

Van operabioscoop tot bioscoopopera

Historisch Tijdschrift Holland, 40-3 (2008), p. 217-228

Krijgt de meezing-bioscoop een concurrent? Er leven plannen om operavoorstellingen in de bioscoop te gaan geven. Hiermee komt een oude traditie opnieuw tot leven. Zingen en musiceren hoorden bij het bioscoopprogramma voordat de moderne geluidstechniek omstreeks 1930 een einde maakte aan het tijdperk van de zwijgende film. De relatie tussen opera en bioscoop heeft ook een stempel gedrukt op de Nederlandse filmgeschiedenis. De herontdekking van deze verdwenen dimensie van de filmcultuur heeft intussen geleid tot ontroerende voorstellingen van zwijgende films met zangers en musici in concertgebouwen en schouwburgen.

Een bioscoopopera is iets anders dan een operafilm zoals wij die vandaag kennen: een registratie in beeld en geluid van zangers in een operascène. Zulke operafilms overspoelden hier de bioscopen vanaf 1930, toen de techniek van de geluidsfilm de overhand kreeg boven de zwijgende film.¹ Ik bedoel ook niet de oudste geluidsfilms, die rond de eeuwwisseling overal te zien waren. Kermisreizigers als Alberts Frères toerden al in 1902 door Nederland met hun Sprekende Bioscope, een tent waarin ze filmopnamen van Nederlandse en Franse zangers vertoonden terwijl ze een grammofoonplaat lieten meedraaien. Zij konden de inwoners van Amersfoort en Dordrecht laten genieten van films met de stem van operazanger Tebaldo Toci en een lied uit de operette *Das süsse Mädel*.² De Berlijnse filmstudio van Oskar Messner bracht rond 1907 een serie geluidsfilms met populaire liederen uit, die ook in Nederland te zien en te horen zijn geweest, zoals Bajazzo met de tenor Siegmund Lieban in de rol van Paljas. Deze mechanische koppeling van beeld en geluid laat ik hier verder rusten om de aandacht te vestigen op live gezongen operaliederen, die in de bioscoop hebben geklonken in de periode van de zwijgende film. Allereerst dringt zich de vraag op hoe de innige relatie tussen opera en bioscoop is ontstaan. Een bezoek aan de Operabioscoop van Amsterdam staat als tweede op het programma. Ten slotte zal ik ingaan op de korte, maar intense bloei van de bioscoopopera in Nederland.

Musiceren in de bioscoop

Er werd vroeger veel gezongen in de bioscoop. Opera betekende een verrijking van het programma en kon op heel verschillende manieren worden ingepast in een voorstelling. De twee voornaamste toepassingen zijn de operabioscoop en de bioscoopopera. De eerste wil de bioscoop min of meer omvormen tot een operatheater. Op het programma en in de publiciteit domineren steeds de liederen, de zangers en de musici. De films spelen eigenlijk een ondergeschikte rol. Ze lijken er slechts te zijn om de tijd tussen de muzikale nummers op te vullen en voor wat afwisseling te zorgen. De bioscoopopera daarentegen bestaat enkel uit een film, die een opera of operette laat zien – meestal geen opera uit het bestaande repertoire, maar eentje die speciaal voor de bioscoop is gemaakt en ook alleen in een bioscoop kan worden uitgevoerd met medewerking van zangers. Dat is een nieuw fenomeen, waarover zo dadelijk meer.

De bioscoop heeft net als de radio een belangrijke bijdrage aan de muziekcultuur van de

1 Karel Dibbets, *Sprekende films: de komst van de geluidsfilm in Nederland, 1928-1933* (Amsterdam 1993).

2 Advertenties in de *Nieuwe Amersfoortsche Courant*, 26 oktober 1904; *Dordrechtsche Courant*, 17 december 1904.

20ste eeuw geleverd, ook in Nederland. Daarvoor zijn verschillende verklaringen te geven. In de eerste plaats creëerden bioscopen tussen 1910 en 1930 ruimschoots nieuwe werkgelegenheid voor musici. Een bioscoopdirecteur huurde films zonder geluid en moest zelf zorgen voor een passende begeleiding. Hij kon hiervoor de beste musici betalen, die bij hem meer verdienden dan in een regulier orkest. Omdat het aantal bioscopen snel groeide, waren er steeds meer musici nodig. Ten tweede deden veel musici hun best om muziek van goede kwaliteit in de bioscoop te spelen. Een goed orkest was een sterke troef in de concurrentiestrijd tussen bioscopen. Je werd in de betere bioscopen niet afgescheept met slecht spel. Kapelmeesters experimenteerden ook met nieuwe vormen van muzikale begeleiding. Zij zagen al snel mogelijkheden om operazangers van naam te contracteren voor een optreden in hun bioscoop, soms met een eigen nummer in het voorprogramma, soms ter begeleiding van de hoofdfilm. Ten derde brachten ze het publiek in aanraking met een breed muziekrepertoire, van populair tot klassiek. Ten vierde droeg de bioscoop ook bij aan de popularisering van de officiële muziekcultuur door films te vertonen over het leven van grote componisten en zangers, de helden van de gevestigde muziekwereld.

