

# De cameraman, de dichter en de kapelaan

Alfred Ehrhardt draait cultuurfilms met de hulp van Wies Moens en Cyriel Verschaeve

ROEL VANDE WINKEL

## Cultuurfilms voor bezet Vlaanderen<sup>1</sup>

Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd het reilen en zeilen van het Belgisch filmwezen gestuurd door de *Gruppe Film* van de *Propaganda-Abteilung Belgien* (PAB). De PAB, die officieel onder het militair bestuur (*Militärverwaltung*) en officieus ook onder het Duits propagandaministerie ressorteerde,<sup>2</sup> verplichtte de Belgische bioscopen om elke hoofdfilm te laten voorafgaan door een filmjournaal en een cultuurfilm. Nazi-Duitsland had dit drieledig filmprogramma in 1938 binnen de Rijksgrenzen ingevoerd en legde het in de loop van de volgende jaren ook aan bezette gebieden op. Terwijl filmjournaals per definitie sterk propagandistisch gekleurd waren, was dat bij langspeelfilms vaak minder sterk het geval.<sup>3</sup> Het derde programmaonderdeel, de cultuurfilm of *Kulturfilm*, betrof een korte documentaire productie, doorgaans met een educatieve component. De productie van cultuurfilms nam in het Derde Rijk een hoge vlucht, niet het minst omdat het educatief karakter dit medium een groot propagandistisch potentieel verleende.

Met dank aan Olaf Moens voor de constructieve kritiek. Verder ook dank aan het ADVN, Bundesarchiv-Filmarchiv, Koninklijk Filmarchief, DFG-Forschungsprojekt 'Geschichte und Ästhetik des Dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945', Nele Bogaert, prof. dr. Guido Ros, Christiane Stahl, Yves T'Sjoen en Romain Vanlandschoot.

1. De auteur, die in 2003 een doctoraalscriptie over filmjournaals in bezet België verdedigt, verricht sinds geruime tijd onderzoek naar film in bezet België (1940-1944) en bereidt op middellange termijn een aantal publicaties over dat onderwerp voor. Verscheidene in deze bijdrage zijdelings aangeraakte thema's, zoals de Duitse reorganisatie van het Belgisch filmwezen en de Vlaamse vraag om een eigen cultuurfilmproductie, zullen daarin uitgediept worden. Voor een inleiding tot de filmjournaalproblematiek, zie R. VANDE WINKEL, *Nazi newsreels in the new order (1939-1945): the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel*, in: D. STREIBLE (ed.), *Re-examining the newsreel*, Philadelphia, 2003 (ter perse).

2. E. DE BENS, *De Belgische dagbladders onder Duitse censuur (1940-1944)*, Kapellen, 1973, pp. 76-77.

3. Anderzijds hadden honderden films een onmiskenbare propagandistische tendens. D. WELCH, *Propaganda and the German cinema 1945*, London-New York, 2001 (revised); K. WITTE, *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*, Berlin, 1995.

In augustus 1940 richtte de *Reichskulturfilmkammer*, die onder het propagandaministerie van Joseph Goebbels ressorteerde, een *Kulturfilmzentrale* op om de productie van cultuurfilms te leiden.<sup>4</sup> De *Kulturfilmzentrale* bestelde films over bepaalde thema's, maar liet de eigenlijke productie in de handen van Duitse firma's zoals Ufa, Tobis en Terra.

Het in de eerste maanden na de bezetting ingevoerde verbod op de vertoning van Anglo-Amerikaanse films deed in België een leemte ontstaan die grotendeels werd ingevuld door Duitse producties, verdeeld door de kersverse Belgische vestigingen van Ufa en Tobis. Toen de Belgische filmwereld merkte dat de bezetter enkel de eigen afzetmarkt wou vergroten en niet van plan was de productie van lokale langspeelfilms te stimuleren, hoopte men toch cultuurfilms te mogen produceren. Zoals verderop duidelijk zal worden, wou de PAB hier aanvankelijk enkel mee instemmen indien het Vlaams-Duitse coproducties "*mit kulturpolitischer und Volkstumsmässiger Zielsetzung*" betrof. Het zou tot de tweede helft van 1943 duren voor de overheid op beperkte schaal structurele steun verleende aan de productie van nieuwe Belgische cultuurfilms zonder Duitse participatie.<sup>5</sup>

In het najaar van 1941 kondigde filmverdelers Tobis de distributie van vijf cultuurfilms over Vlaanderen aan.<sup>6</sup> In dit pakket vinden we naast *Brugge* van de Hongaarse regisseur Andor von Bary twee Duitse bewerkingen van films van André Cauvin terug: *Jan Van Eyck* (oorspronkelijk *Het Lam Gods*) en *De schilder Hans Memling*. Het voorliggend artikel focust op de twee resterende titels, *Flandersn germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk*, waarvoor cameraman-regisseur Alfred Ehrhardt omstreeks 1940-1941 naar bezet België afreisde, waar hij onder andere hulp kreeg van Cyriel Verschaeve en Wies Moens.<sup>7</sup>

4. B. DREWNIAK, *Der deutsche Film 1938-1945*, Düsseldorf, 1987, p. 52.

5. Een van de firma's die hier op inspeelde, was de Flandria Film maatschappij van Clemens De Landtsheer. De filmproductie en bedrijfsgeschiedenis van Flandria Film, alsook de tot dusver onderbelichte rol die het in de Vlaamse beweging speelde, worden onderzocht in het kader van het project 'Licht op een collectief verleden' (FWO Max-Wildiersfonds). De wetenschappelijke resultaten van dit onderzoek zullen aan bod komen in een reeks van vier artikels, die zullen verschijnen in evenveel opeenvolgende nummers van *Wetenschappelijke tijdingen*. Voor een inleiding, zie R. VANDE WINKEL en D. BILTEREYST, *Nieuw licht op Vlaamse Gebeurtenissen: de filmactiviteiten van Clemens De Landtsheer*, in: *Jaarboek 2001 Gemeentemuseum Temse*, Temse, 2002, pp. 1-9.

6. Cultuurfilms over Vlaanderen, in: *Volk en Staat*, 7 november 1941, p. 5.

7. Gedeelten van dit verhaal komen summier aan bod in: R. VANDE WINKEL, *Flandersn germanisches Gesicht & Flamenpolitik: een Duitse propagandafilm houdt Vlaanderen een 'spiegel' voor*, in: A. VAN DEN BRANDE (ed.), *Identiteiten: functies en disfuncties*, Gent, 2002, pp. 300-328.

## Alfred Ehrhardt (1901-1984)<sup>8</sup>

Een biografische schets van Ehrhardt laat toe zijn 'Vlaamse periode' in een ruimer perspectief te plaatsen. Ehrhardt, geboren in 1901 in Triptis (Thüringen), was organist maar ging na een opleiding beeldende kunsten zelf muziek, dans en kunst onderwijzen in een progressieve reformpedagogische school. Tijdens een vrij semester volgde Ehrhardt in het Bauhausinstituut lessen bij bekende artiesten als Josef Albers en Wassily Kandinsky. Ehrhardt, die nadien een jarenlange vriendschap met Kandinsky onderhield, integreerde het kunstpedagogisch Bauhaus-concept in zijn eigen lessen, wat hem een baan bij een op Bauhaus geïnspireerd instituut opleverde. Terwijl het hem professioneel voor de wind ging, vond hij ook als artiest langzamerhand erkenning: zijn orgelconcerten zowel als zijn grafisch werk kenden steeds meer succes.

