



Beatrice von Bormann

## Verplaatsingen

### Concepten van exil

Beatrice von Bormann reageert in dit artikel op het afgelopen themanummer 'Ballingschap'. Mede aan de hand van de Duitse schilder Max Beckmann komt zij tot een verdere nuancering van verschillende soorten ballingschap.

### De plaats van het exil

Als je het over ballingschap of exil hebt, heb je het in eerste instantie over een *verplaatsing*: van het land van herkomst naar een ander land, binnen een land (bijvoorbeeld van een stad naar een andere) of binnen het kader van je eigen leven. De belangrijkste factor bij iedere studie over kunst of literatuur in het exil lijkt mij dan ook de relatie tussen de persoon en de werken aan de ene kant en de plaats aan de andere kant. Hiervoor is het belangrijk om eerst vast te stellen of het om een externe of een 'interne' verplaatsing gaat – men kan zich immers ook in exil voelen door een kritische afstand of de rol van de buitenstaander in te nemen. Bij wijze van een reactie op de artikelen over ballingschap in het vorige nummer wil ik het hier over een drietal verplaatsingen (*displacements*) hebben: ten eerste de innerlijke verplaatsing van de intellectueel binnen zijn eigen maatschappij (vgl. Said), dus het exil als geestestoestand, ten tweede de verplaatsing binnen een land, waarbij ik als voorbeeld Max Beckmann neem, versus (ten derde) de verplaatsing van één land naar een ander. In de context van die laatste twee verplaatsingen zal ik ook op het concept van het 'andere Duitsland', in het vorige nummer al door Alexandra Paffen aangestipt, terugkomen.

Nog even terug naar de terminologie. Sabine Eckmann, mede-organisator van de invloedrijke tentoonstelling *Exiles + émigrés – The flight of European artists from Hitler* (Los Angeles, Montreal, Berlijn, 1997-1998), kwam in de catalogus daarvan tot de conclusie dat de termen 'exile', 'émigré' en 'refugee' in de loop der tijd willekeurig door elkaar zijn gebruikt door de vluchtelingen zelf, door het land van herkomst, het gastland en door

historici.<sup>1</sup> Het onderscheid tussen emigranten, ballingen en vluchtelingen lijkt dan ook vaak academisch; de morele houding en de redenen voor de vlucht zijn vaak bij de verschillende categorieën hetzelfde, en voor het gemis van het thuisland en de band met de eigen cultuur spelen deze verschillen uiteindelijk ook geen grote rol.

Toch wil ik voor de duidelijkheid ingaan op de definities van deze termen. Edward W. Said, die misschien de meest beroemde balling van onze tijd was, had een duidelijke voorkeur voor het begrip 'exile' ('... "exile" carries with it, I think, a touch of solitude and spirituality.'<sup>2</sup>) – in het vorige nummer is Bill Ashcroft hier al in een boeiende analyse van Suids werk op ingegaan. Segal stelde in zijn artikel in hetzelfde nummer vast, dat volgens de oorspronkelijke definitie bijna niemand als een balling telt (Van Dale 2002: 'iemand wie bij vonnis verboden is binnen een bepaald gebied te verblijven'). Maar met name in het Duitse 'Exil' en het Engelse 'exile' is die oorspronkelijke betekenis al lang uitgebreid tot 'unwilling absence from your own country or home, whether enforced by a government or court as a punishment, or imposed for political or religious reasons.' (Encarta World English Dictionary 1999). Ook het Nederlands kent overigens het woordje 'exil', dat in de Van Dale wel gewoon als 'ballingschap' wordt vertaald, maar wel de connotaties van het Duitse en Engelse woord heeft. In dit artikel zal ik daarom voornamelijk het begrip 'exil' aanhouden.

Overeenkomstig met de diverse *displacements* zijn er verschillende manieren om over exil te schrijven. Ten eerste monografisch – meestal gaat het dan om exil in een ander land, soms om een vorm van *innere Emigration*. Bij de monografie kan er gekozen worden voor de herontdekking van een 'vergeten' kunstenaar in exil of de beschrijving van het werk in het exil van een bekende kunstenaar. Voor deze mogelijkheid hebben in het vorige nummer Hermann Haarmann, Alexandra Paffen en Frank Notten gekozen – zij schreven allemaal over reeds beroemde figuren: respectievelijk Erwin Piscator, Erika en Klaus Mann en Luis Vitale. Met name uit het artikel van Haarmann over Piscator blijkt dat deze benadering niet altijd veel oplevert; bij hem blijft het een opsomming van – weliswaar interessante – feiten, waaraan geen conclusies worden verbonden. Paffen slaagt er wel in het verhaal

1 Stephanie Barron ed., *Exiles + émigrés – The flight of European artists from Hitler* (Los Angeles, Montreal, Berlijn 1997-1998) 31.

