Wagon</i> (1925)	151	Index	281
– Zeven lama’s aangekomen (1925)	156		
– De filmbranche mobiliseert (1925)	163		
– Film in de arena (1925)	168		
– Een bioscoop in de haven (1925)	171		
– Bekering van een zondaar in het Berliner Ufa-Palast (1925)	175		
– Het opengemaakte graf (1925)	178		

VOORWOORD

Film was nooit onschuldig. Vanaf het moment dat de bewegendes beelden massaal hun publiek vonden, riepen ze vragen op over macht, verleiding, waarheid en propaganda. Joseph Roth zag dat eerder en scherper dan de meesten. Hij analyseerde het medium met een morele ernst en stilistische precisie die vandaag, op het moment dat de validiteit van beelden voortdurend in vraag wordt gesteld, opnieuw pijnlijk actueel zijn.

Aangezien Roths geschriften geregeld kritische commentaren op het filmbedrijf bevatten, wekte het hilariteit onder Roths Amsterdamse vrienden in Café Reynders aan het Leidseplein dat Marlene Dietrich in een interview de roman *Job* haar lievelingsboek noemde. Dat was in de herfst van 1936. Roth woonde op dat moment in Hotel Eden aan de Warmoesstraat – tegenwoordig een drukbezochte coffeeshop – met aan de achterkant uitzicht op het water voor het Centraal Station en op de boekhandel van zijn uitgever aan het Damrak. Zijn boeken verschenen sinds 1933, het jaar dat Adolf Hitler aan de macht kwam, in het Duits, bij de ‘exilafdeling’ van Allert de Lange en vanaf 1934 ook bij ‘Querido Verlag’ in Amsterdam.

La Dietrich had Duitsland al in 1930 verlaten, na haar glansrol in *Der blaue Engel* van Josef von Sternberg, die haar meenam naar Hollywood. Daar kroonde zij zich, met haar lage, zwoele stem, in de beginjaren van de geluidsfilm tot internationale filmdiva. Roth was aanvankelijk uitgeweken naar Parijs – de stad waar hij in 1926 correspondent was geweest voor de *Frankfurter Zeitung* en die hij beschouwde als de meest vrije en leefbare stad ter wereld. In 1936 en 1937 verbleef hij lange tijd in Brussel, Oostende en Amsterdam. De uitbaters van Hotel Eden, de gebroeders Blansjaar, waren ingenomen met hun excentrieke klant en zagen zijn schulden door de vingers.

Hij schreef in de cafés die op zijn weg naar Reynders lagen, zijn verschijning, met de jas over de schouders geslagen, werd een vertrouwd straatbeeld.

Hiob, over een arme Russische jood die naar Amerika emigreert, was de eerste 'exilroman' die in Nederland verscheen. *Job*, de vertaling van Jeannette Wink-Nijhuis, lag al sinds 1931 in de boekhandel en kreeg in 1934 een herdruk in de 'goedkope' Ericareeks. De roman greep de lezers naar de keel, ook om de actualiteitswaarde. In 1936 werd hij in Hollywood als *Sins of Man* verfilmd.

Voor Roth, een schrijver op de dool met een alcoholprobleem, waren het broodnodige inkomsten. Sinds het einde van de Eerste Wereldoorlog leidde hij een zwervend bestaan. Hij was geboren in 1894 in het huidige Oekraïne, aan de oostelijke grens van de Habsburgse monarchie. Vanaf 1919 maakte Roth als jonge journalist naam in de hoofdstad van de republiek – of de *Freistaat* – Oostenrijk. Het nieuwe volksvermaak film analyseerde hij met zijn bekende kritische blik en scherpe pen. Voorzichtig optimistisch zag hij het medium als een instrument dat niet alleen voor (oorlogs)propaganda kon worden misbruikt, maar ook mogelijkheden bood tot volksverheffing, als didactisch middel of als een nieuwe kunstvorm die aan eigen wetmatigheden beantwoordt, los van de roman of het theater. Voorts beklemtoonde hij dat film in de handen van bekwame vaklui en onderlegde filmmakers ons in staat zou kunnen stellen om op een nieuwe manier de werkelijkheid te bekijken. Film, zo voert hij in meerdere teksten aan, kon de werkelijkheid als het ware zelf laten spreken.

