DE VERLEIDING VAN HET BEELD

De nazistische vernietiging in de spiegel van de moderne media

Frank van Vree

Het beeld is als een maatstaf die de
werkelijkheid wordt aangelegd.
Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1921)

De opera *Moses und Aron* van de Oostenrijkse componist Arnold Schönberg ontleent zijn belang niet alleen aan zijn revolutionaire toonzetting, maar ook aan zijn interpretatie van het bijbelverhaal en zijn ontstaansgeschiedenis, die beiden de sporen dragen van de diepe crisis waarin de Europese beschaving in de eerste helft van de twintigste eeuw verkeerde. Het werk zou Schönberg ten slotte meer dan twintig jaar bezighouden - van het schrijven van het libretto in 1928 tot zijn dood in 1951 - maar hij slaagde er niet in de compositie te voltooien. Wat zijn enige avondvullende opera had moeten worden, zou voorgoed blijven steken in het verbijsterende slot van de tweede acte, waarin Mozes zich vertwijfeld afvraagt of de zuivere waarheid niet noodzakelijk onvoorstelbaar en onuitsprekelijk is. Terwijl de muziek wegsterft, zinkt hij neer: *'O Wort, du Wort, das mir fehlt'*.[1]

Mozes, die de zuivere waarheid kent, is niet in staat dit inzicht aan het volk over te dragen. In de opera zingt hij dan ook niet, hij *spreekt* slechts. Het zingen laat hij over aan zijn broer Aäron, een welluidende tenor, die weet hoe het uitverkoren volk in de woestijn moet worden overtuigd. Aäron begrijpt de onrust en de twijfels over de nieuwe, onzichtbare god en het verlangen van de volgelingen naar tastbare beelden. Hij geeft toe, en wanneer Mozes met de stenen tafelen neerdaalt van de berg Sinaï, treft hij een volk aan, bandeloos in een orgie ter ere van het gouden kalf. Een confrontatie tussen de broers is onafwendbaar. Aäron houdt Mozes voor dat alles verloren zal zijn wanneer hij vasthoudt aan zijn rigide opvatting dat ieder concreet beeld van de abstracte waarheid per definitie afbreuk doet aan de zuiverheid ervan. Bovendien zou Mozes zich zelf ook van concrete voorstellingen bedienen, aldus Aäron, wijzend op de tafelen met de Tien Geboden. Geschokt slaat Mozes daarop de wetstenen kapot. Heeft Aäron gelijk, is niet iedere poging uitdrukking te geven aan het visioen van de waarheid tot mislukken gedoemd?

Carl Schorske heeft de opera in zijn meesterlijke bundel over politiek en cultuur in het *fin-de-siècle* geduid als een uitdrukking van Schönbergs geloof in de onverzoenlijke tegenstelling tussen Waarheid en Schoonheid. "The people cannot receive God's abstract truth except as art, wherein thruth is incarnate. Moses, the

1 Arnold Schönberg, *Moses und Aron. Oper in drei Akten*, ed. Schott, Mainz. Het libretto was in 1928 geschreven; de muziek tussen 1930 en 1932.

prophet of thruth, can speak but does not sing: too pure for art, he cannot reach the people. Hence he commits to Aaron the communication of the Word through the senses."[2] De aard van de artistieke voorstelling en de behoeften van het volk leiden onvermijdelijk tot een verdere aantasting van de waarheid.

Als herinterpretatie van het Exodusverhaal verwijst Schönbergs opera niet alleen naar zijn worsteling met thema's als het tekort van woorden en beelden, de botsing van vorm en inhoud en de onoverbrugbare kloof tussen communicatie en betekenis - een reeks van paradoxen die, in de woorden van George Steiner, worden opgelost "in defeat, in a great cry of necessary silence"[3] - maar ook naar ontwikkelingen in zijn persoonlijke leven. Zo is het niet moeilijk in de figuur van Mozes de onbegrepen revolutionaire componist Schönberg te herkennen. De opera weerspiegelde daarmee zijn wending naar een dieper geestelijk leven en een terugkeer naar joodse tradities.

Tegen de achtergrond van de omstandigheden waaronder *Moses und Aron* werd geschreven, krijgt het dramatische slot van de tweede acte nog een andere, omineuzere betekenis. Want terwijl Schönberg aan de opera werkte, rukte het nationaal-socialisme op. Nauwelijks een jaar na de voltooiing van de tweede acte werd de componist uit de *Preussische Akademie der Künste* in Berlijn gestoten en gedwongen Duitsland te verlaten. Het componeren werd hem dus moeilijk gemaakt; toch lijkt de voornaamste oorzaak van het feit dat hij er niet in slaagde de laatste acte van muziek te voorzien, elders te liggen.

Het voortijdige einde van de opera, de stilte rond Mozes' nederlaag, draagt de onuitwisbare sporen van de historische ommekeer in de Duitse cultuur. De termen *Volk* en *Führer*, in de opera gebruikt ter aanduiding van de stammen van Israël en hun leider, kregen in 1933 een betekenis die zich eenvoudigweg niet verdroeg met de geest van het werk. Het land werd gedomineerd door een regime dat zich schaamteloos overgaf aan uiterlijk vertoon. Film, architectuur, beeldende kunsten en ensceneringstechnieken stonden in het hart van nationaal-socialisme. Zij verschaften de Duitse *Führer* de middelen zijn visioen uit te beelden - een visioen dat ontaardde in een barbarij die het voorstellingsvermogen te buiten zou gaan. Het was de geschiedenis zelf die Schönbergs Mozes voorgoed met stomheid sloeg.

Een onvoorstelbaar verleden

De ontoereikendheid van de taal en het beeld vormt een centraal thema in de discussies over de historische en dramatische voorstellingen van de nazistische vernietiging. Dit debat kwam eigenlijk pas op gang in de jaren zestig, toen de traditionele nationale en politieke benadering van de Tweede Wereldoorlog aan betekenis verloor en 'Auschwitz' langzaam maar zeker een centrale plaats in de

2 Carl Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture* (New York 1980) 360.

3 George Steiner, 'Schoenberg's *Moses und Aron*', in: *Language and silence. Essays 1958-1966* (Pelican 1969) 174. Vgl. o.a. Karl H. Wörner, *Schoenberg's 'Moses and Aron'* (Londen 1963).

collectieve herinnering ging innemen.[4] Parallel aan de sterk wassende stroom literaire en wetenschappelijke werken, films en documentaires, groeide echter de onzekerheid over de vraag of Auschwitz wel behandeld kon en mocht worden als andere historische episoden. Oog in oog met de verschrikkingen van de kampen leken vertrouwde maatstaven van goede smaak en stijl, wetenschappelijke distantie en objectiviteit, vooruitgang en rationaliteit misplaatst of op zijn minst aanvechtbaar.

