

André van der Velden

VIJFTIEN JAAR VAN HET LEVEN VAN ABRAHAM TUSCHINSKI (1886-1942)

Tekst en context van een zogenaamde autobiografie

Fifteen years in the life of Abraham Tuschinski (1886-1942). Text and context of a so-called autobiography

From January 1927 until February 1928, the film magazine 'Tuschinski Nieuws' featured a series of articles about the career of cinema owner Abraham Tuschinski. While the reader is made to believe that it is an autobiographical document, the text was probably written by a ghost-writer (most likely Max Tak, a close collaborator of Tuschinski). Van der Velden deconstructs this text to test the validity of the document for film historical research. On the basis of a close analysis of the narrative and using additional sources, he argues that Tuschinski's so-called autobiography was intended to position Tuschinski as the foremost Dutch movie mogul, thereby obscuring the fact that he was but one in a close network of Eastern European Jewish immigrants who were active in the film exhibition business.

Op 21 januari 1927 verscheen de eerste aflevering van een nieuw, Nederlands filmtijdschrift voor het grote publiek. De titel van het tijdschrift was *Tuschinski Nieuws*, de uitgever was het reclamebureau Louis Cats en het redactiekantoor was gevestigd in het Theater Tuschinski in Amsterdam. In het 'inleidend woord' meldde de redactie meer te ambiëren dan alleen het verstrekken van informatie over hetgeen van week tot week in de diverse Tuschinski theaters te zien zou zijn:

Dit weekblad, niet alleen cinematographie maar tevens mode en 'fun' van overal in zijn kolommen plaats gevend, wil nieuws en ontspanning brengen. De redactie hoopt dit te kunnen doen op een wijze, die tevens ruimte laat voor 'entertainment'.¹

Eén van de wapens die de redactie in de strijd wierp om haar ambities te verwezenlijken, was de publicatie van het vervolgverhaal *Vijftien jaar van mijn*

1. Anonymus, 'Een inleidend woord', *Tuschinski Nieuws* (hier verder afgekort als TN) 1 (1927) 1, 6.

leven. In 33 afleveringen beschreef het de loopbaan van Abraham Tuschinski in het amusementsbedrijf, beginnend bij de opening van zijn eerste Thalia bioscoop in Rotterdam in augustus 1911 en eindigend in het voorjaar van 1925, een goed half jaar na de opening van zijn cabaretdancing La Gaité, eveneens in Rotterdam.

Auteurs van recente publicaties over Tuschinski putten uitvoerig uit *Vijftien jaar van mijn leven*. In hun verhalen over de bioscoopkoning verwerken zij middels citaten en uitgebreide parafraseringen allerlei feitelijkheden, anekdotes en aan Tuschinski zelf toegedichte gedachtespinsels, die teruggaan op *Vijftien jaar van mijn leven*.² Bovendien nemen zij uit *Vijftien jaar*.. ook veel van het overkoepelende verhaalperspectief over, zeker waar ze schrijven over de periode 1911-1925. Opvallend is echter dat *Vijftien jaar*.. daarbij nauwelijks wordt onderworpen aan gedegen bronnenkritiek. Zo heeft tot op heden nog geen enkele auteur serieus stilgestaan bij de bijzonderheden van *Vijftien jaar van mijn leven* als verhaal en op zichzelf staande publicatie, zoals de inhoudelijke opbouw ervan, de aard van het gebruikte vertelperspectief, de discursieve context waarin het verhaal verscheen en het genre waartoe het behoorde. Evenmin is tot nu toe veel aandacht besteed aan het kritisch wegen van de vele feitelijk-inhoudelijke beweringen die *Vijftien jaar*.. bevat. Het hier gepresenteerde betoog is een eerste aanzet tot het vullen van die lacunes.

Ondernemerschap en respectabiliteit, heldendom en sterallures

Vijftien jaar van mijn leven presenteert zich aan de lezer als een autobiografische tekst. De titel luidt niet voor niets *Vijftien jaar van mijn leven* [mijn onderstreping, AvdV], het verhaal is geschreven in de ikvorm en in de kop van elke aflevering staat vermeld: 'door A. Tuschinski'. Toch ligt het voor de hand te veronderstellen dat niet Tuschinski zelf de schrijver was, maar dat één van zijn medewerkers als *ghostwriter* optrad. Bekend is immers dat de eerste generatie immigrant Abraham Tuschinski de Nederlandse taal niet zo goed beheerste.³ Lang niet goed genoeg in elk geval, om zo'n uitgebreid en vlot

2. Henk van Gelder, *Abraham Tuschinski* (Amsterdam 1996); Nelleke Manneke en Arie van der Schoor, *Het grootste van het grootste. Leven en werk van Abraham Tuschinski (1886-1942)* (Capelle aan den IJssel 1997); Jesse Goossens, *Tuschinski – droom, legende en werkelijkheid* ('s-Gravenhage 2002). Manneke en van der Schoor maken doorgaans door hun notenapparaat duidelijk welke van hun tekstpassages op *Vijftien jaar*.. gebaseerd zijn. Van Gelder en Goossens doen dat helaas niet.

3. Een indruk van de wijze waarop Tuschinski Nederlands sprak, geeft een bewaard gebleven Polygoon geluidsfilmpje over de opening van zijn casino in Zandvoort op 15 juli 1933. De film bevat een fragment van de toespraak die Tuschinski bij gelegenheid hield. De officiële opening van Tuschinski's casino uit de collectie Polygoon opdrachtfilm, Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum.

geschreven vervolgverhaal als *Vijftien jaar van mijn leven* te produceren, compleet met flitsende dialogen en heuse *cliffhangers*. Daarin verraadde zich de hand van een ervaren (spook)schrijver. Wie dat geweest is, valt niet met absolute zekerheid te zeggen, maar een goede kandidaat is Max Tak. Tak werd in 1921 orkestleider in het Theater Tuschinski in Amsterdam, maar nam in de loop der jaren nog tal van andere taken voor zijn rekening. Hij engageerde artiesten, schreef toneelprologen bij films, publiceerde vanaf midden jaren twintig geregeld journalistieke stukken en werd tevens hoofdredacteur van het tijdschrift *Tuschinski Nieuws*. In die laatste functie was Tak ook van week tot week verantwoordelijk voor de publicatie van *Vijftien jaar...* Het is goed denkbaar dat hij zelf de afleveringen schreef op basis van gesprekken met zijn baas.⁴ Tegelijkertijd valt niet uit te sluiten, dat naast Tak ook andere medewerkers van de firma Tuschinski aan *Vijftien jaar..* hebben meegeschreven. Binnen hun kring waren meer lieden met een vlotte pen te vinden, zoals de tekstdichter en journalist Alex de Haas en de organist en schrijver Leo Ott.

Vijftien jaar van mijn leven, zo meldde ik al, was een vervolgverhaal in 33 afleveringen over het verloop van Tuschinski's carrière in het amusementsbedrijf beginnend in augustus 1911 en eindigend ergens in het voorjaar van 1925. Dit betekent dat het verhaal een tijdsverloop van een kleine veertien jaar omspant, wat iets minder is dan de *Vijftien jaar..* die de titel vanaf aflevering 1 in het vooruitzicht stelde. Gerekend vanaf augustus 1911, zou het verhaal eigenlijk hebben moeten doorlopen tot in de late zomer of de herfst van 1926 om de volle vijftien jaar te beslaan. Gegeven het feit dat de eerste aflevering verscheen in januari 1927, meteen in het eerste nummer van *Tuschinski Nieuws*, lijkt het er dus op dat het aanvankelijk de bedoeling is geweest het verhaal voort te zetten tot enig tijdstip kort vóór het verschijnen van die eerste aflevering. Maar kennelijk vonden Tuschinski en zijn *ghostwriter(s)* het wel mooi genoeg, toen ze in februari 1928 met hun verhaal waren gevorderd tot het voorjaar van 1925.