2 Edward W. Said, *Reflections on exile and other literary and cultural essays* (London 2000) 181. Dit opstel was oorspronkelijk in *Granta* 13, 1984 verschenen.

over de Manns in een historische en theoretische context in te bedden en het daardoor ook voor niet gespecialiseerde lezers interessant te maken.

Een tweede mogelijkheid is het leveren van een overzicht van ballingen in een bepaald gastland, waarbij men zich meestal op één beroepsgroep uit een bepaald herkomstland of taalgroep richt en naast hun levens- en werkomstandigheden meestal ook de historische, politieke en artistieke context van hun gastland onderzoekt. Dit deed in het vorige nummer alleen Hub. Hermans met zijn artikel over de Spaanse Burgeroorlog en de Spanjaarden in Mexico. Tenslotte kan men zich nog vanuit een theoretische benadering met exil en de gevolgen daarvan bezighouden, zoals Joes Segal en Bill Ashcroft dat in hun artikelen zo overtuigend hebben gedaan.

### Exil als geestestoestand

Edward Said heeft het exil als een soort geestestoestand beschreven die niet alleen op werkelijke vluchtelingen/ballingen maar ook op de moderne intellectueel betrekking kan hebben. Joes Segal heeft in het vorige nummer over dit aspect van Suids denken geschreven, evenals – uitvoeriger – Bill Ashcroft. Beider conclusie verschilt nogal: Ashcroft, die diverse aspecten van Suids schrijven over exil de revue laat passeren, eindigt met een hoopvolle noot. Hiervoor haalt hij Suids concept van het metaforische exil van de intellectueel aan en stelt vast dat de hedendaagse wereld constant in beweging, in 'exil' is. Hierdoor zou ballingschap de norm en niet meer de uitzondering zijn: 'Whether it generates more stringent criticism in intellectual life, there is no doubt that cultural 'exile' has come to define the world in which we live and for that reason has moved beyond the tragedy of loss and exclusion.'<sup>3</sup> Dat lijkt mij een beetje kort door de bocht – tenslotte zijn er nog steeds miljoenen mensen voor wie hun cultuur vast verbonden is met een plaats en blijft het verlies van deze wortels voor velen een pijnlijke en tragische ervaring. Het metaforische exil van de intellectueel kan het verlies van de werkelijke balling niet goedmaken of opheffen. Omgekeerd kunnen de 'symbolische' ballingen niet ineens als representatief voor de maatschappij gezien worden alleen omdat er steeds meer vluchtelingen in de wereld zijn. Voorlopig blijven beide soorten ballingen buitenstaanders. En hoe meer mensen in beweging komen, des te meer pogen de welvarende

3 Bill Ashcroft, 'Edward Saïd and cultural exile', *Groniek* 163 (2004) 179-188, aldaar 188.

landen ze buiten te houden. Dit constateerde Joes Segal al – hij citeerde hiervoor Sloterdijk's begrip van de 'sociale immuunsystemen', maar men zou ook van 'muren in het hoofd' kunnen spreken, om een begrip aan het politiek-maatschappelijke debat rond het herenigde Duitsland te ontleen. De problematiek van het exil wordt alleen maar stringenter, met name door de recente stroom van vluchtelingen uit Afghanistan en Irak en de discussie rond 'normen en waarden' die de plaats van tolerantie lijkt te hebben ingenomen. Samuel P. Huntington constateerde al: 'We know who we are only when we know who we are not and often only when we know whom we are against.'<sup>4</sup> Segals meer pessimistische conclusie dat ballingschap nog 'een verre toekomst voor zich heeft liggen', lijkt mij dan ook helaas realistischer.

In zijn essay *Reflections on exile* – dat Ashcroft overigens niet noemt – vatte Said zijn elders reeds beschreven gedachten over ballingschap nog eens samen. Hier wordt de ambivalentie die hij voelde ten opzichte van dit begrip, dat voor hem vooral een *ervaring* representeerde, duidelijk. Hij beschreef hierin aan de ene kant de negatieve gevolgen van het exil: 'The achievements of exile are permanently undermined by the loss of something left behind forever', om aan het eind toch te constateren (waarbij hij Hugo de St Victor citeert): 'seeing "the entire world as a foreign land" makes possible originality of vision.'<sup>5</sup>

Deze ambivalentie ten opzichte van het exil is karakteristiek voor Said's complexe benadering. In feite is Said's levenslange worsteling met dit begrip een soort zelfanalyse. Hij beschreef de voor- en nadelen van de existentiële ervaring van je wortels afgesneden te zijn en slaagde er daarbij in de rol van de buitenstaander positief te definiëren.