Aan dit gevoel van onmacht en onvermogen refereerde de schrijver en beeldhouwer Jan Wolkers in 1977 bij de onthulling van zijn monument *Nooit meer Auschwitz* op de Oosterbegraafplaats in Amsterdam, op de plek waar begin jaren vijftig een urn met as uit het concentratiekamp was bijgezet.

> Hoe kan je een vorm vinden om een misdaad te gedenken waarvan je het gevoel hebt dat die nog niet uitgewist zal zijn als onze planeet over twee of tweeduizend eeuwen in het heelal zal zijn opgelost. Tot barstens toe kan je je hersens afpijnigen of er een beeld wil opdoemen dat die schande en dat leed bij benadering zou kunnen weergeven. Je kijkt naar de hemel en je begrijpt niet dat dat blauwe uitspansel boven die ontzetting heeft gestaan, even onaangedaan en vredig als boven een wei met bloemen. En in een visioen van rechtvaardigheid zie je de blauwe lucht boven je vol barsten trekken, alsof de verschrikking die daar op aarde onder haar heeft plaatsgehad voorgoed de eeuwigheid geschonden heeft.[5]

Niettemin is vrijwel ieder ervan overtuigd dat de samenleving niet kan en niet mag berusten in een zwijgen over deze gebeurtenissen, al was het alleen maar omdat dit ondraaglijk zou zijn voor degenen die onder de ervaring van de kampen gebukt gaan: voor hen zou het niet-vertellen van het verhaal neerkomen op een voortduring van de tirannie. Om de herinneringen een plaats te geven, moet echter worden doorgedrongen tot de traumatische kern van deze ervaring - maar dit veronderstelt dat de gebeurtenissen ook werkelijk te begrijpen zijn. Precies daar ligt de crux van het debat over de artistieke en historische voorstelling van Auschwitz: dit 'verstaan' impliceert immers een zekere mate van herkenbaarheid en normaliteit, in woord en beeld.

Hoe ingewikkeld en gevoelig deze kwestie is, bleek uit het tumult rond de uitzending van het televisiedrama *Holocaust* in 1979-1980. De Amerikaanse serie, uitgezonden in meer dan vijftig landen, waaronder West-Duitsland en Nederland, luidde een nieuw tijdperk in. Voor het eerst werd een publiek van honderden miljoenen kijkers geconfronteerd met een tot dan toe zelden verbeelde geschiedenis, op een manier die weliswaar weinig verhulde maar die vanwege haar karakter de discussie over de representatie van de vervolging en vernietiging in één klap op

---

4 Deze problematiek heb ik uitgewerkt in: *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995).

5 *Auschwitz bulletin* 3 (1985) 16.

scherp stelde - in wat niet anders dan een herhaling van de dialoog uit *Moses und Aron* kan worden genoemd.[6]

"It is only a story. But it really happened" aldus de inleidende *voice-over*, waarmee direct het dubbele karakter van het verhaal is aangegeven. Het 'it' uit de eerste zin is namelijk een ander dan het 'it' in de tweede zin: de 'story' is het verhaal van de fictieve familie Weiss en hun dramatische tegenhanger, de familie Dorff. Hun karakters en emoties, hun levens en liefdes zijn verweven met werkelijk gebeurde voorvallen en omstandigheden: het verhaal van het welgestelde en welopgevoede gezin van de joodse arts Weiss en het gezin van de kort daarvoor nog werkloze SS-er Erich Dorff worden gebruikt om de verschillende stadia in de vervolging en vernietiging van de joden in het Derde Rijk te verbeelden. In deze geschiedenis, die de toeschouwer voert langs de rassenwetten, de *Kristallnacht*, Buchenwald, het ghetto van Warschau, het 'modelkamp' Theresienstadt, de massaslachting bij Babi Yar en de vernietigingskampen, gaat de familie Weiss ten onder, behalve de jongste zoon, die na de oorlog naar Palestina vertrekt. Voor SS-er Erich Dorff eindigt de oorlog in zelfmoord.

Zoals een traditionele historische roman streeft *Holocaust* naar een optimale historische enscenering. De makers hebben een realistisch effect trachten te bewerkstelligen door een zorgvuldig gereconstrueerde historische *mise-en-scène*, de inweving van documentaire foto's en filmfragmenten uit concentratiekampen, iconische voorstellingen die door hun vertrouwdheid de toeschouwers 'herinneren' aan de authenticiteit van de serie.[7]

De serie *Holocaust* betekende een keerpunt in de traditionele voorstelling van de wereldoorlog. Nog nooit was zo'n groot publiek op zo indringende wijze geconfronteerd met de vraag wat het was om jood te zijn voor en tijdens de oorlog. De kijkers zagen hoe joden werden opgejaagd en mishandeld, hoe zij honger leden en ten slotte de gaskamers werden ingedreven. Het was een confrontatie die wereldwijd diepe indruk maakte. Vooral in Duitsland, waar de serie in januari 1979 over vijf dagen verspreid werd uitgezonden, was het effect verpletterend. De omroep werd bedolven onder duizenden brieven en meer dan dertigduizend telefonische reacties. Terwijl de wereld gespannen toekeek maakte Duitsland een begin met zijn nationale *Trauerarbeit*, in een poging het verlies van het verleden onder ogen te zien.

Wat ontelbare wetenschappelijk verantwoorde werken, schoolboeken en documentaires niet konden bewerkstelligen, had deze dramatische televisieserie

---

6 Het volgende is gebaseerd op A. Kaes, *From Hitler to Heimat. The return of history as film* (Cambridge Mass. 1989) 28-35; L. Langer, 'The Americanization of the Holocaust on stage and screen', in: S.B. Cohen ed., *From Hester Street to Hollywood. The Jewish-American stage and screen* (Bloomington 1983) 229; A. Insdorf, *Indelible shadows. Film and the Holocaust* (2e druk; Cambridge 1989) 4-7; D. Prokop, *Medienwirkungen* (Frankfurt a.M. 1981) 98-187; Ilan Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema's images of the unimaginable* (Bloomington 1988).