Natuurlijk waren er ook klachten over de kwaliteit. Omdat de beste musici al werk hadden in de luxere bioscopen, speelden er in de kleine theaters vaak muzikanten van de tweede of derde garnituur. De grote theaters bepaalden echter de norm. Voor verfijnde muziek-liefhebbers getuigde de combinatie van amusement en klassieke muziek uiteraard van wansmaak. Zij hadden bovendien een hekel aan de muzikale potpourri, een praktijk waar menig bioscooporkest en -strijkje in excelleerde en die overigens zeer geliefd was in de muziekcultuur van de 19de eeuw. Deze groep van kenners liet zich echter niet weerhouden om de bioscoop te bezoeken, zeker niet als je daar kon luisteren naar het virtueuze spel van violist Boris Lensky in Amsterdam of pianist Chris van Dinteren in Den Haag. Er waren verder ook film-liefhebbers, verenigd in de Nederlandsche Film Liga, die film als een autonome kunst waardeerden en daarom tegen elke muzikale begeleiding gekant waren. Omdat deze visie wijd verbreid was onder spraakmakende filmrecensenten, is later de indruk ontstaan dat het vroeger slecht gesteld was met de bioscooporkesten. Dat is niet terecht. De muziekcultuur heeft een belangrijke impuls gekregen doordat de bioscopen erin investeerden. De radio heeft aan het eind van de jaren twintig deze rol van de bioscopen overgenomen door nieuwe orkesten op te richten en opnieuw de beste musici naar zich toe te lokken met nog hogere gages.

De bioscoopdirecteur had er belang bij om deel te nemen aan het hier geschetste beschavingsoffensief, want zijn bedrijf kon alleen maar beter worden van een associatie met 'goede' muziek. De combinatie van opera en bioscoop is daarom ook te zien als een vorm van marketing, een poging om de bioscoopcultuur te laten samenvloeien met de muziekcultuur. Muziek had een veel hogere status dan film. Opera en operette waren bovendien populair in brede lagen van de bevolking. Bioscoopdirecties konden hun nieuwe bedrijf aantrekkelijk maken voor een groter publiek door in te spelen op bijzondere voorkeuren en wensen.

Er was nog een andere groep, die de relatie met opera kon waarderen: de bioscoopmusici. In de bioscopen werkten zoals gezegd vaak heel goede musici. Zij wisten hoe de muziekcultuur in elkaar zat. Ze konden een brug slaan tussen beide werelden en zouden dit ook op verschillende manieren proberen te doen. Voor hen was opera slechts een van de vele mogelijkheden om muziek te combineren met film. De muzikale praktijk van de bioscoop werd erdoor verrijkt. We kunnen ons nauwelijks meer voorstellen hoeveel variatie er bestond in

bioscoopvoorstellingen. De veelvormigheid en de dynamiek ervan zijn echter weer verdwenen met de komst van de geluidsfilm omstreeks 1930.

De Operabioscoop

Tussen 1910 en 1913 kon het Amsterdamse publiek een bezoek brengen aan de Operabioscoop.³ Deze bevond zich in Bellevue, een gerenommeerd gebouw met verschillende feest- en concertzalen aan de Leidsekade 90. De Operabioscoop adverteerde wekelijks in het *Algemeen Handelsblad* en *Het Volk*, behalve in de zomermaanden wanneer er blijkbaar geen films werden vertoond. De advertenties geven een summiere indruk van het programma. Gelukkig bezit het Theater Instituut Nederland een origineel programmablade van de openingsvoorstelling op 22 juli 1910. Hierin staan interessante details, die ons een zeldzame blik gunnen in de Nederlandse muziek- en bioscoopcultuur van 1910.

De Operabioscoop presenteerde die dag een uitgebreid programma, dat uit niet minder dan twaalf nummers bestond: negen muzikale uitvoeringen en drie films. Op andere dagen zal de voorstelling misschien iets korter zijn geweest, maar acht tot tien nummers was in die tijd heel gewoon in een variétéprogramma. Het orkest heette de 'Hamburger Kapel' en stond onder leiding van Frits Iffland, de vaste kapelmeester van Bellevue in deze jaren. De kapel speelde die avond vooral stukken uit het populaire repertoire, die iedereen kon meefluiten: de mars *Vom Fels zum Meer*, de ouverture van de opera *Das Nachtlager in Granada*, een passage uit de opera *Cavalleria-Rusticana*, walsen van Strauss, enz. In de loop van de voorstelling zou het licht in de zaal drie keer doven voor een filmvertoning, terwijl de muziek verder speelde.