In 1920 trok Joseph Roth naar Berlijn, de stad van de *Goldenen Zwanziger*, waar de cinema het straatbeeld bepaalde: als een nieuwe kunstvorm maar ook als glamour, massavermaak en als goedkoop tijdverdrijf en warm onderdak voor de armen. Drie jaar later werd hij er ontdekt en gelanceerd als

sterjournalist door de *Frankfurter Zeitung*. Voor die krant schreef hij spraakmakende reportages over Zuid-Frankrijk – waar hij in Nice een openlucht- en in Marseille een havenbioscoop bezocht –, Italië en Albanië, Polen en Rusland. Zijn fascinatie met Rusland weerspiegelde zich in enkele hier opgenomen teksten over film. Tijdens die Berlijnse jaren verschenen ook zijn eerste romans: *Hotel Savoy*, *Rebellie*, *Vlucht zonder einde*. *Zipper en zijn vader* uit 1928 bevat enkele opmerkelijke passages gewijd aan de toen bruisende filmindustrie. In 1931 volgde zijn grote doorbraak met *Job*, en een jaar later *Radetzkymars*.

Vanaf 1923 was het schrijven van stukken over film een jaar lang vrijwel stilgevallen, na een artikel in *Vorwärts* waarin hij zich keerde tegen de oppervlakkigheid van het medium: de emancipatorische mogelijkheden lijken te zijn bezweken onder de blinde verering van sterren van het witte doek. Toch bleef film hem intellectueel prikkelen. De reportage over de begrafenis van Lenin in februari 1924 inspireerde hem tot een finzinnige reflectie waarin observatie uitgroeit tot superieure essayistiek. De vragen die Roth zich stelde, ogen verbluffend actueel. Hoe verbeeld je op een ethisch verantwoorde manier het leven van een 'eskimo' in het Hoge Noorden vanuit een West-Europees perspectief? Is het een goed idee om negenhonderd kinderen uit de Berlijnse sloppenwijken een gratis filmmiddag (over ontdekkingsreizigers in Afrika) te bieden in de blinkende bioscopen rond de Kurfürstendamm – betaald door rijke producenten? Leidt een verfilming van het *Nibelungenlied* tot hernieuwde belangstelling voor een cultureel erfgoed, of juist tot nationalistische en fascistische toe-eigening, op een moment dat het dagelijks leven in Berlijn en Duitsland steeds verder wordt ingesnoerd? In welke wereld leven wij als Tibetaanse monniken moeten opdraven om een film te promoten? Hoe gaan we om met de wijze waarop 'gewone' mensen zonder nadenken de houdingen, kledij en gestes van filmsterren steeds meer imiteren? En hoe moeten

we kijken naar de Amerikaanse invloed, waar het grote geld regeert en film verwordt tot een propagandamachine die de geesten benevelt?

Filmjournaals vormen een terugkerend thema in de hier verzamelde reportages. Ofschoon Roth vaak expliciet aangeeft *actualités* of *newsreels* te verkiezen boven de artificiële wereld van de spektakelfilms, hekelt hij geregeld de rol van de media bij de selectie van beelden die mensen krijgen voorgeschoteld. De opkomst van de geluidsfilm maakt die bedrieglijke beelden – tegenwoordig spreken we van *fake news* – nog overtuigender.

In zijn laatste artikel over film voor de *Frankfurter Zeitung*, van oktober 1931, beschrijft hij een filmjournaal over de ontmoeting tussen ‘de moderne heilige’ Mahatma Gandhi en ‘de komiek’ Charlie Chaplin, die daarbij in zijn ogen allebei aan waardigheid inboeten. ‘Dit is het grote tijdperk van het filmjournaal waarin wij leven! Het zuigt alle ernst uit de heiligen en de humor uit de komieken. Onze tijd maakt grappen zonder het zelf te beseffen. Maar wie lacht er nog om? Wie kan er nog om lachen?!’

Wat Roth hier onderzoekt, reikt verder dan film alleen. Zijn argwaan tegenover beeldselectie, massale ontroering en geregisseerde empathie raakt aan vragen die vandaag opnieuw urgent zijn: wie bepaalt wat wij zien, wie kadert het verhaal, en wanneer slaat verbeelding om in manipulatie? Roths filmtteksten zijn geen curiosa uit de Weimarrepubliek, maar vroege essays over mediakritiek in een tijdperk van massacommunicatie. Zijn wantrouwen tegenover de verleidelijke kracht van beelden leest nu als een waarschuwing die de eenentwintigste eeuw maar al te goed begrijpt.