Eén van de redenen om het verhaal te laten eindigen in het voorjaar van 1925, kan het feit geweest zijn dat toen het bedrijf van Tuschinski de omvang had bereikt die het, gerekend naar het aantal vestigingen, eind 1926 en ook begin 1928 nog steeds had. Het verhaal over de periode van 1911 tot 1925 laat zich voor alles lezen als een chronologisch verslag van de steeds verdergaande uitbreiding van Tuschinski's bedrijf. Na de opening van de Rotterdamse vestiging van La Gaîté was het voorlopig gedaan met de expansie, met als gevolg

4. Jesse Goossens vermeldt expliciet dat Max Tak de spookschrijver van Tuschinski's autobiografie was, echter zonder daarvoor een bron te vermelden. Goossens, *Tuschinski*, 68. Van Gelder presenteert Tuschinski zelf als de schrijver, zonder de kwestie van het auteurschap verder te problematiseren. Manneke en Van der Schoor melden dat Tuschinski *Vijftien jaar..* zelf schreef, maar dat Tak het verhaal waarschijnlijk redigeerde. Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 62.



Titelpagina van Tuschinski Nieuws, jaargang 1, nummer 3 (4 februari 1927). De twee voorafgaande nummers hadden exact dezelfde titelpagina met daarop de portretfoto van Abraham Tuschinski. Vanaf nummer 4 sierden andere grootheden uit de filmwereld de titelpagina's van het blad.

dat de voornaamste, dragende verhaallijn die in de loop van meer dan dertig afleveringen *Vijftien jaar uit mijn leven* was ontwikkeld, eigenlijk ook niet verder reiken kòn dan tot en met de opening van de Rotterdamse La Gaité.

Behalve een chronologisch opgebouwd verhaal over de uitbreiding van Tuschinski's bedrijf is *Vijftien jaar van mijn leven* ook een raamver telling. Begin en einde van het verhaal zijn gesitueerd in de woning van Tuschinski aan de Coolsingel in Rotterdam, recht tegenover het stadhuis. Door die locatie en de gekozen bewoordingen helpt de raamver telling een belangrijke betekenislaag toe te voegen aan *Vijftien jaar..*. Het is namelijk één van de verhaalelementen, waardoor het hele relaas over het succes en de groei van Tuschinski's bedrijf in het kader wordt geplaatst van het toentertijd sterk in Rotterdam levende streven de stad te transformeren tot een kosmopolitische metropool. Dat streven ontstond begin twintigste eeuw, toen zowel onder particulieren uit de meer gegoede kringen, als binnen het gemeentebestuur de vrees begon te leven dat Rotterdam zo zeer een werkstad van arbeiders worden zou, dat de lokale elite en middengroepen er niet meer wilden wonen. Menig Rotterdams burger in goeden doen vertrok in die jaren naar aangename oorden elders, zoals Hillegersberg, Voorburg, Wassenaar, of het Gooi.

Aanvoerder van het offensief dat was gericht op het keren van dit tij, werd burgemeester A.R. Zimmerman. Bij zijn installatie in 1906 verklaarde hij dat Rotterdam naast een werkstad ook een woonstad moest zijn. Dat wilde zeggen: een stad die qua ambiance en huisvestingsmogelijkheden voor de sociale middengroepen en elite aantrekkelijk genoeg zou zijn om er te blijven wonen. Een concrete neerslag vond dit streven onder andere in het plan Rotterdam een nieuw centrum te geven van waarlijk grootstedelijke allure. De hoofd as van dit nieuwe centrum moest de Coolsingelboulevard worden, met daaraan een nieuw stadhuis en een nieuw hoofdpостkantoor. Om hiervoor plaats te maken moest eerst het Zandstraatkwartier worden afgebroken: de toentertijd tot ver buiten de stad beroemde en beruchte rosse buurt, aan de westelijke rand waarvan Tuschinski's eerste Thalia Theater lag.⁵ Dit alles wordt ook uit de doeken gedaan in de openingsalinea's van *Vijftien jaar...* Tuschinski zit in zijn leunstoel, kijkt uit over de Coolsingel en hoort hoe de slagen van de Stadhuistoren over de nachtelijke 'metropolis' galmen. In een 'toestand van wakend slapen' gaan dan zijn gedachten terug naar 'de tijden van weleer...':

5. Paul van de Laar, *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw* (Zwolle 2000), 292-297, 353-357; Frank van Vree, 'De verlokkingen van de Zandstraat. Vertier aan de zelfkant van de stedelijke samenleving', in: D. Kalb, S. Kingma (ed.), *Balans en perspectief van de Nederlandse cultuurgeschiedenis. Fragmenten van vermaak, macht en plezier in moderniserend Nederland* (Amsterdam 1991) 25-42.

Vijftien jaren! Wat korte tijd voor de ontwikkeling van een stad en toch lang genoeg, om van het dorp Rotterdam een stad te maken, die de idee van wereldstad al aardig begint te benaderen.

Maar vijftien jaar geleden stond daar, aan de overkant van de toen nog niet gedempte Coolsingel, het kerkje De Hoop, dat Tuschinski met veel liefde en zorg had verbouwd tot bioscoop. Zijn oogappel was echter geen lang leven beschoren, dank zij:

De Nieuwe Tijd en de toenmalige Burgemeester van Rotterdam Mr. A.R. Zimmerman. Zij voelden niets voor de schilderachtigheid van jou en je buurt. Zij droomden van een Coolsingel-boulevard [...]. Een Raadhuis-Paleis en prachtig Postkantoor staan [nu] op je oude terrein. Bussen en auto's schieten in razende vaart voorbij. Electriche trams, propvol mensen, die tot zelfs aan de lus hangen om vervoerd te worden naar de buitenwijken van de zoo groot geworden stad, rijden in lange rijen heen en weer. Blicksemend snijden de reclame-lichten hun fellen schijn in het donker van den hemel en maken van een nacht, de hel stralenden dag. Winkels en Bankpaleizen, waar vroeger nederige huisjes stonden. Modern vurig leven, inplaats van vroegeren dorpsgeest... Rotterdam, je bent wèl veranderd en op de plaats van het Kerkhof van het verleden, verschijnt de Nieuwe Tijd, het Nieuwe Licht!⁶

Aan het einde van de laatste aflevering van *Vijftien jaar..* zit Tuschinski opnieuw in zijn leunstoel en wordt wakker. Het hele relaas van de voorgaande 33 afleveringen was zijn droom. In het laatste gedeelte van die droom speelde opnieuw het Rotterdamse streven naar wereldstedelijke allure een hoofdrol. Onderwerp was de bouw, het openingsfeest en het eerste half jaar van de exploitatie van cabaretdancing La Gaité in Rotterdam. Het 'Rotterdam wereldstad'-thema komt eerst naar voren in de beschrijving van het openingsfeest. De wijze waarop dat gebeurt, maakt duidelijk dat Tuschinski en zijn bedrijf halverwege de jaren twintig niet langer hoefden te wijken voor de transformatie van Rotterdam tot wereldstad, maar inmiddels in dat proces een cruciale rol speelden. Want burgemeester Zimmerman mocht dan werken aan een grootse 'wereldstadboulevard', Tuschinski zorgde ervoor dat de Rotterdamers getransformeerd werden tot het soort burgers dat een 'wereldstad' hoorde te bevolken:

Terzijde van het tooneel, bij den ingang, sta ik met een mijner vrienden, den redacteur van een Rotterdamsch blad, het gedoe aan te kijken. Hoe meer de zaal zich vult, des te beter mijn stemming wordt. Mijn letterkundige vriend

6. A. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering I, TN I (1927) I, 2.

staat met een lachend gezicht te kijken, en eindelijk zegt hij: ‘Tuschinski, ik feliciteer je!’

‘Waarmede?’

‘Je hebt een wonder tot stand gebracht. Een daad verricht.’

‘Je bedoelt het intérieur?’

‘Nee, ik meen het publiek.’

‘Hoezoo?’

‘Jij hebt van de Rotterdammers Parijzenaars gemaakt.’

[...]

‘Tuschinski, je hebt er geen idee van, welken stoot in de mondaine richting je hebt gegeven, toen je besloot een cabaret te maken.’

‘Ik heb gevoeld, dat er op gewacht werd.’

‘Kijk toch naar deze vrouwen. Zijn dat onze Rotterdamsche dames? Welk een charme, welk een goede smaak en elegance! Men zou zich te Monte Carlo wanen, in plaats van aan de oevers van de Maas.’

[...]

‘Rotterdam verandert niet alleen zijn straten en pleinen, maar ook zijn mensen.’