Voor de pauze zag het publiek slechts een korte documentaire film, *Dwars door Schotland*, waarbij het Engelse volkslied ten gehore werd gebracht. Het tweede nummer na de pauze, direct na de muzikale introductie, moet een hoogtepunt van de avond zijn geweest. Het licht ging weer uit en op het scherm verscheen *De Minnezanger*, een Italiaanse verfilming van de opera *Il Trovatore* van Verdi. De rol van Leonora werd gespeeld door niemand minder dan Francesca Bertini, de grote diva, die in 1910 nog geheel onbekend was, maar zij zou met deze film haar eerste roem verwerven (afb. 28). De film was gloednieuw en verscheen, naar we mogen aannemen, in kleuren op het doek. We weten niets over de muzikale begeleiding bij deze film, maar het is onwaarschijnlijk dat er werd gezongen tijdens de voorstelling. Het gaat hier om een Italiaanse productie van 435 meter lengte, die hooguit 20 minuten duurt. Veel langer waren films niet in deze tijd, meestal zelfs korter. De opera, die oorspronkelijk bijna drie uur duurde, werd rigoureus aangepast aan deze norm. Veel meer dan een samenvatting van de plot kon de film niet bieden. Het gevouwen programmablade bevat een inlegvel met een uitvoerige beschrijving van dertien scènes, die het hele verhaal vertellen. De eerste en laatste bedrijven luiden als volgt:

1. De oude graaf Luna heeft twee zoons, de een eveneens Luna geheeten, en de jongste, Manrico, wien hij beiden een medaille geeft als herkenningsteeken. [...]
13. Na de voltrekking van het vonnis verschijnt de heldin Azucena, die graaf Luna mededeelt, dat hij zijn eigen broeder heeft laten doden en dat hij zich daardoor voor het Godsgericht zal hebben te verantwoorden wegens broedermoord!

³ De website Cinema Context bevat historische informatie over bioscopen en filmprogramma's in een aantal Nederlandse steden. Voor de Operabioscoop zie: www.cinemacontext.nl/id/Boo1600.



Afb. 28 Prentbriefkaart van de Italiaanse diva Francesca Bertini, die in 1910 haar Nederlandse debuut maakte met de film *Il Trovatore* in de Operabioscoop van Amsterdam. Collectie: Ivo Blom.

Elke filmscène had een gemiddeld lengte van anderhalve minuut. Dat is te kort om een aria of duet te zingen. Zelfs het orkest kan zo'n snelle wisseling van scènes nauwelijks bijhouden. Op deze wijze is tussen 1909 en 1913 overigens het hele klassieke repertoire verfilmd, van Shakespeare tot Dante, van Wagner tot Goethe, van het Oude tot het Nieuwe Testament, elk in een kwartier.

Als laatste nummer, voordat het orkest *Auf Wiederseh'n* inzette om de voorstelling te beëindigen, kreeg het publiek van de Operabioscoop nog een komische film te zien, *De Toovermuts* (*Zaubermütze*, 1910). De volgende dag, op zaterdag 23 juli 1910, zou de bioscoop in plaats van *Il Trovatore* de film *Salomé* (1910) vertonen, eveneens met Francesca Bertini, maar nu in een bijrol. Het drama was gebaseerd op het gelijknamige toneelstuk van Oscar Wilde. Het zal indertijd weinig muziekliefhebbers ontgaan zijn dat Richard Strauss zijn controversiële opera *Salome* in 1905 op hetzelfde stuk van Wilde had gebaseerd en dat dit zangstuk in Londen en Wenen om die reden niet mocht worden uitgevoerd. We weten niets over de publieke belangstelling voor de nieuwe Operabioscoop, maar het laat zich raden dat het op zaterdagavond 23 juli 1910 opvallend druk zal zijn geweest aan de Leidsekade.

Wanneer we het programma van 22 juli 1910 vergelijken met latere aankondigingen in de pers, ontstaat het vermoeden dat deze voorstelling representatief is voor de Operabioscoop. Het filmrepertoire blijkt overwegend te bestaan uit titels die zinspelen op een relatie met grote opera's als *Il Trovatore*, *Carmen*, *Aida*, *La Bohème*, *Faust*, *Wilhelm Tell*, *Les Contes d'Hoffmann* en *Cavalleria Rusticana*. Zulke titels sluiten direct aan bij de muzikale sfeer van het programma. Een aantal andere films verwijst naar het klassieke repertoire van literatuur en toneel: *Othello*, *Salomé* en *Robinson Crusoe*. Al deze titels doen een beroep op de toeschouwers, die over een ruim muzikaal en cultureel referentiekader moeten beschikken. Daarnaast bevat het programma kleine documentaires uit vreemde landen en een paar vrolijke filmsketches voor de afwisseling.

