

Bulletin trimestriel n° 40-41/1994

Histoire et mémoire des crimes et génocides nazis

*Congrès International
Bruxelles, 23-27 novembre 1992*

ACTES III

- 3 **Paul HALTER** : *Présentation des Actes III du Colloque.*
- 5 **Yannis THANASSEKOS** : *Milieus de mémoire : Survivants et formation des Héritiers - Bilan et perspectives* (Commission «Milieux de mémoire ; Survivants/Héritiers»).
- 29 **Wilma VAN LEUR** (Staflid Verzetsmuseum, Amsterdam - Pays-Bas) : *Het Verzetsmuseum in Amsterdam : tastbare herinnering* (Commission «Milieux de mémoire ; Survivants/Héritiers»).
- 37 **Claude SINGER** (Docteur en Histoire - Université de Paris I - France) : *L'image des Juifs dans l'Univers concentrationnaire d'après les films de fiction* (Commission «Cinéma»).
- 53 **Philippe ELHEM** (Critique de Cinéma - Belgique) : *Etude comparative des esthétiques de représentations des crimes et génocides nazis dans le cinéma de fiction* (Commission «Cinéma»).
- 63 **David BARNOUW** (Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie - Pays-Bas) : *Anne Frank, de film : beroemd geworden door trivialisering?* (Commission «Cinéma»).
- 69 **Ilan AVISAR** (Professor, Tel-Aviv University - Israël) : *Holocaust Films and the Construction of National Memory : The case of the new German Cinema* (Commission «Cinéma»).
- 81 **Barbara DISTEL** (KZ-Gedenkstätte Dachau - Allemagne) : *Orte der Erinnerung an die Opfer im Lande der Täter - Gedanken zur Arbeit an der Gedenkstätte des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau* (Commission «Musées»).
- 91 **Irmgard SEIDEL** (Gedenkstätte Buchenwald - Allemagne) : *Die Erarbeitung einer neuen Konzeption für die Gedenkstätte Buchenwald* (Commission «Musées»).

Paul M.G. LEVY (Président du Mémorial National du Fort de Breendonk - Belgique) : <i>Le Mémorial National du fort de Breendonk, établissement public autonome au service de la mémoire</i> (Commission «Musées»).	97
Gérard PRESZOW (Réalisateur - Belgique) : <i>La transmission du récit</i> (Commission «Arts et mémoire»).	105
Angela GENGER (Direktorin Mahn- und Gedenkstätte/ Düsseldorf - Allemagne) : <i>Kunst und Erinnerung. Beispiele aus der Gedenkstättenarbeit</i> (Commission «Arts et mémoire»).	113
Jörg ESCHENAUER (Professor der Politologie - Allemagne) : <i>Das «bewusste historische Subjekt» : Illusionärer Traum oder erreichbares Ziel demokratischer Erziehung?</i> (Commission «Histoire et mémoire»).	119
Ann-Elisabeth JANSSEN (Germaniste - Belgique) : <i>Art Spiegelman Maus. De strip als gedenkteken</i> (Commission «Media»).	129
Sommaire des Actes I et II	139
**	
*	
Supplément au Bulletin n° 40-41	143
Editorial du Président.	145
Discours de Paul Halter : Commémoration au Mémorial aux Martyrs Juifs de Belgique. Cérémonie au Monument aux Résistants Juifs de Belgique.	149
Marie Lipstadt-Pinhas : Quand le bonheur descend du ciel.	151
Informations :	153
- Prix de la Paix et Prix Fondation Auschwitz.	
- Sauvegarde du site d'Auschwitz-Birkenau.	
Notes de Lecture :	155
R. PLANT , <i>Rosa Winkel, Der Krieg der Nazis gegen die Homosexuellen</i> ; Günter GRAU , <i>Homosexualität in der NS-Zeit</i> ; Lutz van DIJK , « <i>Ein erfülltes Leben - trotzdem...</i> » <i>Erinnerungen Homosexueller 1933-1945</i> (H. C. Jasch) ; Jehuda AMICHAÏ , <i>Auch eine Faust war einmal eine offene Hand. Gedichte</i> (J. Rosenstein).	
Dernières acquisitions de la bibliothèque	158

Paul HALTER
Président de la
Fondation Auschwitz

Présentation des Actes III du Congrès de novembre 1992.

Les vives félicitations que nous avons reçues suite à la livraison des deux premiers volumes des Actes de notre Congrès de novembre 1992 ne peuvent que nous encourager pour la poursuite et l'achèvement de cet important travail d'édition. La route sera longue puisque nous avons prévu d'emblée plusieurs volumes successifs couvrant la totalité des communications parvenues. La publication des communications dans leur langue respective pourrait certes présenter quelques difficultés pour le public belge, mais cette option a facilité une importante diffusion de notre Bulletin dans tous les pays qui ont pris part à notre Congrès. Cela évidemment ne peut qu'amplifier et intensifier notre collaboration avec toute une série de milieux actifs de par le monde sur les questions qui nous intéressent.

Dans le présent volume, vous aurez l'occasion de vous pencher sur diverses contributions qui ont eu lieu dans les commissions *Milieus de mémoire : Survivants et Héritiers, Musées, Cinéma, Art, Histoire et Mémoire, Média et Pédagogie*.

Comme par le passé, je tiens à remercier ici notre Directeur, Monsieur Yannis Thanassekos ainsi que ses collaborateurs scientifiques et administratifs qui assurent, à côté de toutes les autres activités de notre Fondation, la présente publication.

**Yannis
THANASSEKOS**
Directeur de la
Fondation Auschwitz

Milieux de mémoire : survivants et formation des héritiers. Bilan et perspectives. (*)

SOMMAIRE :

- I. Introduction
- II. Milieux de mémoire et communauté d'expérience historique
- III. Travail de la mémoire sur elle-même et représentations collectives
- IV. Types de mémoire
- IVa. La mémoire politique universalisante : «mémoire par les causes» et «mémoire par le contenu»
- IVb. La mémoire communautaire
- V. Problèmes de transmission
- VI. Le problème de «l'occultation»
- VII. Quelques difficultés des enquêtes orales sur la mémoire des crimes et génocides nazis

**

I. Introduction

Les différentes problématiques que nous sommes invités à aborder sont tellement interconnectées qu'il est excessivement difficile d'en isoler certaines pour les traiter et les exposer séparément. L'ordre de l'investigation brouille littéralement tout ordre d'exposition, jusqu'à ne plus savoir par où commencer. Le problème que j'entends aborder

(*) (Communication prononcée le 23 novembre 1992 à la Commission Milieux de mémoire : survivants et héritiers». (Président de séance : Madame Antoinette Helmoortel-Pecher, Présidente de l'Institut National des Invalides de Guerre).

trouve son point de départ dans un postulat que je formulerais comme suit : parce qu'elle est la mémoire d'une expérience extrême - c'est-à-dire d'une expérience dont le *contenu* brise littéralement tous nos référents -, la mémoire des crimes et génocides nazis aurait, *en elle-même et pour elle-même* des choses à nous dire, des choses qu'aucune autre connaissance ou expérience ne pourrait nous communiquer. Ou, pour le dire autrement : parce qu'elle est la mémoire du vécu d'une expérience limite - et singulièrement, d'une expérience qui exprime une rupture radicale de civilisation -, la mémoire des crimes et génocides nazis porterait en elle des *informations* et des *significations propres* absolument indispensables à la connaissance et à la compréhension de l'événement historique lui-même. Des informations et des significations qu'il convient précisément de recueillir. J'appelle ce travail, *un travail de la mémoire sur elle-même*. Travail réflexif. Au regard de ce postulat, ma question pourrait alors se formuler comme suit : Comment et dans quelle mesure les *milieux de mémoire* ont-ils contribué à ce type de travail ?

Qu'entendons-nous, pour commencer, par *milieux de mémoire* et quelles sont leurs fonctions ? Les «milieux de mémoire» sont constitués d'ensembles humains et d'Institutions -tels que la famille, les associations diverses, l'École, l'Église, l'État, etc- qui assurent l'élaboration, la préservation et la diffusion de la *mémoire collective*. Pour reprendre les termes même de Pierre Nora nous définirons la mémoire collective comme «*ce qui reste du passé dans le vécu des groupes, ou ce que ces groupes font du passé*». Cette mémoire, précise encore P. Nora, se distingue de la *mémoire historique* de la même façon qu'on distinguait jadis la «mémoire affective» de la «mémoire intellectuelle». Disons, pour faire bref, que si la mémoire collective est élaborée par des ensembles humains aussi divers que ceux que nous venons d'évoquer, la mémoire dite historique ou intellectuelle est élaborée, elle, par une *communauté* bien spécifique, fortement institutionnalisée et bénéficiant de légitimations et de règles propres, à savoir la communauté des historiens (avec ses annexes spécialisées d'archivistes, de documentalistes, etc.). Cette communauté particulière - le discours qu'elle élabore, son fonctionnement et ses règles - sera analysée, je présume, dans le cadre de la Commission «Histoire et Mémoire». Ce qui nous intéressera ici en revanche, ce sont ces milieux précis - institutionnalisés ou non - qui ont pour fonction l'élaboration, la préservation et la diffusion de cette mémoire collective particulière qu'est

la mémoire des crimes et génocides nazis. Parmi ces milieux, il y en a un qui retiendra ici toute notre attention : celui constitué par les diverses Associations de survivants des camps de concentration et d'extermination, créés pour la plupart dans l'immédiat après-guerre (Amicales, Fraternelles, Unions, Confédérations, Comité Internationaux etc.). Il s'agit à l'évidence du milieu le plus direct, le plus représentatif et le plus significatif de cette mémoire. Le milieu d'origine pour ainsi dire.

II. Milieux de mémoire et communauté d'expérience historique

La première question que l'on peut se poser relativement à la multitude de ces Associations, c'est de savoir si elles constituent précisément *un* milieu, c'est-à-dire un milieu qui peut s'affirmer comme *unité*, comme unité de signification plus exactement. Autrement dit, si ces Associations constituent *un milieu de mémoire* qui transcende, pour des *raisons objectives*, la variété et la singularité des éléments qui le composent en tant que *milieu d'expérience*. Plusieurs arguments peuvent être mobilisés à l'encontre d'une telle hypothèse. Le premier consisterait tout simplement à faire valoir, non seulement la grande diversité des Associations qui composent ce milieu, mais aussi et surtout les écarts qui les séparent aussi bien dans les formes de mémoires qu'elles cultivent, que dans leurs conceptions, actions, stratégies et projets mémorialistes. Le paysage de ces Associations serait d'une hétérogénéité telle qu'il défierait toute tentative de le réduire en *un* milieu dont *l'identité* pourrait se satisfaire d'une *auto-référence commune*. Le deuxième argument, plus objectif, ferait appel lui, à la diversité des camps et donc des expériences-mères. Nous savons que les différentes Amicales sont, à juste titre, jalouses de leurs spécificités, spécificités qui tiennent, objectivement parlant, aux conditions d'une expérience commune et bien délimitée pour chacune d'elles. Ce deuxième argument pourrait également tirer parti d'une division récente mais qui se fait de plus en plus pressante, entre d'une part *l'expérience concentrationnaire* à proprement parler - camps de concentration et de travail forcé - et de l'autre, *l'expérience limite* des lieux d'extermination de masse. Enfin, le troisième argument s'appuierait sur un constat évident : non seulement les expériences sont fort différentes d'un camp à l'autre, mais de plus, à l'intérieur d'un même camp les expériences individuelles furent toutes singulières. On l'a dit et redit. Chaque rescapé est le témoin

d'une expérience unique et singulière : *la sienne propre*. Aucun parcours ne se confond avec un autre et c'est avec raison que les survivants se refusent à toute généralisation à partir de leurs vécus et de leurs perceptions. Le temps du témoignage venu, nous avertissait Germaine Tillion, nous découvrirons «*mille camps dans un camp*» et elle savait de quoi elle parlait. Autant d'arguments donc, subjectifs et objectifs, qui nous pousseraient plutôt à croire à l'existence d'une *multitude* hétérogène de milieux de mémoire qu'en la possibilité d'un milieu suffisamment homogène et cohérent pour qu'il puisse s'affirmer et *s'identifier* comme tel. Je crois que ces questions ont largement conditionné aussi bien la morphologie du paysage des Associations de survivants, que les contenus des débats, voire des querelles qui se sont développés de la Libération à nos jours. Plus encore : je crois que ces questions ont profondément troublé et affecté le travail sur la mémoire tel que je l'ai défini précédemment.

Aucun de ces arguments n'est vraiment faux en soi. Pourtant, mis ensemble, ils me semblent poser problème dans la mesure où ils excluent la légitimité d'une *autre perception* possible de cette même expérience. Nous voulons parler ici d'une perception qui, sans nier ou même négliger la complexité des situations, s'attacherait également à constituer des *configurations* plus générales mais suffisamment simples aussi pour asseoir une *intelligibilité plus globale* du phénomène considéré. Il s'agirait dans ce cas, on l'aura deviné, d'une perception précisément *historique* de l'expérience concentrationnaire. Un tel point de vue me semble d'autant plus légitime et nécessaire à présent que nous nous trouvons à la distance d'un demi-siècle de l'événement. C'est, massivement, le regard et la perception de ceux qui ne l'ont ni connu, ni vécu. Toutefois, cette perception contrainte par la distance à élaborer une intelligibilité plus globale, ne peut se contenter de pensées et de généralisations abstraites. Son référent et son terrain d'épreuves reste *l'expérience concrète dans toute sa diversité*. Dans ce cadre je voudrais soumettre à examen une hypothèse qui pourrait s'avérer éventuellement féconde pour l'étude des milieux de mémoire qui nous intéressent ici (les Associations de rescapés). Pourrions-nous affirmer, sans négliger les singularités et les diversités que nous venons d'évoquer, que l'ensemble des survivants des crimes et génocides nazis participe d'une *même communauté d'expérience historique* ? Quelques arguments tendraient à rendre crédible une telle hypothèse, une telle perception. Tout d'abord il y a

l'argument de la *cause globale* qui rendit possible cette expérience dans toute la variété de ses concrétisations, à savoir la *criminalité d'Etat du Troisième Reich* - une criminalité dont l'ère couvre précisément l'ensemble des forfaits du régime, de 1933 à 1945. Sous ce rapport, la *communauté d'expérience* des survivants s'enracinerait en quelque sorte dans la *contextualisation* de ses causes communes -d'ordre politique et idéologique- liées à un système unique et bien spécifique. Cette question est fondamentale non pas tant du point de vue d'une théorie explicative globale d'ordre causal -le problème n'est pas là- mais du point de vue de la simple intelligibilité du phénomène concentrationnaire et génocidaire nazi. Nous savons que cette question est au centre d'une importante controverse qui s'est fait jour il n'y a pas longtemps, sur la possibilité ou non d'*isoler* le phénomène génocidaire des autres parties constitutives de la criminalité nazie afin de pouvoir l'étudier, le comprendre et lui donner sens en tant que tel, c'est-à-dire en tant que singularité irréductible. D'autres communications, ici ou dans d'autres commissions, aborderont, je présume, cette question fondamentale.

Je reviens donc à mon deuxième argument relatif à l'existence possible d'une *communauté d'expérience historique* pour l'ensemble des survivants des camps de concentration et d'extermination. Ne pourrions-nous pas trouver, par exemple, à l'intérieur même de la grande diversité de ces expériences, *un ou plusieurs éléments* qui leurs seraient en quelque sorte *communs* ? Ou, plus fondamentalement encore : ne pourrions-nous pas envisager la diversité même de ces expériences comme autant de développements singuliers d'un *noyau central* d'expérience ? Nous sommes frappés en effet, dès lors que nous lisons la multitude des témoignages qui se rapportent aux expériences concentrationnaires les plus diverses -de Buchenwald à Auschwitz en passant par toute la gamme de camps et de sous-camps possibles-, nous sommes frappés dis-je, par l'extraordinaire *récurrence* de quelques évocations qui structurent et thématisent la mémoire : *la lutte sans merci pour la survie, la co-habitation permanente avec la mort et, singulièrement, avec sa propre mort, l'extrême impuissance ressentie, la négation absolue de la qualité d'être Homme et enfin, cette espèce d'auto-administration par les détenus eux-mêmes de l'univers dans lequel on les avait, de force, réduits.*

Quand bien même on ferait abstraction du contexte des causes communes, nous sommes là en présence, je pense,

d'une série d'éléments qui constituent véritablement le noyau dur d'une expérience commune extrême vécue en chair et en os par des centaines et des centaines de milliers de personnes. Nous savons bien sûr que par la hiérarchisation des victimes qu'elles organisaient, l'idéologie et la politique criminelles du régime faisaient en sorte que ce noyau central affectait de façon différenciée les différentes catégories de détenus, les juifs étant ceux qui étaient d'office condamnés à l'extermination et aux traitements les plus abominables. Toutefois, par delà ses degrés variables d'application, ce noyau demeure le noyau central et commun du vécu de cette expérience considérée dans son ensemble.

Certes, dans cette perception généralisatrice d'une expérience plurielle il y a un scotome absolu, une tache aveugle qui porte comme nom, Treblinka, Sobibor et Belzec. Ici, nous n'avons que quelques traces et documents inertes pour reconstituer l'événement, mais rien que l'événement. Il y a impossibilité radicale en revanche de reconstituer le vécu de cette expérience. Si vécu il y a eu, l'immédiateté de la mort l'a réduit à un temps si infiniment long ou si infiniment petit que l'entendement ne peut ni le saisir ni le reconstituer. Il n'y a là qu'un immense silence devant lequel l'imagination elle-même s'incline, impuissante. Histoire, oui -des données inertes et des chiffres macabres-, mémoire, au sens de la mémoire d'une expérience vécue, non, tragiquement non. C'est là un obstacle qu'on ne peut ni franchir, ni contourner. Au-delà de cette limite, il n'y a qu'une seule possibilité : celle d'une projection identificatrice avec tous ces morts, avec tous ces instants de mort, avec toute cette mort - car ici aucun chiffre ne pourrait donner la mesure de l'affliction. Ce mode de communication avec l'événement n'est pas toutefois de l'ordre de la connaissance mais bien de celui de la « communion » et en cela nécessaire sans doute du point de vue émotionnel mais insuffisant du point de vue cognitif.

Or, ce dont il est question ici est bien de l'ordre de la connaissance des milieux de mémoire des survivants d'une expérience historique limite. Et l'unique expérience de cet ordre dont on peut recueillir le vécu par le témoignage est bien celle des survivants des camps de concentration et d'extermination. On ne peut avoir le rendu d'une expérience sans survivants. Inutile de rappeler évidemment combien ce vide, ce silence sidéral, torture la conscience contemporaine. Mais c'est précisément par delà cet abîme infranchissable qu'il nous faut reconstituer, coûte que coûte,

au moyen de la mémoire des survivants, ce qui est si puissamment concentré dans les titres de certains témoignages : «j'ai vécu ma mort», «Les jours de notre mort», «Survivants et naufragés», «Aucun de nous ne reviendra», etc, etc.

III. Travail de la mémoire sur elle-même et représentations collectives

Ceci étant posé, il reste à comprendre la grande diversité qui caractérise le paysage des milieux de mémoire non pas du point de vue de leur structuration à la base - sous forme de diverses Amicales par camp - mais précisément du point de vue des *formes* et des *contenus* des mémoires qu'elles élaborent, animent et tentent de transmettre à partir d'une même *communauté d'expérience historique*, celle que j'ai évoqué tout à l'heure.

On l'a dit et redit, surtout ces derniers temps : il n'y a pas *une* mémoire des crimes et génocides mais plusieurs, ou pour le dire autrement, il y a une mémoire foncièrement *plurielle*. Un tel constat toutefois ne nous avance pas à grand chose. Encore nous faut-il expliquer cette pluralité et définir ses différentes composantes. A quoi cette pluralité renvoie-t-elle ? Et ses différentes composantes, de quoi puisent-elles leur légitimité ? (Autant de questions nécessaires pour comprendre les problèmes relatifs au *statut* et aux *fonctions* des milieux de mémoire, autant de questions fort utiles aussi pour la *formation* des héritiers).

Je crois pouvoir affirmer que cette pluralité ne tient ni à la diversité des expériences concentrationnaires-mères, - c'est-à-dire à l'existence d'une mémoire spécifique par camp et par situation - ni à la singularité des expériences et des trajectoires individuelles, ni non plus - et c'est très important pour mon propos - à la diversité des perceptions qu'en ont eu, *sur le terrain même* de leur expérience, les victimes. Ces diversités et ces singularités sont bien réelles évidemment - il suffit de songer aux différences des vécus et des perceptions qu'ont dû avoir de cette expérience, un juif déporté de Salonique, un français Résistant, un prisonnier soviétique, un politique allemand etc, etc. Pourtant, je persiste à croire que ce ne sont pas ces différences qui induisent le caractère foncièrement pluriel de cette mémoire. Je pense, pour faire bref, que cette pluralité - dont on parle tant aujourd'hui -, est le fait *de facteurs entièrement extérieurs à l'expérience concentrationnaire elle-même*; des facteurs exogènes qui percutent, au sens propre du

terme, ce que j'ai appelé *la communauté d'expérience historique*, la fissurent et la font éclater en quelques sous-ensembles significatifs. Et cet impact a profondément affecté, me semble-t-il, la mémoire du vécu de l'expérience concentrationnaire dans ce qu'elle aurait pu et dû nous dire *en elle-même et pour elle-même*.

Ces facteurs sont de deux ordres. Au niveau sociétal tout d'abord où il s'agit des *représentations collectives à caractère politico-historique*, au niveau individuel ensuite où il s'agit des *besoins identitaires* des survivants, c'est-à-dire des besoins liés *au maintien ou à l'évolution de leur identité sociale*.

Certes, ces deux niveaux sont étroitement liés, je n'examinerai toutefois ici que le premier, le second faisant plutôt partie des problèmes qui seront traités dans le cadre de la commission «Histoire et Mémoire»¹ et, sans doute, dans la commission qui s'occupe des problèmes psychologiques.

Les représentations collectives qui viennent percuter et façonner à leur manière la mémoire des crimes et génocides nazis, c'est-à-dire la mémoire de cette communauté d'expérience historique évoquée plus haut, peuvent être réparties en trois grandes catégories : 1. *Les représentations nationales et/ou patriotiques*. 2. *Les représentations politiques universalisantes* et 3. *Les représentations communautaires* ou, pour reprendre un terme déjà utilisé, les représentations de *l'holocauste* ou de *la shoa* comme une «*généologie de la destruction*».

Chacune de ces représentations ne constitue évidemment ici qu'un *idéal type* impossible à trouver en tant que tel dans le réel. Il n'empêche qu'à chacune d'elles correspond une *perforation particulière* de la mémoire de cette communauté d'expérience, c'est-à-dire une perforation telle que cette mémoire puisse être mise en adéquation avec l'une de ces représentations, voire à son service. Nous voyons donc se greffer, sur cette communauté d'expérience historique et son noyau central, trois types distincts de mémoire : *Une mémoire nationale et/ou patriotique, une mémoire politique universalisante et une mémoire communautaire*. Ici aussi évidemment il ne s'agit que d'*archétypes*. Dans la réalité les choses se présentent de façon plus nuancée puisque on peut y observer de multiples combinaisons entre ces trois types. Mais du point de vue de cette typologie, chacune de ces mémoires n'est en fait qu'un *substitut* ou un *sous-produit*, fortement filtré, travaillé et

¹ J'ai eu l'occasion de traiter cette question dans ma communication, «Positivismisme historique et travail de la mémoire. Les récits et les témoignages des survivants comme source historique», *Actes I, Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 36-37, avril-septembre 1993, pp. 19-37.

retravaillé, visité et revisité - par les représentations collectives correspondantes s'entend - de la mémoire du vécu de cette expérience.

Depuis la Libération, ces trois types de mémoire ont connu des évolutions et des trajectoires propres mais avec des rythmes et des vitesses décalés. Leurs relations, d'une complexité qui défie toute simplification, n'ont pas toujours été très amicales. Des alliances, des oppositions et des rivalités se sont manifestées tout au long de cette période, sans parler des stratégies hégémonisatrices mises en oeuvre par l'une ou par l'autre pour conquérir «les places fortes» au sein des représentations collectives. On peut certes le regretter, mais ce n'est sûrement pas sans raison qu'on parle aujourd'hui d'une véritable *bataille de mémoires* qui se déroule, tambours battants, sur les divers *lieux de mémoire*, tels que les sites, les musées, les monuments et diverses autres inscriptions et cristallisations de la mémoire. Nous savons en effet que depuis quelques années déjà ces *lieux* sont devenus des enjeux décisifs pour les représentations collectives qui y livrent, *par mémoire interposée*, de véritables luttes d'occupation et de marquage des territoires - chacune mobilisant à cette occasion, ses présupposés, ses références, ses traditions, ses stéréotypes, ses stratégies, voire ses «intellectuels organiques». Et il n'y a pas que l'«affaire du Carmel» qui atteste de cette situation de tension. L'effacement des inscriptions au Monument International d'Auschwitz, les réformes en cours dans la plupart des Musées sur les sites mêmes des anciens camps - pour ne citer que ces exemples- montrent bien l'ampleur des enjeux qui s'y jouent.

Il convient par conséquent de faire ici une première clarification. Il découle de ce qui précède, que ce qu'on appelle actuellement le débat sur la mémoire d'Auschwitz - un débat aux accents parfois si polémiques - n'est pas à proprement parler un débat *sur* la mémoire de cette expérience extrême, mais plutôt une extraordinaire confrontation entre différentes représentations collectives qui se réclament et se revendiquent de cette expérience. La différence me semble de taille. Je crois, pour faire bref, que nous sommes en présence de deux débats distincts mais que nous téléscopons souvent jusqu'à les confondre.

Le premier débat, celui sur *la mémoire* à proprement parler, soulève des questions du type : Comment peut-on approcher *le contenu* de cette expérience extrême ? qu'en est-

il de *l'indicible* ou de *l'inaudible* de cette expérience ? Comment faire face à *l'irreprésentable* de cette expérience ? Quel est le rapport entre *survivant et concentrationnaire* ? Quels sont les rapports entre *mémoire profonde (ou première)* et *mémoire ordinaire (ou seconde)* ? Quel est le statut des *récits et des témoignages* ? Comment peuvent-ils nous *documenter* sur le contenu de cette expérience ? Les matériaux que nous fournit cette mémoire peuvent-ils nous être utiles pour construire une *histoire élaborée* des crimes et génocides nazis ? On pourrait évidemment multiplier ce type de questions. Il s'agit ici, on l'aura compris, du travail que j'ai évoqué au début de ma communication, à savoir *du travail de la mémoire sur elle-même*, travail réflexif, le seul qui puisse nous livrer les significations propres et exclusives de cette mémoire.

Le second débat, celui sur les *représentations collectives* de cette même mémoire, soulève en revanche des questions d'un tout autre ordre bien que d'une importance également majeure. On peut les synthétiser en quelques points : Quels sont les *enjeux actuels* de la mémoire de cet événement ? Comment la mémoire de cet événement affecte-elle la *conscience contemporaine*, individuelle et collective ? Comment se construisent les *identités* des différents milieux de mémoire à travers les stéréotypes, les pré-construits et les valeurs des représentations collectives qui s'y rapportent ? Comment celles-ci injectent-elles du *sens* là où la mémoire ne peut témoigner que d'une *rupture de sens* ? Ici aussi on pourrait multiplier à volonté les questions mais l'on voit déjà clairement les différences manifestes par rapport au premier débat.

Ces deux discussions sont incontestablement et à plusieurs titres, inséparables. Je crois toutefois qu'il nous faut, à tout prix, éviter de les confondre. Leur traitement réclame en effet des méthodes différentes et des concepts spécifiques². En fait, le second débat se déroule, implicitement ou explicitement, depuis la Libération et connaît aujourd'hui une acuité toute particulière ainsi que l'attestent les vives tensions qui se font jour sur les lieux de mémoire. Certes, ces tensions témoignent de l'extraordinaire vitalité que conserve pour la conscience contemporaine, 45 ans après, la mémoire de cet événement. Mais comment ne pas voir aussi que cette discussion, profondément marquée par les impératifs et les stéréotypes des *formes partisanes des représentations collectives*, a grandement obscurci, jusqu'à l'occulter, le premier débat que nous avons évoqué, celui

² Pour une première esquisse de ces questions voir mes «Prolégomènes pour une étude rigoureuse de la mémoire des crimes et génocides nazis», *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 31, janvier-mars 1992, pp. 7 - 20.

précisément sur la mémoire à proprement parler ? Il faut parfois creuser beaucoup, en profondeur, sous les représentations collectives, pour trouver quelques traces, quelques lambeaux de cette mémoire. On peut même aller plus loin et suggérer que les enjeux que font prévaloir les formes partisans des représentations collectives ont largement confisqué, hier et aujourd'hui, les enjeux de la mémoire elle-même. Je crois que les milieux de mémoire ont eu et ont encore une grande responsabilité à cet égard. C'est à travers ces milieux en effet (Associations, Amicales, Fraternelles etc.) que cette mémoire, *oublieuse d'elle-même*, s'est résignée à poser certains actes d'allégeance par rapport aux représentations collectives dominantes avec comme résultat les instrumentalisation, les confiscations, et les occultations que nous connaissons. C'est sans doute pour ne pas avoir accordé la place qui revenait à ce débat premier - sur la mémoire à proprement parler, *sur ce qu'elle signifie pour elle-même et en elle-même* -, que nous assistons aujourd'hui à certains faux règlements de comptes entre mémoires et milieux de mémoire. «Polonisation» des victimes, «carmélitisation» du martyr, «occultation» de la spécificité juive du génocide, mise en cause de la mémoire antifasciste et Résistante, autant de symptômes déplorables, et j'en passe, de ces faux règlements de comptes «mémorialistes». Mais à bien regarder les arguments mobilisés de part et d'autre, force nous est de constater qu'il n'y a pas, à proprement parler, une bataille des mémoires. En fait, nous avons pris pour telle ce qui n'était et qui n'est toujours, qu'une bataille entre différentes représentations collectives concurrentes et rivales, ou si vous voulez, une bataille entre mémoires *confisquées* ou perforées par ces représentations. Il suffit toutefois de lever le voile pour découvrir sous ces représentations et ces mémoires perforées, *la mémoire*, au sens de la mémoire spécifique d'une communauté d'expérience historique.

Certes, ce débat *sur* la mémoire - et non pas à *propos* de cette mémoire- a pris des retards énormes, mais les années 80 ont marqué incontestablement un tournant décisif dans cette direction. Les intérêts, les enjeux, se déplacent progressivement des représentations collectives de cette mémoire vers cette mémoire elle-même. De plus en plus, les milieux des survivants et des héritiers, se tournent vers cette mémoire pour l'interroger *en tant que telle*, pour la faire parler *pour elle-même*, pour la scruter, pour découvrir ce qu'elle porte en elle. A cette évolution éminemment positive a grandement contribué, faut-il le signaler, l'effondrement de certaines formes partisans de représentations

collectives qui se tenaient jusqu'ici en lieu et place de la mémoire. Ne pouvant plus trouver des légitimations à travers des représentations collectives désormais dépréciées, certains milieux de mémoire sont contraints de faire un retour sur eux-même et retrouver la mémoire, la mémoire de leur expérience. Mais il ne faudrait pas que cet espace ainsi libéré -espace que la mémoire devrait mettre à profit pour se pencher sur elle-même- soit à nouveau réoccupé et à nouveau obscurci par l'arrivée conquérante d'autres représentations collectives qui bénéficient, elles, de l'air du temps et de certains contextes politico-idéologiques qui leurs sont favorables. Je me réfère explicitement ici à ce type de représentations qui se résument bien dans les termes mêmes qu'elles ont choisis pour nous représenter l'événement : *Holocauste* d'une part, *Shoa* de l'autre. J'y reviendrai.

En dépit toutefois de ce danger potentiel, les conditions semblent réunies pour commencer ce travail, si longtemps délaissé, sur la mémoire elle-même. La multiplication des enquêtes orales, des entretiens, des interviews audiovisuelles, les nombreuses discussions qui se font jour à cet égard ainsi que les libertés prises à l'égard de certains schémas interprétatifs désormais tétanisés, attestent, me semble-t-il, de ce tournant décisif. Je suis persuadé que dans ce travail qui n'est certes pas dépourvu de difficultés, les survivants eux-mêmes découvriront, au sens propre du terme, des dimensions perdues de cette mémoire qui est la leur. Nous avons pu le constater, *in vitro* pour ainsi dire, durant de nombreux entretiens semi-directifs que nous avons entrepris à Bruxelles avec des survivants après avoir convenu de labourer ensemble des territoires nouveaux, loin des sentiers battus des représentations collectives consacrées³. Quant aux héritiers, ils entreront eux, par ce même travail, dans une école nouvelle, celle qui a été si bien résumée dans la réponse qui nous a été donnée par une rescapée alors que nous la questionnions sur le contenu de son expérience : «*Monsieur, au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable !*»⁴. A cette école, qui est l'école de la mémoire des crimes et génocides nazis - *et non pas celle des représentations collectives qui en tiennent lieu* - il faut que les héritiers y entrent. Mais seuls, ils en sont incapables. Peuvent-ils demander aux rescapés qui sont déjà passés par là, de refaire le chemin avec eux ? J'ose poser la question, mais je m'abstiens de formuler une quelconque réponse.

³ Tous ces entretiens, accompagnés d'introductions thématiques et méthodologiques de J.M. Chaumont et de moi-même, ont été régulièrement publiés dans le *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz* du n° 23 Janvier-mars 1990 au n° 34 octobre-décembre 1992.

⁴ Renée Van Hasselt, «Au delà de cette limite...», entretien avec Y. Thanassekos et J.M. Chaumont, *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 28, avril-juin 1991, pp. 19-44.

⁵ «Positivismisme historique et travail de la mémoire. Les récits et les témoignages des survivants comme source historique», *op.,cit.*

Nous pouvons aisément imaginer les énormes difficultés d'un tel travail. Elles sont doubles : du côté des héritiers pour commencer qui redoutent à juste titre les effets ravageurs que peut avoir sur eux et sur le monde, la parole enfin restaurée/libérée *du concentrationnaire*; du côté *des survivants* ensuite, pour qui les représentations collectives de cet événement sont devenues autant de moyens pour donner du sens là où le vécu de leur expérience se heurte à une impasse de sens. J'ai réservé le traitement de ces questions dans ma communication à la Commission «Histoire et Mémoire»⁵.

IV. Types de mémoires

J'ai parlé tout à l'heure de trois types de mémoire, issus de trois grandes représentations collectives qui viennent se greffer sur ce que j'ai appelé une communauté d'expérience historique. Il s'agit de la mémoire *nationale et/ou patriotique*, de la mémoire *politique universalisante* et de la mémoire *communautaire* ou d'une communauté de destin. L'étude de ces trois types de mémoire, de leurs évolutions et de leurs rapports, coïncide largement avec l'étude des différents *milieux de mémoire* qui leur correspondent. Je laisse de côté ici la mémoire nationale et/ou patriotique - bien que je l'évoquerai parfois en contrepoint- pour m'attacher brièvement aux deux autres types.

IVa. La mémoire politique universalisante et ses deux formes : la mémoire «par les causes» et la mémoire «par le contenu»

J'entends par *mémoire politique* des crimes et génocides nazis, ce *type* de mémoire qui s'élabore et se thématise à partir de deux sphères d'intelligibilité bien distinctes. La première concerne *les causes* de l'expérience concentrationnaire, tandis que la seconde se rapporte à *la signification intrinsèque de son contenu*. A cette distinction correspondraient *deux formes* particulières de la mémoire politique que j'appellerai, pour faire bref, une «*mémoire par les causes*» et une «*mémoire par le contenu*».

Pour la première de ces deux formes, la compréhension de l'expérience concentrationnaire et donc de sa mémoire, présuppose - au sens fort d'un préalable nécessaire - l'intelligibilité des conditions et des facteurs historiques qui l'ont rendue possible en tant précisément qu'expérience individuelle et collective. Sans cette compréhension préalable, le récit de la déportation et de la captivité se fait court : simple

description d'éléments épars et factuels et/ou illustration édifiante de la déchéance et des souffrances endurées. Mais cela, selon les tenants de cette perspective mémorialiste, ne pourrait suffire pour nourrir la mémoire des crimes et génocides nazis. Celle-ci, pour se faire *avertissement*, doit porter en elle le rappel incessant, clair et lucide de leurs causes, à savoir le national-socialisme, ses origines, sa politique et son idéologie. Ici, les fonctions *cognitives* de la mémoire priment en quelque sorte sur ses fonctions *émotionnelles* et affectives sans pour autant que ces dernières soient négligées ou exclues du travail du témoignage et de la transmission. Mais le récit de captivité, indispensable certes pour montrer l'horreur du vécu concentrationnaire, devient, quant au fond et pour l'essentiel, illustration tragique de la pertinence des explications avancées quant aux causes qui ont rendu possible cette expérience elle-même. On voit clairement la mise en oeuvre de ce type de mémoire concentrationnaire dans certains témoignages à caractère pédagogique où le témoin s'efforce de se faire historien pour parler du fascisme, des crises économiques, du chômage des années trente, des contextes politiques de l'entre-deux-guerres etc, etc.