Toch is maar de vraag hoe creatief ballingschap als ervaring daadwerkelijk is. Met het oog op de Duitse kunstenaars bijvoorbeeld kan men zeggen dat hun exil een innovatieve manier van werken tegenwerkte. Weliswaar waren ze deels uiterst productief in het exil en veranderde hun stijl in deze periode, maar van hun kunst uit deze tijd gingen weinig vernieuwende impulsen uit. De relatie tussen de plaats van hun cultuur en de kunst blijkt belangrijker dan vaak is aangenomen – doordat hun verplaatsing waren ze hun bron van inspiratie kwijt en hielden ze sterker vast aan de vormtaal

4 Samuel P. Huntington, *The clash of civilizations and the remaking of the world order* (London en Sydney 1997) 21.

5 Said, *Reflections on exile*, 173, 186.

die ze reeds hadden ontwikkeld. De culturele dialoog met het gastland – in dit geval Nederland – bleek dan ook vaak beperkt tot een bewondering voor de Oude Meesters en contact met een paar Nederlandse kunstenaars, kunsthistorici of verzamelaars die Duitse kunst wisten te appreciëren.

Een balling leeft sterker met zijn verleden en zijn herinneringen aan het thuisland dan iemand die binnen de context van zijn eigen cultuur leeft. Het proces van herinnering, dus de herdenking, maakt van het beleefde in feite iets fictiefs, zoals ook bij het navertellen

van een droom gebeurt, waarbij ons brein alleen die informatie selecteert, die voor ons van belang is.<sup>6</sup> Zo ontstaat een *fictieve cultuur*, die voor de balling echter vaak de enige werkelijkheid is die telt en waaruit hij hoop voor de toekomst schept, zolang hij zich tenminste op terugkeer blijft richten. Als dat niet meer het geval is, houdt hij in feite ook op balling te zijn, zoals Joes Segal al opmerkte. Benedict Anderson had het in dit kader over *Imagined Communities* (1983), terwijl Said's concept van 'presence' – dat deel uitmaakt van zijn voorstelling van 'worldliness' – naar auteurs als Ai-



Heinrich Campendonk, *Karneval*, (ca. 1949) (Particulier bezit). Het circusmotief was geliefd bij de gehele avant-garde, van Picasso tot Beckmann. Kunstenaars konden zich met clowns en pierrots identificeren vanwege diens positie als buitenstaanders en vanwege de maskerade – ook kunstenaars zagen zich vaak gedwongen een 'rol' te spelen, met name in tijden van oorlog en exil. Uit: Franz Joseph van der Grinten e.a., *Heinrich Campendonk – die zweite Lebenshälfte eines Blauen Reiters*. Van Düsseldorf naar Amsterdam (Zwolle 2001) 163.

6 Vgl. Daniel Schacter, *Searching for memory – the brain, the mind, and the past* (New York 1996).

mée Cesaire en Leopold Senghor verwijst. Bedoeld is de aanwezigheid van verschillende culturen in de balling als deel van zijn identiteit, zoals in het geval van de Duitse vluchtelingen een Duitse en een Nederlandse 'presence'. Maar is de balling hierdoor werkelijk 'in de wereld', zoals Said meent, of is hij eenvoudigweg ontheemd? En kan men die aspecten van iemands identiteit werkelijk zo helder scheiden? Jonathan Rutherford schreef over identiteit: 'Identity marks the conjuncture of our past with the social, cultural and economic relations we live within.'<sup>7</sup> Het verhaal van Vitale is opmerkelijk in deze context. Zoals Notten vertelt, onderging hij een meervoudig ballingschap, zowel intern als extern in verschillende landen. Hij werd zo de 'specular border intellectual' (zie Ashcroft) bij uitstek, gevangen tussen meer dan twee culturen. Notten argumenteert dat Vitale door de ballingschap problemen kreeg met zijn identiteit – hij hing de beelden van zijn verleden letterlijk aan zijn muur, misschien omdat de interne beelden niet meer sterk genoeg waren.

### **De plaats van de herinnering – 'tegenwerelden' in de kunst**

Vertaald naar de situatie van de Duitse kunstenaars in Nederland betekent dit eenvoudig gezegd dat hun omgeving evenzeer deel uitmaakte van hun identiteit als hun herinneringen. Maar wat ze van het heden waarnamen, werd wel gefilterd door het referentiekader dat ze in Duitsland al gevormd hadden. Dit speelt ook een rol voor hun kunst – hun opvattingen hierover waren immers eveneens door Duitse tradities gevormd, maar ondergingen veranderingen toen zij in Nederland met een nieuwe omgeving (dus ook nieuwe motieven, een ander licht etc.) en andere kunst(-tradities) geconfronteerd werden. Dit verklaart misschien waarom bij alle genoemde kunstenaars wel stijlveranderingen terug te vinden zijn, maar dat hun stijl toch essentieel 'Duits' bleef, dat wil zeggen gekenmerkt door lokale Duitse tradities in de kunst.