Op 5 maart 1913 kondigde een advertentie in het *Nieuws van de Dag* de definitieve sluiting van de Operabioscoop aan. Sinds de opening in 1910 waren er in de stad veel nieuwe bioscopen bijgekomen. De onderlinge concurrentie was moordend, ook op muzikaal gebied. Het experiment met de Operabioscoop had zijn langste tijd gehad. De formule met acht tot tien nummers werkte niet meer. Omdat de films langer en langer werden, hadden ze steeds meer plaats nodig in het programma en verdrongen ze de muzikale onderdelen. Deze tendens zou alleen maar sterker worden in de volgende jaren. Het leidde er uiteindelijk toe dat het hoofdprogramma nog slechts bestond uit één lange speelfilm, terwijl de korte nummers werden samengevoegd in een voorprogramma. Tegelijkertijd opende deze verandering weer het venster voor nieuwe experimenten met film en muziek, die bovendien veel spectaculairder zouden zijn. In dit licht is de Operabioscoop van Bellevue te zien als de pionier van het bioscooporkest in Nederland. Het filmtheater aan de Leidsekafele introduceerde in 1910 een nieuw ideaal: het wilde de kwaliteit van de bioscoopervaring verhogen door films te vertonen met een gerenommeerd orkest in een prestigieuze omgeving.

De bioscoopopera

Het bioscoopbezoek nam vanaf 1910 onstuimig toe en deze groei hield in Nederland niet op tijdens de Eerste Wereldoorlog. De bioscopen werden steeds groter en luxer. In de strijd om de gunst van het publiek gingen zij ook steeds meer aandacht besteden aan de muziek. Ze zochten naar nieuwe combinaties van beeld en geluid en vonden die onder meer in films, waarin muziek een onmisbare rol speelt. Het meest markante voorbeeld hiervan is de bioscoopopera. Deze komt in verschillende varianten voor, maar hun gemeenschappelijke kenmerk is, dat zangers *live* meezingen bij bepaalde filmscènes. Tussen 1916 en 1925 zijn nogal wat films van dit type geproduceerd, voornamelijk in Europa. Je zou ze ook 'operafilms' kunnen noemen, maar deze term gaat voorbij aan hun belangrijkste eigenschap: dat ze pas tijdens de voorstelling met zangers in een bioscoop tot hun recht komen. De bioscoopopera is een nieuw soort *Gesamtkunstwerk*. Sommige films als *Gloria Transit* uit 1917 spelen zich af in de wereld van operazangers en kunnen zo een aantal fragmenten uit bestaande opera's in het verhaal opnemen. In andere gevallen zoals *Miss Venus* uit 1921 heeft men de muziek en het libretto exclusief laten schrijven voor de film. Ik kom zo dadelijk terug op deze voorbeelden, maar eerst dient er plaats ingeruimd te worden voor een uitzonderlijk fenomeen, *La Muette de Portici*.

Deze opera van Aubert is vooral bekend geworden als het startsein voor de Belgische opstand op 25 augustus 1830, die zou leiden tot de afscheiding van België van Nederland. Je zou denken dat deze opera sindsdien in Nederland met gemengde gevoelens werd ontvan-

gen. Nederland had de pech dat *La Muette de Portici* een internationaal succes werd en tot het vaste repertoire van veel concertzangers en -zangeressen ging behoren. De ouverture en het duet waren steeds opnieuw te horen, ook in Nederland. Deze populariteit leidde weer tot diverse verfilmingen. Een zangstuk met een hoofdrolspeelster zonder stem is natuurlijk een hele opgave voor een componist, maar het zal een niet minder grote uitdaging geweest zijn voor de makers van een zwijgende film. De eerste grote bewerking, *The Dumb Girl of Portici* (VS 1916) met de primadonna Anna Pavlova in de hoofdrol, verscheen in november 1918 in de Nederlandse bioscopen, kort na het einde van de Eerste Wereldoorlog. *De stomme van Portici*, zoals de titel hier luidde, moet een daverend succes zijn geweest, afgaande op de vele voorstellingen en prolongaties.⁴ Er is helaas weinig bekend over de muzikale begeleiding van de film; waarschijnlijk traden er geen zangers op tijdens de voorstelling. Het succes was omineus, want tegelijkertijd ontstonden er politieke spanningen met de Belgische regering, die delen van Limburg en Zeeuws-Vlaanderen opeiste als compensatie voor de oorlog. Het is een zwarte bladzijde in de geschiedenis van de betrekkingen tussen beide landen. Terwijl Koningin Wilhelmina halsoverkop een tournee maakte door deze streken om de Belgische claims op haar grondgebied te kunnen bestrijden met tegenpropaganda, rouleerde de revolutiefilm door Nederland en trok overal volle zalen. De spanning was in november al hoog opgelopen toen de leider van de Nederlandse socialisten, Jelle Troelstra, openlijk speculeerde over een revolutie in eigen land in navolging van de gebeurtenissen in Rusland en Duitsland.⁵ Weliswaar liet hij al spoedig weten dat hij zich vergist had, maar dat bracht de politieke onrust niet meteen tot bedaren. Troelstra zal niet hebben vermoed dat er nog een andere revolutie smeulde, opnieuw aangestoken door *La Muette de Portici*, ditmaal in een bioscoop.

