VOLKSVREEMD
VERMAAK

VOLKSVREEMD VERMAAK

De Oost en de West op de Nederlandse podia voor en tijdens de Duitse bezetting

LIZZY VAN LEEUWEN

2023 Prometheus Amsterdam

Dit boek kwam tot stand dankzij een subsidie van het Mondriaan Fonds in het kader van het programma '75 Jaar Vrijheid' van het ministerie van VWS.

De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden te achterhalen. Aan hen die desondanks menen aanspraak te kunnen maken op enig recht, wordt verzocht contact op te nemen met Uitgeverij Prometheus, Postbus 1662, 1000 BR Amsterdam.

© 2023 Lizzy van Leeuwen
Omslagontwerp Suzan Beijer
Omslagbeeld Marion Vrijburg
Foto auteur Maarten Delobel
Lithografie afbeeldingen BFC, Bert van der Horst, Amersfoort
Zetwerk Mat-Zet bv, Huizen
www.uitgeverijprometheus.nl
ISBN 978 90 446 5352 6

Voor Tumi

Inleiding

Ooit gehoord van de Surinaamse Indiaan I-Mu-Ru? Hij gaf Ethiopische dansen ten beste in Den Haag met een groot, versierd hakenkruis als decorstuk. Van Toemjati, de Indonesische Madoerese hutbediende die op het theaterpodium samen met zijn hoeladanseressen een *hawaiian*-ensemble vormde? Van een virtuoze fluitist uit Paramaribo, Max Woiski, die tijdens de bezettingsjaren bekend kwam te staan als 'Cubaanse Max'? Van de Indische dame Micky de Meyier, die voorstellingen gaf in het Concertgebouw als de devote Indiase tempeldanseres 'Saba'? Jonge Afro-Surinamers moesten doorgaan voor jazzy inwoners van Harlem, New York – sommigen van hen zouden later beroemd worden, zoals tenorsaxofonist Kid Dynamite (die eigenlijk Arthur Parisius heette).

Deze podiumartiesten, van wie de meesten vergeten zijn, maakten naam tijdens de Duitse bezetting, toen de amusementsindustrie in Nederland op volle toeren draaide. De behoefte van jongeren aan uitgaan en dansen om de oorlog voor even te vergeten was haast onvervulbaar. Oudere mensen wilden graag wegdromen in het donker en bij exotische klanken fantaseren over onbereikbaar verre landen. De bijzondere dansers en muzikanten boden het uitgaanspubliek precies dát: oorlogsamusement – de illusie van zonnige palmenstranden, mysterieuze oosterse tempels of kosmopolitische coole jazzcafés. I-Mu-Ru (die zich ook Assid noemde), Toemjati (die zich later uitgaf voor Javaanse aristocraat), Micky de Meyier (die eerder als 'Surya Thirta' door het leven ging) en de anderen – ze wisten precies waarnaar het Neder-

landse publiek smachtte, want ze hadden allemaal een tropische migratieachtergrond. Ze waren afkomstig uit de koloniën.

De Britse historicus David Cannadine schreef dat de manier waarop koloniale wereldrijken ten onder gingen veel vertelt over de manier waarop ze voorheen floreerden en functioneerden. Het Nederlandse imperium – 'de Oost' en 'de West' – ging de facto ten onder tijdens de bezettingsjaren. Er kwam daarna niets voor in de plaats: er waren geen wereldwijde culturele dwarsverbanden gesmeed, zoals het Britse Gemenebest of een taalgemeenschap zoals 'la Francophonie'. Het is daarom veelzeggend dat een Nederlands gekroond hoofd zich nóóit had laten zien in Nederlands-Indië, Suriname of op de Antillen. En omgekeerd hadden maar weinig Nederlanders een overzeese rijksgenoot van nabij meegemaakt.