De nationaal-socialistische machtsovername van 1933 scheen een abrupt einde aan Ehrhardts carrière te maken. Een door Ehrhardt in expressionistische stijl gedecoreerde kloosterkerkcrypte werd door de nazi's overschilderd. De nieuwe machthebbers doekten het 'cultuurbolsjewistische' Bauhaus en de epigoon waaraan Ehrhardt les gaf, op. Ehrhardt week even uit naar Denemarken, maar keerde reeds in 1934 terug naar Duitsland om organist en koorleider te worden in Cuxhaven. In die periode gooide hij zich op een kunstvorm die niet buiten de nationaal-socialistische lijnen kleurde: de fotografie van natuurlijke structuren en landschapselementen. Ehrhardt fotografeerde duinen, kristallen, schelpen, koralen, door water en wind steeds veranderende zandstructuren...

De nieuwbakken fotograaf vond al snel erkenning voor zijn foto's die bij de *Neue Sachlichkeit* en het *Neue Sehen* aansloten. In 1936 nam hij deel aan de propagandatentoonstelling *Deutschland* die de Olympische Spelen meer elan moest geven door het internationaal publiek op Duitslands herwonnen grootte te wijzen. In datzelfde jaar nam de organist ontslag om zich voltijds aan de fotografie te wijden. Volgens Ehrhardts familie werd zijn ontslag ingegeven door een afkeer van zijn werkgever, een predikant die als lid van de nationaal-socialistische *Deutsche Christen*-groepering van op de kansel "SS-Parole" verkondigde. Het blijft onduidelijk of dit relaas *Wahrheit* of *Dichtung* is. Wat de beweegredenen ook geweest mogen zijn, het is duidelijk dat Ehrhardt op enkele jaren tijd een reputatie verworven had die hem toeliet voldoende opdrachten te verwerven om professioneel fotograaf te worden. Deze artistieke erkenning nam niet af: Ehrhardts werk werd in 1937-1944 internationaal tentoongesteld (vóór de oorlog uitbrak, exposeerde hij onder andere in Londen) en vond vóór het einde van de Tweede Wereldoorlog zijn neerslag in meer dan tien fotoboeken.

8. Dit biografisch overzicht is gebaseerd op C. HOPFENGART en C. STAHL (eds.), *Alfred Ehrhardt: Fotografien*, Ostfildern-Ruit, 2001, pp. 16-18 en 151-153.

Vanaf 1937 nam Ehrhardt op excursie naast zijn fototoestel ook een filmcamera mee. In 1939 gingen zijn eerste films, *Urkräfte am Werken Wasser und Feuer im Nordmer*, in première. Ehrhardt filmde en monteerde zelf, wat hem zowel cameraman als regisseur maakte. De titels geven reeds aan hoe sterk de debuutfilms inhoudelijk en stilistisch bij zijn fotografisch oeuvre aansloten. In daaropvolgende producties breidde Ehrhardt zijn spectrum echter uit. In 1941 reisde hij in opdracht van de *Kulturfilmzentrale* naar Bohemen-Moravië, een Duits 'Protectoraat' in Tsjechoslowakije dat op termijn in het Grootduitse Rijk moest opgaan. Ehrhardt werkte er aan *Deutsche Kultur in Böhmen und Mähren*, een cultuurfilm waarover hij tijdens een voordracht zei:

“*Der Film gehört seiner Art nach zu der Gattung der kultupolitischen [sic] Landschaftsfilme. Es kommt dabei darauf an, nachzuweisen, dass der böhmisch-mährische Raum in all seinen wichtigen kulturellen Malen deutscher Herkunft und deutscher Art ist. In den uns wenig freundlich gesonnenen Ländern sagt man gern, dass Böhmen u. Mähren tschechisches und kein deutsches Gebiet sei. Bei genauerem Hinsehen aber kann mit völlig reinem Gewissen gesagt werden, dass der böhmisch-mährische Raum urdeutsches Gebiet ist, das zwar slavisch überwandert, aber in allen entscheidenden Perioden des Landes durch deutsche Führung, deutsche Kaufleute, deutsche Künstler und Architekten bestimmt worden ist.*”<sup>9</sup>

De film in kwestie raakte nooit klaar, maar op de avond van de voordracht (1941) toonde Ehrhardt zijn publiek vier afgewerkte producties, waaronder *Flanderns germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk*. Na 1941 concentreerde Ehrhardt zich uitsluitend op fotografie. Het laatste fotoboek dat hij onder het nazi-regime publiceerde, is *Ewiges Flandern*. Het boek, gepubliceerd in 1943, vermeldde de neerslag te zijn van een “*lichtbildnerische Fahrt*”, met andere woorden van een uitgebreide foto- of diareportage.<sup>10</sup> De nauwkeurige vergelijking van tientallen foto's met frames uit *Flanderns germanisches Gesicht* (en in mindere mate uit *Leinen aus Kortrijk*) toont nochtans onweerslegbaar aan dat ze op hetzelfde ogenblik gemaakt werden en dus reeds van 1941 dateerden.<sup>11</sup>

Na de oorlog bleef Ehrhardt actief als fotograaf en publiceerde onder andere een boek met foto's van het vooroorlogse, ongerepte Frankfurt. Hij kende in West-Duitsland en daarbuiten echter nog meer succes met de tientallen films en televisiedocumentaires die zijn maatschappij Alfred-Ehrhardt-Film draaide. Producties van zijn hand werden herhaaldelijk bekroond met een Duitse *Bundes-*

9. Geciteerd in C. HOPFENGART en C. STAHL (eds.), *Alfred Ehrhardt [...]*, p. 161.

10. A. EHRHARDT, *Ewiges Flandern: ein Bildwerk in 180 Tafeln*, Hamburg, 1943, p. 4.

11. Waarom Ehrhardt beide films doodzweeg, is onduidelijk. Het is mogelijk dat hij bij Tobis, die als financier van Ehrhardts reis vermoedelijk rechten kon doen gelden, geen slapende honden wou wakker maken.

*filmpreis* en sleepten onder andere ook op het filmfestival van Venetië (1950) en op het kunstfilmfestival van het prestigieuze Metropolitan Museum van New York (1957) prijzen in de wacht. Ehrhardt, die ook opdracht- en reclamefilms draaide, bleef actief tot ca. 1974 en stierf tien jaar later in Hamburg.