Een goed voorbeeld voor de manier waarop de herinnering in de kunst van vluchtelingen een rol kan spelen, zijn de nostalgische gezichten op Praag die Kokoschka in 1938 en 1940-41 in Londen schilderde, of de Rivièra-landschappen die Max Beckmann tijdens de oorlog maakte. In 1942 schilderde

7 Jonathan Rutherford ed., *Identity – community, culture, difference* (London 1990) 19.

Beckmann bovendien de *Frankfurter Hauptbahnhof*. Hoewel Beckmann al zijn landschappen en portretten uit de herinnering schilderde om zijn eigen visie onverstoord te kunnen weergeven, ging het hier toch om iets anders – hij had deze plekken immers jarenlang niet gezien. Het ging dus in feite om de herschepping van een dierbare herinnering en niet om het afbeelden van een daadwerkelijke plaats. Behalve dat deze beelden deel van Beckmann's identiteit uitmaakten, vervulden ze ook de functie van 'tegenwerelden', van geestelijke toevluchtsoorden voor de nare realiteit van oorlog en bezetting. Dat hij in die tijd regelmatig aan zijn gelukkige jaren in Frankfurt terugdacht – net voor de tweede keer getrouwd, financieel onafhankelijk, met tentoonstellingen in Duitsland en in de VS – blijkt onder meer uit een dagboeknotitie van 5 april 1942: 'In der Halle vom Amstel-Hotel viel an Frankfurter Hof gedacht.'<sup>8</sup> Ook aan de Rivièra bewaarde hij veel goede herinneringen – hij was er voor het laatst in april 1939. De zee speelde ook in Nederland een belangrijke rol voor hem. Voordat Zandvoort in 1942 door de Duitsers (in verband met de Atlantikwall) werd afgesloten ging Beckmann regelmatig naar Zandvoort en er zijn talloze schilderijen naar aanleiding van die bezoeken ontstaan.

### Het 'andere Duitsland'

Een andere vorm van 'tegenwereld' was het concept van het 'andere Duitsland', dat voor veel vluchtelingen een belangrijke rol speelde als baken van hoop. Zoals Paffen in het vorige nummer schreef speelde dit concept voor Klaus en Erika Mann tot in de oorlog een belangrijke rol; in 1940 schreven ze zelfs een boek met deze titel, *The Other Germany*, dat Paffen vreemd genoeg niet noemt. In de loop van de oorlog gaven ze, zoals velen, Duitsland en de gedachte aan terugkeer op en deden hun best in hun gastland te integreren. Paffen beschrijft in haar artikel deze ontwikkeling en het verschil met andere schrijvers; helaas gaat ze niet op de achtergrond en complexiteit van het begrip in. Het ontstond al in 1933 – toneelschrijver Ernst Toller was een van de eersten die insisterde dat er een Duitse culturele identiteit bestond die niets met het Derde Rijk te maken had en die er een tegengewicht voor vormde. In zijn in 1935 te Amsterdam gepubliceerde *Briefe aus dem Gefängnis* schreef hij: '(...) ein anderes Deutschland – das schweigende,

8 Erhard Göpel ed., *Max Beckmann. Tagebücher 1940-50*. Samengesteld door Mathilde Q. Beckmann. Herziene uitgave (München en Zürich 1984) 44.

leidende. Lebt in Zuchthäusern und Konzentrationslagern, lebt kämpfend und verfolgt diesseits und jenseits der deutschen Grenze.”

Voor hem ging het bij het, ‘andere Duitsland’ dus vooral om de antifascistische houding. Dit gold ook voor Brecht, die in het Amerikaanse exil tijdens de oorlog het essay *The other Germany* schreef, waarbij hij van de instelling van de communistische arbeiders uitging. Voor weer anderen was het ‘andere Duitsland’ dat van de *Dichter und Denker*. Renate Fuks-Mansfeld vertelde dat de Duitse emigranten die zij in Nederland kende allemaal dezelfde soort boeken bezaten, namelijk de literatuurklassieken en auteurs van de Verlichting. Zij noemde dit het fenomeen van de ‘emigrantenbibliotheek’.<sup>10</sup> Maar het is vrijwel zeker, dat het ‘Bildungsbürgertum’ dat in Duitsland was gebleven deze boeken ook op de plank had staan, Derde Rijk of niet. Het begrip van het ‘andere Duitsland’ is dus allerm minst eenvoudig te definiëren en lijkt soms bijna ongrijpbaar.