Dankzij de Amsterdamse exiluitgeverijen kon Roth als balling overleven. In 1934 verscheen bij Allert de Lange het vlammeende pamflet *De Antichrist*, waarin hij onder meer fulmineert tegen Hollywood, ‘*wo die Hölle wüetet*’: een fabriek van bedrieglijke schaduwen, in de ban van de mammon. De

talrijke Amsterdamse vrienden trakteerden Roth graag op een glas, in ruil voor verhalen, voor zijn *witz*, voor de sprankel in zijn drinkersogen. Ze kenden zijn afkeer van Hollywood, die in *De Antichrist* eerder wanhopig dan filosofisch of politiek overtuigend, maar af en toe ook ronduit grappig klonk. Stefan Zweig schreef in mei ’36 uit Amerika dat *Sins of Man* daar werd vertoond, en dat de arme, joodse Bijbelleraar Mendel Singer in een Tirolse boer was veranderd. ‘Ik zal lachen in jouw plaats,’ schamperde Zweig.

Roths allerlaatste filmttekst verscheen in februari 1935: ‘Anschluss im Film’. Daarin voorspelde hij niets minder dan de ondergang van zijn geliefde Oostenrijk, drie jaar later werkelijkheid geworden. Marlene Dietrich liet zich in 1939 tot Amerikaanse naturaliseren. Als *Lili Marleen* zou zij soldaten een hart onder de riem steken in een oorlog die Roth niet meer hoefde mee te maken.

Roth kreeg de kans om naar Amerika te emigreren, maar hij wilde niet. In mei 1939 stierf hij in zijn geliefde Parijs aan de gevolgen van alcoholisme – hij dronk zich min of meer dood, het bespaarde hem de Duitse inval.

Hij werd slechts vierenvestig jaar. De bloeiende Joodse cultuur van het Oost-Europa waarin Roth opgroeide, is tijdens de Holocaust meedogenloos uitgeroeid.

*

De filmartikelen en essays van Joseph Roth werden in 2014 in het Duits samengebracht in een uitgave van Wallstein Verlag, bezorgd door Helmut Peschina en Rainer-Joachim Siegel, met een omvangrijk kritisch notenapparaat. *Schijnwereld* bevat een ruime selectie uit die Wallstein-editie, aangevuld met drie teksten die erin ontbreken: ‘*J’accuse* in de film’, ‘De grappenmakers van de wereld’ en ‘Het tuinfeest in de Sascha-filmfabriek’. De commentaren van Peschina en Siegel werden in de noten

slechts gedeeltelijk overgenomen, terwijl andere aspecten hier verder worden uitgediept.

Voorts bevat deze uitgave een uitgebreid nawoord dat Roths filmkritieken niet alleen binnen de filmhistorische context van de jaren twintig en dertig situeert, maar ze ook verbindt met fundamentele filmtheoretische kwesties over kijken, mechanische beeldproductie, massabeleving en de organisatie van ruimte en publiek. Het nawoord toont hoe scherp Roth – ook in zijn romans – de bioscoop begreep als een nieuwe, moderne plek waar kunst, commercie, politiek en dagelijks leven samenkwamen, en hoe diens journalistieke teksten stroken met inzichten die door toonaangevende filmtheoretici, in sommige gevallen pas decennia later, werden gearticuleerd. In die zin vormt dit boek een uitnodiging om Roths filmteksten te lezen als volwaardige bijdragen aan het Europese denken over cinema.

De vertaling van de filmteksten vormt een aanvulling van vele eerdere door Els Snick verzorgde vertalingen van werken van Joseph Roth maar diende natuurlijk rekening te houden met de specificiteit van de filmkritiek. Het filmjargon is tussen 1919 en 1935 enorm geëvolueerd. Woorden als ‘scenarist’ of ‘script’ raakten langzaamaan ingeburgerd, net als technische termen voor wat we nu kennen als ‘close-up’ of ‘slow motion’. Welke vertaalkeuze werd gemaakt, hangt telkens af van het specifieke geval. Waar Roth het heeft over *Filmschreiber* of *Filmdichter*, is dat in de vertaling doorgaans ‘scenarioschrijver’ geworden om de lezer niet te zeer af te leiden. ‘*Aufnahmeoperator*’ werd als ‘cameraman’ vertaald. In één tekst is ‘*in Zeitlupe*’ niet ‘slow motion’ maar letterlijk ‘in tijdloep’ geworden, omdat Roth speelt met het woord en het benadrukken van het archaïsche daar op zijn plaats is.