‘De nieuwe Tijd!’⁷

Voordat de auteur Tuschinski wakker laat worden uit zijn droom, is de lofzang op de modernisering van Rotterdam nog enkele tientallen regels langer uitgesponnen, waarmee dit thema nog meer ruimte krijgt dan in de eerste aflevering van *Vijftien jaar...* Trouwens, ook in de tussenliggende afleveringen is het af en toe aanwezig en wordt het werk van Tuschinski gepresenteerd als een bijdrage aan dit proces.⁸ Tegelijkertijd draagt het ‘Rotterdam-wereldstadkader’ ertoe bij dat het *Vijftien jaar..* niet alleen leest als een verhaal over de expansie van een bioscoopketen, maar tevens als een relaas over de toenemende sociaal-culturele legitimiteit en status van dat bedrijf. Het eerste Thalia dat voor de stadhuisbouw moest wijken, wordt in de eerste afleveringen van *Vijftien jaar..* nog neergezet als een theater waar mensen uit de betere kringen niet gezien wilden worden. In de laatste aflevering is dat geheel anders, als ook ‘de voornaamste kringen’ uit de stad graag te gast zijn in Tuschinski’s La Gaité.⁹ Zijn onderneming hielp niet alleen mee te voorkomen dat Rotterdam een volledig geproletariseerde stad zou worden. Al doende ontworstelde het bedrijf van Tuschinski zich daarmee in de loop van *Vijftien jaar..*

7. A. Tuschinski, *Vijftien jaar...*, aflevering 33, TN 2 (1928) 6, 4-6.

8. Dit gebeurt met name in de episodes over de verbouwing van het Thalia Theater in de Hoogstraat in 1913 (aflevering 9) en de overname en verbouwing van het Grand Théâtre aan de Pompenburgsingel in 1923 (aflevering 29 en 30).

9. Tuschinski, *Vijftien jaar...*, aflevering 1, TN I (1927) 1, 3-4; aflevering 2, TN I (1927) 2, 2; aflevering 33, TN 2 (1928) 6, 4.

ook zelf aan de proletarische sferen, waarin het in 1911 aan de rand van het Zandstraatkwartier was ontstaan.

Naast de verhaallijn over de succesvolle expansie van een amusementsbedrijf en het daaraan gegeven interpretatiekader in termen van de transformatie van Rotterdam tot mondaine wereldstad, bevat *Vijftien jaar..* nog een derde element dat zorgt voor samenhang in het verhaal. Dat derde element is het personage Tuschinski, dat voortdurend en nadrukkelijk aanwezig is als de drijvende kracht achter de handeling. Weliswaar treedt naast Tuschinski in *Vijftien jaar..* een uitgebreide kring van familieleden, medewerkers en zakenrelaties op, maar allemaal laten zij zich leiden door wat Tuschinski bedenkt en onderneemt. Hij is degene die de wereld naar zijn hand zet, terwijl de anderen volgen in zijn spoor. Wat dat betreft lijkt het personage Tuschinski in *Vijftien jaar..* sprekend op het type van de klassieke, mannelijke Hollywood-held, dat sinds de jaren tien zo vele westerns, gangster-, oorlogs- en avonturenfilms ‘droeg’ en dat op zichzelf weer gemodelleerd was naar stereotypische personages uit negentiende-eeuwse melodrama’s, populaire romans en feuilletons.¹⁰ Dat de auteur van *Vijftien jaar..* deze verwantschap ook zelf wel in de gaten had, blijkt uit de manier waarop hij in aflevering negen een incident beschrijft dat zich zou hebben voorgedaan toen Tuschinski er zijn zinnen op had gezet om als eerste in Rotterdam de Italiaanse spektakelfilm *De laatste dagen van Pompeï* (Pasquali 1913) te vertonen. Toen de in Amsterdam gevestigde filmverhuurder Gildemeyer geen aanstalten maakte de film te leveren en het er zelfs naar begon uit te zien dat hij hem al eerder aan een concurrent had beloofd, zou Tuschinski tot actie zijn overgegaan. Hij kocht een revolver, ‘geen kleintje, maar een soort machinegeweer klein model’, ging naar de zaak van Gildemeyer en dwong zijn personeel onder bedreiging van dit pistool om hem de film te overhandigen. In vliegende vaart vertrok Tuschinski vervolgens naar Rotterdam, waar hij net op tijd aankwam voor de eerste avondvoorstelling. Een geschiedenis, waarover in *Vijftien jaar..* te lezen valt dat hij ‘gelijkenis vertoont met een kleurrijken fantastischen roman, die den titel zou voeren “Met de revolver in de cabine, of de strijd om de film. Sensationeel-dramatische episode uit het leven van een theater-directeur.” Ook ‘een Alexandre Dumas of Victor Hugo’ zou het geschreven kunnen hebben.¹¹ Een filmscenarist had even goed gekund.

Door de dragende rol van Tuschinski in *Vijftien jaar..* en door het feit dat het een verhaal is over de successen en toenemende maatschappelijke acceptatie van zijn bedrijf, wordt het automatisch ook een verhaal over de persoonlijke, opwaartse sociaal-culturele mobiliteit van Tuschinski zelf. Symptoma-

10. Over het stereotype van de mannelijke actie-held binnen de film en zijn voorgangers in andere media, zie Steve Neale, *Genre and Hollywood* (Londen en New York 2000) 52-60.

11. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering 9, *TN I* (1927) 9, 7-9.

tisch is in dit verband hoe Tuschinski in *Vijftien jaar..* in contact komt met en waardering krijgt van allerlei personen met autoriteit en status: burgemeester Zimmerman komt naar het Thalia Theater en constateert dat daar films van grote artistieke waarde worden vertoond.¹² Directeur Poutsma van de Rotterdamse schouwburg verzekert Tuschinski dat zijn acteurs al heel wat kunstgenot in zijn bioscoop hebben ervaren.¹³ En Alfred Zukor, een van de Hollywood-*moguls*, komt speciaal naar Amsterdam om Tuschinski te complimenteren met het voortreffelijke theater dat hij daar heeft laten bouwen: 'I do congratulate You; Mr. Tuschinski! Your theatre is a perfect marvel!'¹⁴ Of het allemaal precies zo gebeurde, doet er niet toe. Het gaat om het effect van dit soort beweringen op de constructie van Tuschinski als publieke figuur en dat effect is dat ze Tuschinski positioneren in de rijen van de mensen met macht, smaak, geld en roem.

Een vergelijkbare suggestie kon trouwens uitgaan van de discursieve omgeving waarin *Vijftien jaar..* als onderdeel van het tijdschrift *Tuschinski Nieuws* aan het lezerspubliek gepresenteerd werd. De inhoud van het blad bestond voor het grootste deel uit uitgebreide beschrijvingen van de in Tuschinski's theaters vertoonde films, achtergrondverhalen over wat er in technisch opzicht zoal kwam kijken bij het maken en vertonen van films, en artikelen over de filmindustrie als een wereld van *glitter and glamour*, bevolkt door filmsterren, grote regisseurs en beroemde studiobazen. Meer dan eens had die laatste categorie artikelen een biografisch karakter, waardoor ze qua genre verwant waren met *Vijftien jaar..* en de professionele biografie van Tuschinski zich voegde in de rij loopbaanbeschrijvingen van mensen als Carl Laemmle, Alfred Zukor, William Fox en andere grootheden uit de Amerikaanse filmindustrie.¹⁵

Dergelijke artikelen kwamen overigens niet alleen voor in *Tuschinski Nieuws*. Ze behoorden tot het standaard leesvoer dat dit type filmtijdschriften hun lezerspubliek bood. De eerste van deze zogenaamde *fan-zines*, *Motion Picture Magazine* en *Photoplay*, kwamen in 1911 op de markt in de Verenigde Staten. Met hun vele navolgers speelden ze een hoofdrol in het Hollywood *star-system*, een marketingconcept dat erop gericht was voor de filmproducten van een studio een vast publiek op te bouwen, door in opeenvolgende films steeds een zelfde acteur of actrice de hoofdrol te laten spelen en daarnaast via allerlei begeleidende reclameactiviteiten zo'n acteur of actrice tot een publieke persoonlijkheid te laten uitgroeien, waarmee bioscoopbezoekers zo iets als een pseudo-persoonlijke band konden opbouwen. Verhalen in kranten en

12. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering 32, TN 2 (1928) 5, 4-5

13. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering 16, TN 1 (1927) 18, 2-4.

14. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering 27, TN 1 (1927) 47, 8.

15. Biografische artikelen over deze personen werden respectievelijk gepubliceerd in de afleveringen 4, 18 en 34 van *Tuschinski Nieuws*.

tijdschriften over zowel het professionele als privé-leven van de sterren waren daartoe heel bruikbaar, zeker wanneer zulke verhalen op één of andere manier de indruk wekten dat ze door de betreffende ster zelf waren verteld of opgeschreven. Vandaar de populariteit van (pseudo)interviews, biografische en (pseudo-)autobiografische schetsen in dit soort tijdschriften. Bovendien bleek het concept niet alleen toepasbaar bij acteurs en actrices. Al snel werden ook regisseurs en – zij het in mindere mate – studiobazen op dezelfde manier aan het publiek gepresenteerd.¹⁶

In Nederland verschenen zulke op het brede publiek gerichte bladen met verhalen over filmsterren en andere grootheden uit de filmindustrie vanaf 1918 en halverwege de jaren twintig was men er hier te lande dus ruimschoots mee bekend.¹⁷ Bovendien kwam dit genre vlak voor de introductie van *Tuschinski Nieuws* extra in de belangstelling door twee gebeurtenissen. De eerste daarvan was medio 1926 het uitkomen in de Verenigde Staten van Terry Ramsay's *A Million and One Nights*.¹⁸ Geschreven in een vlotte, journalistieke stijl, doorspekt met anekdotes, gaf dit boek een overzicht van 'the rise of the motion picture' in de Verenigde Staten tot aan het einde van 1925. In verreweg de meeste van de in totaal 81 korte hoofdstukken stond een man of (soms) vrouw centraal, die door zijn of haar opmerkelijke daden aan de vervolmaking van de filmkunst en daarmee aan het succes van de filmindustrie een grote bijdrage had geleverd. Een eerdere versie verscheen begin jaren twintig in 36 afleveringen in het filmtijdschrift *Photoplay Magazine*. Gegeven de vele citaten en overnames van complete artikelen uit Engelse en Amerikaanse filmbladen die vertaald in het Nederlands in *Tuschinski Nieuws* te vinden zijn, is het duidelijk dat hetzij de mensen van het reclamebureau Louis Cats (de uitgever van *Tuschinski Nieuws*), hetzij Tuschinski's eigen medewerkers de internationale filmpers goed bijhielden, of op z'n minst materiaal daaruit kregen toegespeeld van de grote buitenlandse filmproductie- en distributiemaatschappijen. Vermoedelijk zijn ze dus ook op de hoogte geweest van Ramsay's filmgeschiedenis; zo niet van de eerste versie in *Photoplay Magazine*, dan toch van de boekversie, die binnen de kortste keren uitgroeide tot de *bestseller* en klassieker, die het vandaag de dag in kringen van filmhistorici nog steeds is.¹⁹

16. Zie Gaylyn Studlar, 'The perils of pleasure? Fan magazine discourse as women's commodified culture in the 1920's', in: Richard Abel (ed.), *Silent Film* (New Brunswick 1996) 263-297.

17. De eerste Nederlandse uitgave van dit type was *De Film-Wereld* van A.W. Seithoff in Leiden. Zie verder: Ad Fransen, 'De eerste Nederlandse filmbladen en de rol van Pier Westerman', in: *Jaarboek Film 1984* (Weesp 1984) 31-42.

18. Terry Ramsay, *A million and one nights. A history of the motion picture through 1925, Volume 1 and 2* (New York 1926).

19. Robert C. Allen en Douglas Gomery, *Film history theory and practice* (New York etc. 1985) 51-64; Terry Ramsay, *A million and one nights* (heruitgave New York 1986) v-ix.

Een tweede gebeurtenis, die kort voor de presentatie van *Tuschinski Nieuws* en daarmee van de eerste aflevering van *Vijftien jaar..* het genre van de (auto-) biografische verhalen over grootheden uit de filmwereld extra in de belangstelling bracht, was het overlijden op 23 augustus 1926 van Rudolph Valentino. De hype rond de dood en begrafenis van de ster was immens. Nog voor het einde van het jaar verschenen zowel in de Verenigde Staten, Engeland als Frankrijk boeken over zijn leven. In Nederland publiceerde de Koloniale Boekcentrale te Amsterdam begin januari 1927 *Het Liefdeleven van Rodolph Valentino*, volgens een advertentietekst ‘door hemzelf verteld en bijgewerkt naar authentieke gegevens door J.G. Burden’.²⁰ Het populaire filmtijdschrift *De Rolprent* deed echter al eerder een duit in het zakje met de wekelijkse publicatie vanaf 25 november 1926 van de artikelenreeks ‘Het leven van Rudolph Valentino’. En ook hier ging het, aldus de aankondiging van de redactie, om ‘een door Valentino zelf geschreven levensverhaal’. Lid van de *Rolprent* redactie was op dat moment nog Max Tak, de man die een kleine twee maanden later hoofdredacteur van *Tuschinski Nieuws* en – vermoedelijk – *ghostwriter* van *Vijftien jaar van [het] leven* van Abraham Tuschinski zou worden.²¹

Niet alleen het bredere discours over filmsterren en andere kopstukken uit de filmindustrie creëerde voor de lezers van *Tuschinski Nieuws* een context, die het in *Vijftien jaar..* gepresenteerde beeld van Tuschinski als succesvol en gerespecteerd *showbizz*-ondernemer ondersteunde. Ook de advertenties droegen daar aan bij. Vrijwel zonder uitzondering waren dat namelijk advertenties voor artikelen van het soort waarmee filmsterren en andere *arrivés* zich graag omringden, zo niet in werkelijkheid, dan toch in speelfilms en daarmee in de ogen van het grote publiek. Chique kleding, luxe auto’s, motorboten, horecagelegenheden, Perzische tapijten, likeuren, sigaretten en grammofoonplaten, daarvoor werd in *Tuschinski Nieuws* in woord en beeld reclame gemaakt door bedrijven uit vooral Rotterdam, Amsterdam en (soms) Den Haag. Wie in Holland wilde leven als in Hollywood en dat ook betalen kon, vond in *Tuschinski Nieuws* de adressen waar hij of zij zich de attributen van zo’n levensstijl kon laten aanmeten. Wie er het geld niet voor had, kon zich bladerend in *Tuschinski Nieuws* tenminste aan die attributen vergapen en wellicht zich troosten met de aanschaf van het enige min of meer prozaïsche product waarvoor in het blad geadverteerd werd: Persil wasmiddel.²²

20. *De Rolprent*, 25 november 1926.

21. *De Rolprent*, 25 november 1926, 2, 9, 16, 23 en 20 december 1926, 6 en 13 januari 1927. Max Tak staat in de jaargang 1926 van *De Rolprent* steevast vermeld op de lijst van ‘Vaste medewerkers’. Tevens is in vrijwel elk nummer ook minimaal een, onder zijn naam gepubliceerd artikel te vinden.

22. De observaties met betrekking tot de advertenties in *Tuschinski Nieuws* zijn gebaseerd op de jaargang 1927 en de eerste zes maanden van 1928. De Persil-reclame stond in de jaargang 1928 wekelijks op de achterpagina van het tijdschrift.

Veel van de tot nu toe besproken aspecten van het beeld van Tuschinski vinden we terug in het geschiedbeeld dat in de recente literatuur van hem wordt geschetst. De tot midden jaren twintig doorlopende, opgaande lijn in zijn bedrijf, gemarkeerd door het bouwen of verbouwen van de ene bioscoop na de andere, de makkelijk te leggen associatie van de figuur Tuschinski met Hollywood en de Amerikaanse cultuur, zijn energieke persoonlijkheid en het maatschappelijk succes dat hem ten deel viel, dat alles is sinds de publicatie van *Vijftien jaar van mijn leven* dominant aanwezig gebleven in latere teksten over Tuschinski. Andere aspecten, zoals de raamvertelling die het hele verhaal plaatste binnen het toentertijd spelende streven van Rotterdam een kosmopolitische wereldstad te maken en de verwantschap van *Vijftien jaar..* met het sterrendiscours van de filmindustrie, verdwenen buiten beeld.