In de jaren na de Eerste Wereldoorlog waren er echter Surinamers, Indonesiërs, Indo's en Antillianen naar Nederland gekomen – uit armoede, om te studeren, als arbeider of zomaar – die hun muzikale tradities en soms ook hun instrumenten hadden meegebracht. Ze waren door hun etniciteit zichtbaar in het openbare leven en ook omdat ze zich manifesteerden in de vooroorlogse podiumcultuur en amusementsindustrie. 'Jongens, kom naar Holland en neem je gitaar en twee drumstokken mee' – zo riepen begin jaren dertig jonge Afro-Surinamers vanuit Amsterdam en Rotterdam hun landgenoten op om hun geluk overzee te zoeken. Koloniale migranten lieten zich zien als musici, bandleiders, componisten, entertainers, dansers of acteurs. Soms ontmoetten ze elkaar en schiepen ze kortstondige culturele verbanden. Toen de Tweede Wereldoorlog van start ging konden ze niet meer terugkeren naar hun vaderland.

In Nederlands-Indië, Suriname of op de Antillen waren deze artiesten doorkneed geraakt in het spel van fluïde identiteiten, strategische naamswijzigingen en verrassende nieuwe outfits. Dat hoorde bij het overleven in een koloniale maatschappij, waar bijvoorbeeld het wel of niet dragen van schoenen een essentiële sociale bijbeteke-

nis had. Voor de (aankomende) podiumartiesten zou het culturele van-alle-markten-thuis-zijn, het zogenoemde koloniale eclecticisme, van onschatbare waarde blijken na de oversteek naar het bleke moederland. Ze hadden in de vroege jaren dertig ervaring opgedaan met een Nederlands publiek dat door de filmindustrie, danstenten, radio en grammofoonplaten open was gaan staan voor ongewone klanken en nieuwe ritmes; voor gamelan, swing en jazzy *hot tunes*. De exotische vraag en het exotische aanbod sloten daardoor tijdens de jaren van de bezetting in principe naadloos op elkaar aan. De behoefte aan amusement was groot omdat het publiek besefte opgesloten te zijn in het eigen land onder dreigende omstandigheden; mensen zochten massaal afleiding.

Het cultuuraanbod werd gaandeweg ingeperkt door de nazistische cultuurpolitiek van de Duitse bezettingsmacht en vooral de 'vertaling' daarvan door de ambtenarij en politie, vaak onder leiding van NSB'ers. Sinds de machtsovername in Berlijn in 1933 moest alle Duitse kunstbeoefening in het teken komen te staan van nationaalsocialistische propaganda; daartoe werd onder meer de Duitse Kultuurkamer opgericht met ook een verplicht lidmaatschap voor muziekbeoefenaars. Zo waren de nazi's er in de vroege jaren dertig in geslaagd het idee van 'entartete Musik' ingang te laten vinden: zogenaamd ontaarde, gedegenereerde, volksvijandige klanken. Als gevolg van deze ontwikkelingen werd de totale uitsluiting van Joodse componisten, musici, muziekhandelaren en -leraren en door Joden gecomponeerde muziek in Duitsland rond 1935-36 een feit. Na 1935 werd de uitbanning op touw gezet van zwarte musici en musici van Roma, Sinti, en Slavische afkomst, wegens 'minderwaardigheid van ras'. In hetzelfde jaar kwam er ook een verbod op radio-uitzendingen van jazz (die *Negermusik* werd genoemd; het verbod werd regelmatig omzeild). Al direct in 1933 had minister van propaganda Joseph Goebbels geroepen: 'Der Rundfunk gehört uns!' Toch ging een ogenblikkelijk en algemeen verbod op jazz en swingmuziek hem toen nog te ver, omdat de populariteit van deze muziek te groot was: Goebbels riskeerde daarmee politieke vervreemding van het publiek.