Ook bij de filmtitels moesten keuzes worden gemaakt. Het is in het Duits nog steeds gebruikelijk om titels van films te vertalen. *Lord of the Rings* werd in Duitsland beroemd als

Herr der Ringe. *Jaws* als *Der weiße Hai*. Ook Roth gebruikte meestal de Duitse titels die toen aan buitenlandse films werden toegedacht: *Die zehn Gebote* voor *The Ten Commandments*, *Das Große, weiße Schweigen* voor *The Great White Silence* en *Unter den Dächern von Paris* voor *Sous les toits de Paris*, maar ook *Die Mütter* voor *Over the Hill to the Poorhouse* en *Bei mir – Niagara* voor *Great Hospitality*. Hier werd ervoor gekozen om de filmtitels in hun oorspronkelijke taal weer te geven. Waar de filmtitel bij Roth ontbreekt, werd die, ten behoeve van de duidelijkheid, toegevoegd in de titel van het artikel.

Kleine foutjes die Roth in de spelling van namen maakte (bijvoorbeeld ‘Karl Mayer’ in plaats van ‘Carl Mayer’), hebben we stilzwijgend weggewerkt. Soms wordt een vertaalkeuze in een voetnoot toegelicht.

Joseph Roth heeft in het Nederlandstalig gebied een trouwe schare fans, mede dankzij het bloeiende Joseph Roth Genootschap (zie josephrothgenootschap.org). We hopen met *Schijnwereld* zijn lezerspubliek nog te verbreden. De liefhebbers van Roth kunnen hier een voor hen onbekende filmwereld exploreren, terwijl cinefielen een groot schrijver met een filmisch oog kunnen ontdekken.

Steven Jacobs en Els Snick

SCHIJN
WERELD

Film in de Vrijstaat

Die Filmwelt, 21 maart 1919

Een bekende auteur van filmscenario's gaf in een boek enkele treffende voorbeelden van censuur en adviseerde zijn collega's het volgende: 'Vermijd te allen tijde politieke toespelingen.¹ Het woord "vorst" is taboe, gebruik liever de aanduiding "prins".'²

De almacht van het rode potlood beperkte zich immers niet tot kranten, boeken en brochures, ook de fonkelende wereld van de film werd beheerst door het *Vormärz*-spook van de censuur.³ De invloed van films op het volk, die veel sterker is dan de invloed van kranten, werd door de representanten van het oude regime juist ingeschat. Ook in de coulissen van de cinema stond Tartuffe met een opgeheven vingertje klaar.⁴ Een kus kon een gevoelige censor woedend maken. Het rode potlood zag overspel als een vreselijk gevaar voor de publieke moraal. De voorstelling van het leven in de allerhoogste kringen kon de staat op zijn grondvesten doen beven. Het woord 'vorst' is taboe. 'Prins' is wel toegestaan, om de illusie van het

1 Er kon niet worden achterhaald welk boek Roth hier bedoelt. Het thema van de censuur was tijdens deze jaren een vaak wederkerend onderwerp in de filmkritiek in vele landen. Hoewel de censuur in zowel Duitsland als Oostenrijk in 1918 was afgeschaft, hadden de productie en distributie van films voortdurend te lijden onder allerlei beperkingen. Tijdens de Weimarrepubliek schreven onder meer Bertolt Brecht, Siegfried Kracauer, Konrad Lange, Ulrich Rauscher, Wilhelm Stapel, Kurt Tucholsky en vele anonieme auteurs over de noodzakelijkheid, maar vooral over de nefaste effecten van censuur.

2 In Oostenrijk was het woord 'Fürst' na de ineenstorting van de Oostenrijks-Hongaarse monarchie en de afschaffing van alle adellijke titels politiek bijzonder beladen. De filmcensuur beschouwde de term als contrarevolutionair. Het woord 'prins' impliceerde geen soevereine macht en was daarom wel toegestaan.