Uiteindelijk ging het de nazi’s er niet om de cultuur van de *Dichter und Denker* uit te roeien. Wat door hen verbannen en vernietigd werd, was de moderne en veelzijdige cultuur van de Weimar Republiek, die weliswaar deels terugging op de Duitse klassiekers, maar ook bij internationale ontwikkelingen aansloot. Vooral dat laatste was voor Hitler onverteerbaar; hij prefereerde een nationale, archaïsche, ‘volkse’ kunst en cultuur, die weinig meer met het Duitse ‘Geistesleben’ van daarvoor van doen had. Wolfgang Schopf schreef hierover:

‘The idea of an “other Germany” represented by its literature and art is closely related to the conception of the “German Sonderweg”, that is, related to the assumption that in Germany intellect and power exist separately. Most exiled writers feel confirmed in their views by the victory of the Nazis and their own expulsion. But even after expatriation and flight, they do not cease to feel responsible for Germany, and to see themselves as its true ‘spiritual leaders’ who are being forcibly kept away from their audience. That is why their texts are often overburdened with quasi-religious significance: they are meant to spread the word for a future “better Germany”’<sup>11</sup>

Voor deze ‘cultuurdragers’ in exil speelde het *geistige Deutschland* een belangrijke rol als tegengewicht voor de door politiek gedomineerde cultuur

9 Keith Holz en Wolfgang Schopf, *In the eye of exile/Im Auge des Exils – Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933-1941* (Berlijn 2001; Duits-Engelse editie) 65.

10 Gesprek met Renate Fuks-Mansfeld in maart 2004.

11 Holz, *Im Auge des Exils*, 67.

in het Derde Rijk. Voor het concept van het 'andere Duitsland' speelden dus in feite drie factoren een rol: het verzet tegen Hitler; het verantwoordelijkheidsgevoel voor de 'andere' Duitse cultuur die bewaard diende te worden voor het tijdperk na Hitler; en tenslotte de behoefte, uit schaamte geboren, om de internationale gemeenschap te laten zien dat er ook nog een *ander* Duitsland bestond, waar niet alleen 'Arische' kunst werd geproduceerd en waar niet werd gebruld, maar gedacht. In zoverre had dit concept een heel belangrijke morele functie. Tegelijkertijd maakt het deel uit van de eerder genoemde fictieve cultuur, want het spiegelt een culturele eenheid voor die in feite niet bestond – het concept zegt meer over de wensen en de hoop van de vluchtelingen dan over de realiteit.

Welk aspect je ook benadrukt, de gedachte van een 'ander Duitsland' was gebaseerd op het idee van een gemeenschap van emigranten. Maar ook al ontwikkelde het Duitstalige exil in Parijs, Londen, Zürich en Praag allerlei activiteiten, van uitgeverijen tot tentoonstellingen en kranten, er was er ook veel onderlinge onenigheid. Tenslotte was niet iedere vluchteling antifascistisch – velen vluchtten uit pure noodzaak – en er waren grote sociale, culturele en regionale verschillen. Vaak was het de literaire gemeenschap die voor een zekere samenhang zorgde, zodat Klaus Mann kon schrijven: 'Ob man nun am Leidsche Plein zu Amsterdam sein Gläschen 'Genever' trinkt oder den obligaten 'Kaffee-Kirsch' am Bellevue in Zürich – überall vertraute Gesichter!'<sup>12</sup> Beckmann reisde in 1938 nog naar Zürich, Londen en Parijs, waar hij een tweede woning had. Maar niet iedereen kon zich deze levensstandaard veroorloven – velen waren gelukkig het vege lijf en misschien een paar bezittingen gered te hebben.

De beeldende kunstenaars in Amsterdam hadden maar ten dele onderling contact – zo ontmoette Beckmann zowel Fiedler als Vordemberge-Gildewart met grote regelmaat, maar kenden de laatstgenoemden elkaar nauwelijks. In die zin is Beckmanns schilderij *Les Artistes mit Gemüse* van 1943 een fictie: het spiegelt een gemeenschap van emigranten voor, terwijl deze kunstenaars in werkelijkheid nooit als groep bij elkaar kwamen. Beckmann plaatst zichzelf hier op de voorgrond, met Vordemberge-Gildewart, Fiedler en de Duitse dichter Wolfgang Frommel zittend rond een tafel met een brandende kaars. De kunstenaars kijken elkaar niet aan, wat zoals Barbara Buenger opmerkte een traditioneel kenmerk van de Noord-