Voor de uitsluiting en vervolging van Joden die werkten in de muzieksector in Nederland gebruikte de bezetter goeddeels hetzelfde recept als in Duitsland. Maar over de vraag hoe ándere 'ontaarde' en ongewenste muziek moest worden uitgebannen in het buurland – met daarin diverse koloniale aanwezigheden – hadden de Duitsers niet goed nagedacht.

Zeker in het begin wilde de bezetter niet te veel gaan verbieden in een land dat bewoond werd door zogenaamd broedervolk, dat het graag voor zich in wilde nemen. Maar de Nederlandse nationaalsocialisten kregen als uitvoerders van de nieuwe cultuurpolitiek echter de volle ruimte om het 'volksvreemde element' in de amusementsindustrie aan te pakken. Door eigen prioriteitstelling en inzicht van de NSB ontstonden misverstanden over wat en wie er nu precies 'ongewenst' was of moest zijn: muziekstukken, genres, de uitvoerende muzikanten of de componisten? Zwarte, bruine én lichtgetinte musici? Britse en/of Amerikaanse songteksten en/of arrangementen? Ging het ook om radiomuziek en grammofoonplaten of alleen concertpodia en hoe zat het met amusementsmuziek in uitgaansgelegenheden?

Tegen het einde van de bezettingstijd was het einde zoek wat betreft de controle: caféhouders moesten voor het draaien van grammofoonplaten drie weken van tevoren ambtelijke toestemming vragen, voor elke plaat afzonderlijk. De bewaking van openbare muziek nam bizarre vormen aan.

De romantische voorliefde van Duitsers voor de culturele exotiek die Nederland vanouds te bieden had – dankzij het wereldomspannende imperium – bleek intussen uit Duitse waardering voor het plaatselijke amusementsleven in Nederland. Zowel eenvoudige militairen als hoge officieren wisten de weg te vinden naar 'volksvreemde' optredens, waaronder zwarte jazz, hawaiian, krontjong en Javaanse gamelan en dans. Tegenwerking van de NSB mondde uit in het eerste algemene jazzverbod ter wereld, dat in september 1943 in Nederland werd uitgevaardigd. Uitzonderingen bleven echter mogelijk.

De steeds veranderende voorschriften, aanwijzingen en ver-

bodsbepalingen uit Den Haag tijdens de bezettingsperiode bedreigden uiteindelijk de broodwinning van vele podiumartiesten van kleur. Ook blanke performers hadden eronder te lijden, maar naarmate de bezettingsjaren verstreken werden toch vooral de duimschroeven van koloniale artiesten aangedraaid. Zolang het kon pasten ze zich aan en verzonnen ze nieuwe namen, nieuwe muzikale identiteiten en nieuwe genres om op te kunnen blijven treden. Voor de donker getinte Surinaamse jazzmuzikanten viel het doek eind 1943 – zij mochten niet meer aangemeld staan bij de Kultuurkamer, in tegenstelling tot hun lichter getinte landgenoten. De blanke swingbands en bigbands – populair geworden tijdens de dansrages van de jaren twintig en dertig – stapten massaal over op de nog niet verboden hawaiian, een populair genre dat van Hawaï via Californië en Nederlands-Indië (Ambon) naar de Lage Landen was overgewaaid. Door alle restricties zou in de laatste bezettingsjaren als variant de mierzoete Nederhawaiian ontstaan, een nieuwe loot aan de hawaiianboom.

Indonesische studenten in Nederland, die Javaanse dans, gamelan en krontjong op het podium brachten, waren de enigen tijdens de bezetting die volop beseften dat het afgelopen zou zijn met het Nederlandse koloniale imperium na het einde van de oorlog. Verenigd in de studentenvereniging Perhimpoenan Indonesia hadden ze zich (op afstand) ingezet voor de vrijheid van hun land. Toch hadden ze al vroeg principieel gekozen voor de antifascistische strijd tegen de Duitsers: ze wilden eerst vechten voor een vrij Nederland en daarna pas voor een vrij Indonesië. De leiders van het Indonesische verzet gebruikten nota bene de schuilnamen Sweers (Setyadjit), Frits de Bruin (Soenito), Karel van Delft (Soeripno) en Nico van Zuilen (Daroesman). Ook de vrijheid van Suriname en de Antillen was alleen een kwestie van tijd in hun visie.