3 Vormärz: de periode van reactionair bestuur (met strenge censuurwetten) tussen het Congres van Wenen (1815) en de Maartrevolutie van 1848.

4 Tartuffe: verwijzing naar de huichelachtige figuur uit Molières gelijknamige toneelstuk (1664), die zich voordoeft als een vroom man, maar in werkelijkheid vol bedrog zit.

sprookje te bewaren, alsof alles zich afspeelt in een land hier heel ver vandaan. Het effect was hetzelfde, soms zelfs groter. Want het stimuleerde de filmschrijver, net als de toneeldichter, die steeds het kwade wilde, maar steeds het goede schiep,¹ tot spitsvondigheden waardoor het publiek alles begreep en de censor stiekem werd belazerd.

Tegenwoordig is natuurlijk ook de schrijver van film-scenario's vrij. Hij mag over 'vorsten' schrijven zoveel hij maar wil, zonder ze 'prinsen' te hoeven noemen. Hij mag overspel in de hoogste kringen verbeelden zonder dat hij de staat aan het wankelen brengt. Het is afgelopen met de leugenachtige filmcultuur. De pose van 'schouder aan schouder' en 'eeuwige trouw' heeft afgedaan.² Een aartshertog op bezoek in de loopgraven laat het publiek tegenwoordig koud. Een hooggeplaatste dame die verveeld door een oorlogshospitaal loopt geldt als ouderwets. Een aantal films is net zo onbruikbaar geworden als keizer en hofhouding. De film moet meegalopperen op het ritme van de wereldgeschiedenis. Een film over een prins die een meisje uit het volk een huwelijksaanzoek doet zal niemand meer ontroeren. Ontroerend is tegenwoordig eerder het feit dat dit meisje op het huwelijksaanzoek ingaat. In een tijd waarin soldatenraden de Hofburg doorzoeken, interesseert niemand zich meer voor de vroegere kasteelbewoners.³ Voortaan nemen bolsjewieken en spartakisten de rollen over van de onvermijdelijke 'graven' en 'baronnen'. De revolutie beheerst de film van de toekomst. De onwaarachtige pose wordt uit de film gebannen zoals de holle frase uit de krant. Het is te hopen dat

1 Knipoog naar Goethes *Faust*: 'Ein Teil von jener kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft.'

2 Roth verwijst naar patriottische oorlogsfilms met militaire retoriek.

3 De Hofburg is de voormalige residentie van de keizer in het centrum van Wenen, die in 1919 tijdelijk onder toezicht stond van de revolutionaire soldatenraden.

de natuurlijkheid ook op het witte doek goed overkomt. Rede en moraal vervangen byzantinisme en tartufferie.

Zo zal ook de film in de Vrijstaat zich positief ontwikkelen.¹ Hij zal de moderne tijd letterlijk 'aanschouwelijk maken'. De gebeurtenissen van de dag bieden stof genoeg. In Wenen stapelen revoluties en staatsgrepen zich op als tramongevallen.² Koningen gaan zoals vroeger ministers. (Nog een geluk dat koningen niet terug kunnen keren zoals ministers.) De gebeurtenissen jakkeren achter elkaar aan alsof onze tijd zelf een filmvoorstelling is. En net als in de film wordt er flink gehuild en hard gelachen. Het leven verzint verwickelingen, hoogtepunten, peripetieën en catastrofen die een auteur van filmscenario's in zijn stoutste fantasie niet kan bedenken... Film in de Vrijstaat? Of beter: De Vrijstaat – een film?!

1 Met 'Vrijstaat' is de *Freistaat Deutschösterreich* bedoeld, zoals de latere *Republik Österreich* vanaf oktober 1919 officieel heette.

2 Ironische toespelingen op de vele berichten in de pers over ongevallen in het Weense stadsverkeer en op de politieke instabiliteit na de val van de 'keizerlijke en koninklijke' Habsburgse monarchie.

De types in de detectivefilm¹

Die Filmwelt, 18 april 1919

De detective

Zijn beste ingevingen en scherpste ideeën zuigt hij uit zijn korte, Engelse pijp. Zonder die pijp zou hij een andere baan moeten zoeken. Hij zou bijvoorbeeld een jonge minnaar kunnen worden, want daar zijn geen ideeën voor nodig.