12 Klaus Mann, geciteerd in: Klaus Hermsdorf ed., *Exil in den Niederlanden und in Spanien* (Leipzig 1981) 11.

Europese schilderkunst is en waardoor ze geïsoleerd van elkaar lijken.<sup>13</sup> Ieder houdt een voorwerp vast dat vermoedelijk minder als persoonlijk attribuut bedoeld is dan als symbool van het exil in het algemeen. Vordemberge-Gildewart houdt een wortel vast (vandaar het 'Gemüse'), een symbool van welvaart dat hier misschien naar het materiële overleven in oorlogstijd verwijst – veel exil-kunstenaars (onder wie Vordemberge en Fiedler) zagen zich gedwongen allerlei baantjes te zoeken waardoor ze weinig tijd voor hun kunst hadden. Beckmann hoorde daar overigens niet bij – hij slaagde er gedurende de hele oorlog in zijn werk te verkopen en ontkwam bovendien aan de militaire dienst, waardoor hij als een van de weinigen door kon blijven schilderen. Fiedler's vis is een vruchtbaarheidssymbool maar ook een symbool van herkenning onder gelovigen. Frommel houdt een ronde, afgesneden vorm vast die een kool of een brood zou kunnen voorstellen en Beckmanns handspiegel toont een masker – een verwijzing naar zijn voorliefde voor het cabaret en circus, maar meer nog naar zijn interpretatie van het leven en ook het ballingschap als een soort spel, een maskerade. Achter Frommel is een spiegel te zien die een vuurzee schijnt te reflecteren – misschien een verwijzing naar de vele bombardementen of naar de oorlog in het algemeen. De brandende kaars komt in veel van Beckmann's schilderijen terug als een symbool van waakzaamheid en van hoop – tegelijkertijd zijn er religieuze connotaties aan verbonden. Maar belangrijker is misschien een andere betekenis – die van de kaars als symbool voor het spirituele leven. Dit was immers wat Beckmann door oorlog, bezetting en exil heen wilde redden. Niet voor niets refereerde hij in zijn dagboek steeds aan dit schilderij als *Vier Männer um den Tisch mit Kerze*. Het werd een embleem van de Duitse ballingschap in Nederland.

Voor Beckmann was de bewuste scheiding van cultuur en politiek een vorm van verzet tegen de gepolitiseerde kunst in Nazi-Duitsland. Wat voor hem telde was de rijke Duitse cultuur en die droeg je in je, als deel van je culturele identiteit. Hoewel hij volgens zijn weduwe na zijn vlucht naar Nederland niets meer met Duitsland te maken wilde hebben,<sup>14</sup> schreef

13 Barbara C. Buenge's analyse van het schilderij in de catalogus *Exiles + émigrés* (zie noot 1), 61-62, is een van de grondigste en overtuigendste tot nog toe; bij deze observatie volgt ze vermoedelijk Alois Riegl, die dit in zijn werk over de Noord-Europese schilderkunst herhaaldelijk opmerkte.

14 'Als wir uns in Amsterdam eingerichtet hatten, fragte ich Max einmal, ob er Heimweh nach Berlin habe oder ob er traurig sei, wie damals, als er von Frankfurt fortgegangen war. Er antwortete "nein", er sei entsetzt über das, was sich in Deutschland ereignete;

hij daarom nog in april 1939 aan verzamelaar Stephan Lackner: „Wenn Sie unsere gemeinsamen Freunde sehen, grüßen Sie alle herzlich von mir und sagen Sie ihnen, daß wir *nicht* aufgegeben haben, daß das *geistige* Deutschland seinen gleichberechtigten Platz unter den Völkern wieder einnehmen wird. Wir sind an der *Arbeit*.“<sup>15</sup>

Het past hierbij dat hij zich ook bij zijn toespraak in Londen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Twentieth century German art* in 1938 (die uit protest tegen de tentoonstelling ‘Entartete Kunst’ in München was georganiseerd) niet tot directe politieke uitspraken liet verleiden. Hij benadrukte het belang van de scheiding van de wereld van de geest van die van de politiek en noemde als grootste gevaar voor allen het collectivisme: ‘Überall wird versucht, das Glück oder die Lebensmöglichkeiten der Menschen auf das Niveau eines Termitenstaates herabzuschrauben.’ Volgens hem was het individualisme, dat ruimte laat voor medeleven en contact van mens tot mens, de enige juiste weg.<sup>16</sup>

### ‘Innere Emigration’ versus ‘extern’ ballingschap

Het ‘andere Duitsland’ blijkt dus een uiterst gecompliceerd begrip dat ondanks gemeenschappelijke noemers moeilijk vatbaar is. Hetzelfde geldt voor de ‘innere Emigration’, waarover Segal in het vorige nummer al schreef. Hij verwees in zijn artikel ook naar het moeizame debat dat hierover tussen thuisblijvers en vluchtelingen was ontstaan. Ook nu nog verschillen de meningen over dit concept; een aantal historici houdt vol dat zoiets als een ‘innere Emigration’ in het Derde Rijk niet kon bestaan, terwijl anderen het begrip als vanzelfsprekend gebruiken. Volgens Segal ontstond de term in de jaren dertig, terwijl Werner Haftmann 1945 als geboortedatum aanhoudt.<sup>17</sup> Het begrip werd voor kunstenaars als Otto Dix en Oskar Schlemmer gebruikt, die zich uit de openbaarheid en uit de kunstwereld terugtrokken in

er habe auch das Gefühl für Heimweh verloren und begraben: “Wo immer ich arbeiten kann und Freunde finde, bin ich zu Hause.” in: Mathilde Q. Beckmann, *Mein Leben mit Max Beckmann* (München en Zürich 1980) 25.