Het feit dat het hedendaagse geschiedbeeld van Tuschinski en zijn bedrijf, in elk geval waar het periode tot circa 1925 betreft, nog steeds op hoofdlijnen gedomineerd wordt door hetgeen hierover in *Vijftien jaar..* voor het eerst geschreven is, wil nog niet zeggen dat dit beeld als volkomen onbetrouwbaar moet worden afgedaan. Het is alleszins denkbaar dat *Vijftien jaar..* een adequaat beeld geeft van een aantal aspecten van Tuschinski's loopbaan en van zijn betekenis voor het bioscoopbedrijf. Maar we moeten daarbij wel meewegen dat *Vijftien jaar..* ontstond en gepresenteerd werd in de context van een initiatief – het op de markt brengen van het tijdschrift *Tuschinski Nieuws* – dat primair gericht was op het creëren van positieve publiciteit voor Tuschinski en zijn bedrijf. Dat maakt het logisch te veronderstellen dat in *Vijftien jaar..* bepaalde zaken extra zijn benadrukt en andere dingen juist weer zijn gecamoufleerd, verdraaid of misschien zelfs wel bewust zijn verzwegen ter wille van een zo positief mogelijke beeldvorming. Anders en anachronistisch gezegd: omdat het hier om een 'pr-tekst' gaat, is het niet alleen legitiem, maar zelfs geboden om voorshands te betwijfelen of het in het *Vijftien jaar..* opgevoerde beeld wel genuanceerd en gedifferentieerd genoeg is. In het verlengde daarvan rijst dan de vraag welke andere verhalen nog over Tuschinski en zijn bedrijf te vertellen zijn. Een manier om zulke verhalen op het spoor te komen, is *Vijftien jaar..* tevens te onderwerpen aan serieuze bronnenkritiek op het niveau van de feitelijke beweringen die in de tekst gedaan worden. In de tweede helft van dit artikel wil ik ook daartoe een eerste aanzet geven.

Joodse migrantenstromen en etnisch ondernemerschap in het bioscoopbedrijf

Vijftien jaar.. bevat vele uitspraken met een feitelijk karakter. Enkele ervan hebben betrekking op 'een zekere heer Schanzer, Oostenrijker van geboorte'. In aflevering twee van *Vijftien jaar..* wordt deze figuur opgevoerd als de stille vennoot, die in 1911 ruim duizend gulden bijdroeg aan het oprichtingskapi-

taal voor Tuschinski's eerste Thalia Theater.²³ Toen dat een jaar later gesloopt moest worden en Tuschinski een nieuwe locatie voor zijn bioscoop zocht, zou Schanzer niet bereid geweest zijn opnieuw geld in de onderneming te steken. In tegendeel, hij wilde zo snel mogelijk zijn investering terug en verder niets meer met Tuschinski's bioscoop te maken hebben. Tuschinski zou Schanzer daarop hebben uitgekocht. In aflevering acht van *Vijftien jaar..* komt 'de heer Schanzer' nogmaals voor. Als Tuschinski in 1912 onenigheid krijgt met zijn nieuwe compagnon, vraagt hij Schanzer om advies. Schanzer bezweert hem om zo snel mogelijk te doen wat hij zelf al eerder deed: het hele bioscoopbedrijf laten voor wat het is, omdat het toch niets kon worden. Kortom, Schanzer komt uit *Vijftien jaar..* naar voren als iemand die helemaal niets met het bioscoopbedrijf ophad. Gegevens uit diverse andere documenten laten zich echter combineren tot een heel ander beeld.

In het Rotterdamse bevolkingsregister komt maar één Schanzer voor, die omstreeks 1911-'12 in Rotterdam verbleef. Het betreft hier Simon Schanzer, evenals Tuschinski een joodse immigrant uit Oost Europa, die in 1855 werd geboren in Wadowice, West Galicië, dat toen nog deel uitmaakte van Oostenrijk-Hongarije. Op 3 januari 1889 werden hij en zijn vrouw in Rotterdam ingeschreven onder de namen Karl Buck en Rosa Barber. Voordien woonden ze in Dortmund. Vier jaar later, bij de aangifte van hun pasgeboren dochter Anna, deelden de ouders mee dat ze eigenlijk anders heetten: Simon en Rebekka Schanzer.²⁴

Aanvankelijk was Simon Schanzer werkzaam als boekdrukker en lithograaf, maar in de loop van 1910 of begin 1911 vestigde hij zich als logementhouder op het adres Open Rijstuintuin 7a.²⁵ Uit een rapport van de Gemeentelijke Gezondheidsdienst uit november 1912 blijkt dat zijn Hotel Austria een landverhuizerlogement was, speciaal bedoeld voor de vele Oost-Europese, joodse, migranten die toentertijd enige tijd in Rotterdam verbleven voordat zij per lijnboot de oversteek maakten naar Amerika. Van Tuschinski is bekend dat hij van 1911 tot 1914 zo'n zelfde logement exploiteerde: het Hotel Polski in de Nadorststraat. Tuschinski's biografen hebben wel gesuggereerd dat het er zindelijker en beter toeven was dan bij de concurrentie, maar dat was in het najaar van 1912 niet de opvatting van de inspecteurs van de Gemeentelijke Gezondheidsdienst. De in Hotel Polski aangetroffen toestanden waren volgens hen even bedroevend als die in het logement van Schanzer en in het merendeel van de dertien landverhuizerhotels die ze verder nog bezochten. Zo bedroevend zelfs, dat de directeur van de dienst het in zijn rapport een schande voor de stad noemde, waar zo snel mogelijk iets aan gedaan moest worden.²⁶

23. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering 2, TN I (1927) 2, 3.

24. Gemeentelijke Archiefdienst Rotterdam (= GAR), Gezinskaart Simon Schanzer.

25. GAR, Gezinskaart Simon Schanzer; adresboeken Rotterdam, jaargangen 1908-1914; Manneke en Van der Schoor, *Het grootste van het grootste*, 53.

Toen de Gezondheidsdienst de landverhuizerhotels inspecteerde, had Schanzer zich alweer teruggetrokken als financier van Tuschinski's Thalia Bioscoop. Maar anders dan in *Vijftien jaar..* gesuggereerd werd, bleef Simon Schanzer daarna wel degelijk brood zien in het bioscoopbedrijf. Hij koos alleen een andere zakenpartner, zij het wel één met een vergelijkbare achtergrond: Jacob Schusterowitz, net als Schanzer en Tuschinski een joodse immigrant uit Oost Europa en houder van een landverhuizerhotel.²⁷ Samen openen Schanzer en Schusterowitz eind 1912 de Imperial Bioscope. Het theater lag aan de Hoogsstraat op nummer 136, slechts een paar honderd meter verwijderd van het voormalige pakhuis waarin Tuschinski enkele maanden eerder zijn tweede en in vergelijking met de Imperial Bioscope aanzienlijk kleinere Thalia Theater begon. Niet ondenkbaar is overigens dat in de Imperial Bioscope nog stoelen stonden uit zijn eerste Thalia, want in *Vijftien jaar..* valt te lezen dat Tuschinski Schanzer uitkocht met het bedrag van diens oorspronkelijke investering plus het meubilair van het oude theater aan de Coolvest.²⁸

Tot aan zijn dood in april 1916 zwaaide Simon Schanzer samen met Jacob Schusterowitz de scepter over de Imperial Bioscope. Daarna hield zijn

26. Vrgl. Simon van Collum, *Uit de oude draaidoos* (Amsterdam 1959) 74-75; Van Gelder, *Tuschinski*, 18 en Goossens, *Tuschinski*, 14. In het rapport van de gezondheidsdienst wordt het logement van Tuschinski als volgt beschreven: 'Nadorststraat 29. Volgens mededeeling van de houders is het logement bestemd voor een maximum van 192 personen. Het hotel bestaat uit drie naast elkaar gelegen bovenhuisjes, waarin tevens liggen de woningen der beide houders [op dat moment vermoedelijk: Tuschinski en zijn zwager Hersch Gerschtanowitz, die getrouwd was met Chaïn Ehrlich, de zus van Tuschinski's vrouw Mariem Ehrlich. AvdV]. Het is een doolhof van kamers, zolders, portaaltes en trappen. Echter wordt slechts één trap gebruikt als toegang naar het eigenlijke hotel; die trap is sterk uitgesleten en verhavend. Op de eerste verdieping dienen 3 door nauwe doorgangen verbonden kamers, elk van pl. m. 60 m³. inhoud als eet- en dagverblijf voor 192 mensen (mannen, vrouwen en kinderen), een keuken is voor hen ingericht als waschgelegenheid, terwijl op die verdieping de twee eenige privaten zijn (met waterspoeling).