Gloria Transita

Johan Gildemeijer schreef en regisseerde in 1917 een Nederlandse bioscoopopera, *Gloria Transita* of *Verulogen roem*, een avondvullende film die zich in de wereld van de opera afspeelt (afb. 29, luister track 4). Het is een melodrama over een arme straatzanger, Solotti, die een beroemde operaster wordt, maar ten slotte toch weer als straatzanger in armoede zal eindigen. We volgen in de film allerlei intriges achter de schermen, maar we zijn ook bij het optreden van onze zanger in verschillende operascènes. Op het hoogtepunt van zijn carrière zingt Solotti de titelrol in *Rigoletto*. In deze opera van Verdi moet Rigoletto aan het slot een zak openen, waarin het lijk van zijn grootste vijand behoort te zitten, maar het blijkt het lichaam van zijn eigen dochter te zijn. Zo niet in de film. Terwijl Solotti aan het zingen is, wordt zijn vrouw in de kleedkamer gechanteerd door een minnaar en pleegt zelfmoord. De minnaar stopt haar lijk in een zak, die op het toneel gelegd wordt in de laatste akte van *Rigoletto*. Solotti opent de zak en vindt nu zijn dode vrouw. De waanzin slaat toe en zijn carrière is voorbij.

Om de film te kunnen vertonen waren altijd vier zangers nodig. In de praktijk vergde het heel wat logistieke inspanningen om deze zangers overal op het juiste moment in het land te laten optreden. Zij gingen soms met de film mee op reis langs de steden. De Belgische bariton August van den Hoeck, die de figuur van Solotti in de film had gespeeld, reisde vaak

⁴ Details in Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/Foo7418.

⁵ H.J. Scheffer, *November 1918: journaal van een revolutie die niet doorging* (Amsterdam 1968).

Afb. 29 August van den Hoeck zingt in de Nederlandse film *Gloria Transita* (1917) de laatste scène van *Rigoletto*. Foto: Amsterdam, Nederlands Filmmuseum.



door het land om de hoofdrol in alle partijen te zingen. Men kon echter ook een beroep doen op het lokale zangtalent in de steden, omdat het hier ging om bekende liederen uit het vaste repertoire. De bioscoop moest zelf zorgen voor een geschikt orkest met ervaren krachten.

Bij de eerste voorstelling op 24 september 1917 in het Haagse Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen bestond het zangkwartet uit bariton August van den Hoeck, zijn vrouw Wilhelmina als sopraan, mezzosopraan Irma Lozin en tenor Jacques Cauveren. *De Bioscoopcourant* beschreef hoe het ging:

De heer v.d. Hoeck (...) zong achter het doek de verschillende partijen uit *Faust*, *Paljas* en *Rigoletto*, en geschiede dit tegelijk wanneer de opname plaats had, zoodat de zang achter en de gestie op het doek elkaar volkomen dekten. Dit was zeker wel een knap staaltje van techniek en gaf nu en dan werkelijk de illusie, dat de personen op het doek de liederen zongen.⁶

De film werd een groot succes. Zoiets was nog niet eerder vertoond, in Nederland niet en in het buitenland ook niet. In Duitsland had men in 1916 wel opera's verfilmd als *Martha* en *Cavalleria Rusticana*, die eveneens met *live* zangers moesten worden vertoond. *Gloria Transita* is echter de eerste film geweest, die een eigen verhaal vertelde waaraan de opera volledig ondergeschikt was gemaakt. Het experiment kreeg een groot onthaal en zorgde voor uitverkochte zalen. Zelfs in de jaren twintig zou de film nog regelmatig terugkeren op het programma. *Gloria Transita* is uiteindelijk de meest succesvolle Nederlandse film geworden in de periode tot 1934.

Na Den Haag maakte de film een tournee door het land. Elke bioscoop zorgde voor een speciale ontvangst, die de bijzondere status van de film onderstreepte. In Haarlem opende De Kroon zijn deuren met het operaspektakel. In Rotterdam werd het nieuwe Luxor Theater aan de Kruiskade tijdens de kerstdagen plechtig ingewijd met deze gezongen voorstelling.

6 Geciteerd door Geoffrey Donaldson, 'Gloria Transita: van straatzanger tot operaster', *Skrien* 150 (1986) 40-43, aldaar 41.



Afb. 30 Louis Davids (links) speelt in *Amerikaansche Meisjes* (1919) elf rollen; tijdens de voorstelling werd volop gezongen, maar niet door Davids. Foto: Amsterdam, Nederlands Filmmuseum.

Amsterdam bracht weer een ander hoogtepunt. *Gloria Transita* begon op 27 december 1917 gelijktijdig in twee naast elkaar gelegen bioscopen te draaien, Cinema Palace en Cinema De Munt. In de eerstgenoemde bioscoop zong hetzelfde kwartet, dat eerder in Den Haag de film had begeleid. In het andere theater traden vier zangers op, die in Rotterdam hun kunsten hadden vertoond. Dank zij de muziek kon men in elk van beide theaters een geheel andere voorstelling bijwonen, zo schreef het *Algemeen Handelsblad* op 5 januari 1918:

Deze film geeft eindeloze mogelijkheden tot muzikale illustratie. In de Cinéma Palace kan Boris Lensky zijn viool door alle opera's heen laten manoeuvreren. In de Cinéma De Munt speelt een bekoorlijk orkestje onder leiding van Eugene Beeckman en zetten Mien de Val, Greta de Hartogh, Morrison en Van Bosch het lyrisch toneel voort.