Wie Ehrhardts professionele activiteiten onder het nazi-regime (1933-1945) onder de loep neemt, kan zich verwonderen over de snelheid waarmee een progressief kunstenaar er onder de nieuwe orde in slaagde zijn banden met de *entartete Kunst* onder de mat te vegen en door het nieuwe regime aanvaard te worden.<sup>12</sup> Dat Ehrhardt in het ‘nieuwe Duitsland’ een nieuwe carrière kon opbouwen, hoeft op zich niet compromitterend te zijn. De vooroorlogse internationale belangstelling en de huidige aandacht voor zijn fotografisch werk (tien tentoonstellingen in 1981-2000) tonen trouwens aan dat men ook in andere politieke systemen waardering kan hebben voor zijn oeuvre. Anderzijds kan men niet om de vaststelling heen dat Ehrhardt de imperialistische politiek van het Derde Rijk niet enkel lippendienst bewees, maar het door de voorbereiding/realisatie van nationaal-socialistische filmpropaganda als *Flanderns germanisches Gesicht* en *Deutsche Kultur in Böhmen und Mähren* tevens hielp rechtvaardigen. Christiane Stahl merkt dan ook terecht op dat Ehrhardts fotografisch werk uit die periode weliswaar als een vorm van “*innere Emigration*” gezien kan worden (als alternatief voor de fysieke emigratie van vele anderen – waaronder Ehrhardts ex-vrouw die als halfjoodse naar Australië vluchtte), maar dat zijn contemporaine publicaties en openbare redevoeringen daarmee contrasteren.<sup>13</sup>

Vooraleer te reconstrueren in welke periode en omstandigheden Ehrhardt naar België kwam en *Flanderns germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk* draaide, is het aangewezen vooruit te blikken en na te gaan welke boodschap de films verkondigden en hoe ze in België werden ontvangen.

12. Ehrhardt was op dat vlak geen unicum. Diverse andere Bauhaus-adepten volgden een soortgelijk parcours. Ook andere avant-gardisten vonden aansluiting bij de nazistische esthetiek en ideologie. Zie bijvoorbeeld B. A. FULKS en W. RUTTMANN, *The avant-garde film and nazi Modernism*, in: *Film & History*, jg. 14, 1984, nr. 2, pp. 26-35.

13. C. HOPFENGART en C. STAHL (eds.), *Alfred Ehrhardt [...]*, p. 17.

*Flanders germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk*:  
inhoud en receptie<sup>14</sup>

Het discours van *Flanders germanisches Gesicht*, in België uitgebracht als *Vlaanderens Germaansch Gelaat*,<sup>15</sup> hanteert de termen ‘Germaans’ en ‘Duits’ zowat als synoniemen. Aan de hand van stedenbouwkundige elementen en andere cultuurhistorische artefacten betoogt *Flanders germanisches Gesicht* dat de Vlaamse geschiedenis en cultuur doordeseemd zijn van dezelfde Germaanse geest die men in Duitsland terugvindt. Enkel in periodes van Duits-Vlaamse verbondenheid ging het Vlaanderen voor de wind, waaruit volgt dat Vlaanderen zich zonder terughoudendheid op Duitsland moet oriënteren. Die basisgedachte wordt perfect samengevat door “*Wir sind Germanen, keine Lateiner*” en “*Wer Deutschland liebt, liebt Flandern, Wer Flandern liebt, liebt Deutschland*”, de ordewoorden waarmee de filmcommentaar respectievelijk begint en afsluit. *Flanders germanisches Gesicht* onderbouwt die stelling met een revisionistische visie op de Vlaamse geschiedenis, waarin verwijzingen naar de noordelijke Nederlanden angstvallig worden vermeden. Alhoewel de film geen uitspraak doet over Vlaanderens politieke toekomst, kan er geen misverstand over bestaan dat die gezien moet worden in een groot-Germaans geheel waarin ook Duitsland een rol speelt. Het filmdiscours baadt in een waas van groot-Duits annexionisme, maar blijft genoeg op de vlakte om ook aanvaardbaar te zijn voor aanhangers van een (op Duitsland gericht) zelfstandig Vlaanderen. De groot-Nederlandse gedachte, en dit moet ondubbelzinnig worden vastgesteld, komt net als het concept ‘Dietsland’ absoluut niet aan bod.<sup>16</sup>

*Leinen aus Kortrijk*, in België uitgebracht als *Linnen uit Kortrijk*, is een goed gefotografeerde, klassieke documentaire. Naast de Vlaamse vlasindustrie komen ook enkele ambachtelijke huisnijverheden aan bod, met name het snijden van klompen en het klossen van kant. De film beperkt zich daarbij niet tot Kortrijk, maar bevat ook beelden uit Brugge, Brussel, Gent en het Antwerpse. Ehrhardt vermengde de beelden van arbeidsprocessen (waarvan de educatieve kwaliteiten ook na de oorlog niet onopgemerkt bleven) met opnames van bouwwerken en schilderijen (die evengoed in *Flanders germanisches Gesicht* gepast hadden en er

14. Deze bespreking steunt op de analyse van 35 mm safety-film kopieën zonder ondertitels, vervaardigd op basis van originele nitraatkopieën. Deze werden in 2002 beschermd door het Koninklijk Filmarchief in het kader van ‘Licht op een collectief verleden’. D. BILTEREYST en R. VANDE WINKEL, Lighting out a collective past: to find, preserve and research Flemish non-fiction films, in: *Journal of Film Preservation*, jg. 62, 2001, nr. 4, pp. 17-21.

15. In latere promotieteksten duikt het alternatief *Vlaanderens Germaansche Uitzicht* op: Een heerlijke cultuurfilm, in: *Tobis-Express*, jg. 1, 1942, nr. 11, p. 8.

16. Voor een uitvoerige inhoudsanalyse van de film, zie R. VANDE WINKEL, *Flanders [...]*, pp. 309-321. De citaten waarmee de film opent en afsluit werden ontleend aan René De Clercq, wiens naam evenwel niet wordt genoemd.

soms aan ontleend werden) om aan te tonen dat dit “*volkstümliches Handwerk*” op een lange traditie terugging. De commentaar wijst herhaaldelijk op het Vlaams karakter van de ambachten en kadert ze tot slot in een cultuur die op een Nederduitse verwantschap wijst. Hoewel de film onmiskenbaar een politieke ondertoon heeft, is de boodschap veel minder sterk uitgesproken dan bij *Flanderns germanisches Gesicht*. In welke mate die boodschap doordrong tot het publiek en dan vooral tot degenen die niet vlot Duits spraken, blijft een open vraag. Duitse producties werden in bezet Vlaanderen in originele versie vertoond en slechts karig ondertiteld. Tot nader order is enkel voor *Leinen aus Kortrijk* een ondertitelde kopie beschikbaar, die opmerkelijk genoeg de Nederduitse strekking van de slotzin negeert.<sup>17</sup>

Na de vermelde avant-première op de *Kulturfilmwoche* werden *Flanderns germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk* in oktober en november 1941 respectievelijk vertoond in Berlijn (een speciale voorstelling voor DeVlag-leden) en in Münster, maar het duurde tot januari 1942 voor ze officieel in première gingen.<sup>18</sup> In die maand kwamen ze ook in roulatie in België. Net als de drie andere cultuurfilm die Tobis in de Vlaamse reeks uitbracht, werden *Flanderns germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk* in circulatie gebracht zonder dat daar een gala-voorstelling of een andere promotionele stunt aan voorafging. Aan welke hoofd-films ze gekoppeld werden, hoeveel personen beide films te zien kregen en hoe ze door het publiek ontvangen werden, is onbekend. Gedurende hoeveel weken de films werden vertoond, blijft eveneens een mysterie. Vast staat wel dat *Flanderns germanisches Gesicht* in de zomer van 1944 werd heruitgebracht naar aanleiding van de tentoonstelling *Germaansch erfgoed* die in het Paleis voor Schone Kunsten liep en nadien door Vlaanderen trok.<sup>19</sup> Voor *Flanderns germanisches Gesicht* werd tweetalig promotiemateriaal gemaakt, wat laat vermoeden dat de film ook aan Franstalige bioscopen aangeboden werd.<sup>20</sup> Of hij daar effectief vertoond werd, kon niet worden vastgesteld, maar is weinig waarschijnlijk.