De mensen slapen op de 2e verdieping en op de zolders, meerendeels in houten kribben 2 hoog en voor meerdere personen, soms 3 à 5 naast elkander. In elk der twee kamers van pl. m. 60 m³ inhoud liggen zoo 24 mensen, terwijl op elk der zolders met een inhoud van pl. m. 100 m³ 30 tot 50 personen slapen'. *Rotterdamsch Weekblad* 9 november 1912, jg. 15, nr. 10, tweede blad, p..2. Het rapport van de gezondheidsdienst is – voor zover ik tot nu toe heb kunnen vaststellen – niet bewaard gebleven in de archieven van de betreffende dienst. Alleen de als integrale overname van het rapport gepresenteerde tekst in het *Rotterdamsch Weekblad* is overgeleverd.

27. Dit was het Canada-hotel, gevestigd in een bovenhuis op het adres Wijnbrugstraat 8. GAR, gezinskaart Jakob Schusterowitz; adresboeken van Rotterdam, jaargangen 1909-1914.
28. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, advertenties van de Imperial Bioscope op 26 december 1912, 30 december 1912, 2 januari 1913. Een artikel over het theater verscheen in de rubriek Stadsnieuws, op 9 januari 1913 en vermeldde dat de Imperial Bioscope circa 600 stoelen had. In aflevering 7 van *Vijftien jaar..* staat vermeld dat Tuschinski's Thalia in de Hoogstraat vóór de verbouwing in de zomer van 1913 plaats bood aan 500 mensen.

weduwe Rebekka het belang van de familie Schanzer in de onderneming aan. Haar neef Leon Schanzer bekleedde de functie van directeur in de Imperial Bioscope, terwijl twee zoons van Schusterowitz, David en Louis, er respectievelijk chef en bediende waren.²⁹ Bovendien was de familie Schanzer rond het tijdstip van Simon Schanzers overlijden bezig haar bemoeienis met het lokale bioscoopbedrijf nog verder uit te breiden. Op 4 maart 1916 opende aan Schiedamscheweg in het uiterste westen van Rotterdam het Bioscoop- en Variététheater Alcazar. In mei 1916 verscheen een bericht in de *Bioscoop Courant* waaruit bleek dat Leon Schanzer in de directie zat. Daarnaast waren nog minimaal twee andere personen betrokken bij de leiding van het theater: Gaston Cantillon en Aron Chermoeck.³⁰ Deze Chermoeck was opnieuw een joodse immigrant uit Oost Europa. Hij arriveerde begin 1909 in Rotterdam, waar hij zich vestigde als zelfstandig kleermaker.³¹ Cantillon was géén joodse immigrant, maar wel een vreemdeling. Hij behoorde tot de omvangrijke groep Belgische vluchtelingen, die in het najaar van 1914 naar Nederland kwam toen de Duitsers de aanval inzetten op Antwerpen.³²

In de zomer van 1917 werd het Alcazar Theater ingrijpend verbouwd en omgedoopt tot Princes Theater. Bovendien verlieten Cantillon en Schanzer het bedrijf. Bij de feestelijke heropening op 1 augustus was de directie in handen van Aron Chermoeck en Karl Weisbard. Deze Weisbard had net als Chermoeck een kleermakersbedrijf. Verder was hij joods, afkomstig uit Rozdo, Oost Galicië, en een bekende van de familie Schanzer.³³ In de daaropvolgende jaren zouden Chermoeck en Weisbard zich ontwikkelen tot twee vooraanstaande figuren in het Rotterdamse bioscoopbedrijf, die beiden ook nog enige

29. GAR, gezinskaart Simon Schanzer; adresboeken van Rotterdam, jaargangen 1909-1914. GAR, overlijdensacte van Simon Schanzer, 7 april 1916; GAR, trouwacte van David Schusterowitz en Sara Schaindla Rosenberg, 8 november 1917. Uit de gezinskaart van de Schanzers blijkt dat Leon Schanzer in 1913 in Rotterdam aankwam en aanvankelijk als zoon van Simon en Rebekka Schanzer geregistreerd stond.

30. *Bioscoop Courant* 28, 31 maart 1916; *Bioscoop Courant* 36, 26 mei 1916; *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 4 maart 1916, 2e blad, 2 (openingsadvertentie Alcazar Theater).

31. GAR, gezinskaart van Aron Shermok [sic!]; adresboeken van Rotterdam, jaargangen 1908-1914. Op de gezinskaart staat vermeld dat Chermoeck geboren werd in Mozir, Rusland. Deze stad ligt nu in Oekraïne.

32. GAR, gezinskaart Gaston Cantillon.

33. Database Netherlands Cinema History, <http://www.xs4all.nl/~kd/>, (11 mei 2004). Volgens deze database werd Weisbard geboren in Rozod, Galicië op 28 maart 1877. Een plaats met de naam Rozod is echter in deze regio niet te vinden. Het betreft naar alle waarschijnlijkheid Rozdo, ook gespeld als Rozdól, in de Oekraïne, iets ten zuiden van Lemberg, Oost Galicië, in 1877 nog onderdeel van Oostenrijk-Hongarije. Vrgl. Evyatar Friesel, *Atlas of Modern Jewish History* (New York en Oxford 1990) 34. Dat Weisbard een bekende was van de familie Schanzer blijkt uit het feit dat hij in 1913 optrad als getuige bij het huwelijk van de dochter van Simon en Rebekka Schanzer. GAR, huwelijksacte van Schaie Kusmirak en Anna Schanzer, 9 april 1913.

tijd deel uitmaakten van de directie van de Imperial Bioscope, nadat Jacob Schusterowitz in 1918 was overleden. Chermoeck wist in de loop van de late jaren tien en de vroege jaren twintig een keten van vier Rotterdamse bioscooptheaters geheel of gedeeltelijk onder zijn leiding te brengen.³⁴ Zijn samenwerking met Karl Weisbard duurde daarbij voort tot 1 maart 1919. Met ingang van die datum trok Weisbard zich terug uit de directie van het Princes Theater om aan zijn loopbaan in de bioscoopbranche een nieuwe wending te geven.³⁵ Anders dan Chermoeck, die alleen bestaande en relatief kleine theaters overnam, ging Weisbard van nu af aan voor nieuw en groot. Bovendien werkte hij als het zo uitkwam ook samen met niet-joodse compagnons, waar Chermoeck zijn zakenpartners stevast bleef kiezen binnen de eigen, joodse kring.³⁶

Op 21 juli 1919 richtte Weisbard samen met één joodse en twee niet-joodse vennoten de Bioscoop- en Huizen Exploitatie Maatschappij "Het Westen" op. Eén van de vennoten, Karel Johannes Wijlacker, Rooms Katholiek en directeur van het rvs begrafenisfonds, betaalde voor de door hem genomen aandelen in de vorm van een stuk bouwgrond aan de Nieuwe Binnenweg te Rotterdam. Op dit terrein verrees binnen een half jaar de Wester Bioscoop (doorgaans afgekort als WB-Theater) naar een ontwerp van één van de andere vennoten, Jacob van Gelderen, die wel weer joods was en van beroep architect. Volgens het *Rotterdamsch Nieuwsblad* was het bij de opening op 21 november 1919 met een zaalcapaciteit van circa 1400 stoelen de grootste bioscoop van Nederland. Weisbard voerde er de directie, samen met de vierde vennoot Johannes Albertus Zeeuw van der Laan, Rooms Katholiek en voordien 'particulier'.³⁷ De zaken gingen zo goed, dat Weisbard en Zeeuw van der Laan drie jaar later een soortgelijke onderneming op touw zetten voor de bouw van een tweede en nog grotere bioscoop in Rotterdam: het Grand Théâtre Pompenburg aan de Pompenburgsingel. Toen het eind 1922 opende, kampte de bioscoop-

34. Per 8 maart 1918 nam Chermoeck, op dat moment nog samen met Weisbard, de directie over van de Kosmorama bioscoop in de Hoogstraat. In 1921 voegde hij het Astoria Theater aan de Schiekade aan zijn keten toe en in 1923 deed hij hetzelfde met het Maas-Theater in de Oranjeboomstraat en met de Imperial Bioscope, die voorheen geleid werd door de families Schanzer en Schusterowitz.