La deuxième sphère d'intelligibilité qui contribue à l'élaboration et à la thématization de la mémoire politique se rapporte à la signification accordée au *contenu intrinsèque* de l'expérience concentrationnaire et prend, dans ce cas, la forme spécifique d'une «*mémoire par le contenu*». Pour cette forme de mémoire en effet, trop de l'humain a été enseveli en ces lieux -les camps de concentration et d'extermination-, pour que la déshumanisation subie ne puisse revêtir, de fait de droit, une dimension véritablement universelle. En terme d'existence, de société et de civilisation, une «strate» trop profonde a été atteinte en ces mêmes lieux, pour que tout être humain ne soit, directement et vitalemt concerné. Les victimes certes, ne furent pas anonymes mais à travers elles c'est l'Homme par l'homme qui a été mis à mort -précisément dans sa qualité d'être homme. Pour la mémoire politique c'est précisément cette dimension universelle de ce qui a été si absolument nié dans cette expérience -la possibilité de s'affirmer Homme- qui peut assurer au souvenir des crimes et génocides nazis son plein impact sur la conscience contemporaine. C'est en grande partie cette universalisation de la signification du contenu de l'expérience concentrationnaire qui a été perçue par la mémoire juive comme une occultation délibérée de la spécificité du judéocide. Nous y reviendrons par la suite.

Telles sont en quelque sorte les *coordonnées* de la mémoire que nous avons appelé *politique*. L'on comprend aisément que ces coordonnées se répercutent sur l'élaboration même du message à transmettre ainsi que sur les méthodes et la pédagogie de cette transmission⁶. Nous y reviendrons également. Ajoutons que les *formes partisanes* de cette mémoire et plus particulièrement celles qui se thématisent à partir des causes, occupaient, depuis la Libération jusqu'à une date relativement récente une place quasi-hégémonique au sein des représentations collectives des crimes et génocides nazis.

⁶ Les témoignages - parmi tant d'autres- de D. Rousset, R. Antelme, P. Levy et Ch. Delbo représentent de façon paradigmatique me semble-t-il, cette mémoire politique universalisante dans ces deux formes, «par les causes» et «par le contenu».

IVb. La mémoire communautaire ou mémoire d'une communauté de destin.

Il s'agit ici évidemment de la mémoire de la communauté juive, c'est-à-dire de cette communauté humaine qui a subi tout à la fois la persécution la plus massive, l'anéantissement le plus systématique et la destruction immédiate pour ce qui est d'Auschwitz et des centres de mise à mort. A ce titre, elle ne peut être évidemment que la mémoire la plus représentative du désastre qui s'est abattu en plein XXème siècle sur l'Europe. Ici la mémoire se fait pleine d'un destin collectif brutalement imposé; pleine de marques indélébiles d'une entreprise de destruction inexorable. Elle avance la question - cette question qu'elle s'est posée, hélas, à de si nombreuses reprises - : «*Pourquoi nous ?*» et comme seule réponse à cette question elle reçoit celle qu'aucune rationalité ne peut contenir : «*parce que juifs*». C'est une situation inconnue de la mémoire politique. Celle-ci en effet se donne pour tâche, nous l'avons vu, de donner des explications rationnelles plus ou moins satisfaisantes, pour tout ce qui est advenu. Pour le déporté résistant, la réponse à la question «*Pourquoi moi ?*» ne pose aucun problème. Dans son *Grand voyage*, J. Semprun nous dit en substance que s'il était dans ce wagon - de la déportation - c'est parce qu'il l'avait librement choisi. Mais la mémoire politique va plus loin encore dans la rationalisation des causes. Elle refuse en effet d'adopter pour les déportés juifs le terme de «déportés raciaux» et dans ce refus il y a plus qu'une protestation éthique et une répugnance à utiliser des catégories qui ont partie liée avec l'idéologie honnie. Ce refus procède aussi d'une rationalisation. De fait, pour la mémoire politique, les déportés juifs sont, eux aussi, des déportés politiques. Qu'étaient-ils en effet sinon les victimes *de la politique nazie par excellence*: l'antisémitisme ? Pour le déporté juif toutefois les choses ne sont pas toujours aussi simples. Cet

effort de rationalisation ne suffit pas *pour mettre du sens* dans cette destruction qui a frappé toute sa famille, toute sa communauté. L'explication politique demeure certes, mais de façon résiduelle. Pour l'essentiel toutefois, la thématization de la mémoire juive se nourrit de cette aporie, de cette pensée, de cette question suspendue : «*Pourquoi nous ?*». Rapportée à l'échelle du génocide, cette aporie prend évidemment des dimensions insoupçonnées. Elle occupe et hante littéralement toute la mémoire juive. Comment injecter du sens là où il n'y a que de *l'insensé* et qui plus est un insensé dont la destructivité a anéanti des familles, des groupes et des communautés entières ? (Si nous récusons fermement le terme de *l'holocauste* c'est précisément parce que celui-ci n'est pas qu'un simple terme de désignation. Il est aussi et surtout *une certaine réponse déjà* à cette aporie. Une réponse absolument erronée selon nous).

Aussi, ce qui thématise et structure la mémoire juive, c'est davantage *l'appartenance* pour ainsi dire organique - par filiation, par tradition, par religion, ou par culture - à une communauté de destin - d'un destin brutalement imposé -, que l'intelligibilité des causes contingentes de l'expérience historique elle-même. Si pour la mémoire politique le récit du vécu concentrationnaire ne prend sens que comme illustration exemplaire, soit de la pertinence des explications avancées quant aux causes de l'événement, soit de la signification universelle du contenu de l'expérience, pour la mémoire juive en revanche le récit de captivité est plein de lui-même. Il se suffit à lui-même, il occupe, mobilise et épuise toute la mémoire. C'est le récit d'une communauté, d'une identité communautaire mortellement agressée et violentée. C'est un récit qui a pour lui la force tragique de la *répétition* puisque l'histoire lui a fait, hélas, plusieurs fois, écho. Le deuil de la destruction est infini et focalise toute la mémoire, mémoire qui passe toute entière alors du côté de tous ceux, juifs, qui ne sont pas revenus *parce que juifs*. (Nous avons dit précédemment que le terme *holocauste* n'était pas qu'un simple terme de désignation de l'événement, mais aussi un certain type de réponse à cette aporie insoutenable qui travaille la mémoire juive. De la même façon, le terme *Shoa* qui lui a succédé, tente lui aussi, bien qu'à un tout autre niveau, d'apporter une certaine réponse à cette même aporie. Seulement, ce n'est plus la pensée religieuse qui est mobilisée pour donner *sens* à l'aporie, mais la tradition - une certaine tradition - qui elle aussi nourrit et perpétue l'identité communautaire à travers

⁷L'oeuvre d'Elie Wiesel correspond, me semble-t-il, à ce type de mémoire tant du point de vue de la religion que de la tradition.

notamment des «grands récits» et des mythes intégrateurs de son histoire)⁷.

V. Problèmes de transmission

Les difficultés que rencontrent ces deux types de mémoire au niveau de leur *transmission* sont très différentes.

Pour la mémoire politique, la transmission - sa transmission - est littéralement subordonnée à la reconduction et à la continuité des présupposés et des convictions qui l'animent en tant que mémoire. Or, cette reconduction et cette continuité sont toujours aléatoires et fonction des choix éthiques et cognitifs de l'individu. Et ces choix sont à leur tour tributaires des contextes politico-idéologiques et des mentalités du moment, des enjeux de la période et des problèmes de générations. Il n'y a pas, pour ainsi dire, «transmission automatique» de père en fils et de génération en génération, par une sorte de projection identificatrice aux souffrances endurées. Ou plutôt, une telle identification exigerait une *adhésion préalable et volontaire* aux convictions, aux valeurs et aux projets dont le prix à payer a été précisément celui de la déportation. Autrement dit, pour faire sienne cette mémoire, il faut reproduire et assumer - ne fut-ce que comme virtualité - son acte fondateur : celui précisément qui a fait dire à Jorge Semprun : «*J'ai choisi librement d'être dans ce wagon*». Or, nous savons qu'aujourd'hui ces convictions, projets et valeurs ne constituent plus des référents mobilisateurs pour la conscience collective en raison, entre autres, de l'érosion qu'ont subie les paradigmes émancipateurs classiques. Aussi, la mémoire politique se heurte à présent à un contexte politique et idéologique qui est l'inverse de celui qui lui a permis, au lendemain de la guerre, de conquérir les larges adhésions qui furent alors les siennes.

Corrélativement à ce qui précède, la mémoire politique rencontre également une autre difficulté *sui generis* quant à sa transmission. Nous savons en effet que la transmission de toute mémoire collective exige une certaine fixité et une certaine permanence des *formes rhétoriques et symboliques d'expression* à travers lesquelles les générations peuvent se l'approprier. C'est cette fixité et cette permanence que l'on trouve dans le «*il était une fois...*», dans les chants, les récitations, les rituels etc. Or, les formes rhétoriques et symboliques propres à la mémoire politique ont subi, pour les mêmes raisons, une dépression si ce n'est une dépréciation qui font obstacle à leur efficacité comme vecteurs de

transmission. Harangues, discours, mots-d'ordre, récits de luttes, chants révolutionnaires, poèmes, et hymnes patriotiques ne constituent plus, nous le savons, des vecteurs mobilisateurs pour le grand public et plus particulièrement pour les jeunes.

Sur ce terrain la mémoire patriotique rencontre des problèmes similaires mais, contrairement à la mémoire proprement politique, elle peut compter, elle, sur l'appui des grands appareils idéologiques et éducatifs qui lui assurent un encadrement non négligeable. Il est vrai aussi qu'au gré des conjonctures et d'alliances diverses pour préserver des consensus nationaux en danger, la mémoire politique a pu s'infiltrer dans ce cadre et revendiquer une légitimité similaire à celle de la mémoire patriotique et nationale.

Toute autre est, sous ce rapport, la situation de la mémoire juive qui bénéficie, elle, d'ancrages et de ressorts d'un autre type : enracinement naturel par filiation, par identification à une communauté, par la force intégratrice de la Religion, par les schémas interprétatifs et les «grands récits» que véhiculent les traditions à travers le temps, sans parler du rôle fondamental que joue à cet égard l'Etat d'Israël. Ici, on s'approprie la mémoire par appartenance, par identification de fait et sans aucun préalable. La souffrance des proches devient *ma* souffrance parce que celle-ci a frappé non pas pour *fait de choix* - comme c'est le cas pour la mémoire politique - mais tout simplement pour *fait d'existence*. Bref, autant de facteurs qui contribuent puissamment à la formation et à la transmission d'une *mémoire communautaire* pouvant à la limite *s'auto-suffire* en libérant les structures symboliques qui permettent à l'individu de ressouder son identité et son appartenance au groupe, voire à l'Etat. Mais c'est bien là aussi le problème majeur de la mémoire juive, laquelle, se réduisant à une simple fonction identitaire interne, risque d'opérer une fermeture sur elle-même et s'enfermer par là dans la répétition indéfinie d'une martyrologie ritualisée se donnant l'allure d'une sorte de Religion civile. Nous pensons qu'il s'agit là d'un risque majeur qui menace gravement en perspective la dimension précisément *critique* de la mémoire des crimes et génocides nazis.

VI. Le problème de «l'occultation»

Nous parlions tout à l'heure des rapports complexes qu'entretiennent les différents types de mémoire. Pour mieux comprendre ce phénomène il suffit de prendre cer-

taines situations conflictuelles lesquelles, par les radicalisations qu'elles entraînent, démontrent bien la portée des enjeux mis en cause. Je prendrai pour exemple les rapports problématiques entre la mémoire politique -au sens où je l'ai définie précédemment - et la mémoire communautaire juive.

L'énigme que constitue rétrospectivement le caractère si tardif de l'émergence autonome de la mémoire juive de la déportation et du génocide, est largement résolue aujourd'hui. Il faut commencer, je pense, par écarter certaines analyses peu nuancées qui renvoient sans autres formes de procès la responsabilité de ce retard, à une machination qu'aurait orchestré la mémoire politique et patriotique. Selon ces «analyses», la mémoire politique universalisante aurait délibérément écarté de la scène la mémoire juive, de même qu'elle aurait contesté sa légitimité et mis des obstacles à sa reconnaissance, dans le but précis mais non avoué de s'assurer une hégémonie sans partage au niveau des représentations collectives. Je crois que ce genre d'approche non seulement est fautive, mais qu'elles font l'impasse aussi à une compréhension plus critique et plus ouverte de la mémoire des crimes et génocides nazis. Rien n'est pire dans ce type de problèmes que de les *décontextualiser* et de les traiter de façon *anachronique*. Une fois la «thèse» posée - en l'occurrence l'affirmation d'une occultation délibérée de la spécificité juive du génocide - il y aura toujours moyen de trouver dans le passé des éléments qui la confortent. Nous connaissons les dangers de ce type de démarche. Si les constats d'aujourd'hui rendent visible une telle occultation, il importe d'écarter les caricatures et de prendre en compte la complexité des situations.

Pour comprendre ce retard, il nous faut prendre en considération, en dehors des clivages politiques et des instrumentalisations de la mémoire à des fins partisans, d'autres éléments d'explication qui renvoient eux, au contexte de l'après-guerre et ce, y compris à l'intérieur de la communauté juive elle-même. Massivement décimés et dispersés, les milieux juifs avaient, au lendemain de la guerre, d'autres priorités que celle de faire valoir l'usage public de leur mémoire meurtrie. Ils étaient confrontés non seulement à un immense, incommensurable, travail de deuil, mais aussi à des tâches urgentes de reconstruction tant au niveau individuel que familial que collectif. Inutile de donner ici la liste de tous ces impératifs immédiats. Dans ce contexte, il ne restait évidemment que peu ou prou de forces pour entre-

prendre un travail sur la mémoire et pour revendiquer, sur la scène publique et politique de l'époque, la place qui lui revenait, de fait et de droit.

A côté de ces facteurs d'ordre objectif, il faut aussi évoquer quelques autres éléments d'ordre subjectif et psychologique qui ont également joué dans ce même sens. En effet, maints récits et témoignages mettent tragiquement en relief le traumatisme, voire la honte qui prévalait dans l'immédiat après guerre, d'avoir été «déporté racial», d'avoir été déporté non pas pour fait de résistance, mais pour le motif innommable d'être juif. Aussi injustifié et injuste que ce sentiment puisse paraître aujourd'hui, il n'en est pas moins vrai qu'il occupait à l'époque, pour beaucoup, une place importante. Un grand nombre de témoignages font état de ce mépris, assez généralisé dans l'immédiat après-guerre, pour «l'homme des camps», pour ces hommes et ces femmes revenus des camps nazis. Et de manière très significative, ce sentiment n'avait pas seulement cours dans l'environnement d'accueil mais aussi au sein même des milieux juifs. Cela peut paraître aujourd'hui insupportable et révoltant, mais il y a eu, malgré soi et par un processus psychologique qui ne pouvait qu'augmenter la souffrance ressentie, une sorte d'intériorisation tragique des critères prévalant durant la détention. A quoi il faut également ajouter un réflexe de protection qui poussa à la discrétion bon nombre de juifs soucieux d'effacer tout signe de différence. *«Qu'on ne sache pas que j'étais juif ! Je voulais tout oublier et être comme tout le monde»*, nous a été rapporté par plusieurs survivants. S'effacer, effacer la différence, devenir invisible, autant de stratégies de retour et de réinsertion dans le monde «d'après» qui prolongeaient à leur manière les stratégies de survie dans les camps. Les exemples ne manquent pas pour affiner dans le détail cette situation complexe et tragique en même temps.

Toute autre était, dans l'après-guerre, la situation de la mémoire politique. Les convictions et les valeurs qui la fondaient étaient, pour la plupart, fortifiées dans l'épreuve et elles jouissaient, après la défaite du fascisme et l'effondrement du Reich, d'une sympathie et d'une reconnaissance sans partage, situation qui autorisait toutes les espérances. Certes, les considérations qui précèdent ne doivent pas nous faire oublier les immenses difficultés auxquelles étaient également confrontés à leur retour les déportés résistants. Il n'empêche que ceux-ci, dans leur grande majorité, retrouvèrent leurs familles et leurs amis et renouè-

rent très vite avec les formes d'engagements qui étaient les leurs avant la déportation pour poursuivre le combat. Un combat pour lequel précisément la mémoire de ce qu'ils venaient d'endurer dans l'enfer concentrationnaire fut immédiatement mise à profit à titre d'avertissement solennel pour l'avenir.

On comprend aisément dès lors que la discrétion de la mémoire juive, motivée par les circonstances objectives et subjectives que nous venons d'évoquer, a fini par laisser le champ libre à la mémoire politique et patriotique pour s'organiser en tant que telles et pour occuper la place ainsi restée vide. C'est ce processus historique complexe du fonctionnement de la mémoire - ou plutôt, *des* mémoires - qui est interprété aujourd'hui, *a posteriori*, comme une «occultation» délibérée de la spécificité juive du génocide, comme le résultat d'une gigantesque manipulation des représentations collectives par la mémoire politique universalisante. Je crois qu'il s'agit là de simplifications dangereuses à éviter à tout prix.

La réactivation actuelle de la mémoire communautaire juive a mis le doigt sur une évidence première qui n'a jamais été niée par personne. Seulement, *parce que laissée à elle-même*, cette évidence a fini par manquer l'élaboration dont elle avait besoin pour s'affirmer et affirmer toute sa portée mémorielle. C'est bien là une leçon - celle du devenir problématique des évidences laissées à elles-mêmes -, une leçon importante, me semble-t-il, pour *toute* mémoire et, singulièrement pour *toutes* les mémoires des crimes et génocides nazis. J'ai essayé d'esquisser ailleurs les possibilités qui se font jour à présent pour mettre en oeuvre un autre type de rapports - plus féconds et plus productifs - entre les diverses formes de mémoires impliquées dans les représentations collectives des crimes du III^{ème} Reich ⁸.

⁸ «Auschwitz ou l'universalité contestée», *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n° 24, avril-septembre 1990, pp. 7-12 et «Les héritiers et leurs tâches», *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n°35, janvier-mars 1993, pp. 79-86.

VII. Quelques difficultés des enquêtes orales sur la mémoire des crimes et génocides nazis

Nous savons que les rapports qui s'établissent dans une enquête d'histoire orale, entre «enquêteur» et «informateur privilégié» sont, non seulement d'une extrême complexité, mais aussi absolument déterminants dans le processus même de connaissance que nous essayons d'élaborer. D'importants travaux consacrés à la méthodologie de l'histoire orale et à la conduite des enquêtes et des interviews, ont balisé, depuis fort longtemps déjà, les multiples

facettes de cette problématique. Je ne m'y attarderai donc pas ici. Je voudrais toutefois souligner que s'agissant des enquêtes orales sur la mémoire des crimes et génocides nazis, cette même problématique se manifeste et se concrétise dans des configurations toutes singulières. Les termes même «d'informateur privilégié» et «d'enquêteur» - largement usités dans les enquêtes sociologiques et ethnologiques - semblent poser problème, problème à la fois éthique et cognitif. Les spécificités méthodologiques des enquêtes dans le domaine qui est le nôtre, apparaissent de façon significative lorsque nous entreprenons, de commun accord avec les sujets interviewés, des entretiens semi-directifs, c'est-à-dire des entretiens qui, par-delà le recueil du récit descriptif de captivité, cherchent aussi et peut-être surtout, à *creuser dans la mémoire elle-même*. Il apparaît clairement alors, que le *passage* du récit de vie à une auto-réflexion du sujet sur ce récit lui-même, exige, impérativement, une *mutation méthodologique* dans la conduite même de l'enquête. Et cette mutation, particulièrement difficile et délicate, affecte directement, nous le savons d'expérience, aussi bien l'enquêteur que le sujet interrogé. A ma connaissance cette question n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'une discussion systématique. Aussi, en l'absence d'un cadre méthodologique approprié à des telles situations, nous nous fions en règle générale, à l'expérience acquise, à l'intuition du moment, à l'instinct si ce n'est à l'improvisation. Tous ceux qui ont entamé des investigations dans ce domaine n'ont pas manqué de rencontrer des problèmes et des situations de cet ordre. Il est impossible évidemment de présenter dans le cadre de cette communication et du temps qui m'est imparti l'ensemble de ces problèmes. Je me limiterai à exposer quelques versants seulement des difficultés que nous avons rencontrées tout au long d'une enquête que nous avons menée à Bruxelles. Pour mieux cerner ces difficultés, il me semble utile de soumettre à examen ce que nous apercevons, sur le terrain concret des interviews, comme étant les «moments critiques» ou encore, les «moments de tensions» de l'enquête. Ces «moments», nous le savons, peuvent être fort variés et résistent admirablement à toute tentative de les répertorier ou de les structurer selon quelques typologies éclairantes. Il n'empêche qu'il nous faut essayer, tout au moins, de les circonscrire afin de mieux pouvoir les affronter et les traiter. Il en va de la réussite même de certaines de nos enquêtes. Pour ce qui est de notre propre travail nous avons pu localiser quelques-uns de ces «moments» qui nous semblent particulièrement révélateurs des difficultés méthodologiques

spécifiques que rencontre l'histoire orale appliquée aux crimes et génocides nazis. Nous nous sommes donnés comme règle de ne jamais éluder ces «moments de tension» tout en sachant qu'une telle option nous obligerait, de part et d'autre, à assumer des situations parfois fort désagréables et douloureuses. Les dilemmes sont nombreux. Peut-on s'arrêter au seuil du dicible alors qu'il nous faut, par delà le malheur dit, interroger les mécanismes profonds de la mémoire et de l'oubli ? Combien de fois en effet, en pareilles circonstances, l'enquêteur ne se voit-il pas contraint de se faire violence en faisant violence au malheur lui-même ? Nous avons pris ce risque en prenant soin toutefois de laisser l'initiative du dénouement à l'interviewé lui-même. Ce parti pris méthodologique nous a valu d'ailleurs quelques déclarations écrites et solennelles au cours de nos rencontres successives d'enregistrement. Il va de soi évidemment que nous avons tenu, chaque fois, à publier ces déclarations dans le corpus même des entretiens⁹. De ces tensions j'exposerai ici, très brièvement et schématiquement, celles qui se sont manifestées en trois occasions (ou contextes).

⁹ Voir l'entretien avec Renée Van Hasselt, *op.cit.*, et celui avec Charles Van West, «Ce n'était pas encore une nécessité. Maintenant c'est devenu une obsession...», *Bulletin Trimestriel de la Fondation Auschwitz*, n°32-33, avril-septembre 1992.

1. Le premier contexte (de tensions) apparaît lorsque, à force de questions de plus en plus ténues, le rescapé-témoin est amené à se remémorer des situations extrêmes *non pas* du point de vue des souffrances et des privations endurées, mais au sens précis *des situations* qui mettent en cruelle évidence *la rupture* abyssale qui sépare le contenu de son expérience d'avec les formes, les comportements et les jugements qui prévalent dans le monde ordinaire et la vie normale. Autrement dit lorsque la conduite de l'enquête faisait revivre pour un moment et comme par réminiscence, le choc intenable entre l'univers concentrationnaire vécu comme *dissolution de la personnalité humaine* - dissolution de soi - et l'univers du monde d'après, celui de l'interview en particulier, recentré sur des règles et des conventions habituelles.

2. Mais à coté de ces tensions induites par le souvenir réactivé du contenu de l'expérience vécue, il y a aussi celles qui se manifestent lorsque certaines élaborations et constructions de la mémoire sont mises en discussion critique non pas du point de vue de leur véracité eu égard à l'expérience réelle, mais du point de vue de leur fonction et pertinence relativement à l'usage public de cette mémoire, à sa transmission et au message qu'elle porte. Ces tensions se cristallisent par exemple autour de questions du

genre : «*La mémoire peut-elle tout dire ?*», «*Doit-elle tout dire ?*», «*Qu'est-ce qu'elle peut dire et qu'est-ce qu'elle ne peut pas dire*», «*Qu'est-ce qu'elle doit dire et qu'est-ce qu'elle ne doit pas dire*», etc,... Et comme les réponses à ces questions ont varié et varient toujours dans le temps, les confrontations avec le passé, parfois même récent, ne manquent pas de créer quelques tensions supplémentaires.

3. En troisième lieu et corrélativement à ce qui vient d'être dit, des tensions aigües se manifestent également lorsque sont mises en discussion critique certaines catégories préconçues de perception de l'expérience concentrationnaire. C'est là une situation particulièrement délicate qui doit retenir l'attention de tout enquêteur dans la mesure où il s'agit souvent de catégories vitalemment protectrices pour l'individu ou le groupe d'appartenance. En effet, poussées très loin certaines questions qui visent à déconstruire ces perceptions afin de rendre disponible la mémoire, risquent de déstabiliser gravement aussi bien l'individu que le groupe auquel il appartient. Cela peut être ressenti à juste titre comme une agression, comme une violation de ce qui garantit finalement l'intégrité et la permanence identitaire de l'individu et du groupe. C'est un risque à ne pas encourir. De plus, lorsque l'«intimité» ainsi dévoilée accède au statut public par son entrée dans le circuit de la mise en forme scientifique, l'individu peut se sentir littéralement dépossédé de ce qui lui est propre et par conséquent se sentir, en quelque sorte, floué. Et il n'aurait pas tout-à-fait tort. Ces remarques qui sont sûrement valables pour toute enquête orale, prennent un relief tout particulier dès lors qu'il s'agit de travailler non pas *sur* mais *avec* la mémoire des survivants des camps de concentration et d'extermination. Ici, la nature de l'expérience individuelle et collective est telle qu'aucun écart n'est permis. C'est une obligation éthique, déontologique et méthodologique pour nous tous, héritiers de cette mémoire, que de restaurer, dans le travail même que nous entreprenons avec les survivants, *le sens de l'humain* si brutalement nié - et pour beaucoup, définitivement brisé par l'expérience concentrationnaire.

Wilma van Leur

**Stafid Verzetmuseum,
Amsterdam (NL)**

Het Verzetmuseum : tastbare herinnering (*).

In de komende minuten wil ik u een indruk geven van de wijze waarop wij in het Verzetmuseum in Amsterdam de herinnering aan het verzet in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog levend proberen te houden en welke rol de destijds direct betrokkenen hierin spelen.

Laat ik beginnen met een korte introductie van het museum. Het Verzetmuseum in Amsterdam is een museum over het verzet in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog. Aan de hand van een groot aantal authentieke voorwerpen, documenten en foto's wordt een beeld gegeven van het verzet in al z'n verschillende facetten. Het museum is gevestigd in een voormalige orthodoxe synagoge in Amsterdam-Zuid. Deze synagoge is net voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in november 1937 in gebruik genomen. Er was behoefte aan een nieuwe synagoge omdat in de jaren dertig veel Duits-joodse vluchtelingen in dit toen in aanbouw zijnde deel van Amsterdam waren komen wonen. De synagoge had bijna 700 zitplaatsen ; een aantal dat voor de oorlog ook nodig was. Na de Duitse bezetting en de daarmee gepaard gaande massale deportaties, was nog slechts een fractie van de voor de oorlog bij deze synagoge horende gemeente over. De synagoge zelf had vanaf 1943 dienst gedaan als opslagplaats van meubels van weggevoerde joden uit de buurt. Het gebouw was in 1945 nog geheel intact. Meteen na de bevrijding in mei 1945 werden de diensten hervat, maar met pijnlijk veel lege plaatsen.

(*) Lezing op 26 november 1992 op de vergadering van de Commissie «Milieu v/d Herinnering». (Voorzitter van de vergadering : M.P. MARCQ, Rector van de U.C.L.)

Begin jaren tachtig werd duidelijk dat het als gebedshuis in gebruik houden van deze synagoge voor de joodse gemeente niet meer op te brengen was. Sloop van het gebouw dreigde.

In dezelfde periode ontstond bij een aantal mensen uit het voormalig verzet het idee om te komen tot de oprichting van een museum waarin de geschiedenis van het verzet centraal zou staan. En dan bij voorkeur een museum in Amsterdam, de hoofdstad van het land en de stad waar in de oorlog de landelijke leiding van menige verzetsgroep haar basis had. Bovendien was Amsterdam de stad waar de beroemde Februari-staking gehouden was, de enige massale staking uit protest tegen de jodenvervolging in het bezette Europa. Dat pas een kleine 40 jaar na het einde van de oorlog een initiatief werd genomen om tot een specifiek verzetsmuseum te komen, had onder andere te maken met het feit dat in de jaren daarvoor de tegenstellingen tussen de verschillende groepen uit het voormalig verzet onoverbrugbaar leken. Een sterk verzuilde Nederlandse maatschappij en de Koude Oorlog waren daar belangrijke oorzaken van. Begin jaren tachtig ebden deze tegenstellingen weg en nam bovendien de tijdsdruk toe door de vorderende leeftijd van de betrokkenen. Er kwam een Stichtingsbestuur tot stand en er werd een historicus aangesteld om de nog overal in Nederland zich bevindende verzetscollecties op te sporen en thematisch te rangschikken. Een probleem was echter het vinden van een geschikte locatie voor een verzetsmuseum in Amsterdam. Dit is het punt waarop de twee vertelde verhalen samenkomen : de joodse gemeente had een gebouw over en het Verzetsmuseum in oprichting had een gebouw nodig. Ook de gemeente Amsterdam wilde de synagoge als gebouw graag behouden, zowel vanwege haar architectonische waarde, het is een van de weinige gebouwen in Amsterdam die in Nieuwe Zakelijkheidsstijl gebouwd is, als vanwege de emotionele waarde van het gebouw. Het gebouw houdt immers de herinnering levend aan hen waarvoor het oorspronkelijk gebouwd was. De vestiging van een verzetsmuseum in een voormalige synagoge was voor de meeste betrokkenen een goede en waardige keuze, hoewel sommigen vanuit de joodse gemeenschap hier moeite mee hadden. Het verzet had immers weinig gedaan om de massale jodendeportaties uit Nederland te voorkomen. Het alternatief van sloop van het gebouw of de vestiging hierin van een meubelhal was echter nog minder aantrekkelijk. Op 19 november 1985 werd dan ook het Verzetsmuseum, gevestigd in een voormalige orthodoxe synagoge, geopend door Prins Bernhard.

De in de statuten geformuleerde doelstelling van de Stichting Verzetsmuseum Amsterdam is : 'de strijd tegen het fascisme en racisme in de jaren van het nationaal-socialis-

me te belichten' en verderop staat in de statuten 'Tevens is het museum herkenning- en bezinningspunt voor allen die deze periode hebben meegemaakt, alsook voor jongeren en de zogenaamde tweede generatie, die vandaag nog de gevolgen van die oorlog ondervinden'. Een doelstelling die verplichtingen schept : het gaat niet alleen om het geven van informatie over een tot de verbeelding sprekend aspect van de Nederlandse geschiedenis maar ook is het de bedoeling dat de direct betrokkenen van destijds zich er thuis voelen en dat het gebodene jongeren van nu aan het denken zet. Hoe werk je zo'n doelstelling uit ? De informatieve kant van de doelstelling, het belichten van de strijd tegen fascisme en racisme in de jaren van het nationaal-socialisme, wordt in het Verzetsmuseum in Amsterdam in de allereerste plaats uitgewerkt in een uitgebreide semi-permanente tentoonstelling waarin alle verschillende soorten verzet in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog thematisch gerangschikt aan de orde komen. De extra waarde in de overdracht van kennis die een museum hierbij heeft boven bijvoorbeeld een boek of een film is dat in een museum de herinnering tastbaar wordt. Van de vele authentieke voorwerpen in ons museum die de geschiedenis van het verzet illustreren is een aantal ook in de meeste letterlijk zin tastbaar, zoals de illegale drukpersen, de droppingscontainer, de kinderwagen met dubbele bodem en de uitgeholde balk waarin via een illegale zender ontvangen code-berichten werden verstopt.

Bij de inrichting van de semi-permanente tentoonstelling zijn keuzes gemaakt. Zo is er vanwege de beperkte beschikbare ruimte voor gekozen om alleen het verzet in Nederland en alleen verzet uit de jaren 1940 - 1945 te laten zien. In de semi-permanente opstelling zelf zijn dus geen zichtbare lijnen naar het heden getrokken. Dit gebeurt wel in wisseltentoonstellingen en in educatieve programma's, waar ik u zo in het kader van de doelstelling van het Verzetsmuseum nog wat meer over wil vertellen. Andere gemaakte keuzes lagen op het terrein van de afbakening van bepaalde onderwerpen, zoals bijvoorbeeld het geval was bij het onderdeel 'joods verzet'. Voordat we aan de concrete invulling van dit onderwerp toekwamen, hebben we onszelf een aantal vragen gesteld. Bijvoorbeeld of het terecht is om te spreken van specifiek 'joods' verzet of dat je meer moet spreken van verzet van joden als integraal onderdeel van het algemene verzet ? En verder of alleen de vrijwel uitsluitend uit joden bestaande knokploegen die met de Nederlandse nationaal-socialisten vochten aan de vooravond van de Februari-staking joods verzet zijn ? Of dat je bijvoorbeeld

ook het onderduiken van joden als joods verzet behandelt ? En bovendien : welke definitie van joods zijn hanteer je daarbij ? De keuzes die je hierin als museum maakt, bepalen het beeld dat de bezoeker van een onderwerp als 'joods verzet' mee naar huis neemt. De vragen die je als museum bij bepaalde onderwerpen stelt, veranderen in de loop van de tijd. Ook de wijze waarop je zo'n onderwerp in de semi-permanente tentoonstelling behandelt, verandert dan.

Behalve in de semi-permanente tentoonstelling wordt de informatieve doelstelling van het museum ook gerealiseerd door middel van wisseltentoonstellingen over aspecten van het verzet uit de Tweede Wereldoorlog, door middel van door het museum uitgegeven brochures en door middel van de educatieve activiteiten. Naast het geven van genuanceerde informatie over het verzet in de Tweede Wereldoorlog heeft de educatie in het Verzetsmuseum echter nog een tweede belangrijk doel. Dat doel is tevens een uitwerking van de eerder genoemde algemene doelstelling van het Verzetsmuseum, namelijk het zijn van een bezinningspunt voor jongeren. We willen dat jongeren van nu de kennis over het verzet in de Tweede Wereldoorlog niet alleen passief ondergaan maar dat ze er ook door aan het denken gezet worden over hun eigen handelen. Wij doen dit door in de door ons gegeven rondleidingen over de semi-permanente tentoonstelling op twee niveau's te actualiseren. Enerzijds gebeurt dit door waar mogelijk direkt op actuele gebeurtenissen te wijzen die doen denken aan de gebeurtenissen uit de jaren 1933-1945. Zo wordt bijvoorbeeld bij het onderdeel over de eerste anti-joodse maatregelen in Nederland gewezen op voorbeelden van hedendaags racisme en discriminatie. Vaak, helaas, zelfs op voorbeelden hiervan die letterlijk de vorige avond in het journaal te zien waren. Verder wordt bij het onderdeel over de hulp aan onderduikers gewezen op hulp aan bijvoorbeeld nu Joegoslavische vluchtelingen. Anderzijds wordt in de rondleidingen op een meer impliciete manier geactualiseerd. Dit gebeurt door in het verhaal over het verzet de nadruk te leggen op het feit dat verzet mensenwerk was. Niet het verhaal van helden zonder vrees maar het verhaal van gewone mensen die onder buitengewone omstandigheden tot buitengewone prestaties kwamen. Wij wijzen jongeren erop dat mensen in de oorlog een keuze maakten : ze werkten mee met de bezetters, ze verzetten zich actief tegen de bezetters of, en dat gold voor de meerderheid van de Nederlanders, ze hielden zich zoveel mogelijk afzijdig. Door te vertellen en aan de hand van de tentoonstelling te laten zien wat

verzetsmensen bezielde om daadwerkelijk in actie te komen, zetten de rondleiders jongeren aan het denken over hun eigen optreden in situaties die zij als onrechtvaardig ervaren.

De doelstelling van het willen zijn van een bezinningspunt voor jongeren wordt ook uitgewerkt in een aantal educatieve projecten die op speciale groepen toegesneden zijn. Zo heeft het Verzetsmuseum een project voor groepen militairen. Doel hiervan is deze militairen aan het denken te zetten over het mogelijke conflict tussen gegeven bevelen en hun eigen geweten. wij doen dit aan de hand van een video en een aangepaste rondleiding over de semi-permanente tentoonstelling. De video toont het waargebeurde verhaal van Joseph Schultz, een Duitse militair die tijdens de Tweede Wereldoorlog in het voormalige Joegoslavië gelegerd was. Hij krijgt op een gegeven moment het bevel om met zijn onderdeel partizanen te executeren. Hij kan het gehoorzamen aan dit bevel echter niet voor zijn eigen geweten verantwoorden en weigert deel te nemen aan de executie. Door zijn bevelhebbend officier wordt hij dan voor de keuze gesteld : deelnemen aan de executie of zelf tussen de te executeren partizanen gaan staan en ook doodgeschoten worden. Hij kiest het laatste en wordt door zijn collega-soldaten doodgeschoten. Aan de hand van deze video praten we met de militairen door over eventueel door hen ervaren conflicten tussen gegeven bevelen en eigen geweten.