17. *Leinen aus Kortrijk* is een van de vele Duitse cultuurfilms die na de bevrijding een ‘denazificatie’ onderging om vervolgens in het Belgisch onderwijsnet ingezet te worden. 16 mm kopieën uit de collectie van het voormalig ministerie voor Nationale Opvoeding en Cultuur leren dat men voor *Linnen uit Kortrijk*, na de oorlog van nieuwe commentaar voorzien, vertrok van een kopie met Nederlandse ondertitels. Daaruit blijkt dat de oorspronkelijke slotcommentaar “*Überlieferung alter Kultur prägt das Gesicht der flämischen Städte. Sie wurzelt in der stillen flandrischen Landschaft, verwandt mit den Menschen und der Kultur des niederdeutschen Landes*” ondertiteld werd als “*Het aangezicht der Vlaamsche steden is doordrongen van oude cultuurtradities. Hier klopt het oude hart van Vlaanderen.*”

18. Vlaamsche steden en kunstenaars, in: *CINEMA*, 15 oktober 1941, p. 14; J. SAUERLAND, *Leinen aus Kortrijk*, in: *Die Brüsseler Zeitung*, 15 november 1941, p. 2; G. SCHWARK, *Flanderns germanisches Gesicht*, in: *Film-Kurier*, 28 januari 1942, p. 23. Op het eerste artikel na is er geen enkele andere bron die wijst op bijzondere belangstelling van de DeVlag voor de film.

19. Vlaanderens Germaansche Uitzicht, in: *Balming*, 3 juni 1944, p. 5.

20. Documentatiecentrum Koninklijk Filmarchief, knipselmap *Flanderns germanisches Gesicht*.

Aangezien er geen gegevens over de Vlaamse publieksreacties voorhanden zijn, is men qua receptieonderzoek louter aangewezen op krantenrecensies.<sup>21</sup> Het is opvallend dat enkel *Volk en Staat* en *Het Vlaamsche Land*, die respectievelijk bij het VNV en de DeVlag aanleunden, echt aandacht aan de films besteedden. In *Volk en Staat* had filmcritica Jeanne de Bruyn reeds tijdens de opnames vermeld dat Ehrhardt met *Leinen aus Kortrijk* veel moeite zou hebben om Charles Dekeukeleires *Het lied van het linnen* (1938) te evenaren: “Dit is immers niet enkel een voortreffelijke documentaire film, het is een gaaf en fijn kunstwerk, van iemand die land en lieden door en door kent”. De onderhuidse kritiek was duidelijk: waarom had Tobis geen Vlaamse regisseur aangetrokken?<sup>22</sup> Toen Tobis nadien samen met *Leinen aus Kortrijk* en *Flanderns germanisches Gesicht* de drie andere ‘Vlaamse’ cultuurfilms aankondigde, verwoorde de Bruyn het scherper:

“Aan een dergelijke belangstelling is Vlaanderen niet gewoon en het zou alle redenen hebben om er dankbaar voor te zijn [...] Eén ding moet ons van het hart: het is zeer mooi Vlaanderens Germaanse prestaties te verheerlijken, maar was het wel nodig die taak van voorlichting toe te vertrouwen 1) aan een Waal 2) aan een Hongaar 3) aan een Duitser? [...] We zouden echter met vreugde zien dat men onze voortreffelijke cultuurfilmers, die ook reeds ver buiten de grenzen van Vlaanderen bekend zijn, een kans gunde om het eigen schoon voor het nieuwe Europa te doen stralen, zoals zij alleen dat vermogen.”<sup>23</sup>

Het mag dan ook niet verwonderen dat ze bij de release van *Flanderns germanisches Gesicht* opnieuw verzuchtte: “Wij hebben gezegd en wij herhalen dat niemand Vlaanderen zo schoon en vertrouwd kan filmen als onze eigen filmers, die hun sporen op dat vlak hebben verdiend”. Tegelijkertijd stelde ze met tevredenheid vast dat de film gemaakt was uit “liefde en bewondering, en die liefde en bewondering zal afstralen op het Duitse publiek, dat thans in honderden bioscopen met dit werk kan kennis maken”.<sup>24</sup> Het *Vlaamsche Land* had minder voorbehoud over de nationaliteit van de regisseur en roemde *Leinen aus Kortrijk* en *Flanderns germanisches Gesicht* respec-

21. Voor Duitsland is er wat *Flanderns germanisches Gesicht* betreft wel beperkt bronmateriaal. De reacties van Duitse pers en publiek komen aan bod in R. VANDE WINKEL, *Flanderns [...]*, pp. 321-323.

22. [J. DE BRUYN], Een Duitse film over onze vlasnijverheid, in: *Volk en Staat*, 5 september 1941, p. 5; [J. DE BRUYN], De Vlaschaard van Streuvels verfilmd?, in: *Volk en Staat*, 26 september 1941, p. 5. De Bruyn beschouwde Dekeukeleire, die erover waakte op de generiek van Vlaamse filmkopieën als ‘Karel Dekeukeleire’ vermeld te worden, als een Vlaamse topregisseur. Voor meer informatie over De Bruyn, zie: L. NYS, De kritiek van onzen tijd: Jeanne de Bruyn (1902-1974), in: *Wetenschappelijke tijdingen*, jg. 61, 2002, nr. 1, pp. 31-35.

23. [J. DE BRUYN], Cultuurfilms over Vlaanderen, in: *Volk en Staat*, 7 november 1941, p. 5.

24. J. DE BRUYN, Vlaanderens Germaansch Gelaat, in: *Volk en Staat*, 16 januari 1942, p. 5. De kritiek wordt herhaald in J. DE BRUYN, De Filmkurier en de Vlaamsche filmproductie, in: *Volk en Staat*, 28 augustus 1942, p. 3.



tievelijk als “een filmdocument [...] dat doorstraald is van de heldere levensvreugde van de Vlaamse mens” en “het bewijs van de innerlijke verwantschap tussen Vlaanderen en Duitsland”.<sup>25</sup>

Het is opvallend dat zowel *Volk en Staat* als *Het Vlaamsche Land* in verband met *Flanderns germanisches Gesicht* onderschreven dat Vlaanderen een onmiskenbaar Germaans karakter had, maar niet expliciteerden dat Vlaanderen zijn lot daarom op lange termijn aan Duitsland moest verbinden. Hierbij dient vermeld dat Tobis evenmin zo ver wou gaan. In een advertentie gewaagde men, verwijzend naar “wij zijn Germanen, geen Latijnen”, hooguit:

“Ook vandaag geldt die leuze. Het Germaansch zijn ligt ten grondslag van ons volkswezen en verre van het te verbergen en te verloochenen moeten wij het als de schoonste adelbrief onzer eigen wezenheid aan de buitenwereld toonen.”<sup>26</sup>

Eveneens opvallend is dat nergens vermeld werd dat de film met medewerking van Vlamingen gemaakt was: *Volk en Staat* maakte zich integendeel druk om het gebrek aan Vlaamse inbreng. Jeanne de Bruyns verontwaardiging was onterecht maar oprecht: noch de betrokkenen, noch Tobis of het bezettingsapparaat maakten bekend dat Ehrhardt hulp had gekregen van Wies Moens en Cyriel Verschaeve.