7 A. Kaes, 'History and film: public memory in the age of electronic dissemination' *History & memory. Studies in the representation of the past* II/1 (1990) 114 e.v.

weten te bereiken. Journalisten, kunstenaars en intellectuelen, critici van de Amerikaanse massacultuur, reageerden geschokt en beschaamd - geschokt, omdat ze de betekenis van de televisie zo hadden onderschat, beschaamd, omdat zij misschien te lang hadden vastgehouden aan elitaire esthetische en wetenschappelijke maatstaven en daarmee impliciet hadden bijgedragen aan de collectieve verdringing van het pijnlijke verleden.[8]

Maar zo populair als de serie was, zo heftig was ook de kritiek erop. In een buitengewoon scherp en veel geciteerd artikel in *The New York Times* ontpopte Elie Wiesel zich als de protagonist van deze kritiek. De Nobelprijswinnaar noemde de serie een belediging voor de doden en de overlevenden. "It tries to show what cannot even be imagined. It transforms an ontological event into a soap-opera. Whatever the intentions, the result is shocking. Contrived situations, sentimental episodes, implausible coincidences: If they make you cry, you will cry for the wrong reasons (...)."[9]

Echo's van het rumoer rond de serie *Holocaust* zouden nog vele malen weerklinken, niet alleen in polemieken over speelfilms en documentaires maar ook in literaire kritieken en in besprekingen van tentoonstellingen. Nog vers in het geheugen ligt de controverse rond Steven Spielbergs ongehoorde kassucces over de inhalige en uiterst charmante katholieke industrieel en spion Oskar Schindler, die in 1939 naar Krakau was getrokken om te kunnen profiteren van de nazistische vervolging, maar ten slotte zijn leven en zijn rijkdom inzette om joodse slavenarbeiders te redden van de vernietiging. Hoewel ieder erkende dat deze op getuigeverklaringen gebaseerde[10] film aanmerkelijk terughoudender was dan de tv-serie *Holocaust* en de integriteit van de regisseur door vrijwel niemand in twijfel werd getrokken, zag Claude Lanzmann - die als regisseur van de befaamde documentaire *Shoah* een diametraal tegengestelde weg had bewandeld - er geen been in *Schindler's List* te bestempelen als 'kitscherig melodrama': een film, gemaakt vanuit het perspectief van *redding* van joden door een *Duitser*, een film waarin 'joden aan een stuk door communiceren met Duitsers', een film die in alles authentiek aandoet maar nog niet in de buurt komt van datgene wat werkelijk gebeurd is.[11]

De kritiek op de dramatische voorstelling van Auschwitz beweegt zich op verschillende niveaus. In de eerste plaats is er het probleem van de representatie van de ervaringen van individuele doden en overlevenden. Deze kwestie doet zich evenwel niet alleen hier voor: een 'ware' reconstructie van de gedachten en de gevoelens van historische actoren is theoretisch en praktisch onmogelijk en daarom zal *elke* historische voorstelling fictionele elementen bevatten. Een afwijzing van deze elementen - uit eerbied voor de getroffenen of uit een besef van overweldi-

---

8 Kaes, *From Hitler to Heimat*, 32-33.

9 Elie Wiesel, 'Trivializing the Holocaust: semi-fact and semi-fiction', *The New York Times*, 16 april 1978.

10 Het script was een bewerking van Thomas Keneally's boek *Schindler's List* (ook uitgebracht als *Schindler's Ark*, 1980), dat was gebaseerd op een vijftigtal gesprekken met overlevenden van de zogenaamde 'Schindlerjoden'.

11 Claude Lanzmann in *Le Monde*, 3 maart 1994; *NRC Handelsblad*, 26 maart 1994.

ging - zou impliceren dat de voorstelling van Auschwitz gebonden is aan de grenzen van de getuigenissen van de overlevenden en de materiële resten van het verleden. Van daar is de stap nog maar klein naar een volstrekte afwijzing van iedere verhalende voorstelling, of, nog radicaler, naar een algeheel zwijgen.

Onvoorstelbaarheid kan ook worden begrepen in termen van de onmogelijkheid de gebeurtenissen als fenomeen te vatten: we missen eenvoudigweg het verbale en visuele instrumentarium het geheel adequaat te kunnen beschrijven. 'Nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch', schreef Adorno enkele jaren na de oorlog al, doelend op het feit dat de kunst traditiegetrouw de werkelijkheid bevestigt en er op een of andere manier vanuit gaat dat de wereld waarin we leven *im grunde* goed is.[12] Precies daar ligt de kern van de kritiek op *Holocaust*, *Julia*, *Schindler's List*, *Het bittere kruid* en al die andere films: ze volgen geijkte dramatische en literaire procédés en geven daarmee een vertekend beeld van de omstandigheden. Niet de fictie is storend, maar de vermenging van fictieve elementen met 'authentieke' gebeurtenissen en de pretentie dat het hier gaat om de virtuele versie van 'the story that really happened'.

De geschiedenis van de familie Weiss in *Holocaust*, bijvoorbeeld, volgt in de eerste plaats de conventies van het melodrama van Hollywood. Daardoor is de serie niet bij machte werkelijk inzicht te verschaffen in de diepte van de wreedheid en onmenselijkheid van de daders en al evenmin in de ontmenselijking en ontreddering van de gevangenen oog in oog met de dood. Integendeel, trouw aan de wetten van het Amerikaanse drama maakt de serie zich er uiteindelijk gemakkelijk van af. De weg naar de gaskamers wordt afgelegd in bijna serene rust. En tenslotte is daar het opwekkende einde, een pleister op de wonde van het kwaad dat in de uren daarvoor moest worden geduld, een einde dat typerend is voor het getoonde gebrek aan inzicht en de pogingen een confrontatie met de verschrikkingen te ontwijken - een einde dat de film als geheel in een zeer bepaald daglicht plaatst. *Holocaust* wil de geschiedenis niet echt onder ogen zien, aldus de Amerikaanse literatuurwetenschapper Lawrence Langer. De serie klampt zich vast aan emoties en glanzende heroïek, "tempering the doom of men and women who have lost control over their fate."[13]

Ook een film als *Schindler's List* lijdt aan de door Langer gesignaleerde kwalen. Spielberg, die duidelijk nota had genomen van vroegere debatten[14] en zich hoedde voor een overmaat aan melodramatische effecten - de documentaire stijl wekt vooral in de eerste delen een sterke suggestie van chaos, angst en onontkoombaarheid - plaatste zijn werk tenslotte ook in het teken van redding en hoop

---

12 G. Steunebrink, '"Ik zal niet beschaamd staan in eeuwigheid". Adorno en de betekenis van de Tweede Wereldoorlog voor de kunst' in: H. Ester en W. de Moor, *Een halve eeuw geleden. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur* (Kampen 1994) 69.