Zijn meest in het oog springende kenmerk is de neus, die zijn speurzin symboliseert. Zijn blikken doordringen alles, zelfs de Engelse sportpet die hij diep over zijn ogen heeft getrokken. Hij heeft een energieke kin. Verder kenmerkt het hem dat hij nooit een snor draagt – waarom, dat weet niemand. Misschien heeft hij geen tijd om er een te laten groeien, want hij heeft het altijd druk. Ook als je denkt dat hij niets uitvoert, zit hij in gedachten achter een misdadiger aan, en naar het schijnt heeft menige detective zich zo al een longontsteking op de hals gehaald.

Zijn handen verstoppt hij meestal diep in de zakken van zijn lange jas – behalve wanneer hij toevallig, wat regelmatig voorkomt, een misdadiger in de kraag vat. Ongeveer twee jaar geleden moet er echter een detective zijn geweest die de gewoonte had zijn handen in zijn broekzakken te steken. Waarom hij dat deed, is tot op de dag van vandaag onopgehelderd.

Een van zijn belangrijkste ledematen is zijn revolver. Die is wel altijd geladen met losse flodders, maar toch zakt de achtervolgde meestal meteen in elkaar als de detective op hem schiet.

¹ Dit artikel sluit sterk aan bij teksten die Roth wijdde aan stedelijke 'types' die hij als journalist in het straatleven opmerkte, terwijl de tekst inhoudelijke overeenkomsten vertoont met de publicatie *Kinotypen. Vor und hinter den Filmkulissen. Zwölf Kapitel aus der Kinderstube des Films* (1919) van Resi Langer.

Verder valt er over hem misschien nog te zeggen dat hij zelf kogelvrij is en beschikt over een soepel en aalglad lichaam, waarmee hij zich door elke intrige heen weet te wringen.

De misdadiger

Er zijn twee soorten misdadigers. Je hebt er die misdaden plegen om er voordeel uit te halen: ordinaire inbrekers die zich willen verrijken, professoren die hun intellectuele rivalen of minnaars die hun lichamelijke rivalen willen uitschakelen, en zij die moorden uit liefde voor het vak. Beide soorten herkent men aan hun duivelse gelaatsuitdrukking en hun flaporen.

Er bestaan weliswaar ook misdadigers 'door verloren eer',¹ en misdadigers die toevallig, onbedoeld een misdrijf plegen, maar die zijn onschuldiger van aard en komen zelden in aanmerking voor het film drama.

De misdadiger pleegt zijn daden met verbazingwekkend raffinement en onwaarschijnlijke middelen. De film-inbreker wrikt een ladekast nooit open met een zakmes, maar gebruikt een zuurstofapparaat. De moordenaar moordt alleen met vergiftigde haarspelden, bedwelmende sigaretten, Indische toverdranken enzovoort. De revolver geldt als achterhaald.

Na de daad zorgt hij ervoor dat hij een zo nauwkeurig mogelijke vingerafdruk op de plaats delict achterlaat en neemt vervolgens de benen. Meestal doet hij dat met een automobiel, maar het liefst springt hij van bruggen op voorbijrijdende treinen.

De misdadiger heeft geen geweten, hij is immers een misdadiger. Slechts een halfuur voor zijn dood krijgt hij doorgaans wroeging en heeft hij spijt van zijn daden. Dan sterft hij.

¹ Verwijzing naar *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* uit 1786 van Friedrich Schiller.

Het slachtoffer

Het slachtoffer leeft gewoonlijk slechts tot het moment van de moord en komt daarom meestal alleen voor in het eerste bedrijf. Na zijn dood is het zijn taak om in visioenen aan zijn moordenaar te verschijnen.

De nabestaanden

De mannelijke nabestaanden dragen een hoge hoed en wrijven af en toe met de rug van hun hand over hun ogen. De vrouwelijke nabestaanden daarentegen dragen rouwkleding en beschikken over goed ontwikkelde traanklieren, die zich regelmatig van hun inhoud ontdoen.