Een tweede speciaal educatief aanbod is een project dat we hebben ontwikkeld voor christelijke jongerenorganisaties. Doel van dit project is deze jongeren aan het denken te zetten over de rol die hun geloof al dan niet speelt in hun houding ten opzichte van allerlei maatschappelijke vraagstukken. Het verzet in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog biedt hiervoor volop aanknopingspunten. Verscheidene verzetsgroepen, waaronder de allergrootste, de LO, de Landelijke Organisatie voor Hulp aan Onderduikers, kwamen voort uit christelijke hoek. De mensen die in deze organisaties actief waren, vonden in hun geloof een belangrijke inspiratiebron voor hun illegale werk. Aan de hand van een video die een beeld geeft van de mensen die in genoemde LO actief waren en aan de hand van een aangepaste rondleiding met nadruk op verzet van christelijke zijde wordt de hiervoor genoemde doelstelling vorm gegeven.

Wat is nu de rol van de mensen uit het voormalig verzet in dit alles ? Allereerst zijn wij van hen afhankelijk bij het verzamelen van materiaal. Naast een presentatiefunctie heeft het Verzetsmuseum ook een belangrijke verzamel-functie. Veel directbetrokkenen hebben nog materiaal uit hun verzetstijd thuis liggen. Dit materiaal wordt door hen, vaak ten onrechte, te onbenullig geacht om ermee naar een museum te gaan of het materiaal heeft voor hen nog zo'n emotionele waarde dat ze er geen afstand van willen doen. Het Verzetsmuseum probeert verzetsmateriaal op te sporen en mensen te bewegen dit, eventueel na hun dood, af te staan zodat het behouden blijft en voor een groter publiek toegankelijk wordt.

Materiaal alleen is mooi maar echt waardevol en bruikbaar wordt het pas als ook het verhaal dat erbij hoort bekend is. Zo kregen wij enige tijd geleden een uitgehold schaakbord uit de oorlog. Zonder verdere toelichting is het dan wel waarschijnlijk dat dit schaakbord als geheime bergruimte is gebruikt, maar door wie en waarom is onduidelijk. Gelukkig wist de man die het holle schaakbord bij het museum kwam afgeven hier nog het een en ander over te vertellen. De man bleek in de oorlog meubelmakersleerling te zijn. Hij had samen met zijn baas dit schaakbord vervaardigd voor mensen van de Westerweelgroep. Deze verzetsgroep, voornamelijk bestaande uit joden, zette in de oorlog een vluchtroute op voor joden vanuit Nederland, via het bezette België en Frankrijk, over de Pyreneeën naar Spanje. Het was de bedoeling dat deze mensen vervolgens probeerden om naar Palestina door te reizen. Om nu allerlei valse papieren tijdens het transport, dat voor een groot deel per trein plaatsvond, goed te kunnen verbergen, werden in Amsterdam bij genoemde meubelmaker holle schaakborden gemaakt en bijvoorbeeld ook holle houten kinderspeeltjes die meegegeven werden aan joodse kinderen die meereisden. Zonder deze toelichting was het holle schaakbord een anonieme bergruimte gebleven, nu is het dankzij het verhaal van de schenker een van de intrigerende, tastbare herinneringen aan het verzet tijdens de Tweede Wereldoorlog in ons museum.

Dit verhaal is een illustratie van een tweede belangrijke rol die mensen uit het voormalig verzet in ons museum vervullen, namelijk het geven van informatie uit de eerste hand ; het vertellen van hun eigen verhaal. Vanzelfsprekend wordt aan iedereen die materiaal schenkt, gevraagd om het verhaal dat erbij hoort te vertellen. Lang niet altijd is de schenker echter ook degene die destijds met het materiaal

gewerkt heeft. In deze gevallen proberen wij bij interessante collecties mensen op te sporen die wel uit de eerste hand een toelichting kunnen geven. Als deze persoon, of een wel direct betrokken schenker, een interessant verhaal blijkt te hebben vragen wij deze mensen of we een interview van hen mogen afnemen en dit op geluidsband mogen vastleggen. Als zij hiermee instemmen, proberen wij om uitgebreide biografische interviews af te nemen. Dit houdt in dat de hele levensgeschiedenis van deze mensen in het interview wordt doorgenomen met nadruk op de ervaringen in de jaren 1933 - 1945. We vinden het van groot belang dat de informatie die je over iemands oorlogservaringen krijgt in een kader geplaatst wordt. Immers : de periode 1933 - 1945 staat niet los van de rest van deze eeuw. De ontwikkelingen voor de oorlog hebben de gebeurtenissen in de oorlog bepaald en deze hebben op hun beurt weer hun vervolg gekregen in de naoorlogse tijd. Gegevens over iemands leven voor de oorlog geven bijvoorbeeld belangrijke informatie over de beweegredenen van mensen om in verzet te komen. Gegevens over iemands leven na de oorlog vertellen iets over de betekenis van de oorlogservaringen in iemands verdere leven. De interviews hebben op de eerste plaats een documenterende waarde, maar het is de bedoeling om in de toekomst ook compilaties uit deze interviews samen te stellen voor educatieve doeleinden. Het Imperial War Museum in Londen doet dit al jaren en heeft hier hele goede ervaringen mee. Tot op heden zijn de interviews steeds gekoppeld aan geschonken materiaal of aan de voorbereiding van wisseltentoonstellingen. Volgend jaar start het Verzetsmuseum in Amsterdam echter met een interview-project ten behoeve van de mondelinge documentatie van het Nederlandse verzetsverleden. Hiermee is haast geboden aangezien de te interviewen personen zo langzamerhand respectabele leeftijden bereiken en zij helaas niet het eeuwige leven hebben.

Mensen uit het voormalig verzet hebben nog een andere, heel belangrijke functie voor het Verzetsmuseum. Door hun aanwezigheid en verhalen vormen zij een continue informatie- en inspiratiebron voor de jongere medewerkers. Zij zijn de levende getuigen van een tijd die wij als jongeren nooit helemaal zullen kunnen navoelen. Het directe contact met mensen die deze tijd zelf meemaakt hebben, geeft een dimensie aan deze periode die niet uit het lezen van boeken of het kijken naar films te halen is. Zo kun je bijvoorbeeld stapels publikaties over de Februari-staking en de daaraan voorafgaande razzia's doorlezen maar pas

als je er iemand vijftig jaar naar dato nog steeds met glinsterende ogen over hoort en ziet vertellen, begrijp je iets van de indruk die deze gebeurtenissen op de mensen destijds gemaakt hebben.

Ik hoop dat u door mijn verhaal duidelijk geworden is hoe wij in het Verzetsmuseum in Amsterdam de herinnering aan het verzet in Nederland tijdens de Tweede Wereldoorlog levend proberen te houden op een manier die niet alleen herkenbaar is voor de ouderen maar ook leerzaam voor jongeren. In het Verzetsmuseum proberen wij de mythe te doorbreken dat alle Nederlanders in het verzet gezeten zouden hebben. Toch denken wij dat het belangrijk is om een vergrootglas boven dat verzet uit de Tweede Wereldoorlog te houden. De herinnering hieraan moet naast de herinnering aan de genocide en de nazi-misdadigheid levend gehouden worden vanwege z'n grote educatieve waarde : mensen hebben een eigen verantwoordelijkheid en zijn in staat om keuzes te maken. Wij proberen als Verzetsmuseum aan de hand van de geschiedenis van het verzet in de Tweede Wereldoorlog aan jongeren van nu duidelijk te maken dat ze nooit de rol van toeschouwer mogen accepteren. Of om het met een citaat van de schrijver Elie Wiesel te zeggen : 'Ik heb altijd geloofd dat het tegengestelde van liefde niet haat is, maar onverschilligheid. En dat betekent dat het tegengestelde van kennis niet onwetendheid is, maar onverschilligheid. Het tegengestelde van leven is niet dood, maar onverschilligheid voor leven en dood. En daarom geloof ik', aldus nog steeds Elie Wiesel, 'dat literatuur of kunst of schrijven, of onderwijzen of werken voor de menslievendheid, maar één doel heeft ; vechten tegen onverschilligheid.'

Cl. Singer

Dr. en Histoire

Université de Paris I (Fr.)

L'image des Juifs dans l'Univers concentrationnaire d'après les films de fiction (*)

¹ Cf. Nos articles dans *Les Nouveaux Cahiers*, «Le vécu juif au cinéma», n°84, printemps 1986 et l'article que nous avons consacré aux déportés dans le *Dictionnaire des personnages de cinéma* sous la direction de Gilles Horvilleur, Paris, Bordas, 1988, pp. 123-124.

Cette communication se propose l'étude des représentations cinématographiques de la shoa, c'est-à-dire la manière dont les cinéastes ont représenté la déportation, les camps de concentration et l'extermination des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale. Faisant suite à des recherches sur les représentations des juifs et des déportés au cinéma¹, elle s'insère dans une étude plus vaste que nous poursuivons actuellement sur les représentations cinématographiques de la Seconde Guerre mondiale au cinéma. L'approche que nous avons adoptée relève moins de la cinéphilie que de l'histoire des mentalités : il s'agit de s'interroger sur l'évolution des représentations de la shoa au cinéma, d'examiner la manière dont chaque pays a choisi de montrer (ou d'occulter) à l'écran l'univers concentrationnaire et aussi de souligner les stéréotypes les plus fréquemment utilisés.

On constate tout d'abord qu'on ne représente pas du tout de la même manière la «shoa» aujourd'hui et la «déportation» à la fin des années 1940. L'évolution n'est pas seulement sémantique, elle est aussi idéologique.

1) Evolution des représentations de la shoa au cinéma

² Filmographie en annexe.

(*) Communication prononcée le 24 novembre 1992 à la Commission «Cinéma». (Président de séance, Mr. P. Gordinne, Dir. Gén. de la Médiathèque de la Com. Fr.)

Peu de films évoquent la shoa : les 65 qui figurent dans notre filmographie (représentative mais non exhaustive)² ont été réalisés entre 1945 et 1991, tant en Europe qu'en Amérique du Nord. Ils évoquent tous la shoa mais, comme nous allons maintenant le souligner, de manière plus ou moins directe et centrale.

Si en ce début des années 1990 pas moins de deux films traitent de la shoa chaque année en moyenne, il faut rappeler qu'à la fin des années 1940 et dans les années 1950 il y avait certes de nombreux films sur la déportation, mais seul un petit nombre de ces films faisaient alors apparaître le sort spécifique des juifs au sein de l'univers concentrationnaire. Dans l'après-guerre en effet on ne différencie pas les diverses catégories des déportés. On ne précise nulle part (dans les commémorations ou dans les déclarations publiques) en particulier que les juifs (et les tsiganes) étaient alors les seuls à être voués à une extermination systématique.

Au cinéma, le destin (spécifique) des juifs n'apparaissait tout d'abord que de manière exceptionnelle (moins d'un film par an en moyenne entre 1945 et 1959). C'est seulement à partir des années 1960 que les représentations de la déportation, des camps de concentration et de l'extermination des juifs vont se multiplier dans les films de fiction.

Pour la seule année 1961 on recense rien moins que 7 films sur cette question. Ce nombre qui n'a jamais été depuis atteint, s'explique par une réactivation de la mémoire à la suite de l'arrestation (avril 1960) et du jugement spectaculaire d'Eichmann en Israël (avril-décembre 1961).

Dans les années 1970 la production de films sur la shoa a tendance à diminuer un peu (plus d'un film par an en moyenne au cours des décennies 1970 et 1980) mais on ne revient pas toutefois à l'étiage observé dans les années de l'immédiat après-guerre. Depuis deux-trois ans le nombre de films (et de projets) a de nouveau tendance à augmenter.

On observe donc sur le plan quantitatif une variation sensible du rythme de la production de films à propos de la shoa. La fin de la phase la plus aiguë de la guerre froide et le procès Eichmann en 1960-61 semble avoir favorisé la production de films sur cette question, en particulier à l'ouest, où il ne pouvait être question jusque-là d'accabler le peuple allemand. La République Fédérale d'Allemagne n'était-elle pas devenue en effet un partenaire militaire incontournable face au danger militaire alors représenté par les armées soviétiques et celles des pays membres du pacte de Varsovie ?

A l'examen du rythme de la réalisation et de la programmation des films évoquant la shoa, et sans se pencher ici sur leur contenu, on ne peut aujourd'hui qu'être surpris par la longueur «d'incubation», de «digestion» nécessaire

avant que des créateurs, en l'occurrence des cinéastes, se soient essayés à en donner une forme non-documentaire.

A vrai dire la séparation entre documentaires et films de fiction est en grande partie artificielle dans la mesure où, toujours sur le plan quantitatif, les reportages filmés sont eux aussi fort rares dans les années 1945-1960. Et de manière là encore paradoxale il va falloir attendre plusieurs années avant de voir leur nombre augmenter. Plus on s'éloigne dans le temps de la shoa, plus on arrive à l'appréhender et donc à la représenter au cinéma.

Pour la France notre observation concerne non seulement les documentaires mais aussi les actualités cinématographiques hebdomadaires. Certes ces dernières signalent à plusieurs reprises le retour des « prisonniers » à partir d'avril-mai 1945, cependant, pas plus que dans les documentaires ou les films de fiction, il n'y est alors question de distinguer les déportés raciaux, des anciens militaires (ennemis ou alliés des allemands), des membres du Service du Travail Obligatoire (STO) ou encore des travailleurs (hommes et femmes) partis volontairement en Allemagne pour y trouver un emploi. En mai 1945 les journaux filmés des actualités françaises évoquent de manière « oecuménique » la déportation et l'univers concentrationnaire, ne faisant d'ailleurs apparaître sur les écrans que les camps de Buchenwald et Dachau (respectivement les 17 et 24 mai 1945) où juifs et non-juifs étaient souvent réunis. C'est seulement après la création de l'Etat d'Israël que le camp d'Auschwitz, plus spécifiquement comme on le sait destiné à l'extermination des juifs, va être évoqué pour la première fois dans les actualités françaises, le 9 septembre 1948. Encore faut-il souligner le titre sous lequel il est présenté : « Pélerinage à Auschwitz », le mot « Pélerinage » n'étant pas, en ce qui concerne les juifs, le plus adéquat.

Pour les films documentaires il va falloir attendre dix années avant qu'Alain Resnais évoque, en 1955, sur un texte à la fois sobre et déchirant d'un déporté, Jean Cayrol, l'univers concentrationnaire dans l'inoubliable *Nuit et brouillard*. Mais même dans ce chef-d'oeuvre dont la projection aux élèves a été encore recommandée récemment par le ministre de l'Education nationale en France, la voix-off insiste sur les origines variées (nationales, religieuses et politiques) des déportés, sans souligner l'extermination systématique dont les juifs ont été victimes.

Un silence du même type s'observe aussi dans les films de fiction où, dans les années d'après-guerre, il est certes souvent question de la guerre, de l'Occupation et de la Résistance, voire même des atrocités commises par les nazis dans les camps de concentration, mais jamais du sort spécifique des juifs. De ce point de vue, le silence du film *Retour à la vie* nous paraît éloquent.

Tourné en 1948 par André Cayatte, Georges Lampin, Henri-Georges Clouzot et Jean Dreville ce film, composé de cinq sketches, retrace le destin de cinq déportés. Il évoque les difficultés liées à la réinsertion de ces derniers mais aucun de ceux-ci n'est juif ou même explicitement connoté comme tel. Ainsi tante Emma (madame de Revinsky) revient de Dachau dans un état pitoyable mais, à la projection du premier épisode de ce film, on comprend qu'elle y avait été déportée en tant que résistante. Quant à Jean (Louis Jouvet) il revient certes blessé (physiquement mais surtout moralement) d'un camp de concentration mais rien ne laisse supposer que cet homme désabusé ait pu être déporté pour des raisons raciales.

Pour mieux comprendre ces silences du cinéma il faut rappeler que les malheurs et le destin spécifique des juifs sous l'Occupation n'apparaissent dans les années d'après-guerre ni dans les témoignages écrits, ni dans les déclarations publiques ou les commémorations organisées en France. Les nouvelles autorités politique de ce pays, mais également les dirigeants communautaires et dans une moindre mesure les rescapés de la déportation eux-mêmes, s'évertuent à éliminer toutes distinctions entre les différentes catégories de déportés afin de reconstituer plus facilement la grande famille française.

A cet objectif, somme toute compréhensible après quatre longues années de mesures d'exclusion des juifs de la communauté nationale, il faut pourtant associer une censure des pouvoirs publics sur les informations concernant l'univers concentrationnaire en général³ et une méconnaissance, voire même une certaine indifférence de l'opinion publique quant au destin tragique des juifs en France sous l'Occupation. Le cinéma de fiction reflète cette indifférence, ce manque de sensibilité.

Ainsi en 1949 Maurice Cam réalise *Drame au Vel d'Hiv'*. Il n'y est pas question des rafles de juifs mais d'un simple règlement de compte après le vol de la recette de la caisse du Vel d'hiv'. Il va falloir en fait un demi-siècle pour que

³ Cf. Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 62 sq.

⁴ Sur l'indifférence de l'opinion publique vis-à-vis des juifs au lendemain de la Libération en France, cf. Claude Singer, *Vichy, l'Université et les Juifs : les silences et la mémoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 326 sq.

le Vel d'Hiv' évoque moins dans la mémoire collective des Français les grandes réunions sportives que les arrestations massives de juifs en juillet 1942. Au lendemain de la guerre l'opinion publique n'a pas encore pris conscience véritablement de la signification de la shoa et du rôle du gouvernement de Vichy⁴.

Cette incompréhension n'est pas exclusivement française. Les déportés qui apparaissent sur les écrans italiens au lendemain de la guerre sont eux aussi loin d'exprimer ce que nous appréhendons aujourd'hui de la shoa et de l'univers concentrationnaire. La plupart des déportés évoqués dans les films de fiction italiens ne sont pas non plus connus comme juifs. De plus les rares fois où leur déportation est mentionnée de manière explicite, l'image cinématographique qui en est donnée reste vague, voire passablement éloignée du drame décrit.

C'est le cas en particulier de l'histoire mise en images par Goffredo Alessandrini dans *Le juif errant* (1948). Elle emprunte probablement plus aux vieilles légendes chrétiennes sur le «châtiment» du peuple déicide qu'aux récits des rescapés de la shoa. Les juifs étrangers qui apparaissent dans ce film italien situé en France sont déportés dans des wagons à bestiaux pratiquement dès l'entrée des Allemands à Paris (alors que les premières grandes déportations vers l'est débutent en fait seulement au printemps 1942). Ils se retrouvent avec Mathieu Blumenthal (Vittorio Gassmann) dans un bien improbable camp de travail où, le professeur Epstein (Harry Feist), lui même déporté juif, se voit même proposer de pratiquer des expériences médicales sur ses coreligionnaires ! Les dernières séquences de ce film fort peu réaliste décrivent de manière sulpicienne la rédemption du juif errant qui, par amour pour la belle Esther (Valentina Cortese), rachète ses fautes passées, en particulier son comportement au moment de la crucifixion de Jésus-Christ (première partie du film), en se livrant aux autorités du camp alors qu'il avait réussi à s'en échapper. Sur les écrans de 1948 c'est encore par «l'holocauste», le sacrifice religieux, que le juif éternel peut espérer racheter ses fautes !

Dans la très catholique Pologne, où la déportation et les camps de concentration ne sont pas une abstraction mais une sinistre réalité connue de tous, il n'existe pas, sur le plan cinématographique, de caricatures aussi grossières que le film italien dont il vient d'être question. Cependant, comme

en Italie, la déportation et l'extermination des juifs jouent un rôle essentiellement utilitaire : les juifs sont objets plutôt que sujets du récit où ils apparaissent. Certes en 1948 deux films, *La vérité n'a pas de frontières* d'Alexander Ford et *La dernière étape* de Wanda Jakubowska, évoquent le sort des juifs en Pologne pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais le comportement de ceux-ci au moment de l'anéantissement du ghetto de Varsovie, tout comme leur résignation au moment où s'effectue la sélection à Auschwitz, s'inscrivent en fait dans la souffrance d'une Pologne toute entière martyrisée et régénérée par le socialisme. Certes le destin des juifs de Pologne est évoqué mais seulement pour exalter, derrière l'Armée rouge de Staline, l'union de tous les patriotes polonais contre l'occupant nazi. Dans la Pologne socialiste de l'après-guerre on va en effet prôner, sans distinction de religions, d'opinions politiques ou d'appartenance à un mouvement de Résistance, l'union de tous les polonais chaque fois qu'il est question de la guerre. Alors que débute la guerre froide, l'union de tous les patriotes contre les tortionnaires nazis devient un slogan inlassablement utilisé à l'est par la propagande officielle.

Alors qu'au lendemain de la guerre les personnages juifs étaient donc rares et souvent aussi moins connotés «juifs» que «résistants» dans les films où ils figuraient, il en va tout autrement aujourd'hui. En effet depuis quelques années il est presque impossible de faire un film sur la Deuxième Guerre mondiale sans que le sort des juifs soit évoqué. De plus, loin de chercher à éliminer les spécificités de ces derniers, nombre de réalisateurs s'évertuent au contraire (avec plus ou moins de bonheur) à les souligner et à les mettre en valeur.

Cette tendance, perceptible tant en Amérique que dans les deux anciens blocs de l'Europe, a fait son apparition en Europe dès les années 1970, dans des films comme *Le jardin des Finzzi-Contini* (1970), *Les guichets du Louvre* (1974), *Monsieur Klein* de Joseph Losey (1976), *David* de Peter Lilienthal (1979)...

Dans les années 1980 les cinéastes qui représentent des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale s'efforcent de mettre en valeur les «spécificités» de ces derniers. En Hongrie I. Gyöngyössi et B. Kabay montrent dans *La révolte de Job* (1983) à travers les yeux d'un enfant non-juif adopté par un couple de paysans juifs les dernières céré-

monies religieuses célébrées par la communauté juive avant les arrestations massives, la déportation et l'extermination.

Dans *Au revoir les enfants* (1987) Louis Malle fait intervenir les questions religieuses dans les discussions entre les deux amis, juif et catholique, avant l'intrusion des nazis dans l'école où les enfants juifs sont arrêtés et déportés avec le père Jacques.

Dans *Ennemies* de Paul Mazurski (1989), d'après le roman homonyme d'Isaac B. Singer, le judaïsme est au centre des discussions entre survivants de la shoa qui se sont installés dans le Nouveau monde, à New York : certains ont encore «la foi», d'autres l'ont définitivement perdue et n'ont plus goût à la vie.

Quant au film d'Agnieszka Holland, *Europa Europa* (1990) c'est une réflexion sur l'identité juive à travers le parcours hors du commun d'un adolescent allemand qui a été successivement recueilli pendant la Seconde Guerre mondiale par des pionniers soviétiques puis des militaires nazis, avant l'arrivée des Américains et son départ pour Israël. L'évocation de la Seconde Guerre mondiale fait désormais systématiquement apparaître la shoa.

2) Les spécificités nationales de la shoa au cinéma

Le titre du dernier film cité nous amène tout naturellement à souligner maintenant l'origine essentiellement européenne des films de fiction où il est question de la shoa : 80% d'entre-eux ont été produits en Europe. Les Etats-Unis, premier producteur du cinéma occidental, réalisent seulement un film de plus que l'Italie sur cette question, deux de moins que la Pologne et surtout *deux fois moins* de films sur ce thème que la France. Alors que Hollywood consacre d'innombrables films à la guerre en Europe, la question de la shoa reste paradoxalement fort peu évoquée dans le cinéma américain. On pourrait même affiner notre observation en précisant que, parmi les rares films américains évoquant la shoa, plusieurs n'ont pu aboutir que grâce au soutien de producteurs indépendants, en marge des grands studios. Drame européen, la shoa a donc surtout été représentée dans des films du vieux continent.

Parmi ces derniers il faut tout d'abord relever la discrétion du cinéma allemand sur cette question. Au total en effet moins de dix films tournés en RFA et en RDA entre

1945 et 1989 ont traité cette question qui reste aujourd'hui encore un tabou majeur de l'Allemagne réunifiée.

Même remarque et même pudeur mais certainement pour de toutes autres raisons dans un cinéma israélien il est vrai beaucoup moins prolifique (les quelques films réalisés chaque année en Israël traitent essentiellement de questions actuelles, très contemporaines).

Il faut par contre souligner le rôle essentiel joué par la France. Certes dans ce pays les représentations de la shoa sont plutôt tardives et la complicité du régime de Vichy n'y est presque jamais évoquée, mais, à partir des années 1960, et surtout dans les années 1970, elles se sont considérablement multipliées. De la sorte, c'est bien dans le cinéma français que la déportation, les camps de concentration et l'extermination des juifs apparaissent le plus souvent.

Il faut aussi souligner l'importance de ces thèmes dans les cinématographies des pays socialistes. Si les républiques de l'ex-URSS ont produit d'innombrables films sur la «Grande guerre patriotique de 1941-1945», aucun d'entre-eux pourtant, tous comme les stèles commémoratives apposées par les pouvoirs publics, ne souligne la spécificité du destin juif pendant cette période. Une exception notable pourtant, *La commissaire* (1967), film dans lequel Klaudia Vavilov (Nonna Mordiukova), une commissaire politique de l'Armée rouge luttant contre les blancs en 1922 entrevoit la shoa lors d'un délire prémonitoire. Encore faut-il préciser que cette oeuvre, inspirée d'une nouvelle de Vassili Grossman, a été retenue 20 années par la censure avant de pouvoir être diffusée normalement en Russie et dans le reste du monde.

En Hongrie, en Tchécoslovaquie et surtout en Pologne, petits pays sur le plan de la production cinématographique, on aborde par contre ouvertement et surtout fréquemment les thèmes de la déportation, des camps et de l'extermination. C'est probablement d'ailleurs dans ces pays que, sur le plan strictement quantitatif, et proportionnellement bien entendu au nombre de films produits, la shoa a été le plus souvent évoquée dans les films de fiction.

Chacun de ces pays, occupés par les nazis entre 1939 et 1945, a eu tendance à privilégier un camp situé sur son territoire national. Ainsi le camp d'Auschwitz apparaît notamment dans des films polonais : *La dernière étape* de Wanda Jakubowsk (1948), *La Passagère* d'Andrzej Munk

(1964) et *Une vie pour une vie* de Krzysztof Zanussi (1990). Le *Korczak* d'Andrzej Wajda (1990) se situe par ailleurs dans un autre camp polonais, à Treblinka. En Tchécoslovaquie c'est essentiellement le camp de Terezin qui a été choisi par les cinéastes. Il en est question notamment dans *Ghetto Terezin* d'Alfred Radok (1949), *Transport au paradis* de Zbynek Brynych (1962) et plus récemment dans *Le cri du papillon* de Karel Kachyna (1991).

A l'ouest ce sont surtout les camps de concentration «occidentaux» de Bergen-Belsen, Buchenwald, Mauthausen, et Dachau qui sont les plus représentés ou évoqués dans les films de fiction : un camp d'extermination situé en Bavière (mais non-nommé) dans *Le bal des maudits* de Edward Dmytryk (1958), Bergen-Belsen dans *Le journal d'Anne Frank* de George Stevens (1959), Buchenwald et Mauthausen dans *L'enclos* d'Armand Gatti (1961), Dachau dans *Le jardin des Finzi-Contini* de Vittorio de Sica (1970)...

Certes il est aussi question d'Auschwitz dans quelques films occidentaux, mais ce camp ne deviendra le symbole, l'archétype même de la shoa que très progressivement, dans le cinéma des années 1970-80, c'est-à-dire après la fin de la guerre froide. A partir des années 1970 le camp d'Auschwitz apparaît ou est évoqué dans des films comme *Un sac de billes* de Jacques Doillon (1975), *La vie devant soi* de Moshe Mizrahi (1977), *La mort est mon métier* (1977), *Le choix de Sophie* d'Alan Pakula (1982), *La Storia* de Luigi Comencini (1987), *Les années sandwichs* de Pierre Boutron (1988), *Ennemies* de Paul Mazurski (1989)... Il n'est pas superflu de préciser que tous les titres de films qui viennent d'être cités ici à propos d'Auschwitz sont tirés de romans et qu'avant de s'imposer dans les cinématographies occidentales ce camp d'extermination avait déjà commencé à apparaître dans les écrits consacrés à la shoa.

3) Images de la shoa au cinéma

Comment représenter la shoa, c'est-à-dire la déportation, les camps de concentration et l'extermination des juifs pendant la Seconde Guerre mondiale au cinéma sans mentir, sans tricher, sans trahir ?

Cette question, à laquelle il n'est évidemment pas aisé de répondre, c'est celle que le cinéaste Istvan Szabo met dans la bouche du personnage principal de son film, *Père* (1966). Le héros de cette oeuvre riche et passionnante est un jeune

homme à la recherche de la mémoire perdue. Il s'attache dans sa quête à la reconstitution de la mémoire de tout un peuple (la Hongrie traumatisée par les événements de 1956 totalement occultés dans l'idéologie officielle) mais surtout à celle de son père mythifié, tué en 1945 pendant le siège de Budapest. Au cours de ses investigations il va croiser une jeune fille juive qui a elle aussi, mais pour de toutes autres raisons, infiniment de mal à assumer son passé. Un moment tous deux sont amenés à participer, en tant que figurants, au tournage d'un film consacré à la déportation des juifs hongrois. Le réalisateur très maladroit de ce «film dans le film» paraît totalement incapable de transmettre une image simplement vraie et non stéréotypée de la déportation : le pyjama rayé, l'étoile jaune et la cruauté des tortionnaires nazis ainsi que de leurs alliés fascistes.

Ce décalage entre «vécu», «imaginaire» et «représentation» est aujourd'hui souligné par la plupart des survivants ainsi que par leurs enfants qui, comme la jeune fille du film de I. Szabo, ont tant de mal à faire le deuil de leurs parents. Les représentations de la déportation, de l'univers concentrationnaire et de l'extermination s'avèrent délicates. Comment en effet représenter en images, qui plus est dans des films de fiction presque toujours commerciaux, des choses déjà indicibles avec des mots, avec la plume ?

Les films qui évoquent la shoa montrent souvent à l'image la déportation avec les mêmes archétypes : les uniformes et la brutalité des Allemands et de leurs alliés pour les rafles, les wagons à bestiaux pour la déportation en train vers les camps d'extermination, les chiens policiers à l'arrivée et la sélection, l'uniforme rayé des détenus, la faim, la saleté et la boue de l'univers concentrationnaire...

Par contre l'extermination n'est pratiquement jamais représentée. Difficile en effet de visualiser la mort industrielle pour un public qui, ayant payé sa place, ne souhaite pas forcément assister à des séquences très pénibles de torture, de sévices ou de chambre à gaz. A notre connaissance le seul film de fiction qui se risque à donner une représentation de la mort dans les chambres à gaz, est le très courageux film hongrois de Z. Fabri, *L'arrière saison* (1966). Pour évoquer la mauvaise conscience d'un vieil homme hanté par le souvenir de l'arrestation et de la déportation de ses anciens patrons, un couple de pharmaciens juifs, apparaissent à l'écran des images de femmes et d'hommes nus hurlant dans des cages de verre où fonctionnent des

douches. Cette transposition - poétique et assez efficace - n'est toutefois pas dénuée d'ambiguïté dans la mesure où le spectateur peut associer chambres à gaz et cage de verre (derrière laquelle faut-il le rappeler Eichmann a été jugé en Israël), c'est-à-dire en fait victimes et bourreaux. Quelle que soit la manière dont on peut interpréter cette visualisation de l'extermination on doit souligner ici qu'elle n'a pas été imitée dans d'autres films. La représentation de la mort dans une chambre à gaz s'avère aujourd'hui encore un tabou difficilement transgressable, surtout dans les films de fiction qui sont, répétons-le, des films commerciaux.

Il faut souligner le rôle en fait périphérique de la shoa dans les films où il en est question. Si on devait passer en revue les 65 titres de films retenus, on constaterait que tout au plus dix d'entre eux traitent de la shoa de manière centrale. Pour les autres, c'est-à-dire l'immense majorité, la shoa n'a qu'une fonction secondaire, voire même anecdotique. Ainsi dans *Au-delà du mal* de Joseph Krumbold (Israël 1950), *Le jongleur* d'Edward Dmytryck (USA 1953), *Roméo, Juliette et les ténèbres* de Jiri Weiss (Tchécoslovaquie 1959), *Samson* d'Andrzej Wajda (Pologne 1961), *Toute une vie* de Claude Lelouch (France 1974), *Lili Marleen* de Rainer Fassbinder (RFA 1980), *Les héritières* de Marta Meszaros (Hongrie 1980), *La Storia* de Luigi Comencini (Italie 1987), le ou les personnages centraux sont certes directement et personnellement confrontés à la shoa mais cet élément du récit apparaît comme secondaire, perdu au milieu de bien d'autres questions plus importantes. Le thème de la shoa joue le plus souvent un rôle de typologie qui permet de mieux définir à l'écran la personnalité ou le caractère des protagonistes. Presque toujours cependant ce sont des questions affectives ou sentimentales qui priment dans les films qui ont la shoa pour toile de fond. Menace ou rappel d'une déportation n'ont souvent pour exclusif objectif que de dramatiser le récit filmique. On évoque certes la shoa mais rarement pour en parler véritablement.

Cette remarque nous permet de mieux saisir pourquoi nombre de films qui sont censés traiter des Juifs et de la Seconde Guerre mondiale ne font en fait qu'illustrer la shoa sans rechercher nécessairement la crédibilité sur le plan historique ou strictement humain. Elle explique notamment l'existence de films contestés (et contestables) tels que *Kapo* de Gilberto Pontecorvo (1960), *Portiers de nuit* de Liliana Cavani (1974) et *Lili Marleen* de Rainer Fassbinder

(1980) où l'évocation de la déportation devient carrément le prétexte aux représentations de phantasmes sexuels et/ou relations sado-masochistes. Certes il est normal que les images cinématographiques de la shoa évoluent avec les mœurs et les mentalités. Il n'est pas certain pour autant que cette évolution constitue un progrès.

A ces films et bien d'autres encore aussi «sulfureux» on est en effet en droit de préférer un film plus ancien mais beaucoup plus sobre d'Andrzej Munk : *La passagère*.

Tourné en 1961 mais montré seulement à partir de 1964 ⁵, ce film polonais est incontestablement, de notre point de vue, le meilleur et le plus profond film de fiction jamais réalisé sur la shoa à ce jour. Sur un scénario d'A. Munk, d'après le roman de Zofia Posmysz, il raconte l'histoire de Lisa (Aleksandra Slaska) ancienne SS affectée au camp d'Auschwitz qui, lors d'une croisière, plusieurs années après la guerre, croit reconnaître Marta (Anna Ciepielewska), une autre passagère, qui était détenue dans ce même camp. Cette rencontre réveille un passé ignoré de son mari et enfoui au plus profond de sa mémoire.

⁵ En raison de la mort de son réalisateur dans un accident de voiture pendant le tournage du film.

Progressivement et grâce à des flashes-back de plus en plus long et de plus en plus précis, les spectateurs assistent à la reconstitution de la vérité : loin de chercher à «protéger» Marta, Liza a joué avec elle pour mieux parvenir à l'humilier et briser sa dignité. Plusieurs séquences extrêmement sobres (les rencontres soigneusement organisées par Liza entre Marta et son fiancé Tadeusz, avant que ce dernier ne soit exécuté; la ronde des femmes nues piétinant dans la boue et le froid avant leur exécution, la manière très impersonnelle et administrative dont le SS, juché sur le toit d'une chambre à gaz, jette finalement les cristaux mortels dans les trous conçus à cet effet...) font de ce film extrêmement émouvant et sensible un témoignage majeur sur l'univers concentrationnaire.

De plus *La passagère* est sur le plan strictement chronologique l'un des tout premiers films à amorcer une réflexion sur l'identité et la mémoire. Ces deux préoccupations vont être au centre des évocations cinématographiques de la shoa dans les années 1970-80. *Monsieur Klein* de Joseph Losey (France 1976), *David* de Peter Lilienthal (RFA 1979), *Le choix de Sophie* d'Alan Pakula (USA 1982) notamment vont s'en inspirer. L'évocation de la déportation au cinéma permet de nos jours de faciliter une introspection, un voyage intérieur dans la mémoire et l'ima-

ginaire. Il s'agit certes pour les scénaristes et les réalisateurs d'éclairer les spectateurs sur l'identité et le parcours des différents protagonistes du film mais il s'agit surtout pour eux de faire participer les spectateurs à une réflexion personnelle, individuelle au sujet de la shoa.