Koningin Wilhelmina zélf was in een radiotoespraak op 7 december 1942 vooruitgelopen op die nieuwe situatie. Zowel in West-Indië als in Nederlands-Indië was het na de Eerste Wereld-

oorlog op politiek gebied onrustig geweest. Vrijheidsbewegingen en communistische leiders hadden vaste voet aan de grond gekregen, al of niet met gebruikmaking van geweld. Daardoor was de greep van Den Haag op de overzeese gebiedsdelen onder druk komen te staan, een proces dat onverwachts snel was gegaan. In 1913, toen het honderdjarig bestaan van het Koninkrijk der Nederlanden werd gevierd, waren er voor het eerst critici geweest die zich openlijk afvroegen hoe Nederland oprecht blij kon zijn met een onafhankelijkheid die het niet gunde aan andere volken. Na afloop van de Eerste Wereldoorlog groeide vooral in Nederlands-Indië de angst dat het misschien gauw afgelopen kon zijn met het vertrouwde koloniale leven: er kwamen steeds meer opstanden, brandstichtingen en aanslagen. In Suriname werd elk begin van straatrebellie tegen het blanke gezag bruut neergeslagen – er werd met scherp geschoten op de volksmassa's. Toch, ondanks alle repressie, kon er in 1934 in Den Haag een groot feest gevierd worden met als motto: 'ONVERBREKELIJK VERBAND tussen het bruine en blanke proletariaat'. Surinamers zoals Anton de Kom, Indonesiërs onder wie het communistische Tweede Kamerlid Roestam Effendi en communisten van eigen Hollandse bodem hadden elkaar gevonden in de strijd tegen het Nederlandse imperialisme.

De Tweede Wereldoorlog zou inderdaad een einde maken aan een wereldordening gebaseerd op koloniale veroveringen.

Het aantal koloniale podiumartiesten dat zich tijdens de bezetting op de planken liet zien was relatief klein – veel meer dan honderdtwintig tot honderdvijftig zullen het er niet zijn geweest. Toch droegen zij wezenlijk bij aan de cultuurgeschiedenis van de bezettingsjaren – cultuur, welteverstaan, met een kleine maar ook met een grote C.

Omdat deze podiumartiesten van kleur letterlijk in de schijnwerpers stonden in een tijd van raciale en politieke vervolging, spanning en dwang zijn hun wederwaardigheden van eminent belang. Die wederwaardigheden reflecteren namelijk niet alleen

de mechanismen van de voorgaande jaren van koloniale overheersing, maar vertellen ook iets over de aanloop naar de losmaking. In het felle schijnsel van de podiumlichten kon de oude *colonial gaze* nog eenmaal op de 'onderdanen' worden gericht, ditmaal in het land van de overheerser zélf. Het unieke van de situatie was dat het land van de overheerser ondertussen net zo goed onder de knoet zat: het was daardoor voor die 'onderdanen' een snelkookpan geworden van overlevingsdrang, pragmatisme en creativiteit. Over hun vervlochten geschiedenissen en ervaringen in deze cruciale periode én wat daaraan voorafging in de jaren dertig – hun migrantenbestaan in Nederland – gaat dit boek. Wie waren Assid, Toemjati, Saba, Max Woiski en hun collega's? Hoe vertoonden zij zich op het podium? Hoe keken de Duitsers naar hen, hoe de NSB en hoe keek bezet Nederland – hun publiek – naar de koloniale migranten? En: vertelt hun kleine geschiedenis in de nadagen van het Nederlandse kolonialisme iets over het grote, dat daar overzee zou zijn verricht?