De tendensfilm

Die Filmwelt, 2 mei 1919

Moraalridders en zedenprekers verdwijnen nooit. Omdat het niet langer geoorloofd is toneelstukken te verwarren met schoolboekjes waarin de voorgeschreven moraal wordt gepredikt,¹ werd de film benoemd tot praktische pedagogie, en de tendensfilm was geboren. Een filmvoorstelling wordt gezien als didactisch theater en is een rekwisiet van de volksopvoeding, zoals de roede en het alfabet. Het is zeer leerrijk om ook op plaatsen van verpozing de kwalijke gevolgen van duivelse zonden te ervaren in de huid van iemand anders, maar het verrast eerder onaangenaam dat ik twintig jaar na de lagere school voor mijn plezier naar de film ga en daar in beelden de voortzetting van mijn leesboekjes zie. Dat de drinkebroer zich in het ongeluk stort en zijn gezin te gronde richt, de misdadiger gepakt wordt, de bedrieger zelf in de kuil valt, de vrek verhongert, de gierigaard zich verhangt – het is door zulke algemeenheden, al komen ze zelden voor, dat de weergave in bewegende beelden haar didactische doel volledig voorbijschiet. De zeemzoeterige verhalen in het schoolboek hebben mij er al voldoende van overtuigd dat hun inhoud niets te maken heeft met het echte leven, dus dient een gladde en plompe illustratie van deze verhalen tot niets. Geen volwassen mens zal geloven dat in deze beste van alle werelden goedheid en altruïsme worden beloond. Maar op het gevaar af dat ik de zedenpolitie uitdaag, durf ik te zeggen dat een film die het pseudo-didactische wil overstijgen meer morele impact heeft dan tendentieuus maakwerk met een doorzichtig burgerlijke moraal. Het gaat er vooral om de klasse van het volk esthetisch en tegelijkertijd moreel op te voeden. Er

¹ De notie van de ‘film als moreel schouwtoneel’ is een knipoog naar Friedrich Schillers idee van het theater als ‘moralische Anstalt’.

moet een einde worden gemaakt aan de flauwe gevoelskitsch met het zedenlesje als hoogtepunt van het ‘drama’ en het top-punt van ‘kunst’, aan de ansichkaartenkitsch van een huiselijk tafereeltje met in gouden letters ‘Eeuwig de jouwe!’, aan de smachtende oogopslag van een romantische idylle. De film moet zich in dienst stellen van een bewuste volksvoorlichting die de massa’s niet benadert met kinderlijke angstverhalen, maar middelen inzet die volwassenen beïnvloeden. Toen films tijdens de oorlog overliepen van vaderlandsliefde en trouw aan de keizer, was dat net zo’n grote volksverlakkerij als de artikelen van de patriottische *Alldeutsche pers*.¹ Het is hoe dan ook klinkklare onzin om politieke of partijpolitieke munt te willen slaan uit een film. Geen enkele toeschouwer wordt bekeerd of op het rechte pad gebracht. Het publiek moet vooral voorgelicht worden. En dat alleen door films die het leven idealiseren noch veroordelen, maar het getrouw op een zo esthetische mogelijk wijze weergeven. Pas wanneer de enige tendens in de film die van het echte leven is, is het doel bereikt dat de ‘tendensfilm’ tot nu toe heeft gemist. Opvoeding, heren scenarioschrijvers, geen zedenpreken! En, indien mogelijk, kunst in plaats van kitsch!

¹ *Alldeutsche Presse*: verwijzing naar de oorlogsretoriek van de nationalistische, imperialistische pers in het keizerlijke Duitsland, vooral tijdens de Eerste Wereldoorlog.

Knigge op het witte doek¹

Die Filmwelt, 16 mei 1919

Ver weg van de wereld ligt het kleine Duits-Moravische stadje waarin het onverbiddelijk lot en een lokaal boemeltreintje mij enkele maanden geleden deden belanden. Het oude raadhuis met zijn ietwat mislukte gotische toren, een degelijk pension met een breed eikenhouten bed uit de goede oude tijd, een bedaagd koffiehuis met traditionele stamtafels, de muren behangen met goedbedoelde spreuken – dat alles bereidde mij voor op een gemoedelijk, zo niet degelijk kleinburgerlijk stadsleven dat ik, door de ondoorgrondelijke beschikking van meedogenloos consequente goden, een aantal weken zou leiden. Maar de volgende ochtend al wachtte mij een verrassing. Er vond een heuse ochtendpromenade plaats op het rechthoekige plein voor het raadhuis, dat werd bevolkt door een bont gezelschap. Jongedames in de modernste gewaden, heren en heertjes in kleren van het elegantste model en grootstedelijke snit, en zelfs een man met een monocle. Stel je voor: een monocle! Ook gedroeg de jeugd op straat en in publieke lokalen zich volstrekt niet voornaam kleinburgerlijk, maar zwierig en doeltreffend chic. Ik brak mij lang het hoofd over de vraag hoe het tot die vrijheid van zeden kon zijn gekomen in het stadje S. Totdat een regenachtige zondagmiddag me naar de bioscoop en bij de oplossing van het raadsel bracht. Ik zag goedgevulde rijen en een opgewonden première-sfeer onder het publiek. Jonge meisjes met vurige blikken. Gymnasiasten met statige ernst, gespannen de dramatische gebeurtenissen volgend. Elke handbeweging, elke oogopslag van de held of heldin werd door