### Ehrhardt, Moens, Verschaeve en de Propaganda-Abteilung: vereende krachten?<sup>27</sup>

Over de periode waarin Ehrhardt in België aan *Flanderns germanisches Gesicht* en *Leinen aus Kortrijk* werkte, bestaan weinig bronnen. Zijn tweede echtgenote, die hem vergezelde, is inmiddels hoogbejaard en heeft onvoldoende betrouwbare herinneringen aan die tijd.<sup>28</sup> De recente monografie van Christine Hopfengart en

25. Linnen uit Kortrijk, in: *Het Vlaamsche Land*, 1 januari 1942, p. 5; Flanderns [sic] germanisches Gesicht, in: *Het Vlaamsche land*, 16 januari 1942, p. 3.

26. Een heerlijke cultuurfilm [...], p. 8. De Franse tegenhanger van deze advertentie bleef nog veel vager over *Visages du pays flamand* en stelde “l’image nous fait toucher la rencontre et l’étroite association des traditions germanique et flamande [...]. Tout l’ouvrage témoigne d’apports réciproques, d’échanges et d’interpénétrations dont il appartenait au cinéma de faire la synthèse vivante, pour l’éducation du public et l’harmonieux développement des destins européens.” *Visages du pays flamand*, in: *Tobis-Express*, jg. 1, 1942, nr. 10, p. 8.

27. Gegevens over Verschaeve en Moens zijn, tenzij anders aangeduid, gebaseerd op R. VANLANDSCHOOT, *Kapelaan Verschaeve*, Antwerpen-Gent, 1998, p. 322 en pp. 353-362; R. VANLANDSCHOOT, *Verschaeve, Cyriel*, in: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging (NEVB)*, dl. 3, Tielt, 1998, pp. 3277-3283; O. MOENS en Y. T’SJOEN (eds.), *Mémoires Wies Moens*, Antwerpen-Amsterdam, 1996, pp. 24-44; O. MOENS en Y. T’SJOEN, *Moens, Wies (eigenlijk Aloisius C.A.)*, in: *NEVB*, pp. 2066-2068.

28. Telefonische gesprekken van auteur met Liselotte Ehrhardt (Hamburg), 1 en 4 maart 2002.

Christiane Stahl situeert dat verblijf in 1940, maar deze these is onhoudbaar.<sup>29</sup> Hoewel het mogelijk is dat Ehrhardt reeds in 1940 naar België kwam, dient het zwaartepunt van de opnamen in 1941 gesitueerd te worden. In mei van dat jaar beëindigde Ehrhardt de opnamen voor *Flanderns germanisches Gesicht*. De samenstelling van de film gebeurde in Duitsland, vanwaar hij in augustus terugkeerde om opnamen voor *Leinen aus Kortrijk* te maken.<sup>30</sup> Ook de tweede titel werd afgewerkt in Duitsland. In oktober 1941 gingen beide films gezamenlijk in avantpremière op de *Kulturfilmwoche* in München. Dit festival kaderde in de eerste *Reichswoche für den deutschen Kulturfilm*, een initiatief van de *Kulturfilmzentrale*.<sup>31</sup> Hiermee rekening houdend kan geloof gehecht worden aan Hopfengarts en Stahls stelling dat Ehrhardt *Flanderns germanisches Gesicht* net als *Deutsche Kultur in Böhmen und Mähren* in opdracht van de *Kulturfilmzentrale* draaide.<sup>32</sup> Of *Leinen aus Kortrijk* eveneens een *Kulturfilmzentrale*-opdrachtfilm was, dan wel door Ehrhardt werd geconcipeerd terwijl hij reeds in België was, blijft onduidelijk.

In de rest van deze bijdrage wordt vooral gefocust op *Flanderns germanisches Gesicht*, de film met de meest uitgesproken politieke boodschap en de enige waarover het handvol bronnen zich uitlaat. Alhoewel Francis Bolen *Flanderns germanisches Gesicht* in zijn historiografie van de Belgische film terecht “*bien dans l'esprit de la Propaganda Abteilung*”<sup>33</sup> situeerde, blijkt de PAB weinig bij de film betrokken geweest te zijn. In de activiteitenverslagen van de PAB vinden we slechts twee verwijzingen naar Ehrhardt, telkens enkel met betrekking tot *Flanderns germanisches Gesicht*, die dan nog de werktitel *Flandern* droeg. In mei 1941 meldde de PAB:

“*Die Aufnahmen für den von der Abteilung eingereichten film über Flandern wurden abgeschlossen*”<sup>34</sup>

Wanneer de dienst enkele maanden later een eerste jaarverslag opstelde, werd beklemtoond dat een Duitse stimulans van de Belgische filmproductie niet aan de

29. C. HOPFENGART en C. STAHL (eds.), *Alfred Ehrhardt [...]*, p. 123. De auteurs blijken slecht gedocumenteerd over dit onderdeel van Ehrhardts carrière. Ze beweren abusievelijk dat *Flanderns germanisches Gesicht* – die ook in het Bundesarchiv-Filmarchiv bewaard wordt – verdwenen is (p. 174) en dat Vlaanderen rond 1940 bij het Grootduitse rijk werd ingelijfd (p. 18).

30. Un film sur la Flandre - Vlaanderens uitzicht, in: *CINEMA*, 1 augustus 1941, p. 3; Tobis nieuwtjes – Het Kortrijksche op het witte doek, in: *Volk en Staat*, 29 augustus 1941, p. 5; Un film sur Courtrai – Een film over Kortrijk, in: *CINEMA*, 1 september 1941, p. 15.

31. Die Münchener Kulturfilmwoche, in: *Filmwoche*, 22 oktober 1941.

32. C. HOPFENGART en C. STAHL (eds.), *Alfred Ehrhardt [...]*, pp. 17 en 153.

33. F. BOLEN, *Histoire authentique, anecdotique, folklorique et critique du cinéma belge depuis ses plus lointaines origines*, Bruxelles, 1978, p. 190.