C'est par ce cheminement qu'a pu se constituer ces dernières années une «mémoire universelle» de la shoa. A mesure que l'on s'éloigne de la période où se situe cette déchirure de l'Histoire, à mesure que le temps efface les souvenirs, les témoignages et jusqu'aux traces des derniers rescapés de par le monde, le cinéma, et singulièrement le cinéma de fiction qui est par définition aujourd'hui l'unique langage universel, accessible au plus grand nombre, est devenu un formidable outil pour combattre non seulement les silences et les falsifications mais également pour lutter contre la «marée irrésistible de l'oubli» dont parlait avec appréhension et lucidité le philosophe Vladimir Jankélévitch⁶.

⁶ Cf. François George, «Visages de la Résistance», in *La Liberté de l'esprit*, n°16, Lyon, La manufacture, 1987, p. 17.

Le fait que d'autres films ont évoqué cette année, en 1992, la shoa, notamment dans plusieurs républiques de l'ex-URSS, et qu'un producteur-réalisateur de la taille de S. Spielberg (*Jaws*, *E.T.*, *Hook...*) se soit lancé dans *La liste de Schindler*, une adaptation du roman de Thomas Kenelly qui raconte le rôle joué par un industriel chrétien et allemand (Schindler) dans le sauvetage de plusieurs centaines de détenus juifs à Auschwitz au cours de la Seconde Guerre mondiale, tout cela souligne que le cinéma mondial, du vieux mais aussi du nouveau monde, loin de vouloir déposer les armes, entend bien continuer aujourd'hui à perpétuer la mémoire de la shoa.

Bibliographie de base

- P. Haudiquet, J.-P., Jeancolas et I. Nemeskürty, *Le cinéma hongrois*, Cinéma-Pluriel, Centre G. Pompidou, 1979.
- Patricia Erens, *The Jew in American Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, CinémAction 32, Cerf, 1985.
- Ilan Avisar, *Screening the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- Boleslaw Michalek, *Le cinéma polonais*, Cinéma-Pluriel, Centre G. Pompidou, 1992.

Filmographie

- *La route est longue* (Lang ist der Welt), Allemagne, 1947, réal. Herbert Fredersdorf. NB Film parlant Yiddish tourné dans la zone d'occupation US.
- *La dernière étape*, Pologne, 1948, réal. Wanda Jakubowska.
- *Le Juif errant*, Italie, 1948, réal. Goffredo Alessandrini.
- *La vérité n'a pas de frontière*, Pologne, 1948, réal. Alexander Ford.
- *Ghetto Terezin* (La longue route), Tchécoslovaquie, 1949, réal. Alfred Radok.
- *Au-delà du mal*, Israël, 1950, réal. Joseph Krumgold.
- *Le Jongleur* (The Juggler), USA, 1953, réal. Edward Dmytryk.
- *Génération*, Pologne, 1955, réal. Andrzej Wajda.
- *Etoiles* (Sterne), RDA-Bulgarie, 1958, réal. Konrad Wolf.
- *Le bal des maudits* (The Young Lions), USA, 1958, réal. Edward Dmytryk.
- *Le Journal d'Anne Frank*, USA, 1959, réal. George Stevens.
- *Roméo, Juliette et les ténèbres*, Tchécoslovaquie, 1959, réal. de Jiri Weiss.
- *Kapo* Italie, 1960, de Gilberto Pontecorvo.
- *Exodus* USA, 1960, réal. Otto Preminger.
- *Deux mi-temps en enfer*, Hongrie, 1961, réal. Zoltan Fabri.
- *L'enclos*, France, 1961, réal. Armand Gatti.
- *Pitchi poi*, France, 1961, réal. Marcel Blistène.
- *Jugement à Nuremberg*, USA, 1961, réal. Stanley Kramer.
- *Samson*, Pologne, 1961, réal. Andrzej Wajda.
- *Certificat de naissance*, Pologne, 1961, réal. Stanislaw Rozewicz.

- *L'or de Rome*, Italie, 1961, Carlo Lizzani.
- *La Passagère*, Pologne, 1961-64, réal. Andrzej Munk.
- *Transport au paradis*, Tchécoslovaquie, 1962, réal. Zbynek Brynych.
- *Les diamants de la nuit*, Tchécoslovaquie, 1962, réal. Jan Nemec.
- *Le prêteur sur gages*, USA, 1965, réal. Sidney Lumet.
- *La cage de verre*, France-Israël, 1965, réal. Philippe Arthuys.
- *Sandra*, Italie, 1965, réal. Luchino Visconti.
- *L'arrière-saison*, Hongrie, 1966, réal. Zoltan Fabri.
- *Père*, Hongrie, 1966, réal. Istvan Szabo.
- *La 25e Heure*, France-Italie-Yougoslavie, 1966, réal. Henri Verneuil.
- *La commissaire*, URSS, 1967, réal. Alexandre Askoldov.
- *Paysage après la bataille*, Pologne, 1969, réal. Andrzej Wajda.
- *Le jardin des Finzi-Contini*, Italie, 1970, réal. Vittorio de Sica.
- *Une larme dans l'océan*, France, 1970, réal. Henri Glaeser.
- *Le train*, France, 1973, réal. Pierre Granier-Deferre.
- *Les guichets du Louvre*, France, 1974, réal. Michel Mitrani.
- *Portier de Nuit*, Italie, 1974, réal. Liliani Cavani.
- *Le dossier Odessa*, GB, 1974, réal. Ronald Neame.
- *Toute une vie*, France, 1974, réal. Claude Lelouch.
- *Un sac de billes*, France, 1975, réal. Jacques Doillon.
- *L'homme dans la cage de verre*, USA, 1975, réal. Arthur Hiller.
- *Monsieur Klein*, France, 1976, réal. Joseph Losey.
- *Rue Haute*, Belgique, 1976, réal. André Ernotte.
- *La vie devant soi*, France, 1977, réal. Moshe Mizrahi.
- *La mort est mon métier* (Aus einem deutschen Lebend), RFA, 1977, réal. Theodor Kotulla.
- *David*, RFA, 1979, réal. Peter Lilienthal.
- *Les héritières*, France-Hongrie, 1980, réal. Marta Meszaros.
- *Les uns et les autres*, France, 1980, réal. Claude Lelouch.
- *Lili Marleen*, RFA, 1980, réal. Rainer Fassbinder.
- *La barque est pleine*, Suisse, 1981, réal. Markus Imhoof.
- *Le choix de Sophie*, USA, 1982, réal. Alan Pakula.
- *Au nom de tous les miens*, France, 1983, réal. Robert Enrico.

- *La Révolte de Job*, Hongrie, 1983, réal. I. Gyöngyössi et B. Kabay.
- *Cartes postales d'un voyage*, Pologne, 1984, réal. Waldemar Dziki.
- *Partir revenir*, France, 1985, réal. Claude Lelouch.
- *Falsch*, Belgique, 1987, réal. Jean-Pierre et Luc Dardenne.
- *Au revoir les enfants*, France - RFA, 1987, réal. Louis Malle.
- *La storia*, Italie, 1987, réal. Luigi Comencini.
- *Les années sandwichs*, France, 1988, réal. Pierre Boutron.
- *Enemies*, USA, 1989, réal. Paul Mazurski.
- *Une vie pour une vie*, Pologne, 1990, réal. Krzysztof Zanussi.
- *Korczak*, Pologne, 1990, réal. Andrzej Wajda.
- *Europa Europa*, RFA-France-Pologne, 1990, réal. Agnieszka Holland.
- *Marta et moi*, France-Tchécoslovaquie, 1991, réal. Jiri Weiss.
- *Le cri du papillon*, France-Tchécoslovaquie, 1991, réal. Karel Kachyna.

Philippe EHLEM
Cirtique de cinéma
(Belgique)

Etude comparative des esthétiques de représentations des crimes et génocides nazis dans le cinéma de fiction (*)

A PROPOS DE LA REPRESENTATION DES CRIMES ET GENOCIDES NAZIS DANS LE CINEMA DE FICTION

Le cinématographe aura été, par excellence, l'art du vingtième siècle et cela d'une façon si étroite qu'il risque bien, dans la forme que nous connaissons, de disparaître avec lui. Concurrencé désormais par les développements industriels de l'image vidéo que l'on consomme quotidiennement à travers son véhicule domestique, la télévision, le cinéma n'est plus désormais qu'un vecteur d'images parmi d'autres.

Si j'entame cet exposé par ce préambule un peu scolaire, c'est pour poser d'emblée le problème de l'esthétique de la représentation cinématographique dans le domaine de la fiction dont on se rend compte de façon aiguë aujourd'hui, qu'elle reste très étroitement liée à son mode historique de diffusion, mode qui pourrait bien se révéler, comme tout pousse à le croire actuellement, condamné dans les années à venir.

En tout état de cause, les bouleversements que connaît le cinéma dans ce mode de diffusion - la salle, l'écran plus grand que nature, l'expérience collective de la vision d'un film dans l'obscurité sans qu'aucune coupure publicitaire ne vient interrompre son flux - implique pour celui-ci de nouvelles données et des contraintes inédites qu'il a du, bon gré mal gré, intégrer depuis une quinzaine d'années, données et contraintes issues pour l'essentiel de l'avènement hégé-

(*) Communication prononcée le 25 novembre 1992 à la commission «Cinéma». (Présidente de séance : Mr. H. INGBERG, chef de Cabinet, Exéc. Com. Française).

monique de la télévision, média qui désormais l'englobe et, par la force des choses, le banalise, entraînant très certainement des conséquences irréversibles sur la nature même de cet art, conséquences que certains (je pense ici au critique français, Serge Daney) ont assimilées à la mort tout court de l'art cinématographique tel qu'il a existé jusqu'à aujourd'hui. Etudier aujourd'hui les esthétiques mises en jeu par le cinéma dans sa tentative de représenter les crimes et génocides nazis dans le domaine bien particulier de la fiction, c'est, d'une certaine manière, entamer l'étude d'une histoire révolue¹. La suite de cette histoire, si il doit y avoir une suite, c'est à la télévision qu'elle se poursuivra avec toutes les craintes et tous les doutes que l'on peut avoir sur la capacité de ce média, pour toutes les raisons que nous savons, à devenir le vecteur, ou plus simplement le relais d'une mémoire vivante et à générer, dans une perspective éthique, une dimension esthétique originale, si l'on doit se référer aux oeuvres spécifiques qu'elle a, à ce jour, enfanté : je pense, bien sûr ici, au feuilleton HOLOCAUSTE et au téléfilm SURSIS POUR UN ORCHESTRE.

¹Lorsque ce texte a été écrit, LA LISTE DE SCHINDLER de Steven Spielberg n'avait pas été encore tournée. Le film de l'auteur d'E.T. remet-il pour autant en question cette affirmation ? Nous pensons que, comme dans le cas du film d'Andrej Wajda, KORZACK (1990), il continuera à y avoir une production sporadique de films destinée à une audience cinématographique, mais que la télévision à d'ores et déjà prit le relais du cinéma pour traiter des faits de société comme des grands événements de l'histoire en général. Si Claude Lanzmann a pu revendiquer 60 millions de spectateurs pour SHOAH, ceux-ci ne lui ont pas été apportés par l'exploitation du film en salles mais bien par ses diffusions télévisées.

On le sait, le cinéma reste depuis ses origines divisé en deux grandes familles qu'on se plaît à opposer : la famille Lumière et la famille Méliès, autrement dit entre le documentaire sous quelque forme que ce soit et la fiction dans le sens le plus large du terme. Si l'on regarde, comme nous l'avons fait pendant les deux années qui ont précédé la préparation de ce congrès, la grande majorité des films consacrés au génocide nazi, les films de fiction (mais nous ne les avons pas tous vu) qui ont tenté de recréer l'univers concentrationnaire sont très largement minoritaires.

Il faut, avant de passer à l'analyse de quelques-uns d'entre eux, en déterminer les causes les plus évidentes. La première relève de la particularité de l'art cinématographique, telle qu'André Malraux a pu la mettre, il y a de nombreuses années, en évidence : «*le cinéma est un art*», nous dit l'écrivain, «*par ailleurs, c'est aussi une industrie*».

Un film, à de rares exceptions près - et ces exceptions concernent une bonne part des films dont nous allons parler -, est un investissement financier qui doit générer du profit, au même titre que n'importe quel produit industriel dans l'économie de marché qui est plus que jamais la nôtre.

Et à ce titre, il ne faut pas se leurrer, une histoire située dans un camp de concentration, ne risque pas d'attirer, à priori, le public. Pour un producteur, dont à ma connaissance

peu sont naturellement des mécènes, prendre de tels risques sont impensables. Et, de fait, bien peu ont accepté de les courrir. La majorité des films de fiction se déroulant dans l'univers concentrationnaire sont les produits d'une économie d'Etat, c'est-à-dire qu'ils ont été produits par les cinématographies des pays communistes dont, en particulier, la cinématographie polonaise pour les plus importants d'entre eux - soit LA DERNIERE ETAPE de Wanda Jakubowska et LA PASSAGERE d'Andrej Munk, tout simplement parce que ces films relevaient d'une politique cinématographique qui ne se souciait guère de la rentabilité de ses productions et poursuivait des buts de prestige qui, en pleine guerre froide, n'étaient pas dénués de visées idéologiques.

Quant aux très rares films produits à l'Ouest (à ma connaissance au nombre de deux : KAPO de l'italien Gillo Pontecorvo et L'ENCLOS du cinéaste et dramaturge Armand Gatti), il faut préciser qu'ils ont bénéficié dans les deux cas d'une co-production Yougoslave et que l'on devine sans peine, pour l'un comme pour l'autre, qu'ils sont le résultat de la volonté exacerbée de leur auteur à mener à bien leurs entreprises respectives, quitte, dans le cas de KAPO, à accepter des concessions exigées par les producteurs, concessions dont on sait qu'elles ont, partiellement, dénaturé le projet original. La seconde de ces causes, mais à coup sûr la plus importante du si petit nombre de films ayant tenté de porter à l'écran l'univers des camps de concentration, est lié tout simplement à la difficulté (qui confine à l'impossible) de représenter avec les moyens de la fiction, le génocide et les camps de la mort.

Jamais sans doute le cinéma n'a été aussi directement confronté à ses propres limites, jamais la trivialité qui lui est inhérente, n'a paru aussi éclatante ; jamais enfin, l'incommunicabilité, l'intransmissibilité de l'expérience même de la solution finale ne sont apparues de façon plus éclatante.

La question à laquelle se trouve (ou devrait se trouver) confronté tout film traitant des camps d'extermination est bien entendu celle, pure, de l'éthique, double question que l'on peut énoncer en ces termes : comment éviter de profaner la souffrance des victimes, comment ne pas trahir la mémoire des survivants ? Ici, moins qu'ailleurs et en aucun cas, la fin ne peut justifier les moyens.

Un film, qui n'est pas à proprement parlé un film de fiction, a, le premier, osé poser les questions que je viens

d'énoncer dans les termes mêmes du langage cinématographique. Ce film, sans doute le plus connu des films consacrés au génocide nazi est NUIT ET BROUILLARD d'Alain Resnais. Dans cette magnifique «*méditation*», ainsi que la si justement défini François Truffaut, alors jeune critique, Resnais tente de donner à ses mouvements de caméra, lents travellings qui explorent avec une pudeur bouleversante les lieux d'Auschwitz, une portée véritablement éthique.

On aimerait croire que la célèbre phrase de Jean-Luc Godard : «Un travelling est affaire de morale», est née là, à la vision de ce film dont la force d'expression, la tension sans faiblesse, la portée poétique visionnaire restent à ce jour inégalées. Si, aux yeux de l'historien, NUIT ET BROUILLARD peut n'avoir qu'une valeur historique très relative, il n'en pose pas moins au niveau cinématographique la question cruciale de la morale de la «*représentation*», question à laquelle tout cinéaste traitant du génocide ne peut échapper (que montrer, à travers quels moyens, jusqu'à quelles indépassables limites ?).

Ce que nous dit en gros Alain Resnais dans NUIT ET BROUILLARD, pour reprendre les termes de Serge Daney (cités de mémoire), c'est : «*Voilà mes choix, je n'irais pas au-delà, mais je n'irais pas non plus en deçà de ceux-ci*».

1955, année de réalisation de NUIT ET BROUILLARD, c'est un peu l'année où ce que l'on appelle le cinéma moderne à pris son véritable essort. C'est aussi l'année où une certaine revue, LES CAHIERS DU CINEMA, pour ne pas la nommer, a inventé la «*politique des auteurs*». A l'exception de LA DERNIERE ETAPE qui date de 1948, «*toutes*» les oeuvres de fiction, en tous les cas, celles qu'il nous a été possible de voir, s'inscrivent à la suite de NUIT ET BROUILLARD, dans cette période très courte où le cinéma moderne et ses auteurs nous ont livré la quintessence d'un certain cinéma, période qui reste, à mon humble avis, la plus ambitieuse de toute l'Histoire de cet art. ETOILE, KAPO, LA PASSAGERE, L'ENCLOS seront réalisés entre 1958 et 1962, époque où Robert Bresson réalise PICK-POCKET, François Truffaut, LES QUATRE CENT COUPS, JULES ET JIM, Jean-Luc Godard A BOUT DE SOUFFLE, LE PETIT SOLDAT, LES CARABINIERS, VIVRE SA VIE, Michelangelo Antonioni, L'AVENTURRA, LA NUIT, L'ECLIPSE, Federico Fellini LA DOLCE VITA, HUIT ET DEMI, Alain Resnais HIROSHIMA MON AMOUR,

L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, Orson Welles
LE PROCES, Valerio Zurlini JOURNAL INTIME et j'en
passe... Il y a sans doute là, dans cette conjoncture histo-
rique, autre chose qu'un hasard.

Un seul de ces films pourtant - je parle ici, bien entendu,
des films traitant du génocide nazi -, un seul de ces films,
donc, appartient de plein pied à cette aventure que fut le ciné-
ma moderne. Il s'agit de LA PASSAGERE.

Je voudrais toutefois, avant d'aller plus loin, ouvrir une
parenthèse. Malgré les qualités certaines et l'importance his-
torique d'un film comme LA DERNIERE ETAPE, j'aimé-
rais écarter celui-ci du corpus de ceux dont je vais tenter
sommairement de faire l'analyse. Et cela pour deux raisons.

En premier parce qu'il a fait l'objet au cours de ce
congrès d'une intervention qui lui était entièrement consa-
crée. Ensuite parce qu'il représente un cas exceptionnel
dans l'histoire des films de fiction traitant de l'univers
concentrationnaire.

LA DERNIERE ETAPE est à la fois le film d'une sur-
vivante juive du génocide qui a vécu «l'expérience» des
camps mais aussi d'une militante politique (communiste)
doublée d'une cinéaste, et qu'il est désormais peu pro-
bable qu'une telle conjoncture historique ne se reproduise
un jour.

Car, malgré que j'ai commencé cet exposé en déclarant
que l'Histoire du Cinéma, en tous les cas l'Histoire de ce
cinéma-là, est sans doute à jamais révolue, il n'en deme-
re pas moins que d'autres cinéastes auront peut-être un
jour le désir (courageux), de se lancer dans une aventure qui
toujours se présentera comme un impossible défi aux limites
du cinéma.

Et que la tentative de repousser ces limites ne paraît pas
en soi condamnable. En tout état de cause, aucun de ces
cinéastes ne pourra s'appuyer sur une expérience autobio-
graphique qui justifierait, au nom de l'authenticité de leur
vécu, l'entreprise cinématographique dans laquelle ils
seront amenés à se lancer.

En ce sens LA DERNIERE ETAPE, s'il reste l'un des
films incontournables, tous «genres» confondus, de l'Histoire
du Cinéma qui a essayé de témoigner du génocide nazi, est
une oeuvre hors-jeu, en ce qui concerne l'objet de cet expo-
sé, puisqu'il s'agit, pour moi, d'essayer de comparer des

films qui peuvent l'être, c'est-à-dire des films de cinéastes qui ont dû reconstituer l'univers des camps à partir d'une expérience qui n'était pas la leur. Refermons maintenant cette parenthèse et revenons à LA PASSAGERE.

Réalisé en 1961 par le grand cinéaste polonais Andrej Munk, LA PASSAGERE est un film inachevé puisque son auteur s'est tué dans un accident de voiture alors qu'il était encore en plein tournage. Toutefois, la partie centrale du film qui se déroule à Auschwitz, a pu être entièrement tournée et montée. L'oeuvre est complétée par deux séquences en images fixes (construites, à ce qu'il semblerait, à partir de photos de repérages prises par le cinéaste), séquences se déroulant sur un bateau qui introduisent et concluent le film.

L'histoire que nous conte LA PASSAGERE est déclenchée par un incident lors d'une croisière. Pendant une escale, une femme mariée (à ce que nous devinons être un américain) et qui semble regagner, après de longues années «d'exil» son pays natal, l'Allemagne, se trouve brutalement confrontée à une passagère en train de monter à bord du même bateau, et en laquelle elle croit reconnaître une ancienne déportée dont elle fut la garde-chiourme SS. A partir de là, le flot de ses souvenirs lui remonte à la mémoire, souvenirs que nous allons d'abord visualiser au travers d'un récit autojustificateur et édifiant qu'elle fait à son mari, lui avouant son passé nazi, mais lui expliquant que si la femme montée à bord est toujours en vie, c'est, bien sûr, grâce à elle. Ensuite, dans une exploration de sa mémoire, sorte de soliloque où le ton change radicalement, sont exposés les véritables rapports que ces deux femmes ont entretenus dans la boue d'Auschwitz. Pour certain, il semble que LA PASSAGERE développe un récit ambigu du seul fait que l'histoire que nous expose le film est racontée par le bourreau, Liza, la SS.

Il nous faut affirmer ici, que, bien entendu, le point de vue que le film développe est celui du «metteur en scène» et lui seul. Liza, d'une façon certaine, n'est qu'un personnage écran, elle joue dans le film à la fois le rôle du cache et du révélateur. La représentation des atrocités d'Auschwitz n'est pas abordé frontalement par le cinéaste mais via les fragments de la mémoire d'une femme qui a appris à dissocier sa perception du réel. Liza est aveugle à tout ce qui n'est pas le minuscule périmètre de son pauvre moi, de son misérable égocentrisme. Incapable de gagner la confian-

ce de cette prisonnière qu'elle voudrait tellement séduire, elle en devient aveugle au réel, ne se rend pas compte que Martha, la polonaise, est une résistante active qui, en captant son attention, détourne finalement Liza de l'essentiel : le travail souterrain d'information auquel se livrent les prisonniers politiques réussissant à transmettre des informations qui arriveront jusqu'à Londres.

Autour de la relation de ces deux femmes, jamais abordée frontalement mais inscrite très nettement dans les arrières plans, Munk dépeint la réalité de l'univers concentrationnaire. Des corps humains sont battus. Des déportés sont pourchassés par des chiens. Des gens sont exécutés, selon sans doute la technique de la balle dans la nuque (nous voyons des détenus laver à grand eau un mur recouvert de sang), tandis que les cheminées des crématoires baignent le film d'une fumée noire et épaisse omniprésente. Le film fonctionne «*simultanément*» sur plusieurs niveaux. En avant-plan, on nous raconte l'histoire de Liza dans sa tentative de s'attacher puis de briser Martha.

En arrière-plan, jouant de la profondeur de champ (à la façon d'Antonioni plutôt que d'Orson Welles) et de la périphérie de l'image, le cinéaste permet à notre regard de glisser régulièrement du visage impénétrable de la tortionnaire vers le quotidien atroce de la vie carcéral qui peut surgir à tout moment. La brièveté même de ces moments en renforce l'impact et nous laisse perpétuellement sur le qui-vive (il n'est d'ailleurs pas innocent que Munk ait choisi, pour LA PASSAGERE, film en noir et blanc, le format du cinémascope, format du spectacle cinématographique par excellence pour ce qui se présente comme son antithèse même).

Enfin, troisième niveau de perception, l'utilisation absolument remarquable du son qui permet de créer des rimes sonores (le bruit permanent des piétinements des déportés dans la boue, bruit s'opposant à celui des bottes des tortionnaires nazis) et, surtout, dégage tout un espace hors-champ créant d'autres surgissements du sens, où nous comprenons *intimement* l'horreur du génocide sans avoir à subir la pornographie de sa reconstitution (contrairement, par exemple, au KAPO de Pontecorvo).

Une scène, tout particulièrement, nous offre la quintessence du travail exemplaire sur le son qu'effectue Munk tout au long du film : un orchestre de détenus interprète un concerto pour violon devant les dignitaires nazis assis au premier rang. Derrière eux se tiennent, alignés, des prisonniers.

Dans un montage sublime qui multiplie les aller-retour en champ contre-champ allant de la figure décharnée mais transfigurée du violoniste (façon aussi de nous rappeler que par ailleurs quelques-uns des très grands interprètes de la musique romantique allemande étaient juifs) à un plan large des allemands confortablement installés au pied de l'orchestre, vient se superposer le sifflement des trains de la mort apportant *hors champ* leur cargaison humaine destinée à la chambre à gaz, sifflement qui recouvre la musique et vient gâcher le plaisir de la SS en chef (elle suit la musique sur partition) qui se bouche les oreilles d'un air désespéré alors que son supérieur lui tapote l'épaule avec compassion...

Tout nous est signifié dans une multiplication des niveaux de lectures aux cours de cette séquence et cela avec une économie de moyen qui rappelle le Alain Resnais de NUIT ET BROUILLARD et, surtout, d'HIROSHIMA MON AMOUR.

Pourtant, lorsqu'il le faut, Munk n'hésite pas à nous confronter visuellement à l'intolérable, mais en prenant soin de désamorcer la charge émotionnelle (à caractère facilement mélodramatique) de la séquence.

Dans la scène qui se situe au début du second récit de Liza et où nous assistons à la lente procession des enfants qui descendent silencieusement et d'un pas égal vers la chambre à gaz, on nous montre parallèlement un fonctionnaire du génocide, à l'allure débonnaire et à l'embonpoint prononcé, introduire au même moment le zyklon dans les conduits, sans en perdre une miette et sans que le cinéaste ne nous épargne un seul de ses gestes meurtriers ordinaires.

En s'attardant longuement sur cette descente vers la mort qui s'effectue sans un mot, sans un bruit, je dirais sans un souffle, mais en nous obligeant à affronter la séquence dans sa *durée*, Munk nous confronte à l'horreur pure qui est d'autant plus forte qu'elle est exprimée de façon silencieuse.

LA PASSAGERE est un film qui cherche d'abord à créer du *sens* bien plus que des *effets* au contraire, par exemple, de kapo. Bien que ma vision du film soit assez ancienne, il me souvient que l'oeuvre de Pontecorvo, futur auteur de LA BATAILLE D'ALGER n'échappe hélas, à aucun des pièges d'une dramatisation au message généreux mais aux moyens cinématographiques grossiers. Jacques Rivette, dans une critique du film restée célèbre, inti-

tulée : DE L'ABJECTION ² ; terminait celle-ci en pointant la scène finale où une prisonnière, jusque-là exemplaire mais dégoûtée par sa conduite récente, se suicidait en se jetant sur les fils électrifiés qui ceinturent le camp de travail où le cinéaste a situé l'action de son film. Pontecorvo n'a pu s'empêcher d'effectuer à ce moment-là un léger mouvement d'appareil afin, sans doute, de mieux rééquilibrer sa «composition».

Rivette a eu alors cette phrase définitive : *«l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris»*. Tout l'irrecevable et toute la difficulté à traiter par la fiction le génocide nazi se trouve, à mon avis, contenu dans ce jugement sans appel. Politiquement «correct», selon le terme aujourd'hui consacré, Pontecorvo, vraisemblablement en toute bonne foi, est, dans KAPO, un cinéaste sans morale, un cinéaste dont les méthodes cinématographiques n'annoncent rien d'autres que les édifiantes fictions de gauche dont Costa-Gavras, en France, allait devenir, un peu plus tard, le champion.

Reste l'ENCLOS d'Armand Gatti. Comparé à LA PASSAGERE, la différence de nature entre les deux films est éclatante. On peut sans doute tout dire de L'ENCLOS, sauf qu'il soit, à l'instar de LA PASSAGERE, une aventure du regard.

Aucune pornographie chez Gatti, bien entendu. L'ENCLOS est un film qui revendique de façon assez ouverte, me semble-t-il, sa nature éminemment théâtrale. Nous sommes ici au TNP ou au Festival d'Avignon, chez Jean Vilar, bien plus qu'au cinéma, considéré tout au plus comme le moyen d'enregistrement d'un texte qui prime (et remplace la plupart du temps) le travail sur l'image.

L'ENCLOS se présente comme le type même du film «à message» (selon la formule qui a empoisonné plus souvent qu'à son tour notre jeunesse cinéphilique).

Au mutisme et à l'impénétrabilité des protagonistes de LA PASSAGERE, répond l'affrontement verbal et explicite des personnages véritablement transparents de L'ENCLOS.

Et c'est bien là où le bât blesse.

L'histoire que nous conte Gatti peut être transposée à n'importe quelle époque, sous n'importe quelle latitude sans qu'on ait pour cela besoin de lui faire subir de grands changements. L'universalité même de son message humaniste relègue au second plan la spécificité de l'univers concentrationnaire nazi. Par ailleurs, il n'est pas de mon ressort de juger des qualités de ce texte, ni de sa valeur littéraire. Aussi intéressant qu'il puisse être, L'ENCLOS relève moins de l'analyse cinématographique que de la critique théâtrale.

En conclusion, il me faudrait sans doute tenter d'établir qu'elle est la valeur des films de fiction que je viens d'évoquer en tant qu'instrument d'une mémoire historique spécifique des crimes et génocides nazis puisque c'est, finalement, la question que ce congrès a voulu poser, entre autre, au cinéma et, dans le cas qui m'occupe, au cinéma de fiction.

Je vous avoue que j'en suis malheureusement bien incapable. Tout ce que je peux dire à ce sujet est que ces films, en tous les cas en ce qui concerne les plus estimables, même s'ils ne répondent sans doute pas aux exigences de l'historien, peuvent - lorsqu'ils ne trahissent pas, d'une façon ou d'une autre, la réalité historique dont ils ont tenté de rendre compte - être les agents efficaces d'une prise de conscience.

Il est indiscutable que des films tels que LA DERNIERE ETAPE, LA PASSAGERE et, bien entendu, NUIT ET BROUILLARD qu'il faut tout de même mettre un peu à part, grâce à la force de leur expression et à la richesse de leur langage (bien que pour Jacques Rivette comme pour Robert Bresson, le cinéma ne soit pas un langage), loin de toute démagogie, ont toutes les chances de marquer durablement l'imaginaire de leurs spectateurs. Ils possèdent par ailleurs, pour les mêmes raisons, un indéniable impact émotionnel.

Et l'émotion, même s'il faut s'en méfier, reste ce qui agit le plus directement sur l'être humain qu'est (en principe) chaque spectateur de cinéma.

C'est là la grandeur mais aussi toute la limite de ces films, comme peut-être d'ailleurs, de tous les films de fiction...

Anne Frank, de film : beroemd geworden door trivialisering ? (*)

¹ Zie Anne Frank : het Broadway-tonnelstuk, internationaal Congres, Brussel, november 1992, Handelingen II, pp 207-214.

Na het succes van het toneelstuk ¹ leek een verfilming haast onvermijdelijk en Otto Frank, die zijn leven zou blijven weigeren een toneelvoorstelling te zien, zag in dat een film een veel groter en breder publiek zou trekken dan het toneelstuk. 20th Century Fox, die de rechten had gekocht en de toneelbewerker gevraagd had er nu een filmscript van te maken, wachtte het conflict tussen Frank en Levin over het toneelstuk nog af. De laatste stelde in die tijd tijdens het procederen een «staakt het vuren» voor, op voorwaarde dat zijn dochter in de film de rol van Anne zou krijgen.

Terwijl in Amsterdam een paar mensen een actie op touw hadden gezet om te voorkomen dat het bouwvallige pand Prinsengracht 263 - inclusief het achterhuis - gesloopt zou worden, werd in Beverly Hills een kopie van het achterhuis gebouwd. Alles moest zo echt mogelijk zijn en een voormalige Nederlandse verzetsstrijder hield toezicht om te voorkomen dat klompen en tulpen de hoofdtoon zouden gaan voeren.

Alles werd, volgens een Nederlandse filmcriticus die de set bezocht, in een bijna plechtige stemming opgenomen ; omdat het onderwerp zo delicaat was volgens regisseur George Stevens. Deze had tijdens de oorlog bij de filmdienst van het Amerikaanse leger gewerkt en de campagne in Afrika en de landing in Normandië meegemaakt. Bovendien behoorde hij en zijn cameraploeg tot de bevrijders van Dachau. Net als de toneelschrijvers kwam ook hij naar Amsterdam om het achterhuis in ogeschouw te nemen en ook Stevens werd door dr. L. de Jong rondgeleid.

(*) Lezing op 24 november 1992 op de vergadering van de commissie «Film». (Voorzitter van de vergadering : P. GORDINNE, Dir. Gén. de la Médiathèque der Com. Fr.)

Het was voor Stevens net zo lastig als voor de toneelproducenten om de ondergedokenen in een relatief kleine

ruimte gelijktijdig zichtbaar te maken. 20th Century Fox had bovendien een bindend contract met CinemaScope en Stevens moest dus op dit brede en technisch nog niet volmaakte formaat filmen. Bij close-ups, waarvan Stevens graag gebruik maakte, trad namelijk vervorming op. Door het gebruik van nieuwe lenzen kon dat probleem evenwel opgelost worden ².

² Erik Backer en Sandra van Bek, *George Stevens 1904-1975*, Filmmuseum Informatieblad voor bezoeker nr. 9, november 1986.

Er was veel aandacht in de Nederlandse pers voor wie de rol van Anne Frank zou gaan spelen en eind 1957 kwam hiervoor een talent-scout naar Nederland. Audrey Hepburn en Romy Schneider werden zelfs genoemd en er was sprake van lichte angst dat een niet-joods Duits meisje de rol zou gaan spelen. Het bleek uiteindelijk het Amerikaanse fotomodel Millie Perkins te worden ; «Een leuk meisje zonder plankenkoorts ³. Zij was later vol lof over regisseur Stevens :

³ *De Telegraaf*, 5 dec. 1957.

«Hij gaf ons alles, de geluiden, de sirenes, het geluid van de nazi's, marcherend door de straten. Ik zou er nu nog om kunnen huilen. Het was een zware atmosfeer voor ons, om daar gedurende zes maanden mee te leven. Hij wilde het beste van ons, het perfecte. Sommige mensen vonden hem niet aardig, omdat ze zich bedreigd voelden door wat hij wel niet allemaal van ze eiste ⁴.»

⁴ *Stevens*, 53.

In Nederland was er ook buitengewoon veel interesse voor de buitenopnames in Amsterdam. Het kwam niet vaak voor dat Hollywood naar Amsterdam kwam en de aanvoer van duizenden kilo's kunstsneeuw om in de zomer winteropnames te maken, sprak zeer tot de verbeelding. Een voorstel om een groot aantal bomen te rooien, ze eerst door bladerloze kunstbomen te vervangen en na het filmen nieuwe bomen te planten, vond geen doorgang. De Amsterdamse plantsoendienst wist slechts één grote kale boom te leveren, maar zelfs die haalde de kranten.

In de Verenigde Staten staakten in die dagen de musici in de filmindustrie en de Nederlandse Toonkunstenaarsbond, later gevolgd door de katholieke bond, had zijn leden oproepen niet als stakingsbrekers op te treden. Er zou namelijk bij de opnames in Amsterdam een Duitse militaire kapel dienen op te treden, waarvoor de regisseur Nederlandse musici had oproepen. Deze hoefden niet echt te spelen : het geluid zou er in de Verenigde Staten bijkomen. De Amsterdamse politiekapel had wel willen optreden, maar niet in Duitse uniformen. Ook de Harmonie Tuindorp Oostzaan trok een eerdere toezegging om op te treden in, toen zij van de boycot vernam. Als «stakingsbrekers» traden nu conser-

vatoriumleden en in Amsterdamse kroegen geronselde musici op, maar de klacht was dat zij niet stram-Duits genoeg marcheerden. Of de oproep voor joodse figuranten, liefst in familiegroepjes, het gewenste resultaat geleverd heeft, is wat onduidelijk, maar op de film is wel een razzia in de Staalstraat in het centrum van Amsterdam te zien. Volgens goede Hollywood-stijl werd een proefversie van de film onverwacht vertoond in een bioscoop in San Fransisco ; een zogenaamde «sneak preview». De reactie van het publiek op beelden van Anne in een concentratiekamp was niet overtuigend genoeg om die scene erin te laten...⁵

⁵ *Variety*, 1 april 1959.

George Stevens had drie jaar eerder *Giant* met Elisabeth Taylor, Rock Hudson en James Dean geregisseerd en het was duidelijk dat de presentatie van *The Diary of Anne Frank* niet onopgemerkt zou geschieden. Onder de aanwezigen bij de Amerikaanse galapremière bevonden zich volgens de Nederlandse kranten onder meer Harry Belafonte en Martin Luther King, een teken dat George Stevens in de strijd om de burgerrechten aan de goede kant stond.