35. Aldus een bericht in de *Bioscoop Courant* van 14 maart 1919. Het bericht vermeldde dat Weisbard 'rond augustus/september' directeur zou worden van een groot, nieuw te bouwen bioscooptheater aan de Nieuwe Binnenweg. Overigens meldde de vakpers in maart 1918 ook al eens dat Weisbard zich terugtrok uit de directie van het Princes Theater, maar gegeven het bericht in de *Bioscoop Courant* van 14 maart 1919 moet die eerderde terugtrekking van tijdelijke aard geweest zijn of toen gewoon niet door zijn gegaan.

36. Behalve met Weisbard, werkte Chermoeck in de jaren rond 1920 ook nog samen met David Rosenberg, D. Cohen, en J. Mühlrad. Alle drie waren joods. Twee van hen hadden trouwens directe banden met de families Schanzer en Schusterowitz. Rosenberg was een schoonzoon van Jacob Schusterowitz. Mühlrad begon zijn loopbaan in het Rotterdamse bioscoopbedrijf als bedrijfsleider in de Imperial Bioscope van de families Schanzer en Schusterowitz. Zie; *Kunst en Amusement* 2 mrt. 1923 en 2 nov. 1923.

branche echter met een crisis. Weisbard en compagnons slaagden er hierdoor niet in ook dit nieuwe bioscooppaleis rendabel te exploiteren en moesten toezien hoe het eind 1923 in handen viel van Tuschinski.³⁸ Niettemin: tot het begin van de dertiger jaren bleef Weisbard met zijn Wester Bioscoop een prominente speler in het plaatselijk amusementsbedrijf. Nog in 1929 stak hij Tuschinski de loef af door als eerste in Rotterdam de geluidsfilm te introduceren.³⁹

Welk licht werpt dit alles op het geschiedbeeld van Tuschinski, zijn bedrijf en het verhaal dat daarover in *Vijftien jaar..* werd verteld? Om met het minst belangrijke punt te beginnen: het beeld dat in *Vijftien jaar..* wordt neergezet van Simon Schanzer, Tuschinski's eerste compagnon, is misleidend. Schanzer zag wel degelijk heil in het bioscoopbedrijf, waarin niet alleen hijzelf, maar ook zijn familie nog jaren na de breuk met Tuschinski actief bleven. Dat wil overigens nog niet zeggen dat er helemaal niets klopte van hetgeen in *Vijftien jaar..* over Schanzer wordt verteld. Het is heel goed mogelijk dat Schanzer in 1912, 1913 Tuschinski meermaals heeft aangeraden zijn bioscoop op te geven. Maar dan wel, omdat Schanzer als mede exploitant van de Imperial Bioscope de concurrentie van zijn voormalige compagnon liever kwijt dan rijk was.

Belangrijker dan de exacte feitelijkheden omtrent Schanzers adviezen is echter dat we via hem in het vizier hebben gekregen hoe zich in de jaren rond de Eerste Wereldoorlog binnen het Rotterdamse bioscoopbedrijf een concentratie vormde van joodse ondernemers, waarvan het merendeel relatief recent vanuit Oost Europa was geïmmigreerd. Deze concentratie ontstond in 1911 uit het midden van de lokale exploitanten van migrantenpensions, toen Tuschinski – als we mogen afgaan op *Vijftien jaar..* – met financiële steun van Schanzer zijn eerste Thalia Theater begon. In 1912 viel dit samenwerkingsverband uiteen in twee ondernemingen. De firma Tuschinski, waarin behalve Abraham Tuschinski ook zijn beide zwagers, Hermann Ehrlich en Hersch Gerschtanowitz leidinggevende functies vervulden, continueerde de exploitatie van het Thalia Theater, zij het wel op een nieuwe locatie (Hoogstraat). Schanzer vormde samen met Schusterowitz een tweede onderneming, die de Imperial Bioscope exploiteerde. Daarmee waren eind 1912 twee van de in totaal zeventien bioscopen die in dat jaar bij de gemeente Rotterdam geregistreerd ston-

37. Rijksarchief in Zuid-Holland, Arrondissementsrechtbank Rotterdam, Register der Acten van Vennootschappen, 7 augustus 1919, No. 4131; GAR, gezinskaarten van resp. Karel Johannes Wijlakker, Jacob van Gelderen, Johannes Alebertus Zeeuw van der Laan. *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 22 nov 1919, 4^e blad, Stadsnieuws.

38. Het verhaal over Tuschinski's overname van het Grand Théâtre wordt uitvoerig uit de doeken gedaan in afleveringen 29 en 30 van *Vijftien jaar..*, die respectievelijk verschenen in *TN 1* (1927) 49, 3-9 en *TN 2* (1928) 3, 1-13.

39. Henk Berg, *Over stalleten en parket. Rotterdam en het witte doek. Een populair-historisch overzicht van de Rotterdamse en Schiedamse bioscopen (1896-1996)* (Rotterdam 1996) 178.

den, in handen van joodse immigranten. Eind 1919 waren vier van de tweëntwintig door de gemeente geregistreerde bioscopen in handen van de firma Tuschinski. Eveneens vier bioscopen werden op dat moment geëxploiteerd door ondernemers die op één of andere manier gelieerd waren met de families Schanzer of Schusterowitz, zij het dat ze wel verschillende bedrijven vormden. Bovendien was er nog één andere bioscoop in de stad bijgekomen, die eveneens in joodse handen was, maar waarvan de exploitanten (zover nu bekend) niet gelieerd waren aan één van de genoemde clusters. Dit was het Astoria-theater aan de Schiekade, waarvan de directie bestond uit I. Benjamins en ene Goudsmit.⁴⁰ In zeven jaar tijd was daarmee het aandeel dat de gezamenlijke joodse ondernemers hadden in het totale aantal Rotterdamse bioscoopexploitaties meer dan verdubbeld: van 18% in december 1912 tot 38% in december 1919. Op twee na, waren al deze joodse ondernemers eerste generatie immigranten uit Oost Europa. Nog eens drie jaar later, in december 1922, was het aandeel van de joodse ondernemers gegroeid tot 52% van het totale aantal lokale bioscoopexploitaties.⁴¹

Wat vermeldde *Vijftien jaar..* over dit lokale netwerk van joodse migranten en het belang ervan voor Tuschinski's bedrijf? Uitermate weinig. Rond Tuschinski werd in *Vijftien jaar..* wel een netwerk van personen geconstrueerd, maar buiten het korte en nogal misleidende optreden van Simon Schanzer, kregen van de hierboven genoemde joodse migranten in de Rotterdamse bioscoopwereld alleen Tuschinski's zwagers Ehrlich en Gerschtanowitz daarin een rol. Dat gebeurde echter zonder expliciete vermelding van het feit dat zij joodse immigranten uit Oost Europa waren. Alleen met betrekking tot Tuschinski zelf kreeg de lezer heel af en toe mee dat hij van origine geen Nederlander was.⁴² Dat Tuschinski joods was, viel slechts één keer en alleen voor een al min of meer geïnformeerde lezer af te leiden uit een korte en ook weer zeer terloopse mededeling, namelijk als wordt opgemerkt dat 'het ghetto van Amsterdam' bij Tuschinski herinneringen oproep aan 'de ghetto's van Warschau en Lodz'.⁴³ Dat was alles.

Niet-joodse collega's en concurrenten van Tuschinski in het filmverhuur- en bioscoopbedrijf worden in *Vijftien jaar..* wèl herhaaldelijk met naam en toe-

40. In 1921 ging dit theater over in de handen van Aron Chermoeck, die wel gelieerd was met het cluster Schanzer/Schusterowitz.

41. De cijfers zijn gebaseerd op de gegevens over de namen van theaterdirecteuren, zoals vermeld in de filmvakpers, gegevens uit het Rotterdamse bevolkingsregister (gezinskaarten) en de jaarlijks door de gemeente Rotterdam in het *Verslag van de toestand der gemeente* (deelverslag Bouwpolitie) gepubliceerde lijst van bioscooptheaters in de stad. Op die lijst worden overigens ook die localiteiten vermeld, waar de vertoning van films slechts een beperkt of ondersteunend onderdeel van het geboden vermaak uitmaakten.