34. SOMA, GRMA T 77 – roll 982, 4472143: PAB Propaganda- und Tätigkeitsbericht vom 1.-15. Mai 1941, p. 8.

orde was. In dat kader noteerde men:

*“Es ist indessen den flämischen Filmschaffenden immer wieder die Möglichkeit geboten worden, mit Hilfe der hieran stärkstens interessierten deutschen Industrie und, wenn nötig, mit der Unterstützung der Gruppe Film, Kurz- und besonders Kulturfilm herzustellen und auf diese Weise mit kulturpolitischer und volkstumsmäßiger Zielsetzung zu arbeiten. Als Beispiel sollte hierfür der inzwischen im Auftrage der Tobis von dem deutschen Kameramann Ehrhardt hergestellte Kulturfilm ‘Flandern’ dienen, zu dem Wies Moens den Text schrieb.”*<sup>35</sup>

Het eerste citaat (*einreichen* laat zich vertalen als ‘indienen’ of ‘voorstellen’) duidt erop dat de PAB in het verleden het idee lanceerde een dergelijke film te maken. In welke mate de PAB dat voorstel al dan niet hielp concretiseren, blijft onduidelijk. Dat noch Ehrhardt, noch de film voordien vermeld werden, suggereert echter dat het niet het geval was. Het tweede citaat is voor interpretatie vatbaar. *Flanderns germanisches Gesicht* wordt naar voren geschoven als een goed voorbeeld van een met “*kulturpolitische und volkstumsmäßige Zielsetzung*” gemaakte cultuurfilm. Maar bedoelde het verslag ook dat men voor die film op de “*Unterstützung*” van de PAB-filmgroep, die enkel “*wenn nötig*” verleend werd, mocht rekenen? Zelfs indien men die ruime interpretatie aanvaardt, staat het vast dat de PAB enkel een ondersteunende rol vervulde en de filmmaatschappij Tobis als opdrachtgever aanwees.<sup>36</sup> Geen van beide berichten wijst erop dat, wat België betreft, hogere echelons zoals de top van het militair bestuur bij de film betrokken waren. Dat Ehrhardt beide films in Duitsland afwerkte, toont trouwens aan dat de eindcontrole niet in België lag. De aanduiding van Tobis als opdrachtgever door het tweede citaat, is dan weer perfect convergeerbaar met de reeds vermelde stelling dat *Flanderns germanisches Gesicht* gedraaid werd in opdracht van de *Kulturfilmzentrale*, en dus ook van het Duits propagandaministerie. Meer informatie over Ehrhardts opdrachtgevers is tot dusver onvindbaar.

Over de manier waarop Ehrhard die opdracht uitvoerde, meer bepaald over de medewerkers die hij daartoe aantrok of toegewezen kreeg, zijn de bronnen eveneens zeer karig. Dat Wies Moens, een “*dichter verdwaald in de politiek*”,<sup>37</sup> als tekstschrijver geïdentificeerd werd, verdient bijzondere aandacht. De credits van *Flanderns germanisches Gesicht* (en *Leinen aus Kortrijk*) schrijven het scenario weliswaar volledig toe aan Ehrhardt, maar het is evident dat hij bij het conceptualiseren van

35. SOMA, GRMA T 77 – roll 982, 4472395-4472396: Jahresbericht der PAB beim Militärbefehlshaber in Belgien und in Nordfrankreich August 1941, pp. 71-72.

36. In dat kader dient opnieuw te worden vermeld dat Ehrhardts verblijf in Vlaanderen geen noemenswaardige aandacht kreeg in de door de PAB gestuurde pers. De PAB ondersteunde de release van de films niet door een bijzondere vertoning en maakte in de *Propaganda- und Tätigkeitsberichte* zelfs geen melding van hun première.

37. Parafrase van L. Wils in: O. MOENS en Y. T’SJOEN (eds.), *Mémoires [...]*, p. 43.

de film en het daarmee samenhangend zoeken van locaties niet louter op eigen onderzoek kon steunen. Net zoals hij later in Bohemen-Moravië zou doen, deed Ehrhardt een beroep op lokale experts. In dat kader verdient het reeds vermelde fotoboek *Ewiges Flandern* bijzondere aandacht. De geannoteerde foto's worden daar immers voorafgegaan door een lijvig artikel, geschreven door Cyriel Verschaeve. In enkele inleidende regels vermeldt het boek dat Ehrhardt tijdens zijn "*licht-bildnerische Fahrt durch Flandern*" door Verschaeve "*beraten*" werd.<sup>38</sup> Aangezien de foto's zoals vermeld ontegensprekelijk tijdens het draaien van *Flanderns germanisches Gesicht* (en in mindere mate *Leinen aus Kortrijk*) gemaakt werden, kan gesteld worden dat naast Moens ook Verschaeve aan de films meewerkte. Ehrhardt bezocht Verschaeve overigens minstens eenmaal in Alveringem, wat blijkt uit een reeks portretfoto's die hij ter plaatse maakte.<sup>39</sup>

Wie Ehrhardt en Verschaeve met elkaar in contact bracht, blijft een raadsel. Aan kandidaten is er echter geen gebrek. Toen Ehrhardt en/of zijn opdrachtgevers in 1940/1941 voor *Flanderns germanisches Gesicht* op zoek gingen naar iemand die niet alleen vertrouwd was met de Vlaamse cultuur en geschiedenis maar ook bereid en zelfs geneigd was die uit een pan-Germaans, pro-Duits perspectief te interpreteren, was Cyriel Verschaeve een onvermijdelijke keuze. Einde 1941 verwoordde de priester het als volgt:

*"De Vlag wil een heel nummer wijden aan Vlaanderen's Germaansch-zijn, en vraagt me wat ik daarover denk. Ik denk dat een heel nummer gewijd aan een evidentie véél is."*<sup>40</sup>

Het citaat dateert weliswaar van na de productie van *Flanderns germanisches Gesicht*, maar verwoordt een ingesteldheid die Verschaeve reeds lang voordien aankleefde. Verschaeve liet zich reeds in de vroege jaren 30 graag fêteren in het kader van Duitse nationaal-socialistische manoeuvres om een Nederduitse werking op te zetten. De universiteit van Hamburg (die in 1935 overigens ook Moens ontving) speelde hier een belangrijke rol in en bood Verschaeve in 1936 een eredoctoraat aan, dat de kapelaan aanvaardde. Na de Duitse inval ging Verschaeve op die weg verder. Hij stond sinds juli 1940 in contact met het militair bestuur, pleitte in augustus met het ongestructureerde pamflet *Het uur van Vlaanderen* voor verre-

38. A. EHRHARDT, *Ewiges Flandern [...]*, p. 4 (inleiding) en pp. 5-39 (tekst Verschaeve).

39. Twee portretfoto's, afkomstig uit het Alfred-Ehrhardt-Archiv en op vraag van de auteur geïdentificeerd door R. Vanlandschoot, werden gereproduceerd in R. VANDE WINKEL, *Flanderns [...]*, p. 324. De foto's, waarvan de fotograaf voordien onbekend was, bevinden zich samen met andere exemplaren ook in het ADVN (respectievelijk onder plaatsingsnummer VFBL 59 en VAFL 349).

40. C. VERSCHAEVE, Wij zijn Germanen, geen Latijnen!, in: *DeVlag*, jg. 4, 1942, nr. 6, p. 268. Dit artikel staat in een themanummer gewijd aan het Germaans karakter van Vlaanderen dat verscheen in dezelfde maand (januari 1942) waarin *Flanderns germanisches Gesicht* in België uitgebracht werd. Toch wijdde het hele nummer slechts één zin aan de film, en dan nog niet eens in het artikel van Verschaeve.

gaande collaboratie en werd in oktober voorzitter van de Vlaamse Cultuurraad, een door het militair bestuur gecontroleerde instelling die het uitbouwen van Duits-Vlaamse contacten in zijn oprichtingsbesluit opnam.