N. V. v/h. Publiciteit (Stg.)
Vlaamsche 15 Apr. 1934

CAB CALLOWAY, DE BEROEMDE NEGERDIRIGENT MET ZIJN BAND.
Begin jaren dertig van de vorige eeuw sierde deze tekst, in neonletters, de gevel van het chique Carlton Hotel in Amsterdam. Voor de welgestelden was het een sensatie dat zo'n grote naam uit de Amerikaanse showbizz hun stad aandeed.

Rondom die lichtreclame publiceerde een linksgeoriënteerd dagblad toen een indringend kort verhaal. Het ging over een jonge Surinaamse zeeman die werkloos was geworden door de crisis: zijn schip was ineens uit de vaart genomen. Door toedoen van de NSB valt hij buiten de steunregeling voor werklozen. Duizelig van de honger probeert hij een grijpstuiver te verdienen in het uitgaansleven, door op de dure auto's te passen van jazzliefhebbers. Even lijkt het alsof hij die avond een klant heeft, maar de echtgenote van de bestuurder schrikt zich een ongeluk en roept naar haar man: 'Maar Johan, zo'n nikker. Je kunt nooit weten.' En ja, even later zwijmelt mevrouw weg bij de hotjazz van 'Cab Calloway, de beroemde negerdirigent'. Het stukje was getiteld: 'Negers? … Tuig!'

In dit verhaal uit 1934 staat de hypocriete manier waarop naar zwarte mensen werd gekeken centraal. Jazz was lange tijd omstreden geweest als muziekgenre, maar werd op dat moment steeds populairder in de uitgaande wereld van steden als Amsterdam en Rotterdam. Echte, 'authentieke' jazz – zoals die werd gemaakt in de Verenigde Staten – hoorde gespeeld te worden door zwarte muzikanten, volgens de ingewijden. Dat betekende dat het beeld van de Afro-Surinamers in Nederland moest worden bijgesteld: ze waren plotsklaps welkom op de podia van nachtclubs en dancings. In 1930 was hun aanwezigheid in Nederland voor het eerst nadrukkelijk in de belangstelling komen te staan door het verschijnen van het speciale 'Neger-Nummer' van *De Groene Amsterdammer*: 'Negers, niets dan negers op de verdere bladzijden. Schrik niet, lezer!' Het publiek moest kennelijk worden gewaarschuwd. De editie had een sterk antiracistische inslag en dat was bijzonder voor die tijd – er werd zelfs al van leer getrokken tegen 'Zwarte Piet' in een kritisch stuk.


De Groene Amsterdammer
Weekblad voor Nederland
Telefoon 37864
Postgiro 72880
Gem. Giro G. 1000
Antwerpen
Zon- en Sport
Socks
NEGER-NUMMER

Naarmate er die jaren meer Surinamers, zwarte Amerikanen en een enkele Antilliaan als jazzmusicus op de muziekpodia terechtkwamen groeide langzaam de acceptatie, zoals die was begonnen in de uitgaande wereld. Er waren toen overigens nog maar weinig mensen die het zich konden veroorloven om zorgeloos uit te gaan: de grote economische crisis hield aan, met een enorme werkloosheid tot gevolg. Door de onverstandige monetaire politiek kwam Nederland er niet bovenop, zoals dat de buurlanden wél lukte. Er was daardoor een groeiend aantal mensen dat het vertrouwen in de democratie kwijtraakte.

De Nationaal-Socialistische Beweging, de NSB, die niets moest hebben van zowel zwarte mensen als jazz, was in 1934 bezig met een onstuitbare opmars. In het voorjaar had de landdag van de nationaalsocialisten in de Amsterdamse RAI meer dan 13.000 leden getrokken. Er was uit voorzorg een grote politiemacht op de been gebracht. Tijdens de NSB-mars door de stad hielden agenten met getrokken sabels woedende Amsterdammers en 'revolutionaire elementen' (socialisten en communisten) op een afstand. De