Het nieuwe tijdperk van de bioscoopopera, dat met *Gloria Transita* werd ingeluid, zou in Nederland verder tot bloei komen. De Haarlemse filmfabriek Hollandia, waar Maurits Binger de scepter zwaaide, bracht in 1919 twee speelfilms van dit genre uit. Allereerst verscheen *Amerikaansche Meisjes*, waarin de populaire cabaretzanger Louis Davids niet minder dan elf verschillende rollen speelde (afb. 30). Volgens de berichten zou het om een soort operettefilm gaan, maar het is niet helemaal duidelijk hoe de relatie tussen muziek en beeld tot stand kwam. De film is verdwenen. Waarschijnlijk zaten er geen operettescènes in de film, maar gaven de liederen veeleer commentaar op de dramatische handeling. De film leek het beste tot zijn recht te komen met twee zangers naast het witte doek. Bij de voorstellingen in Cinema De Munt zongen de sopraan Marcelle Hautier en de tenor Jacques Cauveren liederen uit verschillende operettes: *Die Dollarprinzessin* van Leo Fall, *Die lustige Witwe* van Franz Lehár en *Ein Walzertraum* van Oscar Straus. Het orkest stond onder leiding van Benzoë Falburgski. In dit theater bleef de film vijf weken op het programma staan, een ongehoord aantal prolonaties voor die tijd.⁷

Filmfabriek Hollandia heeft in hetzelfde jaar ook *Een Carmen van het Noorden* uitgebracht met Annie Bos in de hoofdrol. De titel verwijst weliswaar naar de populaire opera van Bizet,

7 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/Foo7445.

maar er zitten geen operascènes in de film. Niettemin bleek het publiek de opera tijdens de voorstelling toch te kunnen horen: de plaatselijke bioscoopdirecties huurden met genoeg een tenor in om het lied van de toredador te zingen, zodat de hele zaal kon meebrullen.

Johan Gildemeijer bleef intussen niet stilzitten. Hij heeft zijn oorspronkelijke succes in 1922 willen evenaren met een tweede bioscoopopera, *Gloria Fatalis* of *Noodlottige Roem*, die hij in München heeft opgenomen. Het werd weer een melodrama, nu over de ondergang van een operazangeres, en toonde operafragmenten uit *Mignon*, *Carmen* en *La Bohème*. De première vond plaats op 21 april 1922 in het Amsterdamse Tuschinski Theater, dat nog niet zo lang geleden was geopend. Max Tak dirigeerde het orkest, terwijl de operapartijen werden gezongen door Emmy Balkeisen, Paul Pul en Bareto. Ditmaal bleef het succes uit. De recensent van het *Algemeen Handelsblad* gaf hiervoor de volgende verklaring:

De fout zit 'm bij dit muzikale drama hierin, dat de muziek niet kan worden opgevat als eene illustratie van de handeling, maar dat juist deze laatste zich geheel moet richten en wringen naar den eisch de gelegenheid te scheppen voor de reproductie van eenige fragmenten uit bekende opera's.⁸

Miss Venus

De bioscoopopera groeide begin jaren twintig uit tot het puikje van de filmprogrammering, waarmee de meest luxueuze bioscopen zich konden onderscheiden. Tuschinski was erop uit geweest zijn grootste concurrent in Amsterdam, Cinema Royal, af te troeven met *Gloria Fatalis*. Dit nieuwe theater aan de Nieuwendijk had op 8 februari 1922 zijn deuren geopend met een muzikale filmshow uit Duitsland, *Miss Venus*, die het fenomeen bioscoopopera naar een nieuwe hoogte zou voeren (afb. 31).⁹ *Miss Venus* maakte gebruik van het Noto-Film-systeem, waarbij een notenbalk onderaan door het beeld loopt. Tijdens de projectie is de onderste rand van het doek niet helemaal zichtbaar voor het publiek, maar wel voor de dirigent. Door de notenbalk te volgen kan de dirigent zijn orkest nauwkeurig synchroon laten spelen met de bewegingen in het beeld. De partituur was speciaal voor deze film geschreven door de Duitse componisten Tilmor Springefeld en Hans Ailboud.

Voor de Nederlandse première van *Miss Venus* werden kosten nog moeite gespaard. Beide componisten kwamen uit Berlijn over om de zangpartijen in te studeren en de repetities van het orkest bij te wonen.¹⁰ De kapelmeester van Cinema Royal, Hugo Riemann, dirigeerde niet alleen het orkest, maar ook een koor en verschillende solisten, die naast het witte doek stonden opgesteld. Onder hen bevonden zich zangers van naam zoals Yvonne Bonsang, Annie Hofman, Harry Boda en Jacques Kapper. Zij zongen de liederen in het Nederlands, want speciaal voor deze gelegenheid had Jac. van Biene een vertaling gemaakt. In het programmaboekje stonden de Nederlandse teksten, die het publiek mocht meezingen. *Miss Venus* gaat over de avonturen van een Amerikaanse miljonairsdochter, die nu eens in een variété-theater, dan weer in het wilde westen terecht komt. Alle filmgenres komen aan de beurt in een bonte afwisseling van vrolijke situaties. De film speelt zich af in het Amerika van onze dromen en probeert de herinnering aan Duitsland, waar de hyperinflatie om zich heen

⁸ Donaldson, 'Gloria Transita', 42.