Tijdens zijn contacten met de bezetter kruiste het pad van Verschaeve herhaaldelijk dat van Wies Moens. Die laatste bevond zich tijdens het eerste jaar van de bezetting in een lastig parket. Met de Duitse inval in België en Nederland kwam een einde aan Moens' redacteurschap voor het Nederlandse *R(ooms)-K(atholique) Bouwblad*. In april 1941 werd hij als inspecteur voor de volkshogescholen aangeworven door het ministerie van Onderwijs, maar zijn weigering om de eed op de Belgische grondwet af te leggen, verhinderde dat de benoeming werd bekrachtigd. Eveneens in april 1941 kreeg Moens de leiding over de gesproken uitzendingen van de Vlaamse omroep Zender Brussel, wat hem voor de komende tweeënhalfjaar een vaste betrekking opleverde.

Tussen mei 1940 en april 1941, de periode waarin ook *Flanders germanisches Gesicht* wordt gesitueerd, was Moens echter vruchteloos op zoek naar een nieuwe betrekking. In dat verband zocht hij contact met Verschaeve, in wie hij naast een raadsman ook (in het bijzonder ten overstaan van de bezetter) een referentie zocht. Verschaeve, die Moens ongeveer twintig jaar kende en een wisselvallige relatie met hem had, aanvaardde die rol en hielp tevergeefs een oplossing te vinden voor Moens' bezwaar tegen de eedaflegging. Ze corresponderden geregeld over Moens' werkloosheidsprobleem, maar bespraken ook veel tijdens bijeenkomsten, waardoor de inhoud van hun contacten moeilijk gereconstrueerd kan worden.<sup>41</sup> Indien Verschaeve in deze periode als eerste gecontacteerd werd in verband met *Flanders germanisches Gesicht* is het zeer goed mogelijk dat hij als vriendendienst en/of uit tijdsgebrek Moens bij het project betrok. Hoe plausibel ook, er zijn geen harde bewijzen voor de hypothese dat Moens via Verschaeve bij de film betrokken raakte.

Het is ook mogelijk dat Verschaeve en Moens tegelijkertijd aangesproken werden. De mogelijkheden daartoe waren legio. Toen Verschaeve in juli 1940 een door het militair bestuur georganiseerde ontmoeting tussen Vlaamse en Duitse schrijvers bijwoonde, waarop vermoedelijk reeds over de op te richten cultuurraad gesproken werd, was ook Moens van de partij. Eens de plannen voor de cultuurraad werden geconcretiseerd, hamerde Verschaeve erop dat Moens erbij betrokken werd. In december 1940 namen ze samen met andere Vlaamse kunstenaars deel aan een door de DeVlag georchestreerde reis naar Berlijn, waar ze door propagandaminister Goebbels toegesproken werden. In februari 1941 hield

41. Deze alinea is gebaseerd op de briefwisseling tussen Moens en Verschaeve, bewaard in het archief van Wies Moens. "Feit is dat hij gedurende dit eerste oorlogsjaar (mei 40-april 41) rond het vinden van een job, i.e. het verwerven van inkomsten, zeer geregeld contact had met Verschaeve. In de briefwisseling tussen beiden blijkt dit rechtstreeks uit de passages over het inspecteurschap, onrechtstreeks uit de verwijzingen naar samenkomsten en ontmoetingen waarbij het onderwerp 'werk vinden' regelmatig terugkeert." E-mail van O. Moens aan R. Vande Winkel, 27 augustus 2002.

Verschaeve op Zender Brussel, waar Moens zoals vermeld inmiddels een leidinggevende functie bekleedde, een uiteenzetting over de Duitse film *Michelangelo*, die hij vervolgens (februari-maart) op door de DeVlag gepatroneerde galavoorstellingen in Brussel en Gent van een inleiding voorzag. De film werd in België verdeeld door Tobis, al dan niet toevallig dezelfde maatschappij waarvoor Ehrhardt in die periode *Flanderns germanisches Gesicht* draaide. Kort nadien, in mei 1941, waren Verschaeve, Moens en zowat alle collega's van de Vlaamse Cultuurraad opnieuw in Berlijn. Tijdens het door de PAB georganiseerde verblijf gaf Verschaeve een toespraak over *Reichtum und Weltort der flämischen Kunst*, een thema dat zoals vele andere van zijn teksten naadloos bij *Flanderns germanisches Gesicht* aansluit, en bracht er opnieuw een bezoek aan het propagandaministerie.<sup>42</sup> Kortom, zowel het propagandaministerie als de *Kulturfilmzentrale* of Tobis hadden de mogelijkheid Verschaeve en Moens tegelijkertijd bij het project te betrekken. Het is evident dat Verschaeve op de uitnodiging inging. Moens' medewerking is iets minder vanzelfsprekend, maar kan worden verklaard door zijn precaire financiële toestand. Dat hij tegelijk een wit voetje kon halen bij de PAB, al dan niet toevallig een instantie die betrokken was bij zijn kort daaropvolgende aanstelling bij Zender Brussel, kan eveneens een rol gespeeld hebben.

Wat de bijdrage die Moens leverde precies inhield, kan helaas niet worden achterhaald. Dat hij "den Text" van *Flanderns germanisches Gesicht* schreef, kan zowel op het schrijven van een scenario als op het opstellen van een commentaar-tekst slaan. Terwijl de eerste interpretatie impliceert dat Moens van in het begin (maar misschien ook alleen dan) bij *Flanderns germanisches Gesicht* betrokken was, laat de tweede de mogelijkheid open dat hij slechts in een later stadium bij de film werd betrokken. Het is opvallend dat het door Moens gekoesterde groot-Nederlandse gedachtegoed net als de Dietse gedachte niet aan bod komt in *Flanderns germanisches Gesicht*, dat eerder naar het door hem afgewezen groot-Duits annexionisme neigt. Hieruit mag niet zonder meer worden geconcludeerd dat Moens zijn principes achter de schermen gemakkelijk overboord gooide. Het is immers onmogelijk te bepalen in welke mate de definitieve beeldmontage en filmcommentaar al dan niet overeenstemden met de door Moens aangedragen voorstellen. Het is niet ondenkbaar dat zijn ontwerp-tekst een aantal verwijzingen naar groot-Nederland bevatte, die er vervolgens door andere instanties uitgefilterd werden. Over de juiste invulling van Verschaeves rol tasten we nog meer in het duister. Hetzelfde geldt voor de rol van de PAB, al wijzen de schaarse bronnen – evenals die schaarste aan bronnen<sup>43</sup> – erop dat de eindcontrole over de films in Duitsland lag.

42. Omstreeks dat ogenblik werden de opnames voor *Flanderns germanisches Gesicht* afgesloten.

43. De werking van de PAB is grotendeels een blinde vlek in de historiografie van bezet België (1940-1944) omdat er vanaf de lente van 1942 nauwelijks bronnen zijn en de belangrijke *Propaganda- und Tätigkeitsberichte* ontbreken. Voor de hier besproken periode is dit euvel echter niet van tel.