¹ De titel verwijst naar het destijds populaire etiquetteboek *Über den Umgang mit Menschen* van Adolph Freiherr von Knigge (1752-1796). ‘Knigge’ stond synoniem voor beleefdheidsregels en gedragsvoorschriften binnen de burgerlijke moraal.

de jeugd als het ware verslonden. En ik snapte de didactische invloed van de film op de jongeren van deze provinciestad. Het drong plotseling tot me door: daar hadden de vrouwen dus die speels-kokette gelaatsuitdrukking, dat majesteitelijk-minachtende knikje vandaan als je ze groetten. Het kleine loop-meisje gedroeg zich als een dame. Het blonde verkoopstertje uit de papierhandel op de hoek speelde prinses. De dagelijkse werkelijkheid was film geworden, het gewoonste voorvalletje een scène. En zijzelf, al die kleine mensjes, waren helden en heldinnen. Asta Nielsen en Henny Porten, Harry Walden en Valdemar Psilander – in tienduizend variaties.¹ In duizenden van zulke afgelegene stadjes speelt de bioscoop waarschijnlijk de rol van opvoedings- en onderwijsinstituut. Als een esthetische fata morgana spiegelt de film het naar de ‘grote wereld’ snakkende winkelmeisje uit de provincie een beeld voor van het ‘leven’ – een leven dat voor haar waarschijnlijk altijd onbereikbaar zal blijven. Maar aan de hand van schaduwachtige personages, van scènes en handelingen in de wereld van de film ontleent de kleine mens een nieuwe, beschaafde en soms zelfs gecultiveerde persoonlijkheid voor zichzelf, een ‘ik’ waarin hij probeert op te gaan en soms zelfs ook volledig opgaat. Wat

1 De Deense actrice Asta Nielsen (1881-1972) ontpopte zich met haar maskerachtig gelaat tot een van de eerste internationale filmsterren. Met haar buitengewone weelde aan gelaatsexpressies werd ze beschouwd als een van de meest ‘filmische’ actrices. Vele van haar films werden gedraaid in Duitsland, waar ze bekend was als *Die Asta*. Henny Porten (1890-1960) was een van de populairste Duitse filmactrices uit het tijdperk van de stomme film. Ze werd bekend om haar vertolkingen van de deugdzame, lijdzame vrouw en fungeerde zo als rolmodel voor een hele generatie jonge vrouwen. De Duitse theateracteur Harry Walden (1875-1921) bouwde in de jaren 1910 zowel in Duitsland als Oostenrijk een carrière in de filmwereld uit en werd beroemd met vertolkingen van aristocraten. De Deense filmacteur Valdemar Psilander (1884-1917) speelde vaak charmante, melancholische personages en belichaamde het romantisch-idyllische imago van helden uit het vooroorlogse tijdperk.

in de eeuw van het boek, zoals R.M. Meyer¹ de negentiende eeuw noemde, de meestgelezen modeboeken bereikten, realiseert de film in het tijdperk van de techniek. Beknoper en vaak aanschouwelijker. De film als aanschouwelijk gemaakte Knigge. Of een Knigge geïllustreerd in de film. Hoe hoor ik mij te gedragen? – Even naar Henny Porten kijken...



Asta Nielsen

1 De literatuurwetenschapper Richard Moritz Meyer (1860-1914) noemde de Duitse negentiende eeuw het ‘Jahrhundert des Buches’, omwille van de centrale rol van literatuur en lezen in de burgerlijke cultuur.



Henny Porten, 1922



Waldemar Psilander