In Nederland bestond natuurlijk angst voor Hollywood, maar de berichten luidden positief :

«Voor wie «Het Achterhuis» geleidelijk is gegroeid tot een der nobelste hartekreten dezer tijd, moet het een geruststelling zijn te weten, dat Hollywood dit thema met de grootst mogelijke piëteit heeft behandeld, en een oprechte poging heeft gedaan om trouw te blijven aan de geest van het jonge meisje, dat, zoals Stevens het onlangs formuleerde, «in de ergste tijd een van de mooiste thema's : het geloof aan de essentiële goedheid van de mens, wist te ontwikkelen»⁶.

⁶ *De Telegraaf*, 17 mrt. 1959.

Ook een reporter van het *Nieuw Israelitisch Weekblad* had zich naar Broadway gerept en deze bleek wat moeite met het publiek te hebben ; «de in bontcapes gehulde dames en soms in smoking gehulde heren onderhielden zich op de meest opgewekte wijze, alsof men een avond tegemoet zou gaan». Maar toch : «Moge tot slot worden vastgesteld dat deze film zeker tot een der weinige behoort, waarvan het de moeite loont hem te gaan zien»⁷.

⁷ *Nieuw Israelitisch Weekblad*, 17 april 1959.

Veel vertrouwen in het medium film sprak hier niet uit.

In Nederland vond half april 1959 de Europese première plaats, in een even plechtige stemming als de eerste vertoning van het toneelstuk in 1956, maar «Het City-Theater

kon het evenwel ook deze ene avond niet zonder zijn schreeuwerige neonreclame aan de voorkant stellen⁸». De koningin en de kroonprinses waren aanwezig en de meeste bezoekers hadden gehoor gegeven aan het verzoek tot het dragen van donkere kledij. Voor de vertoning werd het woord gevoerd door de burgemeester, de deken van Amsterdam, een dominee en de opperrabbijn, allemaal keurig verzuimd. Aan het eind van de voorstelling werd staande het Wilhelmus aangehoord. Jaap van der Merwe, die de film besprak voor *Het Vrije Volk*, was van mening dat het meer het dagboek van Otto Frank was geworden en dat Anne slechts een van de hoofdpersonen was⁹. Toch was er in Nederland grote tevredenheid ; het was natuurlijk niet mis dat het land onderwerp was van een echte Hollywood-film en dan nog wel zo'n serieuze !

⁸ *Algemeen Handelsblad*, 17 april 1959.

⁹ *Het Vrije Volk*, 17 april 1959.

In de race om de Oscars moest Anne Frank opboksen tegen Ben Hur ; deze film verwierf vier van de fel begeerde beeldjes en *The Diary of Anne Frank* maar eentje. Shelley Winters die de rol van mevrouw Van Daan vertolkte («Vlijtig één, vrolijk twee, coquet drie en soms een leuk snuitje», schreef Anne over haar¹⁰) kreeg een Oscar voor de beste bijrol. Van Millie Perkins is weinig meer vernomen en haar vriend Peter, gespeeld door Richard Beymer, dook twee jaar later op in *The West Side Story*.

¹⁰ 9 augustus 1943, maar twee weken eerder schreef Anne : «Mevrouw v.D. staat bekend als erg onbescheiden, egoïst, sluw, berekend en met niets tevreden. IJdelheid en coquetterie komen er nog bij. Ze is, daar valt niet aan te tornen : een uitgesproken naar persoonlijke.» (29 juli 1943).

De film was in het begin geen kassucces in Amerika, maar het droeg wel duidelijk bij tot een hernieuwde belangstelling voor Annes dagboek, hetgeen ook in verkoopcijfers tot uiting kwam.

Anne Frank is relatief laat onderwerp van (serieus) onderzoek geworden, als we het vele malen herdrukte essay van Bruno Bettelheim *The Ignored Lesson of Anne Frank*¹¹ buiten beschouwing laten. Alvin Rosenfeld uit Bloomington, Indiana, publiceerde in 1991 een interessante beschouwing onder de titel *Popularization and Memory. The Case of Anne Frank*¹². Hij laat bijvoorbeeld zien dat door de verschillende inleidingen in de Nederlandse, Duitse, Franse en andere versies een verschillend beeld wordt opgeroepen van Anne Frank. Het verleden, hier gesymboliseerd door Anne Frank, wordt op verschillende manieren gereconstrueerd en overgedragen naar verschillende publieksgroepen. Maar met name filmhistorici (Avisar, Doneson en Insdorf¹³) hebben zich gebogen over de transformatie van het dagboek naar de film ; een van de eerste Amerikaanse films die als centraal thema de Holocaust had. Met dien ver-

¹¹ Geschreven in 1960 en o.a. gepubliceerd in *Surviving and Other Essays*.

¹² In : *Lessons and Legacies. The Meaning of the Holocaust in a Changing World*, ed. by Peter Hayes, Evanston, Ill. 1991, 242-278.

¹³ Ilan Avisar, *Screening the Holocaust : Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington, 1988 ; Judith E. Doneson, *The Holocaust in American Film*, Philadelphia 1987 en Annette Insdorf, *Indelible Shadows : Film and the Holocaust*, New York 1983.

stande dat de Holocaust zelf buiten beeld blijft ; vergelijkbaar met de één jaar later geproduceerde film van Stanley Kramer *Judgement at Nuremberg*. Met de verfilming van Annes dagboek werd tevens een begin gemaakt met de «Amerikanisering van de Holocaust».

Bij het beoordelen van de film dient natuurlijk centraal te staan dat de film eigenlijk een verfilming van een toneelstuk is en de filmhistorici leggen er de nadruk op dat het gebruik van geluid in de film zo belangrijk is. Dat is een logisch gevolg van het feit dat ook in het toneelstuk het geluid een grote rol speelde. Judith Doneson is de eerste die het ontstaan van de film in de Amerikaanse politiek-sociale context van de jaren vijftig plaatst. Die werd voor een groot deel bepaald door de Koude Oorlog tegen het communisme, de opvolger van de hete oorlog tegen het fascisme. Ook Hollywood ontkwam niet aan de hete adem van senator McCarthy en de filmproducenten pasten zelfcensuur toe. Joodse filmers en producenten waren ook bang voor een terugkeer van Amerikaans antisemitisme ; een onterechte vrees, zoals later bleek. Het resulteerde wel in voortgezette assimilatie op het witte doek ; als er geen jood in de film «zichtbaar» was, zou het antisemitisme vanzelf minder worden. Ook bij het schrijven van de filmscripts voor *The Diary of Anne Frank* vond dit proces plaats. Dit gebeurde niet alleen uit angst voor antisemitisme, maar ook om de film voor niet-joden toegankelijker te maken. Er vond zelfs een discussie plaats of een bepaald gebed in het Hebreeuws gezegd moest worden, of in het Engels en het werd Engels.

De geuite bezwaren tegen de universalisering van het toneelstuk waren bij de film nog groter. Er was in Europa vanzelfsprekend een haat-liefdeverhouding ten opzichte van Hollywood. Bewondering voor het technisch kunnen aan één kant en een wantrouwen tegenover verfilmingen van «Europese» thema's aan de andere kant. En als er iets «Europees» was, was dat de Holocaust en dat werd nu door Hollywood getrivialiseerd.

¹⁴ Zie bijvoorbeeld *German Film and Literature. Adaptions and Transformations*, ed. by Eric Rentschler, New York/London 1986 en *Bulletin* nr. 13 (*Film en literatuur*), Den Haag 1986.

Is het nu zo dat de droomfabriek Hollywood zich vergrepen heeft aan de Holocaust en aan Anne Frank in het bijzonder ? Ik geloof van niet. Dat de film afwijkt van het origineel, in dit geval een boek, is niets bijzonders : dat gebeurt constant ¹⁴.

Anne Frank heeft een dagboek geschreven, zij heeft dit dagboek gedeeltelijk herschreven in een tweede versie en haar vader heeft voornamelijk deze tweede versie gebruikt

om *Het Achterhuis* samen te stellen. Een Amerikaans schrijversduo heeft vervolgens via de Engelse vertaling een toneelbewerking gemaakt en later een filmscript. Dat script is volgens Hollywood-conventies van de jaren vijftig én de romantische visie van Stevens verfilmd. Het zou een klein wonder zijn indien de film identiek zou zijn met Annes dagboeken.

Ik geloof dat het beeld van de trivialisering m.b.t. het dagboek van Anne Frank twintig jaar later plaatsvond. Noch de toeschouwers uit die tijd, noch de filmcritici hebben nauwelijks gerept over trivialisering. De bezwaren tegen de verfilming lijken mij ook meer reconstructies achteraf en het lijkt er ook op dat filmcritici van de jaren tachtig met terugwerkende kracht *The Diary of Anne Frank* verketteren, omdat deze film geen eerlijk of adequaat beeld van de Holocaust geeft en dus eigenlijk een vervalsing van de werkelijkheid is. Dat is geen nieuw geluid. Een fraai voorbeeld is *All quiet on the Western Front* uit 1927, een verfilming van de succes-roman *In Westen nicht Neues* van Remarque. Deze film, die nog steeds wordt vertoond, werd geprezen door de overwinnaars van de Eerste Wereldoorlog, maar verguisd door de verliezers.

Het lijkt nu in de jaren negentig moeilijk voorstelbaar over de Tweede Wereldoorlog te filmen zonder de Holocaust te laten zien, maar de (film)werkelijkheid is anders. De filmhistorica Jeanine Basinger telt alleen al aan *combat-films*, Amerikaanse films, zo'n 800 films ¹⁵.

¹⁵ Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*, New York 1986.

De vertoningen van de film eind jaren vijftig, begin jaren zestig, leidde niet tot een publiek (zelf)onderzoek naar het hoe en het waarom van de Holocaust. Pas twintig jaar later zou de televisie-serie *Holocaust*, ook uit Hollywood, wel dat gevolg hebben. Met name in Duitsland scheen de serie op het juiste tijdstip te worden vertoond. Er werd nu wel uitgebreid over trivialisering gesproken en dat de televisie zich aan de Holocaust zou hebben vergrepen, etc. Toch kan niet ontkend worden dat de *Holocaust*-serie veel meer teweeg heeft gebracht dan honderden wetenschappelijke boeken of «serieuze» films over dit onderwerp.

Ilan Avisar
Professor, Tel-Aviv
University (Israël)

Holocaust Films and the Construction of National Memory : the case of the new German Cinema (*)

The study of Holocaust films usually provide an invaluable information for the understanding of contemporary attitudes towards the event. These attitudes range from authentic, anguished artistic responses to the horrors, to a variety of modes of distortions and deceptions. The uniqueness of the Final Solution and the concentration camp universe poses special problems for the formal potentialities and thematic arsenal of our artistic tradition. Additional problems of representation stem from the sheer difficulty to grasp the unimaginable and incomprehensible. Besides the cognitive bounds, there are psychological pitfalls such as the inclination to exploit the sensational aspects of the atrocities for perverse pleasures (e.g., porno fantasies, the fascination of kitch and death), and finally, the political agendas that have always been an indispensable aspect of the historical event and of its public perception and memory.

The ideological forces are especially critical in shaping the memory of the past. That is to say, they are more important than the mental or cognitive mechanisms that establish human memory, and more important than the psychological pitfalls involved in any discourse of the Holocaust. These ideological forces usually function in the context of national agendas.

The process of producing a sense of the past occurs within the context of a national culture. Gramsci noted that through a sense of history «an organic social group acquires a knowledge of the larger context of its collective struggles».

(*) Communication delivered the 23 november 1992 at the Commission «Cinema» (President of the Session: Mr. H. DETHIER, Prof. V.U.B.).

(Quoted in *Making Histories*, p. 214.) The reference to history is an essential element in any national-political discourse. The past can offer exemplary, paradigmatic events charged with symbolic values, or it can trace the genesis of present situations for strategic analysis. Finally the past is the source for the established norms of tradition, a key aspect of national unity, which is «the ideological and poetic equivalent to the more prosaic and functional unity of the modern state». (B. & W. p. 265).

Cultural policies regarding history textbooks, the cultivation of historical sites, or the support of heritage museums become a major tool in the construction of national memory. However, the official policies, always reflecting political ideologies, compete with other forms of popular expressions, ranging from individual memoirs to the activities of voluntary associations. «Memory has a texture which is both social and historic : it exists in the world rather than in people's heads, finding its basis in conversations, cultural forms, personal relations, the structure and appearance of places, and, most fundamentally for this argument, in relation to ideologies which work to establish a consensus view of both the past and the forms of personal experience which are significant and memorable». (Michael Bommès and Patrick Wright, p. 256).

Modern cinema has become a central element in what Foucault once called «the fight over popular memory». The single film is an intersection of artistic, financial, and political forces, and as such an invaluable record for cultural identities.

Considering the principal sources that produce memory -state agencies, voluntary associations, and private citizens- their counterparts define the main forms of film production : movies produced by national funds or sponsored by state institutions; private companies like the Hollywood studios, or independent filmmakers for whom cinema is the expression of individual visions. And if we consider the more random sources that construct memory, like newspaper reports, rumours, etc., the documentary pictures of newsreel footage have critical importance by virtue of their sensual impact and truthful authority, while the popular narrative movies often recycle the memorable images.

The study of the treatment of the Holocaust in national cinemas reveals the place of the Holocaust in the national consciousness. In the light of such imperatives as «Never

Again» and «Zakhor-Remember»), the absence of any reference to the Holocaust in a national cinema is quite disturbing. The history of the treatment of the Holocaust in film displays long chapters of cinematic silence, which corresponded to the repression of the subject in other modes of cultural discourse. American films ignored the Holocaust until the late fifties, French cinema started to address the national past and the predicament of the Jews after the release of Marcel Ophuls «The Sorrow and the Pity» in 1969, and in Israel, a taboo is broken only in the eighties.

However, featuring the Holocaust on the screen involved many disturbing forms of historical revisionism that stem from political agendas. Usually, the primary factors effecting the formation of this consciousness include the specific involvement of the nation in the Final Solution during World War II, and the politics of the postwar era. Until the collapse of the Soviet Union, the east-west tensions were reflected in cinematic treatments of Nazism. With the beginning of the cold war in the late forties, American movies drastically altered their presentations of the Germans, cultivating the idea of a new and de-Nazified Germany that became strategically critical for the blocking of Soviet expansion in Europe. The result was an image of the Third Reich made of a few vicious elements - the hard-core Nazis, and the majority of the Germans who became their victims, like the other conquered nations of Europe. The communist regimes of eastern Europe offered a version that stressed the struggle against fascism as a national goal, with rare treatments of the manifestations of collaborations. The post war attitudes toward Jews and the State of Israel also influenced the presentation of history. In the Soviet Union, for example, many films were made on the war, but the genocide of the Jews was rarely referred to, and the few film that featured positive Jewish characters were censored.

The subject is vast and complex, with each country presenting a special case. A comprehensive discussion is also beyond the scope of this presentation, for it involves the reference to historical and political materials, the analyses of numerous films, and the tracing of significant changes both in the course of time, from the end of the war until the present, and also the variety of approaches and ideological tensions within the framework of the national cinema.

I intend to focus on the case of the New German Cinema. In the seventies, the works of Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Hans Juergen Syberberg, and others offered a new wave of art movies deserving praise for their sophisticated aesthetics. In addition, the filmmakers' treatment of themes and issues related to the Nazi past from the perspective of a new generation of young Germans was considered novel and daring.

After surveying the filmic background of the New German Cinema in West Germany, I plan to point out the disturbing elements present in the representation of the past, and to focus on the critical reception of American and British readers. The focus on the reception outside Germany is important for two main reasons. First, the Nazi chapter in German history is of critical importance because of the monumental crimes against millions of non-Germans. Second, Hitler thrived, among other things, thanks to international reactions that betrayed indifference, irrational appeasement, misunderstanding of his nature and future intentions, and the failure to express unambiguous objections. Therefore, the German culpability in the hideous crimes is measured to a large extent by the positions of non-German observers.

The treatment of Nazism in German cinema begins shortly after the end of WWII. The depiction of German experience under Hitler reveals a swift condemnation of Nazism. **The Murderers are among US** (Wolfgang Staudte, 1946) offers an intriguing title that separates the «us» from the murderers. **The Blum Affair** is on an antisemitic incident in the 20's, testifying to a new «Jewish sympathy theme», which is handled outside the realm of the Holocaust. **Marriage in the shadows** is on the joint suicide of a celebrated movie star and his Jewish wife, persecuted by Goebbels in wartime Berlin. The German victimization theme is also quite common, dramatizing the suffering of innocent Germans by Nazi agents, and also the suffering caused by the war and its aftermath (the postwar films were called «rubble films» because of their effective use of the rubble in location shooting).

In the fifties, numerous films were made in West Germany on the Third Reich and World War II. Paul Monaco classifies them in three categories :

- 1) «Resistance» films which portray the valor of the struggle within Germany against Hitler ;

- 2) «Neutral» movies, generally critical of the Nazi regime, but portraying the decency of the average German swept along by circumstances ;
- 3) «Heroic, Patriotic» movies, primarily «war movies» devoid of any criticism of Nazism, Germany's aggression, or the conduct of Hitler's war». (Monaco, p. 64).

These attitudes toward the past are also echoed in Alexander and Margarete Mitscherlich's study *The Inability to Mourn*, published in 1968. The authors were struck by the apparent absence of any sustained emotional confrontation with the Nazi past in postwar German society. Their sociological observations and psychological analyses led them to identify a variety of defense mechanisms that served in «breaking all affective bridges to the immediate past». (Mit. p. 26).

The authors claim that the strategies of evasion and denial were adopted to avoid the crushing effects involved in recognizing the responsibility for the enormous crimes, the loss of their «ideal leader», and the defeat in the war. Recognition of all these consequences should have led to massive narcissistic injury and paralyzing national mourning or melancholia. Instead, «the very grimness with which the job of clearing away the ruins was immediately begun - which, in oversimplification, was taken as a sign of German efficiency - itself betrayed a manic element. Perhaps this manic defense also explains why news of the greatest crimes in Germany's history was received with so few indications of outward emotion». (Mit. p. 28). The authors call for collective «mourning labour», after tracing the Germans' problem in their «inability to mourn», which meant the inability to feel grief and remorse about their personal share in the disasters caused by the Third Reich, or understanding and compassion for others.

The Mitscherlichs' study had a great influence on the filmmakers of the New German Cinema, and the concept of «mourning labor» appears frequently in their statements on their movies. They explored their subjective identity in the context of their national history, offering a new sense of self that derives meaning from the past, a national identity with reconstructed memory. But it's important to remember that the treatment of history in New German Cinema in the seventies occurs in a context that has already established a certain content for the memory of the past. The content is defined by sets of master narratives, historical figures, exemplary incidents, paradigmatic linguistic phrases, ico-

nographic pictures, and visual symbols. Anton Kaes praises the efforts to challenge this content. He dismisses what he calls «the recycling of images of images» (Kaes, p. 22), and appreciates original approaches, «even at the risk of appearing, or indeed becoming, revisionist». (Kaes, p. 197).

My claim is that the revisionist works of the New German Cinema are designed to project a new image that absolves the Germans from any responsibility for the crimes of the Nazis. This tendency assumes many forms of subversions of historical truth. It includes general cultural statements, such as Wim Wenders love/hate attitude toward American culture, summed up in his famous statement that the Americans have colonized the German subconsciousness. This shrewd statement actually places the American/German relations in the context of cultural imperialism, ignoring the historical circumstances that led to the American presence in Germany, and the enormous contribution of American aid (Marshall Plan, military presence to protect against communist aggression) to the recovery and prosperity of West Germany.

Werner Herzog's films are characterized by the return to the style of expressionism in cinema, establishing a cultural continuity with a highly respected, and particularly German artistic tradition, and with the quality films made in the twenties. But the artistic achievements of the Weimar productions like **The Cabinet of Dr Caligari**, **Metropolis**, **Nusferatu**, **the Golem** can hardly be separated from Siegfried Kracauer's observation that these films reflected the mood that led to the rise of Nazism, which he analyses in his book *From Caligari to Hitler*.

Syberger's **Hitler** (1977) suggests that this unique phenomenon of German history can be the source for extravagant artistic inspiration, implying a claim for cultural advantage as a German who can wrestle with such a monumental subject from his own tradition and culture.

Fassbinder's attitude toward modern Germany is psychologically and politically complex, but his films are populated with obnoxious Jewish characters. His plays, films, and direct statements on the criticism raised by his negative portrayal of Jews indicate a desire to make the point that a modern German should not be inhibited by Auschwitz when offering antisemitic presentations of Jewish characters.

The **Heimat** (1980-84) series deliberately marginalizes the chapter of Nazism, both in the context of other events of the twentieth century and in identifying very few and marginal characters as committed Nazis during the period of the Third Reich. The director Edgar Reitz stated : «Schabbach is good, because it is so small, and because it is so small it is innocent». (Quoted in Monaco, p. 91).

The belittlement of Nazism is also apparent in cinematic works that establish analogies between Hitler and other examples of human tyranny. Syberberg makes this point in his film, mentioning in this context terrorist tyrants like Idi Amin and Yasir Arafat. Herzog's **Aguirre : The Wrath of God** (1972) was universally recognized as an allegory on Hitlerian destructive drive set through the figure of a conquistador in the jungles of South America in the 16th century. Schloendorff's **Circle of Deceit** (1981) implies an analogy between the civil war in Lebanon and the horrors of WWII.

The pathetically few incidents of resistance in the Third Reich were celebrated in numerous productions. The small group of students known as the White Rose, who protested Nazism by printing leaflets and wall slogans and were eventually executed by the Gestapo were honoured in several films (**The White Rose**, dir. Michael Verhoeven, 1982 ; **The last Five Days**, dir. Percy Adlon, 1982), stage plays, and even an opera.

Another form of heroism was celebrated in films on German soldiers. The most popular film in postwar Germany was **Das Boot** (1980, dir. Wolfgang Petersen), featuring the heroics of a German submarine crew, struggling to survive against superior enemy boats, the harrowing conditions in a small vessel near the bottom of the sea (almost suggesting sympathy to the 'Lebensraum' claim), and the threatening presence of an ardent Nazi officer that everybody despises. These «good men» - the captain's definition - express compassion with the drowning seamen of an enemy ship (in the original novel they shoot them to death). The Captain and his crew display ingenuity, resourcefulness, and courage in conducting the struggle of the few against the many (a curious reversal of the U-boat reputation in the war), with a special emphasis on the process of rising from the depths of near annihilation to the surface and the home base. In the welcome ceremony the red Nazi flag is carefully draped to conceal the swastika, but the screen is soon filled

with red as the helpless men are killed by a ruthless air raid of Allied planes. After showing the popular film on television, a rare voice of dissent came from Fritz Raddatz, the cultural critic of *Die Zeit*. Raddatz called **Das Boot** «a mendacious film», adding : «After 55 million dead in World War II - which we caused - whoever thinks, writes, speaks, films about the war *must* pose the question of guilt - otherwise he is a charlatan». (Quoted in *The New York Times*, April 24, 1985)

The final major theme is that is that of self-pity for the German suffering during the war. Helga Sanders-Brahms' autobiographical **Germany, Pale Mother** (1980) focuses on the ordeals of a mother and her infant, following the father's departure to the eastern front. The scene describing the birth of the child (the director's figure), shows a bloody baby who came to the world amidst heavy bombardments on her people. The expression of the sorrowful state of German babies in Hitler's war develops into an expropriation of images of Jewish suffering, an inevitable consequence in a text whose premise is to highlight German suffering at the time when the Germans were executing the greatest crime in history. The film shows the mother and child wandering from place to place with their meager possessions on the mother's back, refugees who endure numerous ordeals and finally survive the war. The powerful ending shows one side of the mother's face being stiffen and swollen. The visual version of the notorious notion of split-consciousness contains a great deal of pathos. The heavy symbolism continues with the elimination of the source of the disease, the mother's teeth.

In sum, the New German Cinema display the following attitudes towards history : evasion, forgetfulness, and denial of the past, distortion of historical facts, cultivating the myth of the resistance, a position that separates the Germans from the Nazis, nationalist jingoism in the heroics of the war, treating the past as a source for artistic inspiration at the expense of moral considerations, the presentation of negative stereotypes of Jewish characters, and self-pity and expropriation of the victims predicament.

I acknowledge that this summary does not do full justice to the films, the directors, and the cultural scene in general of the New German Cinema. In many cases, the texts are more complicated, or the director's oeuvre is more complex than what is suggested by my general appraisal. In

addition, there have been remarkable exceptions, like Kurt Hoffmann's **Wir Wunderkinder** (1958), Kluge's **The Patriot** (1977), and Verhoeven's **Nasty Girl** (1990). But still, what's striking is the way critics tend to overlook the disturbing aspects of the New German Cinema.

New York Times' article entitled «German Filmmakers seldom Focus on the Legacy of Nazism» singles out Fassbinder, whose **Lili Marleen** is praised for making the idolization of Hitler during the war and the hunting down of Jews «intrinsic elements in the film». In Fassbinder's film, the German singer whose popular song moves «six million German soldiers» is hunted down ; the Jewish characters are wealthy influential bankers, living comfortably and safely in Switzerland, and manipulating schemes that endanger the vulnerable German singer.

In his book *West German Film*, Eric Rentschler claimed that «no other national cinema has so passionately forefronted the problems encountered by the individual film director working to keep open a critical dialogue with one's own history, to produce images that challenge accepted assumptions». (p. 14).

Thomas Elsaesser in his *New German Cinema : A History* defines his subject as «the first sustained and coherent effort to come to terms with what fascism meant at the private level», adding that «the New German Cinema [became] a «national» cinema, by helping to undertake the «mourning work» for Germany». (p. 243).

According to Anton Kaes in *From Hitler to Heimat*, «the historical films of the New German Cinema are meant to preserve the past and to jog with the memory of the living. They provide alternative ways of seeing with their self-reflexive narrative and visual style, their autobiographical tone and experimental form, and, above all, their refusal for the most part to recycle endlessly repeated and clichéd images of the Third Reich». (Kaes, p. 197).

Annette Insdorf's *Indelible Shadows : Film and the Holocaust* contains a detailed discussion of Germany, Pale Mother in a chapter entitled «The New German Guilt». The bottom line of her favorable commentary is : «Mother Germany -even purged of Nazis- continues to suffer quietly». (Insdorf, 188).

The successful transposition of guilt is evident in the conclusion of Paul Monaco's chapter «The Bitburg Syndrome» in his book *Ribbons in Time*. The author states «we acknowledge that Nazism must be viewed as a human and not a German failure... Are the Nazis not still for us today the «shadow» of our own inner failings, historical references to the darker side of human action and cunning, both loathed and strangely admired simultaneously?» (Monaco, pp. 91-92).

Most recently, *New York Times* film critic published a review of a documentary film on German resistance during the Nazi period, **The Restless conscience**. The reviewer finds the subject «so gripping» and «so relatively unexplored». Her main point : «Effective as «The Restless Conscience» is in tracing the general course of anti-Nazi activity, it is most stirring in telling the individual stories of those who formed the opposition». The references to «anti-Nazi activity» and «the opposition» in general nouns suggests a large-scale phenomenon in the Third Reich. Indeed, in proceeding to describe several individual stories, the reviewer fails to see the irony that nearly all the well-known anti-Nazi activities and the oppositions suffice for a 90-minute movie : The Lutheran pastor Dietrich Bonhoeffer, the White Rose group, the attempted assassination of Hitler in 1944, and «those who retained their official positions in the military or the police, while still grappling with feelings of complicity, helplessness and guilt». The review concludes with a reference to the show trials of the conspirators against Hitler. The officers, who were basically motivated by the realization that Hitler's policies and decisions would lead Germany to a military defeat, are defined as «heroic individuals being made to pay for having had the courage of their convictions. In «The Restless Conscience», their voices and ideal live on».

The New German Cinema succeeded in becoming a cultural phenomenon of international proportions. Most of the young directors won more respect and even spectators to their movies outside Germany, and many of them developed their careers through co-productions. The New German cinema is characterized by an agenda that seeks to bring back Germany into the family of nations as a full and equal member of the dynamics of cultural development, with even a claim for a leading role, or at least offering an alternative to what was perceived as American cultural hegemony. Edgar Reitz stated that his **Heimat** was

inspired by the need to counter the American teledrama **Holocaust**.

Wim Wenders once declared : «The New German Cinema is much more a foreign affair than a national German one... In fact, the New German Cinema, the appreciation of the New German Cinema, has come through the English, or French or American response». (Quoted in Rentschler, p. 14). Unfortunately, the warm reception of the artistic ambitions and accomplishments of the young German filmmakers was not accompanied with a more rigorous analysis of their moral ambiguities. Many of these films helped to establish the New German Cinema as a respectable cinematic phenomenon, but they also contributed to the fabrication of a national memory that subverts the need to wrestle genuinely with their past. The fact that distinguished scholars and critics find in them moving images of human suffering, inspiration for heroism, expression of profound, universal, moral ambivalence, a model for a rigorous national cinema, or a corpus of artistic originality testifies to a memory problem beyond the borders of Germany.

Bibliography

- Avisar, Ilan. *Screening the Holocaust*, 1988.
- Bommers Michael and Patrick White. «'Charms of residence' : *the public and the past*», in *Making Histories*, pp. 253-301.
- Corrigan, Tim. *New German Film*, 1983.
- Elsaesser, Thomas. *New German Cinema*, 1990.
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows*, 1989.
- Johnson, Richard et al. eds. : *Studies in History - Writing and Politics - Making Histories* , 1982.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat*, 1989.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler*, 1946.
- Markham, James. «*West German TV Specials Spark Debate Over the Nazi Era*», *New York Times*, April 24, 1985.
- Maslin, Janet, «*Conscience In a Time Of Madness*», *New York Times*, July 2, 1992.

- Monaco, Paul. *Ribbons in Time*, 1987.
- Pipolo, Tony. «*German Filmmakers Seldom Focus on The Legacy of Nazism*», *New York Times*, August 1, 1982.
- Rentschler, Eric. *West German Cinema*, 1984.
- Sorlin, Pierre. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*, 1991.
- Yerushalmi, Yosef Hayim. *Zakhor : Jewish History and Jewish Memory*, 1982.

Barbara Distel
KZ - Gedenkstätte
Dachau (D)

Orte der Erinnerung an die Opfer im Lande der Täter - Gedanken zur Arbeit an der Gedenkstätte des Ehemaligen Konzentrationslagers Dachau (*)

Es fällt schwer, im Herbst des Jahres 1992 eine nüchterne Bestandsaufnahme der Situation an KZ-Gedenkstätten vorzulegen, nachdem sich das politische Klima in der Bundesrepublik Deutschland im letzten halben Jahr dramatisch verändert hat. Neben brutalen Angriffen auf Ausländer, denen bereits mehr als zehn Menschen zum Opfer gefallen sind und bei denen mehrere Hundert Verletzungen erlitten haben, sind die Nachrichten über Zerstörungen jüdischer Friedhöfe und Mahnmale für Opfer des NS-Terrors in den letzten Monaten nicht mehr abgerissen. Auch ein Friedhof für Häftlinge eines Außenlagers des Konzentrationslagers Dachau wurde Ende Oktober verwüstet, 50 Grabkreuze wurden vermutlich von einer größeren Gruppe Rechtsradikaler mit Vorschlaghämmern umgeschlagen.

Dieser Ausbruch an krimineller Energie macht die Gefährdung der Orte der Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen deutlich, für die es in der Bundesrepublik niemals einen durchgehenden gesellschaftlichen Konsens gegeben hat. Auch die Gedenkstätte des ehemaligen Konzentrationslager Dachau wurde seit ihrer Errichtung immer wieder diffamiert und die Stimmen, die das Verschwinden der Gedenkstätte fordern, sind niemals verstummt. Sie fühlen sich sicherlich durch die Geschehnisse der letzten Wochen und Monate ermutigt.

(*) Beitrag vom 26. November 1993,
Vorgelegt im Rahmen der
Kommission «Museum»
(Sitzungsleitung: M. Goldstein,
Präsident C.I.A.).

In Dachau war nach jahrelangen Bemühungen der überlebenden Gefangenen im Jahr 1965 eine der ersten KZ-Gedenkstätten in der Bundesrepublik geschaffen worden, die sich dann in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zu einem Zentrum weltweiten Interesses von einem Ausmaß entwickelt hat, das die überlebenden Häftlinge, als sie um die Errichtung der Gedenkstätte kämpften, niemals für möglich gehalten hätten.

Zunächst aber noch einmal die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte ganz kurz in Stichworten:

- am 29. April 1945 befreien Einheiten der US-Armee mehr als 30 000 überlebende Gefangene des Konzentrationslagers Dachau, von denen die meisten unterernährt und krank sind, mehrere tausend Häftlinge sterben noch nach ihrer Befreiung.
- nach Versorgung der Kranken und Rückkehr der Überlebenden, soweit möglich und gewünscht, in ihre Heimatorte und -Länder geben die amerikanischen Militärbehörden Anfang Juli 1945 die Errichtung eines «War Crimes Enclosure», eines Kriegsverbrecherlagers mit einer Aufnahmekapazität von 30000 Personen bekannt. Drei Jahre lang führen sie Militärgerichtsprozesse, die sogenannten «Dachau Prozesse» durch, in denen allerdings nicht nur Verbrechen im Konzentrationslager Dachau verhandelt werden, sondern auch Verbrechen in anderen Konzentrationslagern, wie Buchenwald oder Mauthausen, oder die sogenannten Malmedy-Fälle;
- Im April 1948 beschließt der Bayerische Landtag, alle Internierungslager, die von den Militärbehörden freigegeben werden, für die Unterbringung von Flüchtlingen einzurichten. Im September 1948 wird das ehemalige Schutzhaftlager Dachau an die Bayerischen Behörden zurückgegeben, im offiziellen an die Sprachgebrauch der Behörden wird es jetzt nur noch als «ehemaliges Interniertenlager» bezeichnet.
- 1955 erhebt der Dachauer Landrat die Forderung, das Krematorium abzureißen, um mit der «Diffamierung des Dachauer Landes» Schluß zu machen. Als kurze Zeit später die deutsch-französischen Verträge unterzeichnet werden, nach denen sich die Bundesregierung verpflichtet, die Grabstätten von KZ-Häftlingen zu erhalten, werden der Bereich des Krematoriums, der nahegele-

gene KZ-Friedhof Leitenberg, und der Teil des Dachauer Stadt-Friedhofes, auf dem Häftlinge bestattet sind, unter den Schutz dieser Verträge gestellt und sind damit vor Angriffen aufgrund lokalpolitischer Interessen geschützt.

- Ebenfalls im Jahr 1955 organisieren die überlebenden Häftlinge zum ersten Mal ein internationales Treffen in Dachau, um den 10. Jahrestag ihrer Befreiung zu begehen. Gleichzeitig wird das Comité International de Dachau, das bereits in der letzten Phase des Lagers als Geheimorganisation bestanden hatte, neu gegründet. Dieses Comité soll die Errichtung einer Gedenkstätte auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers durchsetzen.
- Zur Unterstützung dieses Comités wird in Bayern ein Kuratorium für die Errichtung einer Gedenkstätte in Dachau aus Vertretern gesellschaftlich relevanter Gruppen, - Kirchen, Parteien, Verfolgtenverbänden, Stadt Dachau, Stadt München, Landkreis, Staatsregierung - geschaffen, das zum großen Teil aus Persönlichkeiten besteht, die selbst aus den Reihen der ehemals Verfolgten kommen. Dieses Kuratorium entwickelt sich zu einer schlagkräftigen Lobby, die schließlich die Bereitstellung der Finanzmittel durch den Bayerischen Landtag für die Errichtung der Gedenkstätte durchsetzt. Es trat im Jahr 1968 zum letzten Mal zusammen.
- Am 5. Mai 1965 wird anlässlich des 20. Jahrestages der Befreiung des Lagers Dachau die Gedenkstätte eingeweiht.
- 1967 folgt die Einweihung der Evangelischen Versöhnungskirche und der israelitischen Gedenkstätte auf dem ehemaligen Lagergelände (die katholische Todesangst Christi Kapelle war bereits 1961 errichtet worden). Und 1968 wird das Mahnmal des Belgrader Bildhauers Nandor Glid auf dem ehemaligen Appellplatz enthüllt.
- Der Bunker, das ehemalige Lagergefängnis, das Eingangsbäude (Jourhaus) und der Westflügel des Museumsgebäudes im ehemaligen Wirtschaftsgebäude bleiben vorläufig unter amerikanischer Militärverwaltung und werden erst im Jahr 1974 endgültig an den Freistaat Bayern zurückgegeben. Zu diesem Zeitpunkt gibt es keine starke Lobby der

überlebenden Opfer mehr, die zumindest den Ausbau des Westflügels durchsetzen kann.

Die Gedenkstätte wird seit ihrer Errichtung vom Freistaat Bayern getragen und unterhalten. Es gibt einen Vertrag mit dem Comité International de Dachau, nach dem wichtige Belange, die die Gedenkstätte betreffen im Einvernehmen geregelt werden sollen.