⁹ Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/Foo5805.

¹⁰ Joost Groeneboer, 'Het orkest van Cinema Royal', *Versus* 6 (1988) 74. Voor het Noto-Film-systeem, zie Michael Wedel, *Der deutsche Musikfilm: Archeologie eines Genres, 1914-1945* (Amsterdam 2005) 134-200.



Afb. 31 Een Amerikaanse nachtclub in de Duitse film *Miss Venus* (1921), de openingsfilm van Cinema Royal in Amsterdam op 8 februari 1922. Foto: Frankfurt, Deutsches Filminstitut.

greep, te doen vergeten. Zelfs de liedjes hebben Engelse titels als *My little Pa*, *Dollar Ladies* en niet te vergeten *Nigger-Step*. De film kreeg een enthousiast onthaal en zou nog drie weken op het programma blijven staan alvorens een tournee door het land te gaan maken. Helaas zette de gemeentelijke bioscoopcensuur een domper op het succes door de film te verbieden voor personen beneden de 18 jaar wegens een paar pikante opnamen. Het bleek onmogelijk om deze beelden uit de film te knippen zonder de synchroon gespeelde muziek en de gezongen tekst op die plaats te verstoren. Er is hierover veel te doen geweest in de pers van die dagen, maar dat heeft in dit geval niet veel geholpen.

Bij de première van *Miss Venus* gaven ook regisseur Ludwig Czerny en actrice Ada Svedin *acte de présence*. Ada Svedin speelde meestal de hoofdrol in een Noto-film. Zij zou Nederland in de volgende jaren blijven bezoeken om haar muziekfilms te promoten. In 1927 toerde zij voor het laatst door het land met een gezelschap van twintig personen om voorstellingen van haar film *Das Mädcl von Pontecuculi* (1924) – hier bekend onder de titel *Het Boemelmeisje* – op te luisteren met zang en spel.¹¹

De muzikale wedijver tussen de bioscopen heeft in de jaren twintig tot hoogstandjes van vocale illustratie geleid. *The White Sister* (1923) is een sterk voorbeeld. Voor deze Amerikaanse film, waarin Lilian Gish een non speelt, heeft Hubert Cuypers gewijde muziek gecomponeerd voor solisten, koor en orkest. Cuypers had in katholiek Nederland naam gemaakt als

¹¹ Advertentie voor het Thalia Theater in Rotterdam in NRC, 25 april 1927.

organist, koordirigent en componist van kerkelijke muziek. Hij liet nu met zijn bioscoopwerk zien dat katholieken, anders dan protestanten, vreugde konden scheppen in het illustreren van religieuze filmthema's met muzikale middelen.¹² Cuypers kwam in eigen persoon het orkest dirigeren bij de Amsterdamse première op 7 november 1924 in het Rembrandt Theater en hij bespeelde zelf het orgel.¹³

In Rotterdam zou de muzikale concurrentie weer een andere wending nemen (afb. 32). Rond de jaarwisseling van 1924-1925 verschenen er in de plaatselijke kranten advertenties voor *De Witte Non* en *De Zwarte Non* in twee bioscopen. Beide theaters pakten flink uit met de muzikale begeleiding van hun Nieuwjaarsprogramma. In het Luxor Theater zong een dameskoor bij *De Witte Non* en in het Ooster Theater trad een dubbel-mannenkwartet op tijdens *De Zwarte Non*.¹⁴ Uit niets kon worden opgemaakt dat het om dezelfde film ging, *The White Sister*.



Afb. 32 Zie kleurkatern.

Beschavingsoffensief

Over de bioscoop heeft de gezeten burgerij zich vanaf het eerste begin zorgen gemaakt. De vrije markt onttrok zich aan de sociale controle. Goedkoop vermaak voor iedereen en op elke dag van het jaar paste niet bij de overgeleverde opvattingen over vrijetijdsbesteding. De prikkeling van de zinnen door sensationele en romantische beeldverhalen spoorde ook niet met de bestaande regels voor de goede zeden en de openbare orde. De meeste bioscoopdirecteuren hadden daar begrip voor. Zij wilden niets liever dan aansluiten bij de gevestigde normen en waarden. Zij probeerden hun bioscoop een respectabel aanzien te geven en zochten naar een verbinding met kunst.¹⁵ Zij adverteerden graag met verfilmingen van beroemde toneelstukken, bijbelverhalen en wereldliteratuur, gespeeld door gevierde acteurs in artistieke decors en op historische locaties. Goede muziek paste eveneens in deze strategie. De integratie van muziekcultuur en bioscoop zou de film moeten verheffen op de culturele ladder. Opera was het summum, het hoogst bereikbare ideaal, dat men ook serieus heeft nagestreefd, zoals het voorgaande heeft laten zien.