13 Langer, 'The Americanization of the Holocaust' in: Cohen, *From Hester Street to Hollywood*, 229.

14 Voor een uitvoerige analyse van de film en de totstandkoming ervan, zie F. Manchel, 'A Reel Witness: Steven Spielberg's representation of the Holocaust in *Schindler's List*', *The journal of modern history* 67 (1995) 83-100.

op nieuw leven. De helpende hand op het affiche van *Schindler's List* en de dankbare hand die de joodse voorman Itzhak Stern op de avond van de Duitse capitulatie naar Oskar Schindler uitsteekt laten weinig aan duidelijkheid te wensen over en dat geldt ook voor de droom van Israël die aan het slot van de film gloort. In dat perspectief moet de verwarrende en huiveringwekkende scène waarin de - bij vergissing naar Auschwitz gedeporteerde - vrouwen uit Schindlers fabriek de gaskamer in worden gedreven, als een sleutelscène worden beschouwd: over hun hoofden wordt geen *Zyklon-B* maar water uitgestort, de gaskamer blijkt inderdaad een wasruimte.

Hoe diep moeten we de duisternis ingaan voordat we in staat zijn te erkennen dat het verhaal van de *Endlösung* niet kan worden verteld in termen van menselijke waardigheid, morele moed en geestelijke kracht, zo vraagt Langer zich af, verwijzend naar het slot van Joseph Conrads roman *Hart der duisternis* (1902). De verschrikkingen worden verzwegen, niet alleen omdat de ervaringen onoverdraagbaar zijn, maar vooral omdat ze de zin aan het leven dreigen te ontnemen.[15] Adjectieven als 'onvoorstelbaar', 'onmenselijk' en 'onuitsprekelijk' zijn hier bepaald meer dan retorische motieven.[16]

De artistieke conventies belemmeren de lezer en toeschouwer zicht te krijgen op een werkelijke confrontatie. De verhalen bieden weliswaar troost en hoop, ze fungeren óók als een afweermechanisme: ze sluiten - in de woorden van Lanzmann - het verleden af voor het heden, ze maken de vervolging en vernietiging tot geschiedenis terwijl dit verleden ons nog zo helder voor de geest staat en allerminst is voltooid.[17] Bovendien laat het conventionele perspectief van individuele slachtoffers - een perspectief van waaruit vrijwel alle boeken en films zijn opgezet: wie zou zich immers willen identificeren met moordenaars? - de vraag onbeantwoord hoe de machinerie van de vernietiging werkte, door welke motieven de 'onmenselijke' daders werden gedreven en hoe de nazi's hun doel - deportatie en vernietiging - zo gemakkelijk konden bereiken. De dramatische conventies laten, kortom, geen ruimte voor de meest essentiële vragen. De verhalen absorberen het verleden en maken het tegelijk onschadelijk: de verbeelding wordt werkelijkheid, het boek van Auschwitz wordt bijgezet in de boekenkast van de geschiedenis.[18]

---

15 Langer, 'The Americanization of the Holocaust', 216. Joseph Conrad, *Hart der duisternis* (Utrecht en Antwerpen 1978) 95. Wanneer Conrads roman wordt opgevat als een metaforisch verslag van een ontdekkingstocht door het innerlijk van de westerse mens krijgt ook Langers verwijzing een diepere dimensie.

16 De termen fungeren niet zelden als een soort stoplap, een soort vage wending die de auteur ontslaat van een diepgaander beschouwing.

17 Lanzmann, geciteerd bij N. Furman, 'The language of pain in *Shoah*', in: L.D. Kritzman ed., *Auschwitz and after. Race, culture and 'the Jewish question' in France* (Londen en New York 1995) 311.

18 Cynthia Ozick, *Metaphor & memory. Essays* (New York 1989). Vgl. het verslag van een gesprek met Ozick door B. Heijne, 'Het copyright op het verleden', *NRC Handelsblad,* 22 april 1994.

De illusoire werkelijkheid

Veel van de bezwaren die tegen de gangbare voorstellingen van de nazistische vernietiging in literatuur en speelfilm worden aangevoerd, lijken evenzeer van toepassing op de wetenschappelijke en documentaire behandeling van het thema: ook deze volgen heersende conventies en dominante patronen. De nationale en ideologisch georiënteerde geschiedschrijving van de eerste twintig, vijfentwintig jaar na de oorlog vormt hiervan een treffende illustratie,[19] maar ook de hedendaagse historiografie kan zich er niet aan onttrekken, zoals de *Historikerstreit* en de controverse rond het boek van Daniel Goldhagen bewijzen. In de wetenschappelijke geschiedschrijving manifesteert de nazistische vernietigingspolitiek zich als een onoverkomelijk obstakel, aldus Saul Friedlander in een van zijn kritische en inspirerende opstellen over het probleem van de representatie van Auschwitz.[20] Ondanks de immense hoeveelheid informatie die ons inmiddels ter beschikking staat blijkt de puzzel telkens weer niet te passen. De *Endlösung* verzet zich als het ware niet alleen tegen opneming in een wereldbeschouwing of religieuze traditie, maar ook tegen een 'gewone' behandeling door de historische wetenschap.

Evenmin als wetenschappelijke en artistieke werken bieden documentaires, foto's en tentoonstellingen houvast wanneer het gaat om een waarachtige voorstelling van de vernietiging. De foto's en filmbeelden suggereren evenwel 'uit de werkelijkheid gegrepen te zijn': mede daardoor hebben zij een onuitwisbaar stempel kunnen drukken op de voorstelling van deze periode, zoals de geënsceneerde verslagen van nazi-partijdagen van Leni Riefenstahl, het prikkeldraad en de wachttoren, de poort van Auschwitz met de tekst *Arbeit macht frei*, de uitgemergelde gevangenen van Buchenwald bij de bevrijding, de opgehoopte lichamen in kuilen in Bergen-Belsen. Het zijn beelden die men niet alleen kan terugvinden in monografieën en handboeken, maar ook in documentaires en op tentoonstellingen.

In het voormalige concentratiekamp Dachau bijvoorbeeld maken deze beelden onderdeel uit van de indrukwekkende vaste tentoonstelling. Een aantal panelen is gewijd aan het leven in het kamp. De foto's die daar hangen (afbeelding 1) werden ergens tussen 1933 en 1945 gemaakt - door wie is meestal niet duidelijk, al verwijst de verantwoording in een enkel geval naar een krant of tijdschrift.[21] Het lijdt

---

19 Zie o.a. Chr. Browning, 'German memory, judicial interrogation, and historical reconstruction: writing perpretator history from postwar testimony' en andere bijdragen in S. Friedlander ed., *Probing the limits of representation. Nazism and the 'Final Solution'* (Cambridge Mass. 1992). R. Bosworth, *Explaining Auschwitz and Hiroshima. History writing and the Second World War 1945-1990* (Londen en New York 1993); H. Rousso, *Le syndrome de Vichy, 1944-198..* (Parijs 1987), en in *Présence du passé, lenteur de l'histoire. Vichy, l'occupation, les juifs*, een themanummer van *Annales* 48,3 (1993); N. Tumarkin, *The living & the dead: the rise and fall of the cult of World War II in Russia* (New York 1994); Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*.