Nun zur Entwicklung der Arbeit und den aktuellen Problemen:

Seit der Eröffnung der Gedenkstätte im Jahr 1965 haben mehr als 16 Millionen Menschen diese Einrichtung besucht. In den ersten 10 Jahren, das heißt, von 1965 - 1975 kamen relativ konstant jedes Jahr etwa 300 000 Menschen in die Gedenkstätte. Dabei kam der überwiegende Teil der Besucher aus dem Ausland, ihr Anteil lag bei bis zu 75% der Gesamtbesucher. Der Anteil der persönlich Betroffenen, der Überlebenden und ihrer Angehörigen war noch sehr hoch, das unmittelbare Zeugnis über Verfolgung und Widerstand stand auch im Mittelpunkt der Arbeit an der Gedenkstätte Dachau.

Es kamen in diesen ersten Jahren sehr wenige Schulklassen und Jugendgruppen, obwohl es bereits seit dem Jahr 1964 eine Empfehlung des Bayerischen Kultusministeriums gab, daß die Abschlußklassen der Bayerischen Schulen eine KZ-Gedenkstätte (Dachau oder Flossenbürg) im Rahmen des Unterrichts besuchen sollen.

In den darauffolgenden Jahren, das heißt in den Jahren zwischen 1975 und 1983, hat sich die Situation entscheidend verändert. In diesem Zeitraum sind die Besucherzahlen kontinuierlich so stark angestiegen, bis sie sich schließlich verdreifacht hatten und bei über 900 000 Besuchern pro Jahr lagen. Dabei hatte der Anteil der deutschen Besucher überproportional stark zugenommen und war auf etwa 50% der Gesamtbesucher angestiegen. In den letzten beiden Jahren (1991, 1992) hat die Zahl der ausländischen Besucher, vor allem aus den USA, wiederum abgenommen.

Die deutschen Besucher sind bis heute zum allergrößten Teil Schulklassen und Jugendgruppen, das heißt junge Menschen, die im Rahmen des Schulunterrichts oder eines außerschulischen Bildungsprogramms die Gedenkstätte in Dachau besuchen. Und im Zusammenhang mit dieser Entwicklung hat auch die Frage nach Konzepten der

Vermittlung, nach Unterrichtsmaterialien, die Frage, wie junge Menschen diesen Ort erleben sollen und welche Rolle ein Besuch der Gedenkstätte innerhalb des Unterrichts spielen soll, immer mehr an Bedeutung gewonnen.

Seit dem Jahr 1981 hat das Bayerische Kultusministerium eine Gruppe von Lehrern unterschiedlicher Schulgattungen einen Teil ihrer Arbeitszeit freigestellt, damit sie Schulklassen bei ihrem Gang durch die Gedenkstätte begleiten und betreuen. Allerdings kann vor allem in den Sommermonaten nur einem Teil der Bitten seit dem Jahr 1983 jedes Jahr etwa 6 000 Schulklassen und Jugendgruppen nach Dachau.

Obwohl es sicherlich positiv und begrüßenswert ist, daß der Besuch der Gedenkstätte Dachau so starken Eingang in den Unterricht gefunden hat, bleibt doch kritisch anzumerken:

- es gibt auch heute noch viele - zu viele - unzureichend informierte Lehrer, die den Besuch der Gedenkstätte mit ihren Schülern ungenügend oder gar nicht vorbereiten und sie unbegleitet durch das Gelände schicken, was sich dann oft in schlechtem Benehmen der Schüler niederschlägt;
- Da Gedenkstättenfahrten in Bayern von der Landeszentrale für politische Bildung bezuschußt werden, neigen nicht wenige Lehrer dazu, «Dachau» im Rahmen eines Klassenausflugs «mitzunehmen»;
- Allzuoft findet der Besuch kurz vor den Sommerferien statt, wenn das Schulprogramm abgeschlossen und es kaum noch möglich ist, die Schüler für ein so schwieriges Thema zu interessieren. Hinzu kommt, daß in den Sommermonaten Tausende ausländischer Besucher in der Gedenkstätte sind und es von daher sehr schwierig ist, sich auf die Geschichte und ihre Ausstellung zu konzentrieren.

Es ist ja an sich nicht einfach, Schüler im Alter von 14 bis 17 Jahren, die stark mit ihrer eigenen Entwicklung beschäftigt sind und die sich oftmals in einer Phase der Abgrenzung zu erwachsenen Autoritäten wie Eltern oder Lehrern befinden, dazu zu bringen, sich ernsthaft für dieses Thema im Rahmen einer Schulveranstaltung zu interessieren und mehr dazu beizutragen, als sie schlicht über sich ergehen zu lassen. Und es wird überhaupt immer

schwieriger, je weiter sich der Zeitpunkt des Geschehens entfernt, Jugendlichen die Einsicht zu vermitteln, daß die Auseinandersetzung mit der Geschichte des NS auch für ihr Leben heute noch von Bedeutung ist.

Es gibt allerdings in Dachau auch immer wieder eindrucksvolle Beispiele dafür, daß dieser Ort auch heute, nach so langer Zeit und in seiner ganzen Kargheit, noch immer eine ganz starke Wirkung auslösen kann, die nicht durch andere Mittel, wie ein Buch oder ein Film ersetzt werden kann. Gerade in der Schule hängt es entscheidend davon ab, wie der Lehrer selbst zu diesem Thema steht, ob er es für wesentlich hält, ob auch er bereit ist, eigene Probleme damit, Ängste und Wissensdefizite den Schülern gegenüber zuzugeben und, falls nötig, auch über den Rahmen der Unterrichtszeit hinaus, als Berater und Gesprächspartner zur Verfügung zu stehen.

Im Unterschied zur Schulklasse kann der Besuch einer Jugendgruppe oder einer Gruppe aus der Erwachsenenbildung meist innerhalb eines weniger rigiden Zeitplans ablaufen. Es ist oft leichter möglich, Dauer und Programmschwerpunkte nach den Bedürfnissen und Interessen der Gruppe zu planen und eventuell noch vor Ort zu verändern. Im Laufe der achtziger Jahre hat sich auch immer stärker die Überzeugung durchgesetzt, daß ein einmaliger Rundgang durch die KZ-Gedenkstätte nicht ausreicht, Jugendlichen mit geringen Vorkenntnissen mehr als einen kurzen Eindruck zu vermitteln. Vor allem Pädagogen und Jugendgruppenleiter haben festgestellt, daß junge Menschen, die ja heute mit einer Vielzahl undifferenzierter Voreinstellungen und Vorurteilen nach Dachau kommen und oftmals ungebrochen Meinungen der Eltern und Klischees aus den Medien wiedergeben, ein längerfristiges Programm benötigen, um sich selbst als Teil der Geschichte begreifen zu können und die Notwendigkeit der Aneignung von Wissen darüber zu bejahen.

Deshalb entstand im Jahr 1981, als in Auschwitz der Grundstein für eine Internationale Jugendbegegnungsstätte gelegt wurde, auch in Dachau der Wunsch die Gedenkstätte durch eine ähnliche Einrichtung zu ergänzen. Dabei standen folgende Überlegungen im Vordergrund:

- Es gibt in Dachau und Umgebung keine billigen Übernachtungsangebote für Jugendliche und damit auch keine Möglichkeit, mehrere Tage an diesem Ort zu bleiben;

- Viele tausend Jugendliche aus nahezu allen Ländern der Erde kommen - oftmals allein und auf eigene Faust - jedes Jahr nach Dachau. Sie haben häufig wenig Vorkenntnisse und suchen nach Gesprächspartnern. Seit vielen Jahren bleibt die Chance der Begegnung mit diesen jungen Menschen ungenutzt, nicht zuletzt, weil es keine räumlichen Voraussetzungen dafür gibt.
- Die KZ-Gedenkstätte Dachau als Vermächtnis der Überlebenden ist der Geschichte dieses spezifischen Ortes für den Zeitraum der Jahre 1933 - 1945 gewidmet, die Dokumentation endet mit der Befreiung am 29. April 1945. Die Fragen Jugendlicher enden aber nicht bei diesem Datum und es gibt leider im Rahmen der Gedenkstätte sehr wenig Möglichkeiten, den Fragen nachzugehen, die sich aus diesem Ort ergeben, wie etwa die juristische Verfolgung der NS-Verbrechen, Formen von Antisemitismus und Rassenhaß heute, oder den Umgang mit dem Rechtsradikalismus. Eine Begegnungsstätte böte Raum und Möglichkeiten für die Behandlung dieser Fragenkomplexe.
- Eine nicht geringe Anzahl von Bewohnern der Stadt Dachau stehen der Gedenkstätte auch heute noch reserviert bis ablehnend gegenüber. Sie fühlen sich in besonderer Weise haftbar gemacht für die Vergangenheit, die nicht nur den «Dachauern» anzulasten wäre. Es wird häufig beklagt, daß die Besucher nur die Gedenkstätte, aber nicht die Stadt besuchen. Die Möglichkeit eines mehrtägigen Aufenthaltes in Dachau böte auch die Chance der Begegnung mit jungen Dachauern, des Kennenlernens des lokalen Umfeldes und der Geschichte, die hier ja nicht erst im Jahr 1933 begonnen hat.

Obwohl die Idee einer Internationalen Jugendbegegnungsstätte in Dachau von Anfang an ein breites positives Echo gefunden hat, und es einen eingetragenen Verein mit rund 600 Mitgliedern gibt, der durch ein Kuratorium mit namhaften Vertretern des öffentlichen Leben unterstützt wird, kann man inzwischen auf eine über zehnjährige Geschichte politischer Widerstände und Kontroversen um diese Idee zurückblicken. Inzwischen gibt es nun den Entschluß der Bayerischen Regierung in Dachau ein staatliches Jugendgästehaus zu errichten, in welchem Zeitraum das Projekt realisiert werden wird, bleibt abzuwarten.

In der Zwischenzeit versucht der Verein vor Ort inhaltlich weiterzuarbeiten und vor allem mit den jährlich im Sommer stattfindenden «Internationalen Jugendbegegnungszeltlagern» modellhaft aufzuzeigen, was mit der Einrichtung einer Jugendbegegnungsstätte geleistet werden könnte. 15 - 20 Jugendliche aus Dachau organisierten in diesem Jahr zum 10. Mal dieses mehrwöchige Zeltlager, dessen Konzept die Verbindung von theoretischem Lernen und praktischer Arbeit, sowie zusätzlichen Freizeitangeboten Jugendliche sehr stark anspricht und motiviert. In Dachau haben die Teilnehmer der Zeltlager neben dem Kennenlernen der Gedenkstätte, dem Lesen in Archiv und Bibliothek auch ausführlich Gelegenheit, mit Zeitzeugen zu sprechen, ehemaligen Häftlinge kommen sehr gerne zu den Begegnungen mit den Teilnehmern des Zeltlagers. Sie treffen auf Jugendliche, die motiviert sind, sich mit diesem Thema auseinanderzusetzen und sich ohne Hast auf die schmerzlichen Erinnerungen der Zeitzeugen einzulassen. Darüberhinaus besteht gerade hier die Möglichkeit, Spuren der Gewaltherrschaft in der näheren Umgebung nachzugehen. An diesen Zeltlagern nehmen auch immer ausländische Jugendliche teil, in steigender Zahl aus osteuropäischen Ländern.

Was die restlichen mehreren hunderttausend ausländischen Besucher betrifft, die jedes Jahr nach Dachau kommen, so beschränken sich Informationen über ihre Erwartungen an diesen Ort, ihre Voraussetzungen und ihre Reaktionen auf das Gesehene, auf bruchstückhafte Eindrücke aufgrund von Einzelbegegnungen und Gesprächen. Mit Sicherheit lässt sich sagen, daß es überwiegend positiv gesehen wird, daß es die Gedenkstätte überhaupt gibt, und daß immer wieder ausgedrückt wird, daß sie unbedingt erhalten bleiben soll. Aber der Mangel an Mitarbeitern in der Gedenkstätte und das heißt auch an Gesprächspartnern für die vielen Menschen, die mit Fragen und mit dem Bedürfnis mit jemanden zu sprechen dorthin kommen, macht sich auch hier schmerzlich bemerkbar.

In den letzten Jahren erreichen die Gedenkstätte Dachau in zunehmender Zahl Briefe von ehemaligen Häftlingen aus Osteuropa, vornehmlich aus Polen und der Sowjetunion, die neben der Bitte um eine finanzielle Entschädigung für ihre Haftzeit oftmals den Wunsch äußern, noch einmal nach Dachau kommen zu können, um den Ort ihres Leidens wiederzusehen. Sie selbst haben keine Devisen, um sich eine solche Reise in die Erinnerung leisten zu können und die

Gedenkstätte in Dachau verfügt über keine Mittel, um diese Menschen einladen zu können. In diesem Jahr ist es nun dank der Bemühungen einer Initiativgruppe aus dem «Förderverein» gelungen, zum ersten Mal eine Gruppe von 11 ehemaligen Häftlingen aus dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion anlässlich der Gedenkfeier zum Tag der Befreiung für eine Woche nach Dachau einzuladen. In ihrer Heimat waren sie bis vor wenigen Jahren als Überlebende eines deutschen Konzentrationslagers zumeist geächtet, wenn nicht aufs Neue verfolgt und inhaftiert. Viele von ihnen waren als jugendliche Zwangsarbeiter nach Deutschland gekommen und obwohl sie nach den polnischen Häftlingen zum Zeitpunkt der Befreiung die größte nationale Gruppe im Lager Dachau und seinen Außenlagern bildeten, ist ihre Geschichte, sowohl kollektiv wie individuell, noch weitgehend unbekannt und ungeschrieben.

An der Gedenkstätte in Dachau gibt es keine wissenschaftlich qualifizierten Mitarbeiter, die vor Ort die Forschung über die Rolle Dachaus im nationalsozialistischen KZ-System vorantreiben könnten. Die viel benutzte Bibliothek und die inzwischen doch recht umfangreichen Bestände des Archivs sind dem Fleiß und dem persönlichen Interesse der wenigen Mitarbeiter und der Unterstützung zahlreicher Sympathisanten und ehrenamtlichen Helfer zu verdanken. Auch die Publizierung der «Dachauer Hefte», die seit dem Jahr 1985 einmal im Jahr zu einem Schwerpunktthema erscheinen, ist dem Interesse und der Unterstützung des Comité International de Dachau und der Initiative der Herausgeber zu verdanken. Die schlechte personelle Ausstattung ist auch der Grund dafür, daß in Dachau erst sehr spät, viel zu spät, mit Tonband und Video-Befragungen ehemaliger Häftlinge begonnen wurde.

Trotzdem hat die Gedenkstätte seit ihrer Errichtung, und das heißt über ein Vierteljahrhundert hinweg, in vielfältiger Weise Impulse gegeben für die Auseinandersetzung mit dem «SS-Staat» (Eugen Kogon), etwa was die Beschäftigung mit der Geschichte der Außenlager oder mit dem Schicksal einzelner Verfolgtengruppen betrifft.

Wie die zukünftige Arbeit an der Gedenkstätte Dachau aussehen wird, ist heute noch nicht absehbar.

Obwohl die Geschichte des Lagers Dachau sowohl eine Geschichte von Opfern wie von Tätern ist, war die Gedenkstätte immer ein Ort der Opfer. Die überlebenden Opfer hatten diese Einrichtung erkämpft, damit ihre

Erfahrungen und der Tod ihrer Freunde nicht vergessen werden würde. Dachau, wie auch die anderen KZ-Gedenkstätten, wurde zu einem der wenigen Orte der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, an dem die Stimme der NS-Verfolgten Gehör fand und ihre Erfahrung dokumentiert wurde. Und so haben die ehemaligen Häftlinge die Arbeit an der Gedenkstätte von Anfang an mitgetragen und mitinspiriert. Nun erleben wir seit Jahren, daß die Zahl der Überlebenden schnell abnimmt und wir erleben dies als einen schmerzlichen und unersetzlichen Verlust. Auch das Comité International de Dachau ist zur Zeit bemüht, sein Erbe für die Zukunft zu sichern, indem es für die Gedenkstätte eine Schirmherrschaft der UNESCO anstrebt. Darüberhinaus werden die Möglichkeiten zur Schaffung einer Stiftung geprüft. Dies kann aber natürlich nicht die persönliche Einmischung und Beteiligung der Überlebenden ersetzen.

Aber nicht nur an der Gedenkstätte in Dachau stellt sich die Frage nach der Zukunft. Trotz der unterschiedlichen Bedingungen an denen an den KZ-Gedenkstätten gearbeitet wird, gibt es vielerorts Schwierigkeiten und Umbruchsituationen. Die Gedenkstätten in der ehemaligen DDR kämpfen um neue Konzepte und die Finanzierung ihrer Arbeit. Auschwitz ist vom völligen Verfall bedroht und weltweite Appelle haben bis jetzt keine schnelle Abhilfe schaffen können.

Dachau stand am Beginn des Weges, der nach Auschwitz-Birkenau und in die anderen Orte der Massenvernichtung geführt hat. Angesichts der gegenwärtigen Entwicklung bleibt die Auseinandersetzung mit der Geschichte dieses Weges eine besonders bedeutsame Aufgabe und Herausforderung für Erziehung und Wissenschaft.

Dier Erarbeitung einer neuen Konzeption für die Gedenkstätte Buchenwald (*)

Antifaschismus war ein konstituierendes Element der DDR-Verfassung.

Als Symbole dafür entstanden in der zweiten Hälfte der 50er Jahre die Nationalen Mahn- und Gedenkstätten Buchenwald, Sachsenhausen und Ravensbrück.

Auch Überlebende sahen in ihnen Orte der Erinnerung an die toten Kameraden und Stätten der Mahnung, daß sich die Verbrechen der Konzentrationslager nicht wiederholen dürfen. Bald wurden jedoch - vor allem im Ausland - auch Vorbehalte gegen die politische Vereinnahmung durch die DDR geäußert, die mit Beginn des kalten Krieges zunehmend zu beobachten war.

Das wurde dem moralischen Anspruch auf diese Orte von Menschen aus vielen Ländern Europas, die in den Konzentrationslagern gekämpft und gelitten hatten, nicht gerecht.

Im Statut für die Nationalen Mahn- und Gedenkstätten wurde 1961 folgendes bestimmt :

Die Nationale Mahn- und Gedenkstätte hat die Aufgabe :

- a) den Kampf der deutschen Arbeiterklasse und aller demokratischen Kräfte gegen die drohende faschistische Gefahr ;
- b) die Rolle der KPD als der stärksten und führenden Kraft im Kampf gegen das verbrecherische Nazi-Regime ;

(*) Beitrag von 25. November 1992, vorgestellt im Rahmen der Kommission «Museum» (Sitzungsleitung : Mr. Paul M.G. Levy, Prof. émerite U.C.L.).

- c) den antifaschistischen Widerstand in den Jahren 1933-45 in Deutschland und in den europäischen Ländern ;
- d) den SS-Terror im Lager und seine Methoden der Mißachtung des menschlichen Lebens ;
- e) den gemeinsamen Kampf der Angehörigen der europäischen Nationen, besonders den Kampf der sowjetischen Häftlinge, gegen den SS-Terror, die besondere Bedeutung der internationalen Solidarität in diesem Kampf und die Maßnahmen, die zur Befreiung des Lagers führten ;
- f) den wiedererstandenen Faschismus und Militarismus in Westdeutschland ;
- g) die historische Rolle der Deutschen Demokratischen Republik darzustellen und zu erläutern. (Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik, Teil II, Berlin 4, September 1961)

Dieses Statut blieb bis 1989 gültig.

Nach dem 3. Oktober 1990 wurden die in der DDR dem Ministerium für Kultur direkt unterstellten Nationalen Mahn- und Gedenkstätten nachgeordnete Einrichtungen der neu entstandenen Bundesländer Thüringen (Buchenwald) und Brandenburg (Ravensbrück, Sachsenhausen und Brandenburg). Die international ebenfalls bedeutende Gedenkstätte Mittelbau-Dora blieb kommunal dem Landkreis Nordhausen zugeordnet.

Das Ministerium für Wissenschaft und Kunst in Thüringen begann die Wahrnehmung seiner Verantwortung für die mit der Auflösung der DDR in eine Akzeptanz- und Konzeptionskrise geratene Gedenkstätte Buchenwald mit der Einsetzung einer neuen Leitung und der Berufung einer Kommission namhafter westdeutscher Historiker unter Vorsitz von Herrn Prof. Dr. Eberhard Jäckel aus Stuttgart.

Ihr oblag es, Empfehlungen für eine Neuorientierung der Gedenkstätte auszuarbeiten. Gleichzeitig war diese Arbeit von Bedeutung für die seit Ende 1989 in der Öffentlichkeit außerordentlich kontrovers geführten Debatte zur bislang überhöhten, zum Teil einseitigen Darstellung des Widerstandes, der unzureichenden Aufarbeitung bestimmter Opfergruppen des Nazi-Konzentrationslagers, vor allem

aber zur völligen Tabuisierung des sowjetischen Speziallagers 1945-1950 in der DDR.

Nachdem es seit Frühjahr 1990 - vor allem aus Weimar - Forderungen gab, Buchenwald in einen «Ort des Gedenkens an alle Opfer von Gewalt» zu verwandeln, beziehungsweise nun vor allem der Toten des Speziallagers gerecht zu werden, zeichnete sich bald auch in der Arbeit der Historikerkommission ab, daß, der Umgang mit der Geschichte der beiden Lager zum Kernpunkt der Diskussion um die Empfehlungen werden würde.

Von Anfang an ließen die überlebenden Buchenwalder keinen Zweifel daran, daß sie nicht bereit waren, eine Gleichsetzung beider Lager zu akzeptieren, beziehungsweise eine Entstellung der historischen Wahrheit zuzulassen. Gemeinsam mit den internationalen Komitees von Auschwitz-Birkenau, Dachau, Mauthausen, Natzweiler-Struthof, Neuengamme, Ravensbrück und Sachsenhausen forderte das Internationale Komitee Buchenwald-Dora und Kommandos in einem Memorandum vom 5. November 1990, daß «... die Stätten der ehemaligen Nazi-Lager bewahrt werden mögen, geschützt und frei von allen Einflüssen, die dem Gedenken der Konzentrationslager fremd sind... Daß in diesem Rahmen kein direkter oder indirekter Versuch toleriert werden kann, die Verbrechen des Nazismus zu negieren oder gar die Henker zu rehabilitieren».

Die Historikerkommission nahm ihre Arbeit im September 1991 auf, tagte insgesamt dreimal in Weimar und Nordhausen und legte dem Ministerium für Wissenschaft und Kunst Mitte Februar 1992 ihre Empfehlungen vor.

Nicht vorgesehen war ursprünglich die Beteiligung von Häftlingsverbänden und Vertretern der großen Opfergruppen am Zustandekommen der Empfehlungen.

Dagegen erhob das IKBD bei der Landesregierung Einspruch und erreichte, daß Vertreter der nationalen Häftlingsorganisationen aus Frankreich, Belgien, Dänemark, den Niederlanden, Österreich und der Bundesrepublik in der ersten und dritten Beratungsrunde angehört wurden. Dazu kamen nach Anfragen auch Vertreter des Zentralrates der Juden in Deutschland, der Sinti und Roma und der Kirchen.

Auch die Initiativgruppe «Buchenwald 1945-1950» nahm teil. Besonders eindrucksvoll gestaltete sich die dritte - gleichzeitig abschließende - Sitzung, weil hier die

Entscheidung zum Standort einer Ausstellung für das Speziallager gefällt werden mußte - gleichsam symbolisch für den Umgang mit der Geschichte beider Lager.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Ansatzpunkte der einzelnen Häftlingsverbände, sowie auch der Vertreter der Juden und der Sinti und Roma, wurde übereinstimmend betont, daß das ehemalige Häftlingslager dafür ausgeschlossen bleiben muß. Bereits auf der ersten Tagung war formuliert worden: «Es soll sowohl an das nationalsozialistische Konzentrationslager als auch an das sowjetische Speziallager 2 erinnert werden.

- Der Schwerpunkt soll auf dem Konzentrationslager liegen.
- Die Erinnerung an das Speziallager soll nachgeordnet werden.
- Die Erinnerungsstätten sollen räumlich deutlich voneinander getrennt sein.
- Der Ort der Ausstellung, die an das Konzentrationslager erinnert, soll in der ehemaligen Effektenkammer bleiben».

Entgegen den bis dahin geäußerten Auffassungen gab die Initiativgruppe «Buchenwald 1945-1950» auf der letzten Tagung eine schriftliche Erklärung ab, in der es unter anderem hieß:

«Die Initiativgruppe stimmt dem Vorschlag der Historikerkommission zu, daß sowohl an das nationalsozialistische Konzentrationslager als auch an das sowjetische Speziallager erinnert werden sollte, mit dem Schwerpunkt auf das Konzentrationslager.

Ausgangspunkt der Zustimmung ist die Anerkennung der Tatsache, daß erst durch die Verbrechen des Nationalsozialismus und durch den Angriff auf andere Völker die Existenz des Speziallagers möglich wurde».

So wurde auf der dritten Tagung nunmehr festgelegt, «für die Ausstellung, die an das Speziallager erinnert, soll ein neues Gebäude errichtet werden. Der Bau soll flach gehalten werden. Er soll in dem Areal unterhalb des Gebäudes der Effektenkammer und der Desinfektion seinen Platz finden, wo das Lager an das Gräberfeld granzt. Das

Gebäude soll zum Gräberfeld hin geöffnet, aber auch von der Seite des Lagers her zugänglich sein».

Inzwischen liegen zu diesen Empfehlungen Zustimmungserklärungen des IKBD und verschiedener nationaler Häftlingsverbände vor. Der Landtag des Landes Thüringen hat im Oktober ebenfalls positiv dazu Stellung genommen, und in der Gedenkstätte wird an ihrer Umsetzung gearbeitet.

Wichtig ist für uns, die Mitarbeiter der Gedenkstätte, dabei vor allem die Frage des Selbstverständnisses unserer Arbeit. Infolge des zunehmenden Auftretens rechtsradikaler Gruppierungen und des Wiederauflebens von Antisemitismus, Rassismus, Fremden- und Ausländerfeindlichkeit in Deutschland werden zunehmend auch überhöhte Erwartungen an die Gedenkstätten gestellt. So zum Beispiel, Ort wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit diesen Erscheinungen zu sein. Gedenkstätten können jedoch innerhalb der Gesellschaft nur arbeitsteilig daran mitwirken, mit ihren spezifischen Mitteln die Verantwortung für die Vergangenheit bewußt zu machen.

In Buchenwald versuchen wir, vor allem in unserer Jugendbegegnungsstätte, durch die Begegnung mit dem historischen Ort, der Geschichte des Lagers und Überlebenden durch das Sichtbarmachen des Spannungsfeldes Weimar-Buchenwald und die Begegnung mit anderen Menschen jungen Menschen Denkanstöße und Entscheidungshilfen zu geben, um eigenes Verhalten zu hinterfragen und humanistische Werte zu prüfen und anzunehmen.

Deshalb ist nach unserer Auffassung eine Gedenkstätte vor allem zwar ein Ort der Erinnerung an die Opfer, eine Stätte der Mahnung gegen das Vergessen, sie darf aber kein bloßer Friedhof sein, sondern muß zugleich auch Lernort für Geschichte der nunmehr dritten Generation im Lande der Täter sein, die selbst aber weder Opfer noch Täter ist.

Paul M.G. Levy
Président du Mémorial
Nat. du Fort de
Breendonk (Belg.)

Le Mémorial National du Fort de Breendonk, établissement public autonome au service de la Mémoire (*)

Ceci est mon témoignage !

Lorsque le 29 novembre 1940, je fus amené au Fort de Breendonk par un SS, mes trois compagnons détenus et moi nous fûmes annoncés à l'Untersturmführer Prauss en ces termes : «*Vier Stück eingeliefert !*» En français : quatre exemplaires, quatre morceaux livrés. Ainsi était scellé notre sort et fixé le régime que nous allions connaître: nous ne serions plus des hommes, nous ne serions plus des prévenus, nous serions des pièces, des exemplaires, des morceaux, des objets.

Quelques temps plus tard, le prince de Ligne, président de la Croix-Rouge de Belgique allait en avoir l'explication officielle. Le général von Hammerstein, auprès duquel il s'informait du régime des détenus de Breendonk lui répondit : «*Il ne faut pas oublier que ce fort est une prison pour condamnés aux travaux forcés. Je ne voudrais certainement pas y être mais ce genre de prison n'est pas supposé être un lieu de délices. Parmi les prisonniers, il y a des condamnés de droit commun, des israélites et des indésirables, c'est-à-dire des personnes que la police d'Etat considère comme dangereuses*».

(*) Communication prononcée le 24 novembre 1992 à la Commission «Musées» (Président de séance, M. Van Hemeldonck, Membre du Parlement Européen)

Faut-il dire qu'il n'y avait pas de condamnés aux travaux forcés parmi nous ? Faut-il dire que nous étions tous considérés comme dangereux par la police secrète d'Etat, la Sipo ? Tel était le critère, telle était aussi notre fierté.

Il est utile de rappeler ces paroles d'un haut gradé de l'administration militaire d'occupation.

Moyennant cela, un régime sévère allait nous être appliqué. Le régime du petit fort de Breendonk - cinq cents détenus au maximum à la fois - serait celui de tous les camps de concentration.

La plupart des détenus seraient plus tard déportés vers l'Allemagne, la Tchécoslovaquie, la Pologne. Certains, considérés comme otages seraient fusillés.

D'autres, notamment des Juifs, seraient transférés à la caserne Dossin à Malines avant d'être expédiés vers l'Est pour être gazés. Mais le but essentiel de Breendonk était d'irradier la terreur sur le pays conquis afin d'y dissuader toute résistance. Inutile de dire que ce résultat ne fut pas atteint mais que la réputation du camp provoqua l'horreur et les protestations.

Dès la libération du pays, en septembre 1944, des visiteurs se présentèrent au fort qui avait hélas été transformé en camp de détention pour des gens soupçonnés de collaboration avec l'ennemi. Les anciens prisonniers des SS protestèrent contre cette utilisation sacrilège et abusive et plusieurs d'entre-eux se préoccupèrent de la future destination des lieux.

Gaston Hoyaux, député de Soignies, ancien prisonnier politique de Breendonk et de Buchenwald, s'attacha avec d'autres anciens à ce problème. Il prit l'initiative de déposer le 11 juin 1946 sur le Bureau de la Chambre des Représentants un projet de loi créant le Mémorial National de Breendonk. Ce projet, contresigné par des représentants de tous les partis siégeant à ce moment au Parlement belge, conférait au Mémorial la pleine propriété des lieux et le chargeait de les mettre en valeur. Il fut discuté, adopté le 13 février 1947. Soumis au Sénat et adopté après son retour à la Chambre, il fut promulgué par le Prince Régent le 19 août 1947.

En vertu de cette Loi qui entra immédiatement en vigueur, le Mémorial est un établissement public autonome géré par un Conseil d'Administration de quinze membres. Renouvelé tous les quatre ans par le Roi.

Huit sont d'anciens prisonniers politiques belges de Breendonk ou des membres de leur famille, sept sont des

représentants des autorités communales, et provinciales et de divers départements ministériels.

La disposition relative aux anciens prisonniers politiques est importante et mérite qu'on s'y arrête. La possibilité de nommer des membres de leur famille autorise la présence de descendants et de conjoints de prisonniers. Dès à présent, le Conseil compte deux enfants de prisonniers politiques ce qui assure la continuité de la gestion et le respect des traditions familiales.

La Loi prévoit l'attribution d'un subside annuel à inscrire au budget de la Défense Nationale. C'est que l'entretien de bâtiments vétustes fortement bombardés en 1914 est coûteux. Il est important aussi que le Ministre de la Défense Nationale, ministre de tutelle du Mémorial, soit représenté au sein du Conseil par un délégué qui est pratiquement le directeur des bâtiments militaires de la province d'Anvers où se trouve le Fort. Des subsides sont également accordés par certaines provinces et communes.

En 1977, le territoire sur lequel se trouve le fort a été transféré à la commune de Willebroek, tandis que la commune de Breendonk était fusionnée avec sa voisine Puurs. Ce sont donc désormais le Bourgmestre et le Secrétaire communal de Willebroek qui siègent au Conseil avec le représentant du Gouverneur de la province d'Anvers.

L'aménagement du Fort s'est fait dans le strict respect des lieux. Les voies du Decauville ont dû être enlevées pour permettre la circulation, la chambre de torture qui avait été maquillée par les SS avant leur fuite a pu être reconstituée grâce aux traces retrouvées sur place et aux témoignages des rares suppliciés survivants.

Il a semblé important de laisser toute liberté aux visiteurs et de respecter au maximum leur appréciation personnelle. C'est pourquoi il n'y a pas de guides. A leur entrée, les visiteurs reçoivent un dépliant comportant un plan des lieux et un trajet type qui est suggéré mais nullement obligatoire. Ces dépliants existent en français, néerlandais, allemand, anglais, italien, espagnol, portugais, danois, suédois, hébreu, russe, polonais et japonais.

Ils indiquent en cinq points les endroits où on peut entendre de courts témoignages enregistrés en français et en néerlandais, témoignages authentiques de prisonniers ayant

vécu les événements qu'ils évoquent. Ainsi est assurée au maximum l'objectivité et respectée la liberté de jugement des visiteurs.

Une abondante littérature est proposée sur place qui permet à ceux qui le désirent de compléter leur information sur les camps en général et sur Breendonk en particulier.

Une carte dressée par la Sipo permet de se rendre compte de l'importance que revêtait Breendonk pour la police d'occupation.

L'entrée des visiteurs se fait par l'impressionnant et sombre tunnel qui mène du pont jeté sur le fossé rempli d'eau et du porche aux casemates aménagées en chambrées sous l'occupation. A l'entrée de la «caserne», on visite les deux casemates qui ont été divisées en cellules destinées aux prisonniers à l'instruction et aux punis. Certaines de ces cellules sont à claire-voie de façon à permettre la surveillance des détenus astreints à rester debout tout le jour. D'autres comportent une planche abaissée le soir et autorisant un détenu à dormir au-dessus, l'autre au-dessous. Un témoignage enregistré par un cellulaire est à la disposition des visiteurs.

Il y a des graffiti dans la plupart des cellules; certains d'entre-eux ont été photographiés, éventuellement à la lumière rasante, et sont projetés sur le mur de l'un des cachots.

Suivent les chambrées destinées à la captivité ordinaire. L'une des chambrées reconstituée est accessible : on y trouve les bat-flanc avec les paillasses pour quarante-huit occupants. Ces paillasses faisaient chaque matin l'objet d'un «Bettenbau» : transformation de la paille en parallélépipède parfait, installation de deux couvertures et repassage jusqu'à ce que le SS de service estime que toutes les couvertures étaient parfaitement planes et toutes les paillasses de la chambrée au même niveau. Ce Bettenbau quotidien était sanctionné par la privation éventuelle de «déjeuner». Celui-ci était composé de 100 grammes de pain et d'une tasse de jus de glands torréfiés. Le «souper» était identique. A midi un bol de soupe maigre (un litre) complétait la ration de la journée.

Huit heures de travail étaient prévues chaque jour : en général un travail de terrassement en vue du dégagement de

cours intérieures et du surhaussement de la berge extérieure du fossé. C'est ainsi que de 250.000 à 300.000 tonnes de terre ont été manipulées par les détenus.

Inutile d'ajouter que ce travail se faisait sous le harcèlement constant des SS, de certains soldats de la garde et des *Zugführer (Kapos)*.

Le mobilier de la chambrée est complété par des casiers, six tables et quelques tabourets.

Un montage audio-visuel installé dans l'ancien bureau des SS donne une vue d'ensemble du camp, de la captivité et du réseau de lieux de détention avec commentaires en français, néerlandais, allemand et anglais.

Dans la cour où se trouvait la place d'appel dite «des aryens», deux musées sont mis à la disposition des visiteurs. Le premier retrace l'histoire des lieux y compris le siège de 1914 et le GQG de 1940 : car c'est d'ici que le Roi Léopold III commanda l'armée belge pendant les premiers jours de la guerre. Le reste du musée présente une vue d'ensemble du camp et de son régime et une vue d'ensemble des camps du IIIe Reich.

Une salle est également consacrée aux procès des criminels de guerre de Breendonk qui eurent lieu en 1946 et en 1950 et se terminèrent par plusieurs condamnations à mort. Le premier commandant du camp, le SS Sturmbannführer Schmitt fut en Belgique le seul criminel de guerre allemand condamné à mort et exécuté. Parmi les autres condamnés à mort se trouvaient plusieurs SS belges, des travailleurs civils qui s'étaient mal conduits et deux *Zugführer* israéliens qui avaient maltraité leurs compagnons de captivité.

L'autre musée dit «salle Jacques Ochs» est consacré aux oeuvres littéraires et artistiques inspirées par Breendonk et principalement aux portraits de détenus dûs au peintre Jacques Ochs, exécutés sur l'ordre du Sturmbannführer Schmitt et fraudés hors du camp malgré sa formelle interdiction.

La chambre de torture comporte la reconstitution du palan auquel étaient suspendus les suppliciés et permet d'entendre le témoignage enregistré de l'un d'entre-eux.