42. Tuschinski, 'Vijftien jaar', aflevering 1, *TN I* (1927) 3 en aflevering 9, *TN I* (1927) 9, 6. Tuschinski werd Nederlands staatsburger in 1925. GAR, gezinskaart Abraham Tuschinski.

43. Tuschinski, *Vijftien jaar..*, aflevering 12, *TN I* (1927) 12, 2.

naam genoemd. Het beeld dat daarbij naar voren komt, is dat van een gemeenschap van ondernemers, die zo nu en dan samen zaken deden, vriendschappelijk met elkaar omgingen en elkaar hielpen, maar op andere momenten ook bikkelhard met elkaar in de clinch konden gaan. Opmerkelijk is dat als Tuschinski in *Vijftien jaar..* samenwerkt met andere ondernemers in het filmverhuur- en bioscoopbedrijf, dit altijd niet-Rotterdamers zijn. Vallen de namen van Rotterdamse brancheleden, dan gaat het òf om ondernemers die Tuschinski als concurrent had weten uit te schakelen door hun bioscopen over te nemen, òf om ondernemers die anno 1927-'28 om andere redenen niet meer in de branche zaten. Berichten in de filmvakpers maken echter duidelijk dat Tuschinski wel degelijk óók samenwerkte met andere Rotterdamse bioscoopondernemers en niet in de laatste plaats met de joodse immigranten onder hen. In de loop 1922 zette hij bijvoorbeeld samen met Jakob Mühlrad een filmverhuurbedrijf op, dat zich later in de vakpers als Tuschinski Filmverhuur presenteerde. Deze Mühlrad, joods en in 1885 geboren in Galicië, liet zich in november 1919 inschrijven in Rotterdam, waar hij in het bioscoopbedrijf begon als mededirecteur van de door Schanzer en Schusterowitz gestichte Imperial Bioscope.⁴⁴ Eveneens in 1922 riep Tuschinski bij het organiseren van schoolvoorstellingen in zijn bioscopen de hulp in van Karl Weisbard. De laatste had daar in zijn WB-Theater al eerder ervaring mee opgedaan en kennelijk dacht Tuschinski dat Weisbard wel bereid zou zijn om ook voor hem de toegang tot deze markt te vergemakkelijken.⁴⁵ Hoe groot het belang van het Rotterdamse netwerk van joodse bioscoopondernemers begin twintiger jaren nog was voor Tuschinski's ondernemerspraktijk valt vooralsnog niet te zeggen, maar dat hij er toen nog steeds in participeerde is zeker.

Conclusie

We kunnen slechts gissen naar de redenen die Tuschinski had om in *Vijftien jaar..* niets te (laten) schrijven over het feit dat hij en zijn zwagers in Rotterdam functioneerden binnen een netwerk van joodse bioscoopondernemers. Misschien waren het concurrentieoverwegingen. Misschien was het de vrees dat het al te nadrukkelijk in de openbaarheid komen van het bestaan van dit

44. Eén van Mühlrads mededirecteuren in de Imperial Bioscope was Chermoeck. In 1922 zat Mühlrad in de directie van nog twee andere bioscopen, de Americain en de Apollo. GAR, gezinskaart Jacob Mühlrad; *Kunst en Amusement* 15 april 1921, 12 mei 1922, 2 maart 1923; *Nieuw Weekblad voor de Cinematografie*, 1 december 1923.

45. Weisbard liet twee keer per maand schooldirecteuren zijn films keuren, zodat hij op twee woensdagmiddagen alleen maar goedgekeurde films aan de schoolgaande jeugd kon tonen. *Kunst en Amusement* 46, 12 nov. 1920. Niet bekend is of Weisbard ook gehoor gaf aan het verzoek van Tuschinski.

netwerk aanleiding kon geven tot negatieve publiciteit, wellicht zelfs tot anti-semitische reacties. Of misschien was het belang van dit netwerk voor het reilen en zeilen van Tuschinski's bedrijf wel zo groot, dat het verhaal daarover nauwelijks meer te rijmen zou zijn met het in *Vijftien jaar..* gepresenteerde beeld van Tuschinski als de individualistische 'held', die de werkelijkheid steeds weer naar zijn hand weet te zetten. Vast staat in elk geval, dat naast dit succesverhaal uit *Vijftien jaar van mijn leven* nog andere, voor ons begrip van Tuschinski's ondernemerschap en culturele betekenis relevante verhalen te vertellen zijn. Duidelijk is ook dat het in *Vijftien jaar..* gepresenteerde relaas een rol kan spelen in onderzoek dat tot zulke andere verhalen kan leiden. Voorwaarde is wel, dat we ons niet langer op sleeptouw laten nemen door het in *Vijftien jaar..* vertelde verhaal, maar deze tekst onderwerpen aan gebruikelijke procedures van historische bronnenkritiek. Dat betekent enerzijds dat we nagaan hoe *Vijftien jaar..* als vertelling is geconstrueerd en in welke discursieve contexten hij toentertijd werd geschreven, gepubliceerd en gelezen. Vanuit zo'n insteek kwamen we hier onder andere op het spoor van de vele, (pseudo) biografische en autobiografische teksten, die toentertijd via filmbladen als *Tuschinski Nieuws* in omloop werden gebracht met het doel een vast publiek op te bouwen niet alleen voor films, maar ook voor de bioscopen waar die films vertoond werden. Daarmee is de kous echter nog lang niet af. In tegendeel, allerlei nieuwe vragen dienen zich juist aan. Over het filmsterren- en aanverwante coryfeeëndiscours in Amerikaanse *fan-zines* is bijvoorbeeld bekend dat het in belangrijke mate werd toegesneden op de vermeende voorkeuren van een vrouwelijk lezerspubliek, aangezien de Hollywood-studio's en de uitgevers van filmbladen – al dan niet terecht – meenden dat vooral vrouwen aan film verslingerd waren en ook het meest naar de bioscoop gingen.⁴⁶ Valt zoiets ook op te maken uit Nederlandse *fan-zines*? En in het verlengde daarvan: hoe laat *Vijftien jaar..* zich lezen vanuit toentertijd toegankelijke, vrouwelijke en mannelijke subjectposities? Het zijn nog onbeantwoorde, maar wel relevante vragen.

Vijftien jaar.. onderwerpen aan historische bronnenkritiek betekent echter ook dat we de feitelijke beweringen in de tekst confronteren met hetgeen in andere documenten over het reilen en zeilen van Tuschinski's bedrijf en andere ondernemingen in dezelfde branche wordt meegedeeld. Een eerste resultaat dat die confrontatie hier opleverde, is dat we het begin ontdekten van een verhaal over de rol die Oost Europese, joodse immigranten *samen* speelden in de opbouw van de bioscoopbranche in Rotterdam. Ook om dat verhaal verder te kunnen vertellen, moeten eerst nog allerlei nieuwe vragen worden

46. Studlar, 'The perils of pleasure?', 268-269; Melvyn Stokes, 'Female audiences of the 1920s and early 1930s', in: Melvyn Stokes en Richard Maltby, *Identifying Hollywood audiences. Cultural identity and the movies* (Londen 1999) 42-60, aldaar 43-44.

opgeworpen en beantwoord. Bovendien is het zo goed als zeker dat een kritische afweging van andere feitelijke beweringen in *Vijftien jaar..* ons op het spoor zal zetten van nog heel andere verhalen. Geen van die verhalen zal ooit de definitieve en volledige waarheid over Tuschinski opleveren, dat spreekt vanzelf. Maar met elkaar vergroten ze wel de interpretatieve ruimte, waarbinnen een genuanceerder en rijker beeld te construeren valt van de sociale en culturele betekenis van Tuschinski en het bioscoopbedrijf dan in de bestaande literatuur geboden wordt.

Over de auteur

André van der Velden (1962) is docent mediageschiedenis bij het Instituut voor Media en Representatie van de Universiteit Utrecht. Hij studeerde geschiedenis en promoveerde in 1998 op een onderzoek over de theatertheoretische geschriften van de Duitse regisseur Erwin Piscator. Momenteel doet hij onderzoek naar de wisselwerking tussen populair amusement en veranderende noties van burgerschap in vooroorlogs Rotterdam.

E-mail: Andre.W.vanderVelden@let.uu.nl