20 Gebundeld in S. Friedlander, *Memory, history and the extermination of the jews of Europe* (Bloomington 1993). Een overzicht van deze problematiek is te vinden in de hiervoor genoemde bundel *Probing the limits of representation*.

21 *Catalogus* Museum concentratiekamp Dachau (Brussel en München 1978).



Afbeelding 2: Figuurzagen in Westerbork (Breslauer).

echter geen twijfel of de foto's zijn gemaakt onder goedkeurend oog van de nazi-autoriteiten. Maar impliceert dit niet dat we het kampleven, met zijn dwangarbeid en appèls, ook door nazi-ogen bezien?

Op dezelfde wijze kan men vraagtekens zetten bij de opnamen van het leven in het 'doorgangskamp' Westerbork (afbeeldingen 2-3). Deze foto's zijn gemaakt in opdracht van de commandant van het kamp, SS-Obersturmbahnführer Albert Gemmeker, door fotograaf en filmer Rudolf Breslauer, die met zijn gezin in het kamp gevangen werd gehouden en ondanks zijn afgedwongen dienstverlening in 1944 werd gedeporteerd naar Auschwitz. Een deel van Breslauers materiaal is na de oorlog teruggevonden en vervolgens op tal van plaatsen gebruikt. Willy Lindwer bijvoorbeeld, een filmregisseur die met zijn werk meerdere onderscheidingen in de wacht heeft gesleept, putte een belangrijk deel van het materiaal voor zijn film *Kamp van hoop en wanhoop* uit deze collectie.[22] Hier kan dezelfde vraag worden gesteld als daarstraks: tonen de opnamen van Breslauer inderdaad "de essentie van wat Westerbork betekend heeft", zoals Lindwer in zijn boek over de film heeft geschreven, of kijken we hier mee met de SS-Obersturmbahnführer?

Terwijl Breslauers werk gecontroleerd werd door de nazi's, beschouwt Lindwer de foto's klaarblijkelijk als een objectieve weergave van de werkelijkheid. De foto's, aldus Lindwer, "tonen de essentie van wat Westerbork betekend heeft"[23] - maar

22 W. Lindwer, *Kamp van hoop en wanhoop. Getuigen van Westerbork, 1939-1945* (Amsterdam 1990).

23 Lindwer, *Kamp van hoop en wanhoop*, 49.

waren dat niet de ontberingen, het moeten delen van een bed vol ongedierte, koud, vuil - en nooit alleen, levend met de angst, de verlammende angst voor de dood. De opnamen laten dat niet zien en willen dat ook niet laten zien. Ze laten weg, maar voegen onderwijl een gesanctioneerde leugen toe - dat van onbezorgde gezichten, schone barakken, landarbeid, *purim*feesten, theatervoorstellingen.

De vraag is, of we Breslauers foto's eigenlijk niet op één lijn moeten stellen met - bijvoorbeeld - de beelden die de joodse regisseur Kurt Gerron onder dwang en in opdracht van de SS maakte van het zogenaamde modelkamp Theresienstadt, een film die vooral bekend zou worden onder de ironische titel die de bewoners van dit concentratiekamp daarvoor hadden bedacht: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (1944).[24] Zoals de reportages van Westerbork is ook deze *Verschönerungsfilm* opgebouwd uit dagelijkse taferelen, lieflijke scènes en vrolijke gezichten. Waar precies de grens van totale vervalsing wordt overschreden, is niet eenvoudig



Afbeelding 3: Jongeren helpen bij aardappeloogst, Westerbork (Breslauer).

te bepalen. Het is althans niet duidelijk hoe de beelden van Westerbork en Theresienstadt moet worden beoordeeld in vergelijking tot bijvoorbeeld de

24 De film heette officiëel *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. Gerron werd geassisteerd door Karel Peceny van het genazificeerde Tsjechische journaal *Aktualita*, die de leiding overnam nadat Gerron naar Auschwitz was gedeporteerd. K. Margry, 'Theresienstadt (1944-1945). The nazi propaganda film depicting the concentration camp as paradise', in: *Historical journal of film, radio and TV* 12 (1992); S. van Beek, *Theresienstadt: de 'Alsof-Stad'*, NFM-themareeks 30, Amsterdam 1995.

fotoreportage van Musserts bezoek aan een opgepoetst Dachau, of de beelden in het *Bauleitung Album* van Auschwitz-Birkenau, een 'zakelijk' fotografisch verslag dat wel iets weg heeft van een vakantiefolder en niet toevallig door zogenaamde revisionisten eind jaren zeventig is gebruikt als materiaal voor een tentoonstelling die de *Auschwitz-lüge* moest bewijzen.[25]

In de foto's van Westerbork treedt het onderscheid tussen visuele en schriftelijke bronnen duidelijk aan het licht. Met zijn bronnenkritisch apparaat ontleedt de historicus een tekst niet alleen, maar creëert hij tegelijk een nieuwe 'gezuiverde' tekst die als het ware de oude tekst verdringt. De visuele bron daarentegen blijft - bij alle kritische analyse die er op wordt uitgeoefend - voortbestaan. Anders gezegd: Lindwer, die weet hoe de opnamen zijn ontstaan, ziet ze toch als de uitdrukking van de essentie van Westerbork. De werkelijkheidsillusie van dit beeld blijft dus overeind, ook al zijn deze beelden *omgeven* door tekst.

Hoe problematisch de status en het gebruik van 'authentiek' foto- en filmmateriaal zijn, wordt op indringende wijze duidelijk gemaakt in *Slaventango* (1993), een Israëlische televisiedocumentaire over het ghetto van Warschau.[26] Het is een van de weinige films waarin de verbeelding van het verleden wordt geproblematiseerd. Het uitgangspunt van de documentaire ligt in de poging van de regisseur, Ilan Ziv, door te dringen tot de wereld waarover hij vanaf zijn kindertijd zoveel had horen praten - Polen en de joodse gemeenschap van vóór de vernietiging. Hij besloot op zoek te gaan naar de overblijfselen van die wereld en nam daarbij zijn vader, overlevende van Warschau, mee. Er bleek vrijwel niets meer terug te vinden van de stad van vaders jeugd, totdat zij in een Pools archief op authentieke filmbeelden stuitten. Het was de eerste maal tijdens de reis dat de vader overvallen werd door een gevoel van herkenning: ja, dat was zijn wereld, deze beelden van Poolse joden, de drukte op straat, de chassidische leiders en de beelden van een restaurant. Inderdaad, dit was zijn wereld.