En contournant le fort on passe au site des exécutions. Dix poteaux représentent ceux auxquels étaient attachés les pri-

sonniers et le gibet a été reconstitué sur lequel trois pendus prenaient place en même temps. Des plaques commémoratives portent les noms de ceux qui ont succombé en ce lieu.

Après passage sur la deuxième place d'appel qui un temps fut celle «des Juifs», on pénètre dans le reliquaire où sont rassemblées les urnes provenant des principaux camps de concentration d'Allemagne, de Pologne, de Tchécoslovaquie et de Yougoslavie.

Sur un autel de parade, dans un tabernacle vitré, est conservée la croix de l'autel portatif de Mgr Gramann que l'aumônier en chef de la Wehrmacht montrait au moment de la salve lorsqu'il était autorisé à assister les fusillés. Au pied de cet autel des textes rappellent ce que fut Mgr Gramann selon ses propres dires : *«un prêtre pour les catholiques, un ami pour tous les autres»*.

Dans ce reliquaire aussi est conservé un fragment de manuscrit hébreu du Pentateuque trouvé sur un tas de cendres humaines à Auschwitz-Birkenau et des fragments des authentiques poteaux d'exécution ainsi que des balles pieusement recueillies après les fusillades.

On traverse les cellules «noires» où étaient enfermés les prisonniers punis puis la salle de méditation sur les murs de laquelle figurent les noms de quelque 3.500 prisonniers qui ont pu être identifiés et où brûle la flamme perpétuelle offerte par les survivants.

Un long couloir dans lequel sont exposés les principaux rubans des principales couronnes déposées au pied des poteaux d'exécution par les chefs d'Etat et leurs représentants : le Roi et la Reine des Belges, le Président de la République Fédérale d'Allemagne, celui de la Volkskammer de la République Démocratique Allemande, le Président de l'Etat d'Israël, le Maréchal Tito, le Secrétaire Général du Conseil de l'Europe, diverses villes de Belgique, de France, d'Allemagne et d'ailleurs déposées par ceux qui ont tenu à rendre hommage à ceux qui à Breendonk furent victimes de la furie des SS...

Un labyrinthe aménagé avant la sortie représente symboliquement la difficulté qu'il y avait à échapper à la captivité nazie.

Les visites sont nombreuses en dépit de la difficulté d'atteindre Breendonk. Il y en avait 110.000 en 1949, leur nombre est descendu à 50.000 actuellement sans compter les participants des cérémonies et pèlerinages.

Les visiteurs sont très impressionnés par les lieux et par la totale liberté qui leur est laissée.

Certaines cérémonies regroupent beaucoup de participants : le pèlerinage national conduit par l'Association Nationale des Rescapés à l'anniversaire de l'évacuation du camp aux alentours du 31 août de chaque année et un Chemin de Croix de Carême ouvert aux participants de toutes confessions et aux non-croyants. Ce chemin de Croix a été conduit aux diverses époques par Mgr Van Waeyenberg, recteur magnifique de l'Université Catholique de Louvain, par le R.P. Riquet, héros de la Résistance française et ancien de Dachau, et par des prêtres de Flandres et de Wallonie. Depuis cette année des élèves d'écoles juives d'Anvers viennent commémorer la Shoah.

Le Mémorial est largement ouvert et favorise les initiatives destinées à rendre hommage aux disparus. A la sortie, en retrouvant l'air libre, les visiteurs ne peuvent se défendre d'un sentiment de soulagement : la reconstitution et la conservation parfaites sont complétées par des maquettes qui représentent le fort tel qu'il existait en 1940 et tel qu'il fut abandonné en 1944. On peut ainsi se rendre compte du travail énorme qui a été fait par les forçats.

A front de route, devant le fort se dresse le monument national au prisonnier politique dû au sculpteur Idel Janchelevici. Il représente le prisonnier à genoux mais la tête levée et le regard défiant. Il est meurtri, il n'est pas vaincu. Ses yeux fixent l'avenir avec confiance. Telle doit être pensions-nous la volonté de ceux qui veulent servir la mémoire.

Gérard Preszow
Réalisateur (Belg.)

La Transmission du récit (*)

En 1988, j'ai conçu une exposition sur la déportation des Juifs de Belgique intitulée «de Malines à Auschwitz». Ce travail était destiné à accompagner les représentations de la pièce de théâtre «L'instruction» écrite par Peter Weiss et mise en scène par Richard Kalisz à l'occasion du quarantième anniversaire de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme.

Pour ce faire, je rencontrais à diverses reprises Maxime Steinberg dont j'avais suivi les cours à l'Institut Martin Buber l'année précédente. C'est lui qui m'introduisit auprès des archives de la déportation au square de l'Aviation à Bruxelles, dans le quartier de la gare du Midi.

J'allais régulièrement là-bas pour photocopier les archives. Je m'étais aperçu que par les seuls documents belges et nazis, je pouvais montrer le fonctionnement de «la solution finale», des premières ordonnances de l'administration militaire allemande concernant les Juifs jusqu'à l'extermination à Auschwitz, le CDJC de Paris me fournissant les documents complémentaires.

Ainsi je restituais, par des documents administratifs exposés thématiquement, l'administration planifiée de la mort en masse. Je voulais, d'une part, faire appel à l'intelligence et à la compréhension plus qu'au pathos des visiteurs et, d'autre part, induire la problématique de la responsabilité aujourd'hui. Hormis les photos prises par un SS à l'arrivée d'un convoi hongrois sur la rampe d'Auschwitz et qui ont l'intérêt de faire récit du destin d'un convoi, je n'ai pas accumulé les images esthétiques. Les charniers ne rendent pas compte de la pensée génocidaire et le spectateur y risque plus la complaisance que l'intelligence.

(*) Communication prononcée le 26 novembre 1992 à la Commission «Arts et Mémoire» (Président de Séance, Mr. S. Goyens de Heusch, Fondation pour l'Art belge contemporain)

Influencé par la lecture de Hilberg dont le livre venait d'être traduit en français et par le rôle de contrepoint historique que cet auteur joue dans le film «Shoah», je tentais de donner une vision quasi structurale de l'extermination ; je voulais, par ces papiers (et c'était la première fois que ces archives étaient rendues publiques en Belgique) donner le sentiment de l'implacable froideur de l'ambition nazie. Je voulais aussi me centrer sur l'extermination proprement dite, sur son histoire interne. Cette manière d'aborder le nazisme est directement tributaire des travaux historiques les plus récents et se démarque des visions traditionnelles qui noient généralement le génocide dans la montée du nazisme et de Hitler au pouvoir.

A mesure que ce travail prenait corps et consistance, je m'apercevais que la froideur que je tentais de visualiser m'aidait également à mettre à distance et à nommer une histoire qui me concerne de près : ma mère est l'une des 1193 rescapés d'Auschwitz. Grands-parents, oncles, tantes, cousins, cousines, tous sont partis en fumée. En même temps que je tentais d'historiser un destin collectif, je vivais de plus en plus fort une montée de sensibilité qui n'avait jamais vraiment eu l'occasion de se formuler. Je retrouvais là, au jour le jour, cet embrouillamini indémêlable qui confond l'histoire des familles et la grande histoire. C'est d'ailleurs de cette façon qu'aujourd'hui je définirais la singularité des familles juives d'après-guerre : la confusion de l'histoire familiale et de l'histoire historique.

Alors que je m'efforçais de nommer les choses, de les comprendre, d'y réfléchir, de les historiser, il m'est arrivé un petit incident qui devait aboutir à la réalisation du film, «La dernière image»¹.

¹ «La dernière image» vidéo 30', 1990

Le bâtiment qui héberge les archives à Bruxelles n'a rien d'anodin. Du contraire. A commencer par le quartier où il se situe. Quartier de la gare du Midi, du «Triangle» plus précisément, qui, avant guerre, était un quartier juif et qui demeure aujourd'hui le quartier des divers afflux migrants. C'est également un quartier très vivant, du moins jusqu'à ce que l'arrivée prochaine du TGV en gare du Midi ne produise ses effets de dévastations immobilières, où se tient un marché dominical bigarré et, annuellement, la plus grande foire de Bruxelles. Aujourd'hui, les Juifs, n'y vivent plus mais continuent à y exercer la journée d'intenses activités commerciales dans la confection. Curieusement,

d'ailleurs, une nouvelle vie juive diurne renaît ; une série de snacks typiques s'y sont installés.

Quant au bâtiment même, il est saisissant. Un rez-de-chaussée flamboyant, rescapé de l'architecture fonctionnelle des années 30, à l'allure envoûtante d'un luxueux paquebot. Mais ce n'est, en quelque sorte, qu'une vitrine. Car pour arriver aux archives juives, il faut parcourir un labyrinthe d'escaliers et de couloirs tapissés d'étagères, toutes portant des documents des années de guerre. Seuls les 6^e et 7^e étages sont destinés aux «israélites», comme l'indique un carton poussiéreux.

Dans les années d'immédiate après-guerre, le bâtiment avait servi d'outil judiciaire pour instruire les dossiers de réparations de guerre ou pour acter au «Moniteur» la mort effective de ceux qui ne revinrent pas. Aujourd'hui, cet outil fonctionne au ralenti et se transforme en bibliothèque pour étudiants et chercheurs.

Il est question que le Centre de Recherche de la Deuxième guerre mondiale vienne s'y installer.

Le 7^e étage, c'est-à-dire le sommet arrière de l'immeuble, contient de véritables trésors de guerre, terme à prendre «littéralement et dans tous les sens». C'est là qu'on trouve les 55.000 fiches et quelques répertoires l'immense majorité des Juifs. C'est là aussi qu'on trouve les listes originales des convois en partance de Malines et les noms de chaque déporté. Et, enfin, c'est là surtout que j'ai été amené à ouvrir trois caricaturales armoires métalliques contenant ce qu'il est d'usage d'appeler «les reliques».

Ces armoires alignent de grandes enveloppes jaunes de l'administration belge d'après-guerre. Dans chacune de ces enveloppes, on trouve une autre enveloppe, nazie elle. Dans ces enveloppes on trouve les documents que les incarcérés de Malines portaient sur eux au moment d'être écroués à la caserne Dossin. Généralement, il s'agit de documents appartenant aux déportés des derniers convois ; dans la débâcle, les nazis n'eurent pas le temps de les détruire. Que trouve-t-on dans ces enveloppes ? tout simplement, les papiers que l'on emporte avec soi lorsqu'on est amené à s'éloigner de son domicile et de son pays pour un certain temps : diplômes, titres d'assurance, factures (de gaz, parfois), clefs de l'appartement et, bien sûr, passeport et carte d'identité. Je n'ai évidemment pas pu m'empêcher d'aller voir aux lettres de l'alphabet familial. Et j'y ai trouvé le pas-

seport grec de ma grand-mère avec une photo de ma mère que j'ignorais totalement ainsi que le permis de travail.

Tremblotant, désorienté, j'ai quelque peu hésité et puis je me suis littéralement enfui avec ces documents, non sans avoir l'impression d'abuser de la confiance qui m'était faite. Mon raisonnement était simple : ces documents m'appartiennent, à moi et à mes frères et soeurs ; nous ne possédons quasi aucune trace familiale de l'avant-guerre. Le lendemain, l'archiviste m'apprit que les ayants-droits pouvaient venir retirer les documents les concernant. Il ne me restait donc qu'à ramener subrepticement ces documents, à les replacer là où je les avais dérobés et à faire une demande officielle pour obtenir en bonne et due forme ces papiers. Ce qui fut fait.

Un besoin de film était né qui serait le contrepoint sensible de ma froide recherche.

Ce septième étage devenait le royaume des morts tandis qu'à l'extérieur une vie intense et multiple se poursuivait. J'alternais donc la psalmodie des noms des déportés et le bruit de la ville, la beauté architecturale du hall d'entrée et les interminables couloirs d'archives.

Je montrerais la foire, le marché, la fébrilité des confectiionneurs et la descente aux enfers, même s'il s'agit d'une montée au septième.

Le monde des vivants et le monde des morts seraient reliés par une double interview, une femme (Mina Buhbinder) et un homme (Joseph Kaminsky), enfants cachés pendant la guerre et orphelins après-guerre. Je voulais acter la disparition prochaine des survivants et interroger la mémoire de la deuxième génération.

Une question initie leur rencontre : «quelle est la dernière image que vous avez de votre père, de votre mère ?».

Il s'ensuit un récit tenu fait de petites choses : «la main de ma mère dans mes cheveux», «sa robe avec des boutons de nacre», «je jouais aux billes avec mon frère»... Soit un récit d'une séparation familiale hors histoire, car seul le dénouement de la guerre dira que cette rencontre fut la dernière.

Le film aura été, pour eux aussi, l'occasion de retrouver quelques traces écrites de leur passé, des traces administratives. Pour la première fois, à travers le film, ils se mirent

à parler de leur guerre; ce qu'ils avaient enfoui jusque là, comme «des pleurs sous la couverture», et quasi dissimulé à leur entourage familial revenait avec force dans une expression publique proche de la confession.

Après coup, je me suis rendu compte à quel point j'avais fait jouer à ce couple le rôle que je n'avais pas eu l'occasion de faire tenir par mes propres parents entretemps décédés, d'où sans doute ce climat «d'interrogatoire policier» que relève l'un des deux témoins. Mon violent désir de les faire parler, avouer, s'alimentait aussi de mon passé d'enfant placé (pas caché), séparé pendant quelques années de son foyer familial.

Ce film a circulé de trois manières : à la télévision, dans des groupes juifs, dans les écoles.

A la télévision, il suscita un certain nombre de coups de téléphone de spectateurs demandant si eux aussi pourraient avoir accès aux archives dans l'espoir d'y trouver des documents de leurs familles.

Quand je le montrai à «l'Union des Progressistes Juifs de Belgique», il suscita une soirée proche du psychodrame. Pour la première fois, les spectateurs de la génération des témoins se mirent à échanger entre eux leur histoire. Et c'était d'autant plus fort que, dans ce lieu l'idéologie communiste fondatrice avait, jusque là, valorisé un discours de résistance et inhibé tout ce qui ne pouvait s'en prévaloir : la déportation «passive», le sentiment des enfants cachés. Et, d'autant plus, quand l'on sait que la plupart des enfants cachés sont redevables de leur vie à cette même frange résistante. En quelque sorte, ces enfants doivent, par deux fois, leur vie à leurs parents réels ou symboliques.

Au-delà de la particularité culturelle et politique de cette frange de la communauté juive, on sait combien le discours des survivants est écrasant pour la génération suivante. Combien de fois n'ai-je pas entendu dire au cours de telles soirées de témoignages : «que peut-on dire après quelqu'un qui vient de témoigner de son passage à Auschwitz ?». Chaîne des culpabilités en série : le survivant est déjà coupable d'avoir survécu, l'enfant «n'a rien vécu» en comparaison, les enfants des enfants préférant prendre l'air.

Car ne rien pouvoir dire, ne rien se permettre de dire, après le témoignage du survivant, du revenant, c'est de refuser à vivre. Et l'on assiste aujourd'hui à un violent

réveil de la deuxième génération dont la prise de parole n'est pas tant tournée vers la valorisation de la cache que vers une affirmation de vie en conflit avec la génération des déportés.

Au cours de rencontres similaires, reproche fut fait au film d'éluder l'histoire et le politique. On me reprochait de privilégier une parole tenue, sensible et fragile, une parole d'enfance, face au démon de l'histoire.

Or, tel n'était évidemment pas mon propos. Ce que ces spectateurs ne comprennent pas, ou se refusent à comprendre (généralement, le reproche m'est adressé par des gens âgés), c'est que la mémoire se transforme, que, sujette à ritualisation, elle est inopérante. C'est en écoutant et en faisant parler la mémoire des uns et des autres que le récit se transmet véritablement. Ce n'est pas sans difficulté qu'il me faut bien dire que les témoignages assésés comme vérités implicables et péremptoires ne sont que de bien peu d'utilité. Bien souvent ne s'y retrouve que celui qui parle et qui a tant plaisir à parler - et on le comprend, après tant de temps de mutisme et de surdité - qu'il ne s'aperçoit pas que l'auditoire jeune a décroché. On débouche là sur les relations entre la mémoire et l'histoire. J'ai trop conscience, en ce qui me concerne, que ce sont des mondes et des modes de formulation distincts. Savoir et sentiment, information et sensibilité. Le film, «La dernière image» est précisément né du besoin de faire cohabiter, en moi, dans des formes différentes et adéquates l'histoire (par l'exposition et la publication commentée des documents) et la mémoire (le film).

Toutes autres sont les réactions des élèves. A diverses reprises, j'ai été appelé à montrer le film dans les écoles et souvent parce que les professeurs avaient apprécié le film. En grosse majorité, les élèves n'y adhèrent pas, très vite ils décrochent. Et c'est sans doute par leurs reproches que j'ai véritablement compris le sujet de mon film. Ils ne voient pas l'intérêt d'une telle parole, banale à leurs yeux. Qu'une mère caresse les cheveux de son enfant, qu'un gosse s'empresse d'aller jouer aux billes lors de la visite de son père n'a rien pour les émouvoir ; pas de quoi en faire un film. En les écoutant, je me suis rendu compte à quel point le sujet de mon film était avant tout le fonctionnement de la mémoire enfantine. Il faut être adulte, avoir un passé derrière soi, pour être amené à s'interroger sur la mémoire. Je ne minimiserai pas non plus le simple rapport à l'image; dans mon cas, pas d'action, pas «d'images fortes et boule-

versantes», pas de grand spectacle mais une mise en scène destinée à valoriser avant tout le témoignage.

Dernier exemple de circulation du film, ou plutôt de non circulation. Je pensais que ce film convenait parfaitement à des groupes récemment constitués comme «L'enfant caché». Je me disais que, au vu d'expériences précédentes, c'était exactement l'outil dont ils pourraient disposer comme déclencheurs de paroles et de réflexions. Or, là, je me suis trouvé confronté à un obstacle totalement imprévisible et pour cause... Certains me reprochent de montrer l'immigration contemporaine du quartier du Midi. Réaction tout bonnement raciste mais aussi peureuse. On sait que racisme et peur, peur de sa propre fragilité, vont de pair. La peur que son histoire à soi perde consistance devant celle des autres. Ainsi, la complexité de la condition des enfants de la deuxième génération, - sa parole contre les survivants, sa parole dans le monde ambiant - , peut provoquer des réflexes de simplification du réel pour asseoir et conforter une certaine dramatisation de son propre cheminement.

Je conclurai en faisant état d'un certain paradoxe. J'ai dû recourir à un travail historique (exposition, livre) pour nommer et comprendre ma propre condition. J'ai recouru au film pour faire dire ce que je n'étais pas arrivé à dire. Et ces trois activités me permettent aujourd'hui de dire le plus simplement et modestement, je l'espère, le dehors et le dedans d'une démarche que je ne peux que signer.

Angela Genger
Direktorin Mahn- und
Gedenkstätte /
Dusseldorf (D)

Kunst und Erinnerung. **Beispiele aus der** **Gedenkstättenarbeit (*)**

Künstlerische Präsentationen in Gedenkstätten sind integraler Bestandteil der Aktivitäten aller sich als Lernorte verstehender Gedenkstätten, wie sie sich Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre in der Bundesrepublik entwickelt haben. Solche Präsentationen beziehen bildende Kunst ebenso ein wie Theater, Literatur, Musik, Film und Fotografie.

Ich will im folgenden auf drei Bereiche eingehen, die in der Arbeit von Gedenkstätten u.a. eine Rolle spielen. Es sind nicht alle Faktoren und Ebenen, die den Einbezug von Kunst begründen, sie erscheinen mir aber als entscheidende :

1. Kunst als integraler Bestandteil der Arbeit von Gedenkstätten.
2. Schwierige Mahnmale ;
3. Wege zur (An-)Teilnahme.

Zu diesen drei Bereichen will ich einige Hinweise aus meinen konkreten Erfahrungen in zwei lokalen Gedenkstätten der Bundesrepublik geben : Mein erstes Arbeitsfeld von 1980 bis 1987 war die Gedenkstätte «Alte Synagoge Essen», mein derzeitiges Erfahrungsfeld ist die «Mahn- und Gedenkstätte Düsseldorf».

1. Kunst als integraler Bestandteil der Arbeit von Gedenkstätten

Wie im Referat von Wulff E. Brebeck ausgeführt wurde, haben sich erstaunlich viele Gefangene der Nazis künstle-

(*) Beitrag vom 26. november 1992, vorgestellt im Rahmen der Kommission «Kunst und Gedenken» (Sitzungsleitung : Mr.P. Danblon. Dir. Opera de Wallonie).

risch geäußert. Ihre Motive waren sehr unterschiedlich. An dieser Stelle soll keine Analyse und Aufzählung der verschiedenen Ausdrucksformen vorgenommen werden. In unserem Zusammenhang geht es vor allen Dingen um die Verbindung der Intention der Künstler mit der Intention von Gedenkstättenarbeit heute. Wenn es richtig ist, daß künstlerische Präsentationen in Gedenkstätten «Zugangswege auf der Ebene sinnlicher Erfahrung und die Freisetzung von Emotionen ohne Emotionalisierung» eröffnen, wie Nikolas Hepp in einem Beitrag des gerade erschienenen Bandes «Von Über-Lebens-Kunst»¹ schrieb, dann ist zu fragen, welche Kunst in welcher Form in Gedenkstätten präsentiert wird. Kunst entstand in den Ghettos und Lagern. Diese stellen eine hervorragende Quelle dar. Gleichzeitig bilden sie nicht einfach ab. Während der Haft entstandene Arbeiten zeigen selten Szenen von äußerster Grausamkeit. Vielmehr dominiert das Portrait. Erst nach dem Krieg wurden die grauenvollen Geschehnisse von den Künstlern in eher typischer Weise behandelt: Ausgemergelte, skelettartige, in Lumpen gehüllte Gestalten, die dennoch den noch Schwächeren untergefaßt haben: ein am Pfahl festgebundener, schmerzverzerrt blickender heftig zuckender Gefolterter: Verzweifelte, die in den elektrischen Stacheldraht gelaufen sind. Mit solchen Bildern sollte aufgerüttelt werden, damit die Welt menschlicher werde. Die Aufgabe bleibt, nicht nur für den Künstler, sondern auch für uns. Die Künstlerin Lea Steinwasser, Überlebende von Auschwitz, sagte anläßlich der Eröffnung einer Ausstellung in Amsterdam mit ihren Bildern im Anne-Frank-Haus: «In einem Garten muß man auch jeden Tag Unkraut jäten, damit die guten Pflanzen groß und stark und nicht überwuchert werden!» Dies war die Begründung, warum sie das Thema immer und immer wieder in Bildern faßte. In Essen und Düsseldorf präsentierten wir in dreierlei Weise Zeugnisse bildender Kunst:

¹ Nicolas Hepp, Kunstausstellungen in der Gedenkstätte am Beispiel der «Alten Synagoge» Essen, in: Über-Lebens-Mittel. Kunst aus Konzentrationslagern und om Gedenkstätten für Opfer des Nationalsozialismus, Marburg 1992, S. 146.

1. Als biographische Rekonstruktion des Lebens und Werkes von Künstlerinnen und Künstlern, deren Werke mit der Stadt, der Region oder einem thematischen Aspekt von Verfolgung und Widerstand in Verbindung standen, sie sollte ein vergessenes Kapitel der Kulturgeschichte wieder zugänglich machen. (Beispiel: Kurt Lewy 1986)
2. Kunst ergänzte dokumentarische Ausstellungen, insbesondere um Dimensionen sichtbar zu machen, die durch herkömmliche Quellen nicht zugänglich sind.

(Ernst Walksen : «Die Moorsoldaten». 1991) Dabei wurden zeitgenössische Künstlerinnen einbezogen. (Hrdlicka 1981)

3. Kunstpräsentationen eröffneten den Zugang zur hinter dem «Faktischen» liegenden Wirklichkeit. Sie sprengen damit den archivalischen Ansatz jeder noch so gut inszenierten Dokumentation. Diese Systemtranszendenz ist Kunst immanent. Kunstpräsentationen sind m. E. als integraler Bestandteil von Gedenkstätten unverzichtbar.

2. Schwierige Mahnmale

Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus sind in erster Linie Orte der Trauer für die Ermordeten. Gedenksteine, Tafeln, Denkmäler wurden am Ort ihres Leidens errichtet. Solche Gedenksteine, Gedenkplatten, Tafeln und Mahnmale waren in der Regel traditionell gestaltet und enthielten allgemeine Aussagen. Die gewählten Formen entsprachen durchaus den Vorstellungen der Überlebenden, die sich an Freunde, Verwandte, Genossinnen und Genossen erinnerten und in rituellen Kranzniederlegungen ein jeweils persönliches Schicksal vor Augen hatten. Dieser Prozeß der Erinnerung kann für die nächsten Generationen nicht mehr vorausgesetzt werden. Deswegen wurde es umso notwendiger, auch gestalterisch andere Formen und Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, um durch Mahnmale den Prozeß der Erinnerung in jedem Individuum in Gang zu setzen. Die Forderung an Mahnmale heute lautet denn auch, daß der Auftraggeber den besten Künstler will, die beste Arbeit unterstützt, auf jeden Fall der Wille zur Realisierung der künstlerischen Arbeit da ist, «denn sonst wird beides verraten, die Kunst und das Thema», sagte Jochen Gerz in einem Gespräch mit Detlef Hoffman 1990². Die Stadt Düsseldorf schrieb 1988/89 einen internationalen Wettbewerb aus, zu dem nur 15 Arbeiten eingereicht wurden. Die interessantesten Vorschläge kamen von ausländischen Künstlern, die weder Angst vor Symbolen, vor Expressivität noch vor der Anforderung an den Besucher, sich selbst ein Bild zu machen, hatten. Der zweifellos beste Beitrag von Micha Ullman stieß jedoch auf vehementen Protest der Überlebenden, die sich selbst darin nicht wiederfanden. Der Entwurf sah vor, daß man aus der ständigen Ausstellung «Verfolgung und Widerstand in Düsseldorf 1933 bis 1945» allein in einen unterirdischen Raum steigen sollte, in dessen Boden eine Vertiefung in der Größe eines kauern Menschen eingelassen war und in

² Jochen Gertz im Gespräch mit Detlef Hoffmann, in : Kunst und Holocaust. Bildliche Zeugnisse vom Ende der westlichen Kultur, hg. von D. Hoffmann und Kare Ermert, Rehbürg-Loccum 1990.

dessen Decke Licht in Form eines Stuhls in den Raum hineinfallen konnte. Mit den Bildern der Ausstellung vor Augen umging dieser dunkle Raum den Besucher, der mit seiner Erschütterung allein umgehen mußte.

Ein anderer Entwurf von Joel Shapiro aus New York ging davon aus, daß die Ereignisse des Nationalsozialismus in der Erinnerung nur einen kleinen Raum einnehmen. Dies symbolisierte er in der Vorstellung eines winzigen ausgebrannten Hauses, das auf einer riesigen betonierten Fläche des Innenhofes der Mahn- und Gedenkstätte Düsseldorf stehen sollte. Dieses menschenleere Haus gewann, ebenso wie der dunkle Raum von Micha Ullmann nur konkrete Gestalt, wenn es mit Erinnerung an bestimmte Menschen und Ereignisse gefüllt wurde.

Ein dritter Entwurf der polnischen Künstlerin Magdalena Abakanowicz übersetzte die Ereignisse in einen aus dem Hof herausragenden Baum, dessen verstümmelte Äste wie die Finger einer Hand in den Himmel ragen. Die Skulptur sollte über die Dächer des gesamten Komplexes der Bauten in der Altstadt herausragen, zeichenhaft darauf verweisend, daß das Vergessenwollen des Vernichtungswillens nicht gelingen kann.

Ob einer der drei Entwürfe jemals realisiert wird, ist offen. Dafür gibt es unterschiedliche Gründe. Einer wurde schon angesprochen, nämlich die Tatsache, daß sich die Überlebenden in der Düsseldorfer Jury durch diese Entwürfe nicht repräsentiert sahen. Dies kann damit zu tun haben, daß ihnen Zeit ihres Lebens persönliche Gesten der Anteilnahme, des Bedauerns, des Wissens um die Vergangenheit und der Scham nicht zuteil wurde. Die emotionale Annahme dieses geschichtlichen Erbes blieb großen Teilen der deutschen Nachkriegsgesellschaft weitgehend versperrt.

An anderen Orten gibt es bis heute kein Mahnmal. Die Stadt Essen half sich, indem sie 1980 die Alte Synagoge zum zentralen Mahnmal für die Opfer des Nationalsozialismus erklärte. Damit enthob sie sich jahrzehntelanger Diskussionen um ein künstlerisch gestaltetes Mahnmal.

3. Wege zur (An-)Teilnahme

«Es gibt in diesem Land, so scheint mir, ein großes Bedürfnis,... sachliche Gründe zu finden, um diese Morde zu erklären. Ich meine, diese Morde sind möglich geworden durch eben diese «Sachlichkeit», die Menschen in

³ George Tabori, Es geht schon wieder los, in : Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt 1979, S.201.

Gegenstände verwandelt. Gegenstände sind nicht dafür da, um sich mit ihnen zu identifizieren, und wenn man sich nicht mehr zu identifizieren braucht, ist der Weg zur Zerstörung frei», sagte George Tabori 1979 ³. Der Tatsache der Fiktion und der Imagination als Möglichkeiten der Aneignung von Wirklichkeit tragen Gedenkstätten dadurch Rechnung, daß sie in verschiedener Weise künstlerische Ausdrucksformen präsentieren. Ihre Möglichkeiten sind eingeschränkt, nicht nur, weil es oft an Geld mangelt, sondern weil der Ort selbst, an dem sich die Gedenkstätte befindet, manche Wege nicht zuläßt. Deswegen bitte ich, die Beispiele aus dem Hintergrund der Erfahrungen in «lokalen» Gedenkstätten zu sehen. Ich könnte mir nicht vorstellen, daß in Auschwitz ein Stück von George Tabori gespielt wird, wie dies in den Kellerräumen der Mahn- und Gedenkstätte Düsseldorf geschah. Dennoch geht es mir hier darum, die Bedeutung solcher künstlerischen Formen für Gedenkarbeit aufzuzeigen.

In seinem Stück «Mutters Courage» behandelt George Tabori die außergewöhnliche Überlebensgeschichte seiner Mutter. Der Sohn erzählt hier die Geschichte, unterbrochen und korrigiert durch ihre Stellungnahmen. Gezeigt wird der Alltag in Budapest des Jahres 1944, die Verhaftung auf dem Weg zu einer wöchentlichen Rommepartie, das Verhältnis zu Mitläufern, zu den Tätern und den Opfern. Im Viehwaggon wird Elsa Tabori nach Savar, eine an der Grenze zu Polen gelegene Station, gebracht. Als die Deportierten einem deutschen Offizier vorgeführt werden, tritt Elsa Tabori zögernd und mit dem Gefühl des «Verrats» aus der Sicherheit der Nummern, aus der Anonymität des Todesmaschinerie heraus. Sie behauptet, im Besitz eines Schutzpasses des Rotes Kreuzes zu sein. Der Offizier entscheidet, sie zur Überprüfung mit nach Budapest zurückzunehmen, wohlwissend, daß ihre Geschichte nicht wahr ist. In Budapest angekommen, fährt Elsa Tabori zu ihrer Schwester, spielt die vorgesehene Partie Rommé, gewinnt und hat allen Grund, zufrieden zu sein. Die Textfassung der Düsseldorfer Erstaufführung entstand im Herbst 1988. Das Stück wurde speziell für die Kellerräume der Mahn- und Gedenkstätte eingerichtet. In diesen Räumen befanden sich bis Anfang 1934 Haft- und Verhörzellen des Polizei-präsidiums. Anschließend bezog das Wehrbezirkskommando die Keller, die während des Krieges zu Luftschutzräumen ausgebaut wurden. Sie sind bis heute fast unverändert erhalten geblieben. «Mutters Courage» wurde als Stationendrama mit wechselnden Schauplätzen angelegt. Die kleine Zuschauergruppe (nicht mehr als 25 Zuschauer konnten

dem Spiel folgen) mußten mit den Schauspielern die jeweilige Bühne wechseln : Sie zogen von Raum zu Raum, von Station zu Station. Auf diese Weise wurden sie zu Zeugen, Mitläufern, Mittätern und Opfern, sie wurden in das Geschehen integriert, zu einem Bestandteil der Szene, ohne im Sinn eines Mitmachtheaters zu besonderen. Aktionen aufgefördert zu werden. Die Theater-Reise in Richtung Auschwitz wurde für die Zuschauer zur beklemmenden Odyssee : Sie führte durch bedrückend schmale Gänge mit niedrigen Decken, durch ein schwach erleuchtetes Labyrinth tür- und fensterloser Räume, unter einem Gewirr von Rohren entlang, die so tief hängen, daß man den Rücken krümmen muß. Wenn die Zuschauer im Dunkeln auf den Holzbänken hockten, dann gewann die Erzählung ein bedrückendes Maß an Authentizität.

Das Stück wurde vom 6. September bis zum 20. Oktober 1991 wiederaufgenommen. Der Regisseur berichtet : «Manche Zuschauer gingen sprachlos, erschüttert und nachdenklich fort. Andere wiederum kamen verlegen, betroffen zu mir, gaben mir die Hand und baten mich, ihren Dank an die Akteure zu vermitteln.

Wieder andere, hauptsächlich jüngere Leute, standen in Gruppen auf dem Gehweg herum und diskutierten ; andere schwiegen : wieder andere wirkten von der kraß auf sie einstürzenden Alstadtwirklichkeit befremdet».⁴ In dieser Inszenierung wurden jenseits der bekannten Fakten Rollenverteilungen und Schuldzuweisungen, Tabus und Klischees aufgebrochen, Menschen nicht als Abstraktionen, sondern als Personen betrachtet. Auf diese Weise wurde ein emotionaler Zugang zum geschichtlichen Erbe vermittelt.

Zwar darf unser Gewissen durch Ästhetik nicht beruhigt werden. Zwar ersetzt die ästhetische Auseinandersetzung nicht die persönliche Geste der Anteilnahme, nicht Wissen um die Vergangenheit, nicht Bedauern.

Kunst in Gedenkstätten eröffnet aber vielleicht einen Weg zur Einfühlung und Empathie, «Einfühlung in die Lage, die Geschichte, die Leiden anderer, die aber ohne Kälte klug genug bleibt, die Zwei- und Mehrdeutigkeit menschlicher Motive und Ziele zu erkennen und anzuerkennen...», wie Peter Brückner 1978 ⁵ ausführte.

⁴ Gerd Mielke, Theater gegen das Schweigen. George Taboris «Mutter Courage» in der Mahn- und Gedenkstätte, in : Augenblick. Berichte, Informationen und Dokumente der Mahn- und Gedenkstätte Düsseldorf, Nr ; 2, 1992, S. 17.

⁵ Peter Brückner. Versuch, uns und anderen die Bundesrepublik zu erklären, Berlin 1978, S. 137.

Jörg Eschenauer
Professor der
politologie (D)

Vortrag : Das «bewußte historische Subjekt» : Illusionärer Traum oder erreichbares Ziel demokratischer Erziehung ?

Unser aller Bemühen hier kreist, wenn ich es recht sehe, um die Frage nach den *Bedingungen für die Möglichkeit der Bewahrung der Erinnerung* an die nazistischen Verbrechen und Völkermorde. Eine nicht ganz unwesentliche Rolle scheint mir in diesem Zusammenhang der je sich erinnernde Mensch zu spielen, ohne dessen bewußte und aktive Auseinandersetzung mit Geschichte jede Bemühung um Überlieferung letztlich vergeblich sein müßte. Ich werde im folgenden versuchen, die abstrakte Idee des «bewußt-handelnden historischen Subjekts» an den Erfahrungen zu messen, die ich bei der Bildungsarbeit mit jungen Erwachsenen im Rahmen der Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste gemacht habe. Die Frage, die mich zur Formulierung einiger absichtlich provokativ zugespitzter Thesen herausgefordert hat, lautet :

Unter welchen Bedingungen vermag historische Erfahrung (in diesem Fall die mit dem NS verbundenen Erfahrungen) handlungsbestimmend zu werden für nachgeborene Generationen ?

Meine Ausführungen gliedern sich in drei Teile :

(*) Beitrag vom 23 november 1992, vorgestellt im rahmen der kommission «Erziehungswissenschaften». (Sitzingleitung, Adm. gén. C.P.E.O.N.S.)