## Besluit

In 1940-1941 draaide Alfred Ehrhardt in opdracht van het Duits propaganda-ministerie twee cultuurfilm in bezet België. Terwijl *Leinen aus Kortrijk* slechts terloops op het Nederduits karakter van Vlaanderen wees, was de propagandistische tendens van het manifest pro-Duitse *Flanderns germanisches Gesicht* veel sterker. Het voorliggend onderzoek naar deze films vult met een fragmentaire reconstructie van Ehrhardts 'Vlaamse periode' een lacune in diens biografie. De productiegeschiedenis van het verloren gewaande *Flanderns germanisches Gesicht* vormt tevens een bescheiden bijdrage tot de historiografie van Wies Moens en Cyriel Verschaeve. Terwijl de rol van Verschaeve volledig past in het profiel dat biograaf Romain Vanlandschoot uittekende, is het verbazingwekkender de groot-Nederlander Moens in deze groot-Duitse annexionistische context aan te treffen. Door het gebrek aan voldoende bronnen is het echter niet mogelijk de rol die beiden hierin speelden nauwkeurig te evalueren.

### BIJLAGE: COMMENTAAR 'FLANDERNS GERMANISCHES GESICHT' (°)

[Generiek: *Tobis zeigt – Flanderns germanisches Gesicht – ein film von Alfred Ehrhardt – Musik von Gustav Kneip*']

*'Wir sind Germanen, keine Lateiner', ruft ein flämischer Dichter seinem Volke zu. Eine einheitliche Landschaft von Brügge bis Riga und jahrhundertelange gleiche Schicksale verbinden die Völker der Deutschen und Flamen.*

*Schon früh nehmen Handel und Tuchindustrie einen gewaltigen Aufschwung. Mit ihnen wachsen Macht und Ansehen der flandrischen Städte. Ihr Sinnbild ist der Belfried. Im Belfried wurden Waffen, Geld und Urkunden aufbewahrt. Seine Glocken riefen die Bürger im Kampf gegen Feuernöte oder zur Verteidigung der Stadt auf. Zu Füßen des Belfrieds stehen die weiträumigen Verkaufshallen der Zünfte. Die Aufgaben des Belfrieds werden später vom Rathaus übernommen. Die meisten flämischen Rathäuser gleichen denen der niederdeutschen Städte.*

*Das Rathaus zu Lübeck. In beiden Landschaften geben Giebelhäuser aus Backstein dem Straßenzug eine anheimelnde Schönheit. Diese Häuser könnten auch in einer niederdeutschen Stadt stehen, zum Beispiel in Lüneburg. Ein Straßenzug aus Brügge. Und hier eine Gasse aus Münster. Diese ehrwürdigen Gildenhäuser sind lebendiger Ausdruck der Macht, des Wohlstandes und vor allem auch der künstlerischen Baugesinnung der Gilden und Zünfte.*

*Diese Welt wirtschaftlicher Blüte und kulturellen Hochstandes lernt Albrecht Dürer um 1520-21 bei seinem Aufenthalt in Flandern kennen. Die Zeichnungen seines niederländischen*

(°) Getranscribeerd door R. Vande Winkel met de hulp van prof. dr. G. Ros.

Skizzenbuches sind Beweis für die Mannigfaltigkeit der Eindrücke, die Dürer dort empfindet. Mit Lucas van Leyden tauscht der große Deutsche grafische Werke aus. Wie ein Herrscher wird Dürer in der Antwerpener Malergilde empfangen. Man verehrt in ihm den unvergleichlichen Meister einer Zeichenkunst, die Flandern bis dahin nicht kannte. Dieses Steinrelief zum Beispiel schuf ein flämischer Meister nach einem Holzschnitt Dürers. Der deutsche Bildhauer Conrad Meit, den Dürer in Mecheln besucht, schuf diesen Dürerkopf. Der Meister dieses Kunstwerks, der Flame Godecharle, steht in Diensten Friedrichs des Großen. Ein Südniederländer war Kommodore der brandenburgischen Kriegsflotte. Der Deutsche in Königsberg geborene Hans van Mildert ist als Bildhauer in Flandern tätig. Nach einer Zeichnung von Rubens schuf er diesen herrlichen Kopf, der einst die Fassade einer flämischen Kathedrale schmückte. Die kraftvolle Schönheit der flämischen Kathedralen unterscheidet sie stark von der heimmiedrigen Gotik der benachbarten französischen Bauwerke.

Flandern ist auch die Heimat der Polyphonie, der Mehrstimmigkeit. Ihr großer Meister, Orlando di Lasso, wirkt auf dem Höhepunkt seines Schaffens in München. Dann tritt Deutschland das Erbe an. Über den Lübecker Meister Dietrich Buxtehude führt die Entwicklung zum Höhepunkt zum Johann Sebastian Bach.

Van Eyck, der größte Meister der flämischen Frühzeit. Lang nach seinem Tod wird ein Deutscher, Hans Memling, als führender Meister in der Stadt Van Eycks verehrt. Mit ganz besonderem Stolz aber blicken die Flamen auf ihren Rubens. Gebürtig aus Siegen in Westfalen, in Köln erzogen, schafft er in Antwerpen seine sinnenfreudigen Werke. In Rubens ist der gleiche mächtige Geist lebendig wie in den frühen Bauten der flandrischen Grafenburgen. Eine in Ostflandern geliebte Wasserburg, die verschiedenen Anzeigen nach von deutschen Ordensrittern erbaut wurde. Das Schleusentor in Gent unterscheidet sich kaum vom Lübecker Holstentor.

Kraft und Fülle des Geistes, des Körpers und der Seele kennzeichnen alle Werke aus der glücklichen Zeit der Vereinigung aller germanischen Stämme des niederdeutschen Raumes. Erst mit dem Niedergang der Reichsidee lockern sich die Bande zwischen Flandern und Deutschland. Als dann aber im vorigen Jahrhundert der völkische Weckruf der deutschen Freiheitskämpfer erschallt und später die deutsche Romantik zur Blüte gelangt, besinnt sich auch Flandern nach dreihundertjähriger Ohnmacht wieder auf seine alte Kraft. Man erinnert sich wieder der großen Freiheitskämpfe gegen Frankreich. Die Schlacht der goldenen Sporen wird wieder alljährlich gefeiert und als vor etwa hundert Jahren die flämische Nationalhymne entsteht, ist das deutsche Kampflied 'Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein' das Vorbild für die flämische Nationalhymne 'Sie sollen ihn nicht zähmen, den freien flandrischen Löwen'. Die härteste Probe an das flämische Nationalbewusstsein aber stellte der Weltkrieg. Diksmuide und Langemark, Stätten germanischer Passion, verbinden uns fest mit flandrischer Erde. Die Glocken des Weltkriegs rufen die Flamen wieder zur gemeinsamen Arbeit mit dem stammverwandten Volk der Deutschen auf. Flandern besinnt sich auf seine geschichtliche Herkunft getreu der Losung eines flämischen Dichters: 'Wer Deutschland liebt, liebt Flandern. Wer Flandern liebt, liebt Deutschland'.