De vader van regisseur Ziv was niet de enige die onder de indruk raakte van deze beelden. Honderden films en documentaires over het ghetto en de wereldoorlog hebben er in de loop van de jaren uit geput, zelfs nadat onomstotelijk kwam vast te staan dat de film, evenals vrijwel al het andere beeldmateriaal dat tussen september 1939 tot aan de bevrijding in 1945 door nazi's was gemaakt, door de SS om precies te zijn, enkele maanden voor de definitieve verwoesting van het ghetto.

Dat de film beeld voor beeld in scène werd gezet, is vooral bekend geworden door de dagboeken van Adam Czerniakow, de voorzitter van de Joodse Raad van Warschau, die in de jaren zeventig werden teruggevonden en uitgegeven. In een aantal korte notities schetst Czerniakow - niet zonder ironie - hoe de joden van

---

25 Over het *Bauleitung Album* en de revisionistische tentoonstelling 'Auschwitz als vakantiekamp', zie J.-C. Pressac, *Auschwitz: technique and operation of the gas chambers* (New York 1989) 507 e.v. Over het boek voor Mussert zie R. Kok, 'Het bezoek van Mussert aan Dachau', in: *Oorlogsdocumentatie '40-'45* I (1989) 162-177.

26 *Slaventango* van Ilan Ziv (111 minuten) werd in Nederland uitgezonden door de IKON op 15 april 1993. Voor een uitvoeriger analyse zie M.S. Roth in: *American historical review* 99, (1994) 1244-1250, en Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 129-135.

Warschau, inclusief hijzelf, op het moment dat de *Endlösung* al in volle gang is, een rol als filmacteur krijgen opgedrongen. Op 3 mei 1942 schrijft hij: "Er werd een scène gedraaid waarbij pleitbezorgers en rabbijnen mijn kantoor binnenkwamen enzovoort. Vervolgens werden alle schilderijen en kaarten van de muur gehaald. Een negenarmige kandelaar met negen brandende kaarsen werd op mijn bureau gezet.[27]" Even later schrijft Czerniakow: "Ze laten alleen extreme armoede en extreme rijkdom zien: cafe's en terrasjes, aan onze prestaties hebben ze geen boodschap." Negen dagen later krijgt de Joodse Raad de opdracht te zorgen voor twintig traditioneel uitziende joden en twintig vrouwen van gegoede stand voor een scène in het rituele badhuis in de Dzielnastraat; daarna zou de filmploeg opnamen maken van een besnijdenis, die uitdrukkelijk niet in een ziekenhuis mocht plaatsvinden. En zo gebeurt er iedere dag weer iets anders: 'fotogenieke' joden worden ongevraagd van straat gehaald om een 'sterrol' te vervullen, in slaapkamers worden obscure scènes gedraaid, de Raad dient te zorgen voor honderd mannen en vrouwen die dienst moeten doen als publiek in een auditorium. In de laatste week van de opnamen wordt ten slotte een bal in een particuliere woning georganiseerd, met verplichte avondkleding voor 'dames' die speciaal hiervoor waren ingehuurd.[28]

Niet alleen Czerniakow, ook anderen hebben verslag gedaan van het optreden van de filmploeg. Abraham Lewin, leraar in het ghetto, beschrijft in zijn dagboek hoe joden op straat werden opgepakt en afgevoerd naar een restaurant, dat ter gelegenheid van deze opname rijkelijk bevoorraad was, en wel op kosten van de Joodse Raad[29] - de perversiteit van de nazi's kende nu eenmaal geen grenzen.

Ondanks alle onthullingen blijkt de status van deze beelden echter dubbelzinnig. Geënsceneerd of niet, de filmfragmenten bevatten een zekere mate van authenticiteit: de afgebeelde straten, huizen en mensen waren 'echt', maar ook de meeste gefilmde situaties waren min of meer realistisch - het was inderdaad zo dat er mensen in het ghetto buiten in de zon zaten, dat er lijken op straat lagen en het er vol was van mensen op weg ergens naar toe of ergens vandaan. Deze beelden, vervaardigd om de joden van Warschau in een bepaald daglicht te stellen, worden decennia later door een overlevende - Zivs vader - positief herkend.

Wanneer men stelt dat het gebruik van historisch foto- en filmmateriaal ons voor problemen stelt, dan mag dat in het geval van de verbeelding van het nationaal-socialisme een *understatement* heten. Foto's als die van Westerbork en films als die over Warschau vormen immers de schakels in de onafzienbare reeks van documenten waarmee de nazi's een morbide illusionisme bedreven, een systematische misleiding die onlosmakelijk is verbonden met de vervolging en vernietiging zelf, precies zoals het eufemistische taalgebruik in publikaties en

---

27 [A. Czerniakow], *The Warsaw diary of Adam Czerniakow*, R. Hilberg, S. Staron and J. Kermisz ed. (New York 1982) 349.

28 Ibidem, 352-356.

29 Aldus het commentaar in *Slaventango*. Hetzelfde vindt men bij Czerniakow in: Ibidem, 355-356.

interne stukken.[30] Het streven van de nazi's om waarheid en misdaad te verhullen vond zijn zuiverste uitdrukking in film en fotografie, media waarin de nazi's een onbegrensd vertrouwen hadden en waarvoor kosten noch moeite werden gespaard.[31]

De ironie van de geschiedenis wil dat temidden van de schaarse 'authentieke' overblijfselen van het Derde Rijk juist deze foto- en filmbeelden een prominente plaats innemen. En ze zijn en worden gereproduceerd, in honderden fotoboeken en films, fragmenten van deze ghettofilm, bijvoorbeeld, of scènes van Riefenstahl en frontjournaals, van foto's van Mauthausen, Dachau en Westerbork.[32] De moderne media, gedreven door een onverzadigbare beeldhonger, lijken zich nauwelijks bewust van het gevaar dat we ten slotte het door de nazi's zelf gecreëerde beeld voor 'de essentie' houden. De suggestie van authenticiteit en objectiviteit wint het al snel van zorgvuldige bronnenkritiek. Het is een verontrustende gedachte, maar de strijd tegen de nazistische voorstelling van de wereld is nog lang niet gewonnen.