De bioscoopopera als *Gesamtkunstwerk* is tussen 1917 en 1928 een van de krachtigste initiatieven geweest om film te ontfutselen aan het spook van de modernisering. Bioscoopdirecties toonden zich bereid om grootscheeps te investeren in zangers en orkesten. Ze gingen daarbij experimenten met beeld en muziek niet uit de weg. De ironie wil dat de aanhangers van de filmavant-garde en de Nederlandse Filmliga er niets van moesten hebben. Zij propageerden wel film als kunst, maar dan in een gezuiverde, autonome vorm. Ze haalden hun neus op voor de bioscoop en keerden zich tegen de muzikale begeleiding.¹⁶

12 Hubert Cuypers illustreerde eerder in 1924 ook de Franse film *Credo ou la tragédie de Lourdes* (1924) met orgelspel en koorzang. Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/Foo6011.

13 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/Vo21711.

14 Cinema Context: www.cinemacontext.nl/id/Vo42028; www.cinemacontext.nl/id/Vo42030.

15 Ansjé van Beusekom, *Kunst en amusement: reacties op de film als een nieuw medium in Nederland, 1895-1940* (Haarlem 2001) 108-110.

16 Dibbets, *Sprekende films*, 305-307.

17 Ibidem, 106-114.

Toen de geluidsfilm vervolgens zijn intrede deed, is de hele muziekcultuur in de bioscoop definitief weggevaagd.¹⁷ Zo kreeg dit hoofdstuk van het beschavingsoffensief in de opkomende filmcultuur een onverwacht einde. Zingen kon voortaan ook zonder zangers.¹⁸

Toch gloorde er weer een sprankje hoop voor de bioscoopopera, toen na ruim een halve eeuw de muzikale cultuur van de zwijgende film werd herontdekt. In 1986 maakte Hub Mathijssen een reconstructie van de oorspronkelijke muziek bij *Gloria Transita*, zowel instrumentaal als vocaal. Zeventig jaar na de première wist hij op 22 november 1986 de film opnieuw tot klinken te brengen in de Vondelkerk van Amsterdam.¹⁹ Een kwartet van gerenommeerde zangers vertolkte de verschillende partijen *live* tijdens deze exclusieve voorstelling. Behalve bariton Jan Derksen, die zich in de tragische rol van Solotti inleefde, werkten de sopranen Jennie Veeninga en Thea van der Putten en de bas Lieuwe Visser mee. De verbaasde toeschouwers in de Vondelkerk waren minstens zo onder de indruk van de uitvoering als het publiek van weleer. Dezelfde zangers zouden een jaar later in Italië optreden voor een internationaal publiek, dat zo iets nog nooit had meegemaakt. Het succes was overweldigend. Sindsdien keert *Gloria Transita* steeds weer terug op het programma.

Zingen mag weer in de bioscoop. Sinds 2001 kent Nederland een bijzondere variant van de bioscoopopera: meezingen met een geluidsfilm. De 'meezingbioscoop' is overgewaaid uit New York. Het publiek komt verkleed en voorzien van vlaggetjes en andere attributen naar de bioscoop waar *The Sound of Music* of *Ja Zuster Nee Zuster* draait. Onder leiding van presentator Aernoud Florijn storten zij zich in een roes van uitbundige samenzang. 'Het licht gaat uit en de film begint. Als Julie Andrews voor het eerst in beeld komt, barst een orkaan van geluid los. Meteen daarna is er een kippenvelmoment als het eerste lied begint en bijna goo monden zingen: *The hills are alive with the sound of music ...* Alle liedjes worden uit volle borst meegezongen, soms zelfs staand'.²⁰ Het zijn niet de dagen van weleer die hier herleven. De zangcultuur neemt op eigentijdse wijze bezit van de filmcultuur. Het publiek overtoert tegenwoordig al zingend de bioscoop. Daar had de oprichter van de Operabioscoop honderd jaar geleden niet van durven dromen.

18 In Engeland was *community singing* of *sing-a-long* in de bioscoop veel meer ontwikkeld dan in Nederland. Tot in de jaren zestig kon het publiek van Cinema Royal aan de Nieuwendijk te Amsterdam uit volle borst meezingen op de klanken van het elektrische orgel, dat door Bernard Drukker in het voorprogramma werd bespeeld. Cinema Royal vertoonde meestal westerns en Tarzanfilms, maar zonder meezingen was de avond niet compleet.

19 De heropvoering van *Gloria Transita* op 22 november 1986 vond plaats ter gelegenheid van de heropening van de Vondelkerk in Amsterdam en tevens vanwege de viering van het 150ste nummer van filmschrift *Skrten*.

20 Frank de Neeve, 'Jodelen op rij zes', *Filmkrant*, mei 2001. Zie ook André Nuchelmans, 'Kunt u zingen, zing dan mee! Interview met Aernoud Florijn van de meezingbioscoop', *Boekman Cahier* 72 (2007).