15 Max Beckmann in: Stephan Lackner, *Ich erinnere mich gut an Max Beckmann* (Mainz 1967) 85.

16 Max Beckmann, ‘Über meine Malerei’, toespraak in Londen, 21 juli 1938, in: Max Beckmann, *Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950* (Leipzig 1984) 134-142.

17 Werner Haftmann, *Verfemte Kunst* (Keulen 1986) 217.

een 'ongevaarlijke' kunstvorm nadat zij tentoonstellings- of zelfs schilder-verbod hadden gekregen. 'Ich bin verbannt worden in die Landschaft' zei Dix hierover achteraf.<sup>18</sup> Net als vele anderen gold hij als 'Entarteter Künstler', verloor in 1933 als een van de eersten zijn positie aan de kunstakademie te Dresden, kreeg tentoonstellingsverbod en had toen de keus: zich koest houden of het land verlaten. Hij koos voor het eerste. Zoals Segal schreef is het soms moeilijk om te bepalen wie toen wel of niet 'innerer Emigrant' was. Bovendien kan het terugtrekken in de huiselijke sfeer ook gezien worden als een vorm van schuilen. Hoe gevaarlijk het voor 'ontaaarde' kunstenaars of schrijvers was om in het Derde Rijk verder te blijven werken, realiseerden veel ballingen zich niet. Er heersten veel misverstanden aan beide kanten, die een reïntegratie van de vluchtelingen na de oorlog moeizaam en voor hen zelf vaak onwenselijk maakte.

De vluchtelingen hadden wel meer vrijheid van meningsuiting dan de thuisblijvers, maar ook die was beperkt. Dit blijkt onder meer uit het feit dat Arntz' prent *Het Derde Rijk* (1933) in 1936 wegens 'belediging van een bevriend staatshoofd' uit de tentoonstelling *De Olympiade onder dictatuur* in Amsterdam werd verwijderd.<sup>19</sup> Arntz had al een pseudonym en een andere titel gebruikt; net als veel andere vluchtelingen vreesde hij represailles. In Rotterdam kon de tentoonstelling door de protesten van officiële Duitse kant niet eens voortgezet worden.<sup>20</sup> Arntz' grafiek is overigens naar mijn mening, net als het werk van kunstenaars als Otto Dix en George Grosz, een overtuigend bewijs tegen Hub. Hermans' merkwaardige stelling dat 'politiek engagement over het algemeen nu eenmaal niet de meest interessante kunstwerken oplevert.'

Emigranten waren allerm minst veilig, zoals Paffen al in haar artikel schreef – ze konden uitgezet of ontvoerd en naar een concentratiekamp gestuurd worden, of hun familie in Duitsland kon bedreigd worden. Dit verklaart de angstige houding van een aantal vluchtelingen, zoals van Campendonk die niet aan de Londonse tentoonstelling 'Twentieth century German art' durfde deel te nemen. Ook Beckmann had eerst sterke twijfels over zijn deelname in Londen, maar accepteerde toen toch en hield zelfs een toespraak. Aan de iets eerder georganiseerde protest-tentoonstelling *Free German Art* in

18 Fritz Löffler, *Otto Dix – Leben und Werk* (Wiesbaden 1989) 100.

19 Vgl. Flip A. Bool e.a. ed., *Gerd Arntz, kritische grafiek en beeldstatistiek* (Den Haag 1976) 143.

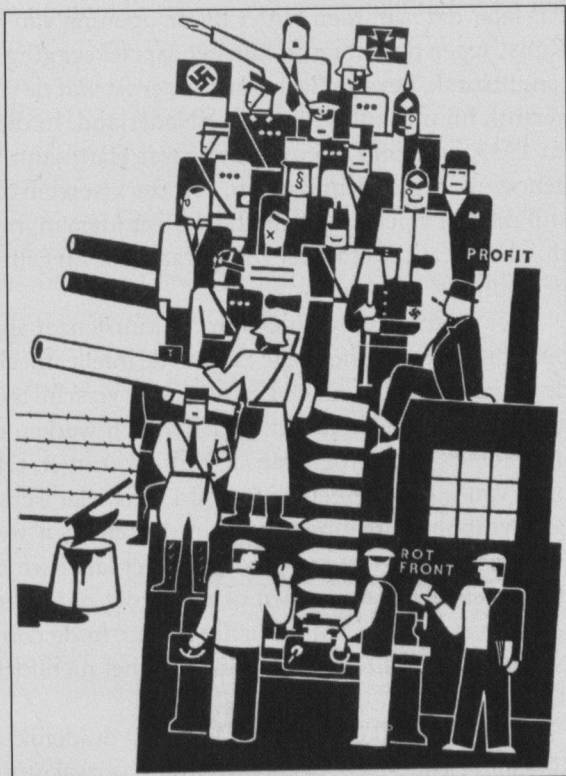
20 Vgl. Bericht van het Duitse consulaat aan het Propagandaministerie in Berlijn, 15 oktober 1936, in het Bundesarchiv, R 43 II.