Zappend door het verleden

Zo'n zeventig jaar geleden schreef Johan Huizinga verontrust dat "de geest van lieverlede zoveel stof en gelegenheid tot de louter visuele apperceptie van het verleden heeft gekregen, dat hij het lezen er over en het denken er over dreigt te gaan verwaarlozen."[33] Huizinga dacht bij de 'visuele apperceptie' nog voornamelijk aan schilderijen, artefacten en platen. 'Mediacultuur' of 'audiovisuele cultuur' waren nog onbekende begrippen. Toch rijst de vraag of de contextloze, esthetische beschouwing van het verleden, die Huizinga zo vreesde, inmiddels geen werkelijkheid is geworden. "Het verleden loopt het gevaar een snel uitdijende verzameling beelden te worden", schrijft de Duits-Amerikaanse film- en literatuurwetenschapper Anton Kaes ergens, "gemakkelijk terug te vinden maar geïsoleerd van tijd en ruimte, beschikbaar in een eeuwig heden door een druk op de knop van de afstandsbediening."[34]

Uit het voorgaande mag duidelijk zijn geworden dat de omgang van de moderne audiovisuele media met de geschiedenis in het geval van de voorstelling van het nationaal-socialisme en de *Endlösung* op een ontluisterende ervaring is

---

30 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 165-167.

31 Zelfs de militaire ondergang van het *Reich* werd met speelfims begeleid, zoals de verbijsterende geschiedenis van *Kolberg* in *Historical journal of film, radio and television* XIV/4 (1994) laat zien.

32 Voor een kritische analyse van het fotomateriaal en het hergebruik ervan later, zie Sybil Milton, 'Images of the Holocaust', *Holocaust and genocide studies* I (1986) 27-61 en I (1986) 193-216. Milton treedt ook in *Slaventango* op als deskundige. Voor het probleem van de reproductie in documentaires zie A. Rosenthal ed., *New challenges for documentary*, (Berkeley, Los Angeles en Londen 1988) 427-428; Kaes, 'History and film', *History & memory* (1990) 118; Kaes, *From Hitler to Heimat*, 3 e.v.

33 J. Huizinga, *Nederlands beschaving in de zeventiende eeuw* (7e druk; Groningen 1984) 2.

34 Kaes, 'History and film', (1990) 121.

uitgelopen. De kwestie maakt pijnlijk duidelijk hoe ernstig het gesteld is met de omgang met audiovisuele bronnen, hoe naïef we nog zijn. Zelfs in het geval van de nazistische catastrofe, waarover inmiddels bibliotheken zijn volgeschreven, lijken historici en documentairemakers niet in staat greep te krijgen op de problematiek. Toegegeven, het voorbeeld is niet in alle opzichten representatief, maar de problemen liggen niet wezenlijk anders wanneer het gaat om materiaal uit andere historische perioden. We weten gewoonweg te weinig van onze visuele bronnen, we springen er onzorgvuldig mee om, we zijn nauwelijks in staat ze kritisch te analyseren en te 'vertalen' in een verantwoorde voorstelling van het verleden.

Wanneer film en televisie 'vertrouwde' beelden kritiekloos blijven reproduceren en de conventies van het drama het visuele discours blijven beheersen, dan zullen het collectieve geheugen en de geschiedenis langzaam maar zeker worden gekoloniseerd door clichématige voorstellingen.[35] Op grond van deze ervaring en gelet op de bijzondere eigenschappen van film en televisie, zou de gedachte kunnen postvatten dat de serieuze geschiedbeoefening zich beter verre van de audiovisuele media kan houden. Dat zou *a forteriori* gelden voor de geschiedenis van het nazisme en de vernietiging, omdat een mogelijke banalisering daarvan verstrekkende ethische en politieke implicaties heeft. Een dergelijk verzet is evenwel niet alleen gedoemd te mislukken, het doet ook onrecht aan de positieve aspecten en mogelijkheden van de audiovisuele media. Zeker in het geval van de nazistische vernietiging, die is uitgegroeid tot het morele ijkpunt van de hedendaagse samenleving, is het een illusie te denken dat de audiovisuele media het onderwerp kunnen en zullen laten liggen.

"Met welk recht zouden we de massamedia de mogelijkheid kunnen ontzeggen om al die miljoenen mannen en vrouwen, die bij het horen van de naam 'Hitler' gewoonlijk de schouders ophalen, te informeren, op te voeden en te ontroeren?", zo vroeg de grote criticus van de serie *Holocaust*, Elie Wiesel, zich enkele jaren na het tumult rond het programma af[36] - woorden die klinken als een echo van Aärons argumenten in Schönbergs opera. Verminkt of niet: hoe zou het nageslacht anders kennis kunnen nemen van de historische waarheid dan met behulp van gangbare artistieke middelen? Met het opgroeien van nieuwe generaties en de grotere culturele en etnische diversiteit van de westerse samenlevingen schiet het zwijgen te kort, even goed als het spreken in metaforen en de kilte van de materiële overblijfselen. Over de precieze uitwerking kan men twisten, maar om voldoende overtuigingskracht te bereiken zijn identificatie en empathie nodig: alleen door een 'ontmoeting met mensen' kan de herinnering worden verdiept en levend gehouden. Miljoenen doden zijn teveel om te bevatten; om door te kunnen dringen tot deze geschiedenis is 'verkleining' onvermijdelijk.[37] Wie de herinnering aan de catastrofe in deze tijd van mediaconsumptie en registratie levend wil

35 F. van Vree, 'De kolonisatie van de historische verbeelding' in: *Groniek* 26 (1993) nummer 121, 63 e.v.

36 Wiesel, 'Foreword' in: Insdorf, *Indelible shadows*, xi.

37 Zie o.a. Aharon Appelfeld, 'After the Holocaust', in: Lang, *Writing and the Holocaust*, 92; Günther Anders, *Besuch im Hades* (München 1979).

houden zal dus niet geheel en al kunnen ontkomen aan bepaalde conventies van de literaire en visuele verbeelding - dramatisering, personalisering en universalisering - conventies die in veel gevallen een 'ont-joodsing' en 'normalisering' van de vernietiging impliceren. Als *Holocaust* en *Schindler's List* iets hebben duidelijk gemaakt, dan is het dat dergelijke procédés de massa van lezers en toeschouwers de mogelijkheid bieden te ontsnappen aan de enormiteit van de gebeurtenissen en althans *enig* begrip te krijgen van de menselijke dimensies van vervolging en vernietiging.

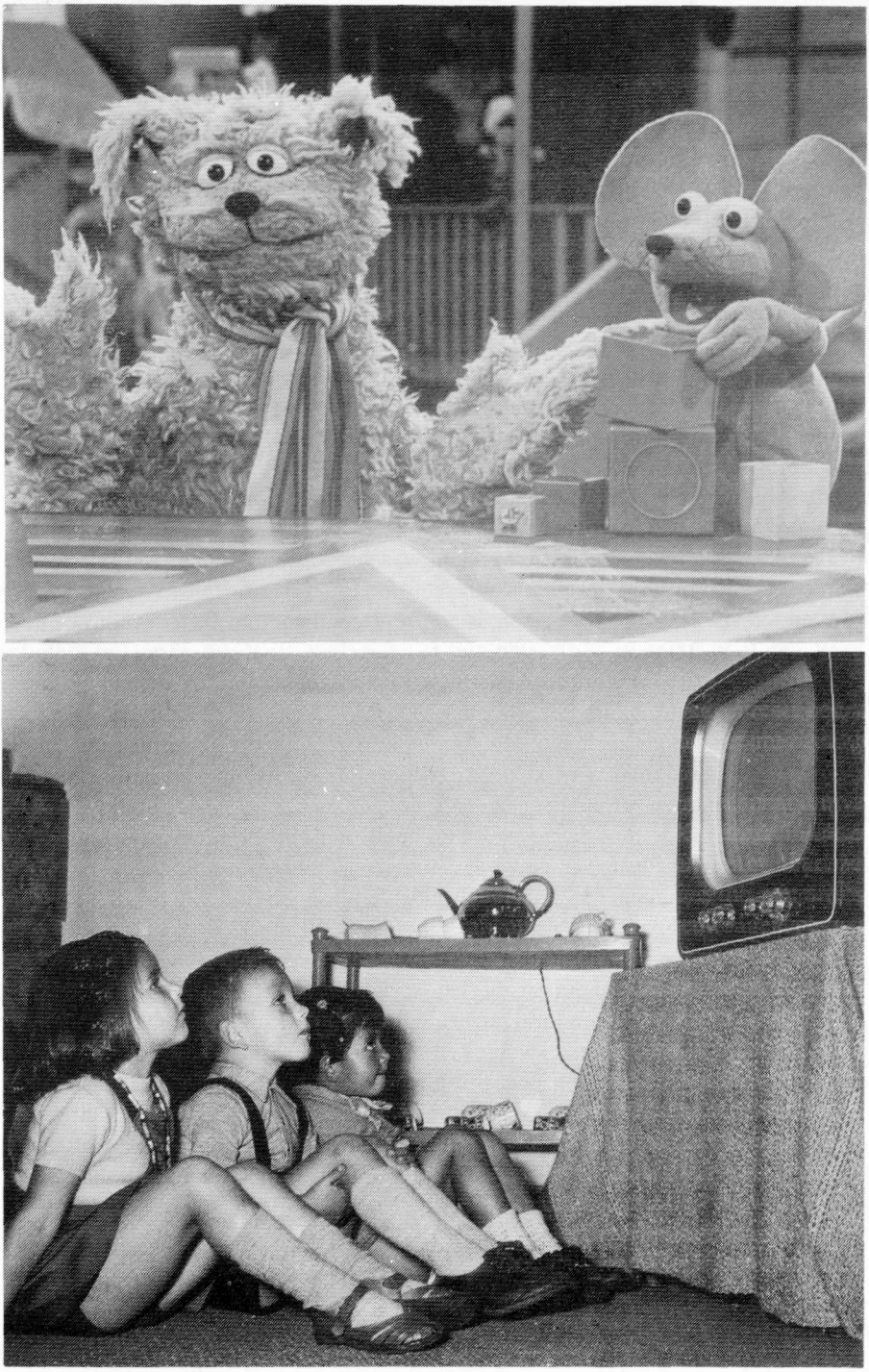
Anderzijds is het noodzakelijk te blijven zoeken naar minder geijkte manieren om het verleden te visualiseren. De remedie tegen soap-voorstellingen, propagandafilms en clichébeelden ligt in een maximale veelvormigheid, zowel naar genre - getuigenverklaringen en fictie naast documentaires en diepgaande analyses - als bínnen de voorstellingen - open, kritisch, fragmentarisch, zoekend, zich bewust van de onmogelijkheid het verleden 'realistisch' te reconstrueren. Dat iets dergelijks mogelijk is heeft Claude Lanzmann bewezen met zijn imponerende getuigenisdocumentaire *Shoah*, die in de jaren tachtig tot veler verrassing een groot publiek wist te bereiken. Een experiment met stijlen, waarbij de geslotenheid van het verhaal wordt doorbroken en de pretentie van realisme en authenticiteit - zo suggestief in film en televisie - wordt opgegeven, is confronterend en gunt de toeschouwer geen kans zich te nestelen in een al dan niet comfortabele staat van passief medelijden of zich te verliezen in een misplaatst gevoel van nabijheid en overzichtelijkheid.[38]

Uit het laatste blijkt hoe moeilijk het is los te komen van de 'geoliede' voorstellingen van het verleden. Het zijn immers niet alleen heersende conventies, produktieomstandigheden of kijk- en oplagecijfers die verantwoordelijk zijn voor de versimpeling en dramatisering van de geschiedenis.[39] Met name film en televisie, waaruit de meeste mensen hun beeld van het verleden putten, ontlenen hun kracht aan de illusie van een actuele werkelijkheid waarin de toeschouwer als het ware wordt binnengehaald. Dit presentisme wordt gerealiseerd door een zekere geloofwaardigheid van het verhaal en het spel, alsmede door de indruk van authenticiteit in de sfeer van locatie, kleding, requisieten en taalgebruik. Met het streven naar waarachtigheid wordt het verleden echter volledig 'ingevuld': de interpretatie wordt gesloten en daarmee ééndimensionaal. De problemen hangen dus samen met de intrinsieke kwaliteiten van het audiovisuele discours. Poging om de historische voorstellingen een complexer, reflectiever en opener karakter te geven, dreigen af te stuiten op de natuurlijke neiging en aantrekkingskracht van de audiovisuele media zelf. Het is een dilemma waarmee zowel historici als programmamakers zich niet of nauwelijks raad weten, maar dat uiteindelijk beslissend zal blijken te zijn voor de perceptie van het verleden.

---

38 Zie b.v. Kaes, 'Holocaust', in: Friedlander, *Limits of representation*, 206 e.v.; vgl. Sem Dresdens treffende beschouwingen over het lezen van oorlogs- en kampliteratuur, 'De literaire getuige' (1959) en 'Het vreemde vermaak dat lezen heet' (1992), *Raster* 57 (1992).

39 Voor een uitwerking van deze problematiek zie Van Vree, 'Kolonisatie', 51-65; R. Rother ed., *Bilder schreiben Geschichte: der Historiker im Kino* (Berlijn 1991); W. Ernst, 'DI Story: Cinema and historical discourse' in *Journal of contemporary history* 18 (1983) 397-409.



Nederlandse kijkbuiskindertjes. Uit: Huub Wijfjes ed., *Omroep in Nederland. Vijfenzeventig jaar medium en maatschappij, 1919 - 1994* (Zwolle 1994) 205 en 336.