Parijs nam hij bewust niet deel, maar hij kon niet voorkomen dat een van zijn schilderijen uit particulier bezit daar wel te zien was.

Beckmann was eigenlijk al sinds 1933 'in exil' – in dat jaar verloor hij zijn positie als docent aan de kunstschool van het Städelsche Kunstinstitut te Frankfurt, werd zijn werk voor het eerst in 'smaadtentoonstellingen' getoond en werd een tentoonstelling van hem verboden. Beckmann reageerde door naar Berlijn te verhuizen in de hoop daar minder op te vallen. Voor de zekerheid trok hij zich geheel uit de kunstwereld terug. Aan de kunsthandelaar Günther Franke in

München die herhaaldelijk om werk van hem vroeg, schreef hij in maart 1937:

'Ich beteilige mich nicht mehr an Ausstellungen, die mir nicht vorher eine gewisse Garantiesumme bieten. – Ich halte es für zwecklos ohne irgendwelche Aussicht auf pekuniären Erfolg gewisse Risiken einzugehen, auch ist mir die Ruhe für meine Arbeit außerordentlich wichtig und bin ich an sich ganz zufrieden mit der Situation, wie sie ist (...) Vielleicht ist in einem Jahr die Lage schon ganz anders.'<sup>21</sup>



Gerd Arntz, *Het Derde Rijk* (1934/35) (Haags Gemeentemuseum). Voor de tentoonstelling *De Olympiade onder dictatuur* van 1936 zond Arntz onder het pseudonym 'Dubois, Parijs' een uitvergroete tekening naar deze prent met de titel *Het Duitsland van heden* in.  
Uit: Gerd Arntz, *kritische grafiek en beeldstatistiek* (Nijmegen 1976) 68.

21 Max Beckmann, *Brieve II 1925-1937* (München en Zürich 1994) 268.

Pas later dat jaar, toen Hitler bij de opening van het 'Haus der deutschen Kunst' tegen de 'ontaaarde' kunstenaars tekeer ging en duidelijk dreigementen uitsprak, bevatte Beckmann de ernst van de situatie; nog dezelfde dag vertrok hij met zijn vrouw naar Nederland. In die eerste tijd, tussen 1933 en 1937, ontstond al grotendeels wat Haftmann zijn 'Stil des Exils' heeft genoemd: grote kleurvlakken, een sterk vereenvoudigende, geometrische stijl die wel van de werkelijkheid bleef uitgaan, maar tegelijk naar de mythische 'Idealität' erachter zocht waarvoor hij gebruik maakte van een zeer persoonlijke symboliek.<sup>22</sup>

Het 'intern ballingschap' van een kunstenaar als Beckmann lijkt in zeker opzicht op het metaforische exil van de intellectueel – beiden hebben in feite de rol van buitenstaander. Een wezenlijk verschil is dat de kunstenaars veelal geen keus hadden – als zij verder wilden werken en hun werk exposeren, moesten zij lid worden van de Kulturkammer. Of ze zochten een andere bron van inkomsten en zetten hun artistieke werk clandestien voort. Aan een symbolisch ballingschap zijn daarentegen weinig risico's verbonden en meestal kiest iemand ervoor. Of het label 'innere Emigration' voor iemand gebruikt kan worden of niet moet individueel onderzocht worden – dat zoiets als een 'intern ballingschap' in de context van het Derde Rijk bestond en dat dit niet hetzelfde is als het metaforische exil, lijkt mij meer dan duidelijk.

Het voorbeeld van Beckmann maakt duidelijk dat een intern en vrijwillig ballingschap inderdaad vaak uit de verwachting of hoop ontstond dat Hitlers regime niet lang zou duren. Deze foute inschatting van de situatie leidde ertoe dat velen pas eind jaren dertig overhaast vertrokken of in Duitsland bleven tot het te laat was. Eenzelfde soort inschattingsfout bracht veel vluchtelingen ertoe in Nederland te blijven in de hoop dat Duitsland ook deze keer de neutraliteit zou respecteren. Velen overleefden dit niet; anderen werden gedwongen in het gehate leger dienst te doen en vonden zich na de oorlog in de rol van de 'ongewenste buitenlander' terug. Geen van de Duitse beeldende kunstenaars vond werkelijke erkenning in Nederland en een aantal verliet het land ook weer. Het is jammer dat hun kunst, die het exil ondanks het ondervonden leed in Saids zin productief heeft gemaakt, hier nauwelijks in het openbaar is te zien.

22 Haftmann, *Verfemte Kunst*, 51.