1. drei begriffliche Klarstellungen den Titel meines Vortrags betreffend,

2. die Bildungsarbeit der AS/F als Beispiel gegenwartsbezogener Erinnerungsarbeit,
3. ein Fazit in Form von Thesen zur «Erziehung nach Auschwitz».

ad. 1. Klarstellende Erläuterungen des Themas meines Vortrags

1.1. «Die Forderung, daß Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung». Jenseits seiner moralischen Berechtigung bedarf dieser kategorische Imperativ Adornos ¹ mehr denn je der *breit angelegten und systematischen Reflexion und Erprobung seiner methodischen Konsequenzen*. Daß eine Wiederholung ähnlicher wie in Auschwitz begangener Verbrechen nicht sich ereignen dürfe und daß alle Erziehung diesem Ziel zu dienen habe, bleibt so wahr wie es schwierig ist, die pädagogischen Mittel zu benennen, die uns diesem Ziel tatsächlich näherbringen. Vieles von dem, was Adorno 1966 in jenem Radiovortrag an Gedanken äußerte, bleibt bedenkenswert und gültig. So vor allem die Einsicht, Erziehung könne «sinnvoll überhaupt nur als eine zu kritischer Selbstreflexion» gedacht werden. Wie aber müßte Erziehung aussehen, die den heranwachsenden Menschen zu «kritischer Selbstreflexion» befähigt und ermutigt? Adorno wollte zur Diskussion anregen, sein Erbe kann nur bewahrt werden, wenn insbesondere solche pädagogischen Ansätze, die sich auf ihn berufen haben, im Lichte der Ereignisse der letzten Jahre kritisch geprüft werden. Gerade Adorno ging es ja um mehr als nur um aufklärerische Appelle, um deren Wirkungslosigkeit er wie kaum ein anderer wußte.

¹ T.W. Adorno : Erziehung nach Auschwitz. In : Stichworte. Kritische Modelle 2, Frankfurt/M. 1980 (5. Aufl.), S.85 Siehe auch ders. : Negative Dialektik, Frankfurt/M. 1966, S. 358.

2. Die zweite Prämisse bezieht sich auf die Wirkung der «natürlichen Zeit», die zwangsläufig zu einer Vergrößerung der Kluft zwischen zukünftigen Generationen und der NS-Zeit führen muß. Wir alle wissen, daß wir uns in den nächsten 10 bis 20 Jahren in Bezug auf Auschwitz auf die «Wasserscheide kollektiver Erinnerung» zubewegen. Damit ist die Überschreitung jener Grenze gemeint, die nachgeborene Generationen von Ereignissen trennt, die nicht mehr durch direkten Kontakt mit älteren Menschen, die diese Ereignisse selbst erlebt haben, übermittelt werden. Zwangsläufig wird diese Grenze in der dritten Generation, also etwa 50 bis 70 Jahre nach einem bestimmten Ereignis, überschritten. Auch wenn der einzelne dann immer noch, sozusagen «unterirdisch» und ohne daß ihm dies immer

bewußt sein müßte, von einschneidenden historischen Ereignissen wie etwa dem NS beeinflusst wird, ist doch die subjektiv wahrgenommene Entfernung zu der entsprechenden Zeit so groß, daß die persönliche Betroffenheit erheblich abnimmt und schließlich bei vielen Menschen fast ganz verschwindet. Jeder von uns kann dieses Phänomen an sich selbst überprüfen, indem er die eigene psychische Resonanz vergleicht, die ein 100 Jahre, ein 20 Jahre oder ein zehn Jahre zurückliegendes Ereignis bei ihm auslöst. Dieser zunehmende zeitliche Abstand ist der Grund für die in den letzten Jahren immer häufiger anzutreffenden Bemühungen, Gespräche mit Zeitzeugen der NS-Zeit (hauptsächlich mit Opfern, aber auch mit Tätern) in Schrift und Bild festzuhalten. So wichtig diese Initiativen für eine anspruchsvolle Erinnerungskultur auch sind, so entscheidend ist die Einsicht, daß das materiell festgehaltene Dokument die entstehende zeitliche Kluft *allein nicht* zu überbrücken vermag. Es kann nur seine Wirkung entfalten, wenn ein aufnahmebereiter Rezipient die Botschaft bewußt verarbeitet.

3. Damit bin ich bei der dritten Prämisse angelangt, die sich auf den Subjektbegriff bezieht. Im Titel meines Vortrages ist die Rede vom «bewußten historischen Subjekt», womit gemeinhin das Ziel demokratischer Erziehung auf den Begriff gebracht wird : Ziel dieser Erziehung ist ein Subjekt, das seinen geschichtlichen Ort in Zeit und Raum kennend und bewußt handelnd Zukunft zu gestalten in der Lage ist. Ich gehe davon aus, daß es sich dabei zwar auch, aber nicht nur um eine «regulative Idee» im Kantschen Sinne handelt, d.h. um eine Idee, die unseren Verstand auf ein bestimmtes Ziel hin ausrichtet ohne selbst konkret erfahrbar zu sein. Die Schwierigkeit besteht eben gerade darin, die Idee des «bewußt-handelnden Subjekts» als «konstitutive Idee» auf ihren empirischen Gehalt hin zu prüfen ². Die klassische Vorstellung neuzeitlicher Philosophie, wonach das denkende Subjekt die souveräne Instanz darstellt, die die Wirklichkeit als Ganzes, als Welt der Objekte beherrscht, ist heute nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Fichtesche These des absolut freien, sich selbst bestimmenden Ichs, des homo fabricatus ³, kann am Ende dieses Jahrhunderts nur noch philosophiegeschichtliches Interesse wecken. Der postmoderne Zeitgeist hingegen neigt dazu, die ins Auge springende Ohnmacht und Hilflosigkeit des realen Menschen zum Anlaß zu nehmen, das uns von Aufklärung und politischen Revolutionen überlieferte optimistische Verständnis des die Geschichte positiv gestaltenden Subjekts zu desa-

² Zum Unterschied von konstitutiven und regulativen Ideen vgl. I. Kant : Kritik der reinen Vernunft, Leipzig 1979, S. 691 f

³ Vgl. J. Eschenauer : Das Recht auf Arbeit in ethischpolitischer Perspektive, Frankfurt/M. u.a. 1983, S.46 ff.

vouieren. Angesichts solcher antiaufklärerischer Polemik bleibt Vorsicht geboten, denn an die Stelle des entlarvten Hochstaplers namens «autonomes Subjekt» tritt nun ein Vakuum, das schnell durch obskur-irrationale Ideologien gefüllt wird. Es geht darum, das Subjekt so zu denken, daß es weder gänzlich verschwindet noch idealisiert wird. Es ist vielmehr in seiner vor allem von Freud und Lacan aufgezeigten prekären Befindlichkeit als passives *und* aktives Element des Zivilisationsprozesses (d.h. in seiner Täter- und Opferrolle) kritisch zu analysieren. Eine detaillierte Mikroanalyse sozialer Prozesse zeigt die fundamentale Bedeutung des Phänomens der Identifikation auf, wodurch das Subjekt zum Ort wird, an dem Individuelles und Kollektives aufeinanderprallen. Die Gruppe der anderen, der vielen anderen, der soziale Kontext als ganzer, macht das Subjekt zum Objekt fremder Wünsche, wobei es selbst aber auch wiederum für Dritte ein prägender anderer ist. Zur Präzisierung des von mir verwendeten Subjektbegriffes mögen diese Bemerkungen vorläufig genügen.

ad 2. das soziale Experiment der Erinnerungsarbeit der AS/F als konkretes Beispiel

2.1. Aktion Sühnezeichen/Friedensdienste

Aktion Sühnezeichen wurde 1958 während einer Synode der evangelischen Kirche in Deutschland u.a. von ehemaligen Mitgliedern der Bekennenden Kirche ins Leben gerufen. Lothar Kreyszig, der als Vormundschaftsrichter im NS gegen die Euthanasiemaßnahmen protestiert hat, verfaßte einen Appell unter der Überschrift «Wir bitten um Frieden». Darin heißt es u.a. :

«Des zum Zeichen bitten wir die Völker, die Gewalt von uns erlitten haben, daß sie uns erlauben, mit unseren Händen und mit unseren Mitteln in ihrem Land etwas Gutes zu tun (und damit) ein Versöhnungszeichen zu errichten».

Die Deutschen werden dazu aufgefordert, aus ihrer Verantwortung für die Vernichtung von Millionen von Menschen und für den Weltkrieg Schritte der Versöhnung zu unternehmen. Der Appell wird von vielen unterzeichnet, wie z.B. von Kurt Scharf und Helmut Gollwitzer. Eine große Zahl junger Deutscher war bereit, eine Zeit ihres Lebens in den Dienst solcher «Sühnezeichen» zu stellen. Es wurden vor allem Bauarbeiten durchgeführt. Im Aufruf

von 1958 kam außerdem die (im guten Sinne) utopische Hoffnung zum Ausdruck, daß Frieden ohne ein Aufeinanderzugehen, ohne Bereitschaft zur selbstkritischen Besinnung und ein Sich-Öffnen, ohne Verständigung und Bemühung um besseres gegenseitiges Kennenlernen nicht erreicht werden kann. Später entfalteten sich die «Sühnezeichen» zu einer breiten Palette freiwilliger Friedensdienste, die theologisch-friedensethisch als «Weg und Ziel zugleich» verstanden wurden.

In «Wer wir sind - Was wir wollen. Voraussetzung und Auftrag» umreißt die Organisation ihre bis heute gültige raison d'être :

«1. Die Arbeit der ASF ist von Anfang an bestimmt von der Notwendigkeit, die Ursachen und Folgen der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zu überwinden. Die Erfahrungen und Lehren aus dieser Zeit politischer und rassistischer Verfolgung sind die Grundlage für den zukunftsorientierten Friedensdienst der ASF. In diesem Sinne kennzeichnet der Begriff «Sühnezeichen» den Versuch, Schuld in Zukunft zu verwandeln».

Volker von Törne, der die Aktion Sühnezeichen/-Friedensdienste wesentlich mitgeprägt hat, wies in seinem Aufsatz «Jugend zwischen Geschichte und Zukunft» auf die universelle Dimension der Massenvernichtung hin :

«Auschwitz ist nicht nur ein geschichtliches deutsches Ereignis, sondern die furchtbare Möglichkeit von Menschen schlechthin. Auschwitz ist überall und in jedem Land möglich, wenn Menschen es nicht lernen, menschlich miteinander umzugehen. Darum wird es immer nötig sein, jede Macht und Vollmacht, die Menschen über Menschen ausüben, zu überprüfen, zu kontrollieren, zu überwachen. Auschwitz bildet ein Vermächtnis für alle Menschen, die als denkende Wesen in ihren Gesellschaftssystemen leben wollen».

Heute geht es der Organisation bei ihrer Freiwilligenarbeit vor allem um zwei Ziele, nämlich einerseits auch weiterhin um das bescheidene *Angebot des Linderns und Helfens* bezüglich der durch den NS verursachten Leiden. Andererseits wird *präventives Handeln* im Rahmen verschiedener sozialer, soziokultureller und politischer Initiativen angesichts mehr oder weniger latenter faschistoider Tendenzen in unseren Gesellschaften als konkrete Verwirklichung der Maxime «Lernen aus der Geschichte»

angesehen. Die Gesamtarbeit der ASF wird seit langem von diesem «Übertragungsprinzip» zentral bestimmt.

2.2. die Merkmale des von ASF organisierten Lernprozesses

Ich habe als fester Mitarbeiter von ASF acht Jahre lang die Arbeit in Frankreich koordiniert. Ich beschränke mich im folgenden auf Aspekte, die in ähnlicher Weise auch auf die Arbeit von ASF in anderen Länder zutreffen. Wie sieht die Arbeit in ihren Grundzügen aus ? Etwa 30 freiwillige Mitarbeiter (Frauen und Männer) im Alter von 20 bis 25 Jahren arbeiten während einer Zeit von 18 Monaten jeweils in einer anderen französischen gemeinnützigen Organisation mit, die an sozialen, soziokulturellen oder politischen Brennpunkten der französischen Gesellschaft ihre Aktivitäten entfalten. Während der ganzen Zeit des Freiwilligendienstes treffen sich die Freiwilligen in regelmäßigen Abständen zu Seminaren, die der Vorbereitung auf den Dienst bzw. der Auswertung der Erfahrungen gewidmet sind. Während dieser Treffen findet natürlich auch eine Auseinandersetzung mit der jeweiligen binationalen Geschichte statt, zu der ja immer die spezifische «Last» des NS und seiner Wirkungsgeschichte dazugehört. Die Zusammensetzung der Gesamtgruppe wechselt ständig, da alle sechs Monate ein Drittel der Freiwilligen nach Deutschland zurückgeht bzw. durch eine entsprechende Zahl neuer Mitarbeiter ersetzt wird. Der intendierte Lernprozeß weist folgende fünf Dimensionen auf, die sich wechselseitig bedingen, ergänzen und befruchten :

- der thematische Horizont,
- das Engagement «vor Ort»,
- das Ausland als kontrastreiche Alternative zum eigenen Land,
- die Mitwirkung bei der im Gastland umgesetzten Vereinspolitik,
- die Gruppe als Erfahrungsraum.

Vom einzelnen aus gesehen lassen sich diese Dimensionen eines komplexen Lernprozesses wie folgt beschreiben : Die Auseinandersetzung mit dem NS stellt den thematischen Horizont dar, dessen Aspekte mit verschiedenen Methoden entfaltet wird (Familiengeschichte, Lokale Erkundung am Heimatort, NS-Geschichte inkl. der Geschichte ihrer Deutungen, der Prozeß der Massenvernichtung, Besuch ehemaliger KZ's, Gespräche mit

Überlebenden, Filme und Bücher etc.). Auch während des Auslandsaufenthaltes durchzieht das Thema die Seminare wie ein roter Faden, so daß jeder einzelne den Grad der Auseinandersetzung mit dem NS selbst bestimmen kann und so langsam ein vertieftes historisches Wissen entsteht. Durch die alltägliche konkrete Mitarbeit im Rahmen einer bestimmten Organisation über einen doch relativ langen Zeitraum hinweg bekommt der Freiwillige einen Einblick nicht nur in die Arbeitsweisen und typischen Probleme jener Organisation, sondern er wird auch direkt mit der rauhen gesellschaftlichen Wirklichkeit konfrontiert. Dieses Engagement «vor Ort» deckt natürlich Widersprüche auf, Widersprüche unserer Gesellschaft, aber auch Widersprüche zwischen zu idealistischen Vorstellungen einerseits und einer widerspenstigen und oftmals erschütternden Realität andererseits. In jedem Fall erhöht diese Erfahrung konkreter Mitarbeit vor Ort die Realitätsstüchtigkeit. Möglichkeiten und Grenzen gesellschaftlicher Veränderung werden nüchterner eingeschätzt.

Hinzu kommt der direkt erlebte Kontrast des Auslandes, der den Vergleich zwischen der NS-Gesellschaft, der deutschen Gegenwartsgesellschaft und der Gesellschaftskritisches Nachdenken wird so gefördert, indem Grundprobleme *jeder* Gesellschaft in bezug auf unterschiedliche Lösungen analysiert werden können. Dies wird nie ohne selbstkritische Reflexion vorstattengehen können, da die Relativität des eigenen Lebensstils gerade im Ausland massiv erlebt wird. Nirgends wird so schnell und grundlegend individuelles Bewußtsein verunsichert wie gerade bei langen Auslandsaufenthalten, die deutlich zeigen, daß auf gleiche Fragen durchaus verschiedenen Antworten gegeben werden können. «Es könnte vieles auch ganz anders sein !» _ diese Einsicht wird zur Schlüsselerlebnis. So wird Geschichtlichkeit als wesentlicher Grundzug unserer Existenz konkret erfahrbar : «Menschen werden zu dem, was sie sind, gemacht !» Von entscheidender Bedeutung sind neben den genannten Aspekten die Arbeitsformen. Es gibt sowohl demokratische Entscheidungsprozesse im Binnenbereich der Gruppe (verantwortliche Funktionen werden über Wahlen zugeteilt, Interessen und Konflikte werden thematisiert usw.) als auch bezüglich der im jeweiligen Gastland vertretenen «Außenpolitik» der eigenen Organisation (Mit welchen Partnern will man bevorzugt arbeiten ?, Welche Öffentlichkeitsarbeit betreibt man ? usw.). Hier muß, wenn es wirklich um eine demokratische Gruppenkultur geht, ein tatsächlich *offener Entscheidungsspielraum* vorhanden sein. Das Hauptmerkmal demokrati-

scher Prozesse besteht ja genau darin, daß das Verantwortungsgefühl und die Bereitschaft mitzuwirken proportional steigen bzw. fallen mit dem tatsächlichen Grad der Gestaltungsmöglichkeit. Nur da, wo nicht schon alles ist, wird Beteiligung als reizvoll und bereichernd erlebt. Der letzte Lernaspekt schließlich betrifft die Gruppe als Raum sozialer Erfahrung mit geschichtlicher Tiefendimension. Jeder einzelne Teilnehmer bringt über seine eigene Biographie «Moleküle kollektiver Geschichte» in den Gruppenprozeß ein⁴. Jede stabile Gruppe bildet daher einen historischen Resonanzboden, auch wenn die Gruppenmitglieder sich dessen nicht bewußt sind. Das Individuum kann außerdem nur in Gruppen (am Widerstand der anderen) die eigenen Konturen, Grenzen und Möglichkeiten kennenlernen und so ein realistischeres, selbstkritisches und nicht destruktives Verhältnis zu sich selbst erlangen.

⁴ Vgl. Malcolm Pines : Mißtrauen in die Matrix - Eine historische Perspektive. In : Gruppenanalyse 1/91, S.69 ff.

2.3. Beobachtungen/Erfahrungen

Die auffälligste Wirkung eines solchen «pädagogischen Rahmens» ist die Stärkung des politischen Bewußtseins, die in vielen Fällen zu einem langfristigen Engagement führt. Ganz offensichtlich werden so intensive Erfahrungen, wie sie unter den genannten Bedingungen gemacht werden, sonst viel zu wenig gemacht. Die Möglichkeit, kognitive, soziale und affektive Lernprozesse in ihrer existentiellen Verbundenheit zu erleben und selbst als aktiver Teilnehmer mitgestalten zu können, stellt heutzutage ganz offensichtlich für die meisten Menschen eine sehr seltene Erfahrung dar. Unser Erziehungssystem befähigt offensichtlich kaum dazu, den eigenen sozialen Kontext kritisch, d.h. als gewordenen und also veränderbaren wahrzunehmen. Im herrschenden System setzen sich immer wieder Interessen durch, die zur Verdinglichung der Lernenden in entfremdenden Bildungsprozessen führen.

Es handelt sich bei dem hier beschriebenen Modell um ein soziales Experiment, das die Stärkung des Handlungswillens und die Erhöhung sozialer Sensibilität der jeweiligen Akteure zum Ziel hat. Im übrigen sei hier nur auf die Erkenntnisse und Erfahrungen hingewiesen, die Vertreter einer um aktive Erziehung bemühten Pädagogik vielfach beschrieben haben.⁵

⁵ Vgl. J. Eschenauer/N. Tietze : Das beredte Schweigen des Klaus Barbie, Berlin 1989 sowie die dort angeführte Literatur.

ad 3. Abschließendes Fazit in Form von Thesen zur «Erziehung nach Auschwitz»

1. Lernprozesse, die die Fähigkeit zur Erinnerung fördern, umfassen mehrere Dimensionen, von denen die

wesentlichen in unserer Gesellschaften sträflich vernachlässigt werden.

2. Ein Mensch, der selbst von frühester Kindheit an die Erfahrung eines offenen, d.h. real beeinflussbaren sozialen Raumes gemacht hat, wird um die Relativität *und* die Schwerfälligkeit gesellschaftlicher Zustände zugleich wissen, und damit auch um die Relevanz von Erinnerung für menschliches Zusammenleben.
3. Sowohl ritualisiertes Erinnern als auch historisches Faktenwissen können kommenden Generationen die Bedeutung von Auschwitz nicht vermitteln.
4. Eine anspruchsvolle Erinnerungskultur muß zwangsläufig die eingefahrenen politischen Strukturen unserer Gesellschaft in Frage stellen und ganz neu und viel radikaler als bisher eine an wirklich demokratischer Gruppenkultur orientierte Erziehung im gesamten Bildungs- und Weiterbildungssystem anstreben.
5. Über entsprechend organisierte Lernprozesse kann Erinnern zum festen Bestandteil politischen Handelns werden, es macht politisches Handeln überhaupt erst realitätstüchtig.
6. Grundsatz einer solchen Erziehung wäre : Wir handeln nicht, um uns zu erinnern ⁶, sondern wir erinnern uns, weil wir (auf individueller und kollektiver Ebene) unseren ethischen Maßstäben gemäß so klug und so wirksam wie möglich handeln wollen.
7. Nach Auschwitz verdient nur noch die Gesellschaft die Bezeichnung demokratisch, die sich dem Risiko der Wirkung kritischer Erinnerung aussetzt, indem sie im organisierten Bildungs- und Erziehungsbereich wirklich soziale Räume für freie Gestaltung offenhält.
8. Das «bewußte historische Subjekt» ist in einer solchen Gesellschaft weder ein zynisch verachtetes utopisches Ideal noch eine leichtfertig unterstellte Realität, sondern Ziel *und* Voraussetzung einer umfassenden und ganz bestimmte soziale Strukturen erfordernden menschlichen Praxis.
9. Diese Praxis zielt ab auf das Einüben von Empathie und sozialer Kreativität, bei der erinnernd fremdes

⁶ Bei den meisten von der Realität der Betroffenen abgekoppelten Gedenkrituale ist das das vorherrschende Denkmuster !

Erleben von *Gefahr* zum Maßstab für das Wahrnehmen
heutiger Gefährdung von Menschen wird.

10. Weit davon entfernt, nur eine Chimäre zu sein, bleibt das so verstandene «bewußte historische Subjekt» der Prüfstein jeder anspruchsvollen Erinnerungskultur. Was Schopenhauer einst für die Gesundheit feststellte, gilt auch hier : Jenes «bewußte historische Subjekt» ist nicht alles, aber ohne dieses ist alles nichts !

Ann-Elisabeth

Janssen

Germaniste (België)

Art Spiegelmans *Maus*.¹ De Strip als Gedenkteken (*)

¹ Voor dit artikel heb ik de volgende uitgaven gebruikt: Spiegelman, A., *Maus 1-A Survivor's Tale-My father bleeds history*, Penguin Books, Beccles, 1987
Spiegelman, A., *Maus 2-A Survivor's tale-And here my troubles began*. Penguin Books, Beccles, 1992

Leven met een schuldgevoel omdat je iets niet hebt meegemaakt. Leven met de nachtmerries van de overlevenden terwijl je eigenlijk nooit kunt weten wat ze precies inhouden. Opgroeien met het idee dat volwassenen altijd schreeuwen in hun slaap. Opgevoed worden door ouders die de Holocaust overleefd hebben maar toch eigenlijk ook weer niet. In het proloog van *Maus* is de 10-jarige Art bij het rolschaatsen door zijn vriendjes in de steek gelaten. Huilend doet hij zijn beklag bij zijn vader. Deze slaakt de opmerking : «Vrienden ?, je vrienden ?... Als je ze een week lang samen in één ruimte opsluit zonder eten... Dan weet je pas wat vrienden zijn». Niet kunnen bevatten wat een dergelijke ervaring inhoudt...

² Dreifus, C., *Art Spiegelman*, «If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comic strips», *The Progressive*, november '89.

Art Spiegelman verwerkt in de strip *Maus* het concentratieverleden van zijn vader. Twee jaar lang interviewde Art Spiegelman zijn vader en 8 jaar lang werkte hij aan deze strip. Vanaf 1972 verschenen een eerste versie (afleveringen van 3 bladzijden) in de underground comic *Funny Animals*. Daarna waren de afleveringen te lezen in *Raw*, het jaarlijkse avant-garde comics tijdschrift waarvan Spiegelman de uitgever is. Wanneer Pantheon in 1986 de strip in boekvorm publiceert als *Maus 1, my father bleeds history* is de reactie niet te overzien ; een stormachtige ontvangst, een ongelooflijke verkoop en verschillende prijzen (een Guggenheim fellowship, een nominatie voor the National Book Critics Circle Award,... en onlangs the Pulitzer Prijs). Niet alleen tot grote verwondering van de uitgever maar ook van de schrijver zelf die het commentaar levert : «I was more prepared for failure than succes. I was just doing what I needed to do».²

(*) Lezing op 26 november 1992 op de vergadering van de commissie «Media» (voorzitter van de vergadering : M. R. STEPHANE, Admin. gén. de la R.T.B.F.).

Deze noodzaak het leven van zijn ouders op papier te reconstrueren komt al aan het begin van de strip ter sprake. Art zoekt zijn vader Vladek op die hij een tijd niet gezien heeft omdat zij niet zo goed met elkaar kunnen opschieten. Het is meteen duidelijk dat Vladek en zijn tweede vrouw, Mala, ook een slechte verstandhouding hebben. Artie en zijn vader trekken zich na het eten terug. De vader fietst op een hometrainer.

Artie onthult zijn wens een boek te willen maken over het leven van zijn vader voor en tijdens de oorlog. Vladek ziet er de zin niet van in. «Ik geloof mijn leven kost heleboel boeken en niemand wil trouwens horen zulke verhalen». (*Maus I*, blz. 12).

Toch slaat hij aan het vertellen. Geregeld gaat Artie dan naar zijn vader om naar zijn verhaal te luisteren. Hij komt er steeds vaker. Vladek verhaalt over zijn vooroorlogse leven, de ontmoeting met zijn eerste vrouw Anja, hun eerste huwelijksjaren, de opkomst van het nazisme, de mobilisatie in het Poolse leger, het krijgsgevangenschap, het leven in de getto's, de honger, terreur en vervolgingen,... Op de achtergrond van de interviews spelen zich scènes uit het familieleven van de Spiegelmans af waarin de dwangneurose van de vader naar voren komt (Hij zit voortdurend zijn pillen te tellen, vertrouwt zijn doktoren niet,...), het verdriet van de vader (Hij vindt Arties strip *Prisoner on the Hell-planet* over de zelfmoord en de begrafenis van zijn vrouw Anja) en de moeilijke relatie van vader en zoon (Valdek vertelt Artie steeds maar weer dezelfde verhalen, klaagt zonder ophouden over zijn vrouw, wil hem opscheppen met vervelende klusjes, valt hem herhaaldelijk lastig met de perikelen in verband met zijn nalatenschap, gooit zijn jas weg...) te berde worden gebracht. *Maus 1* eindigt met het op transport zetten van Valdek en Anja naar Auschwitz en Valdeks mededeling dat hij Anja's schriften vernietigd heeft.

Maus, deel 2 schetst de terreur en ontberingen in Auschwitz. Wanneer Art tot bij het 2e hoofdstuk gevorderd is zit hij vast. Op het commerciële succes van het eerste deel was hij niet voorbereid en nu is hij dichtgeklapt. Hij kan niet meer tekenen. Het levensverhaal van Vladek wordt onderbroken en maakt plaats voor de schuldgevoelens van de schrijver. De strip vervolgt met Art Spiegelmans bezoek aan zijn psychiater. Dankzij deze gesprekken kan hij zijn schuldgevoelens overmannen en het relaas over zijn vader vervolgen.

Het verhaal over het verleden van Vladek vervolgt met het leven in Auschwitz, de bevrijding en de belevenissen kort na de oorlog. Het feit dat Mala Vladek tijdelijk verlaat en dat hij wegens zijn slechte gezondheid onderzoeken moet ondergaan in het ziekenhuis maken dat Artie meer tijd met zijn vader doorbrengt. *Maus 2* eindigt met Vladeks dood.

³ Sanders, E., *Joodse muizen*, NRC Handelsblad, 6-6-'87.

⁴ Simson, M., *Ten years ago*, Publishers Weekly, 26-4-'91.

⁵ Epstein, M., *Dans la souricière*, Le Vif l'Express, 15-10-'92.

Dit einde zou ondanks de mededeling dat *Maus 1* deel uitmaakt van een drieluik ³ het einde van de serie betekenen. De woorden van Art Spiegelman : «I'd like to grow up and do something that has nothing to do with mice or with jews. But,» he adds, «I've never seen a writer's work that doesn't come in threes so I might have to do another book just to keep up tradition».⁴ hebben tot nu toe nog niet tot een concreet project geleid. Wel werd onlangs vermeld dat Spiegelman denkt een boek te schrijven over zijn problemen bij het schrijven van deze strip met als titel *Mein Kampf*⁵.

De vorm waarin Art Spiegelman deze materie gegoten heeft is wel heel bijzonder. Comic books kennen we vooral van superhelden als Batman, Wonder Woman of Superwoman. Gewelddadige omslagen trekken de aandacht. Dit genre riep in de jaren '60 veel kritiek op als zijnde slecht voor de jeugd en fascistisch : «Superman (avec un grand S sur son uniforme - nous devrions, je suppose, être reconnaissant que ce ne soit pas SS), a besoin d'un filet contenant de nouveaux sous-hommes, criminels et métèques non seulement pour justifier son existence mais même pour la rendre possible»⁶. En nu gebruikt A. Spiegelman dit genre voor de beschrijving van de Holocaust. Een genre dat trouwens door de literaire critici nog niet helemaal voor vol aangezien wordt (Is het niet zo dat *Maus* op dit colloquium bij de commissie Media ingedeeld staat en niet bij Literatuur !).

⁶ Wertham F. geciteerd door MARNY J., «*Le monde étonnant des bandes dessinées*», Le Centurion, 1968.

⁷ Sanders, E., *Joodse muizen*, NRC-Handelsblad, 6-6-87.

⁸ Ritsema, B., *Maus. A Survivor's Tale*, Vrij Nederland.

De critici melden dan ook eerst hun schokkende kennismaking met het werk : «Het lijkt ongepast, zelfs blasfemisch de geschiedenis van de jodenvervolgung weer te geven in de vorm van een stripverhaal».⁷ ; «Het leek me nogal blasfemisch, ongeveer zoals wanneer de Matheüs-Passion tot videoclip omgebouwd zou worden. Geen van de dingen die ik vreesde bleek te kloppen : Maus is niet goedkoop, niet heroïsch, niet sentimenteel en niet gruwelijk op de manier van low-brow horrorstrips».⁸ ;

⁹ Hamilton, W., *Maus, A Survivor's Tale*, New York Times Book Review, 7-12-86.

«Making a Holocaust comic book with Jews as mice and Germans as cats would probably strike most people as flippant, if not appalling».⁹ of «Op het eerste gezicht lijken

een verhaal over de Holocaust en het genre dat in Amerika comic genoemd wordt elkaar te bijten».¹⁰ Daarna volgen echter slechts roemende belovingen over Spiegelmans gebruik van dit genre. De meningen zijn onverdeeld : Maus is een artistiek meesterwerk. Zou de combinatie Holocaust met het genre Comic andere lezers bereiken dan gebruikelijk ? Een ding is zeker : het genre heeft heel wat stof doen opwaaien en heeft de lezers niet onberoerd gelaten. De omslag van Maus 1 en 2 is opvallend. De roodvlammende letters Maus op de donkere achtergrond alsof het een schutwoord betreft dat met bloed is opgekladderd, het zwarte hakenkruis dat opgelicht wordt door een schijnwerper, de bedreigde muizen die dicht bij elkaar gekropen (deel 1) of achter prikkeldraad (deel 2) de lezer, de plaats waar het licht vandaan komt, aankijken. Het is alsof de omslag de lezer de rol van nazi toebedeelt. Spiegelmans verwijt dat «Niet alleen (...) Duitsers. Iedereen heeft de verplichting zich schuldig te voelen. (...) Als mens heb je schuld, want mensen zijn blijikbaar tot iets dergelijks in staat»¹¹ spreekt dus al uit het eerste contact met het boek. Een Duits journalist meldt zelfs : «Vor dem Spiegel steht auch der Leser : Er schaut sich selber ins Gesicht».¹²

¹⁰ Stekete, H., Spiegelman gaat met grappen het verleden te lijf, Volkskrant, 17-1-87.

¹¹ Kotterer, F., *Het onmogelijke succes van Maus*, Parool, 11-4-'87.

¹² Kimmel, R., *KZ im Comic*, Die Zeit, 10-4-'81.

Wat het binnenwerk betreft zijn het beeld en de tekst te onderscheiden. De tekst is te vinden in de tekstballonnetjes en in tekstblokken boven of onder de kaders. De tekstballonnetjes bevatten de dialogen. De tekstblokken bevatten of informatie met betrekking tot tijd en ruimte (bijvoorbeeld : Rego Park, N.Y. c. 1958, Maus 1, blz. 5 ; about a week later, early afternoon, Maus 1, blz 98,...) of geven het relaas van de vader weer. De spraak van de vader is onmiddellijk te herkennen aan het gebroken Amerikaans (bijvoorbeeld : When I arrived to Kawka, the two smugglers were there together sitting in the kitchen, Maus 2, blz. 150). Zo is voortdurend duidelijk dat zijn visie op de zaken gegeven wordt.

De zwart/wit tekeningen illustreren het relaas en geven kracht aan de dialogen. Wanneer er nieuwe elementen bij de tekst worden aangebracht gelden het documenten (De strip *Prisoner on the Hell-planet*, foto's van Vladek en Anja,...) Soms lijkt het alsof de platen een eigen leven gaan leiden, alsof ze de tekst ontglippen. Terwijl de familie aan het beraadslagen is over de ernst van de situatie en de problemen om aan eten te komen, kiept Richieu zijn bord uit over tafel, krijgt een klap van zijn moeder, wordt getroost... (Maus 1, blz 75). Zo ook wanneer Vladek Anja overtuigt van

zijn liefde en haar moeder hem af zit te luisteren (Maus 1, blz. 22). De beelden brengen nieuwe verhaalelementen aan die echter niet in Vladeks relaas vermeld worden. Het geeft de tekeningen een dynamisch effect.

¹³ Stekete, H., *Spiegelman gaat met grappen het verleden te lijf*, Volkskrant, 17-1-'87.

Het verhaal wordt een allegorie genoemd¹³; de mensen zijn afgebeeld met een dierenkop. De joden hebben een kop van een muis, de nazi's die van een kat, de Polen die van een varken,... Ze gedragen zich verder volkomen als mensen (staan rechtop, hebben kleren aan, spreken,...). Spiegelman vertelt over deze metafoor: «Het was voor mij de enige manier om mijn vader en moeder te tekenen. Als ik hen als mensen had laten zien, zou dit boek een onwerkelijke documentaire geworden zijn. Door dieren te gebruiken kon ik die afstand nemen die de historische en emotionele kracht van het verhaal toont».¹⁴ Deze opvatting wordt meestal gedeeld door de critici: «Door die kleine stylering, zo minimaal dat je er nauwelijks bij stilstaat, krijgt het iets parabelachtigs en wordt er precies de goede afstand aangebracht tot de verschrikkingen waar het over gaat. Getekende mensen in dit verband zouden oubollig, zielig of walgelijk geworden zijn. Deze mensachtigen met hun gezicht dat geen scala aan uitdrukkingen kent, brengen het verhaal terug tot de kale essentie: opgejaagd worden, vernietigingsdreiging en overleven tot elke prijs».¹⁵

¹⁴ Idem

¹⁵ Ritsema, B., *Maus. A Survivor's tale*, Vrij Nederland, 22-11-'86.

Bovendien geeft het motto «The Jews are undoubtedly a race, but they are not human». (Adolf Hitler) al een verklaring. De metafoor van de muis verwijst naar het voortdurend verjaagd, opgeschrikt, uitgeroeid,... worden. De kat spreekt voor zich. De Pool werd door de Duitsers schwein genoemd. Bovendien verklaart A. Spiegelman «Ik heb verschillende overwegingen gehad. Het domste deel van mijn brein bijvoorbeeld zei: ha, ha, Poolse worstjes. Een ander deel van mijn brein dacht aan *Animal farm* van Orwell, waarin je goede en slechte varkens hebt. Het ligt zeer gecompliceerd».¹⁶ en «En gezien de relatie tussen Polen en Joden in de afgelopen honderd jaar leek het me heel toepasselijk om voor Polen een diersoort te kiezen, die niet koosjer is».¹⁷

¹⁶ Kotterer, F., *Het onmogelijke succes van Maus*, Parool, 11-4-'87.

¹⁷ Franssen, A., *Art Spiegelmans eigen Shoah*, NRC Handelsblad, 2-10-87.

De stylering wordt helemaal uitgebuit. Wanneer een jood zich als een Pool voordoet krijgt hij een varkensmasker voorgetekend. De angst toch herkend te worden uit zich door de onmogelijkheid de lange muizestaart te verbergen. (Maus 1, blz 136). Ook wordt de relativiteit van een dergelijke visie getoond. Vladek vertelt over een oude man

die voortdurend op de appels aan het klagen is : «I don't belong here with these yids and Polacks. I'm a German like you. I have medals from the kaiser. My son is a German soldier».

Hij is echter afgebeeld als een muis. Wanneer Artie zijn vader vraagt of de man echt een Duitser was en Vladek antwoordt dat hij er geen flauw idee van heeft maar dat het zeker is dat de Duitsers hem voor een jood hielden is de man afgebeeld als een kat met precies dezelfde houding als op voorgaande tekening.

Verder hing zijn leven er meerdere malen van af ordelijk te zijn ; in het kamp is hij «bettnachzieher» geweest. Ook geeft hij aan hoe belangrijk het is er goed uit te zien. Dan hebben mensen respect voor je. Zo heeft Mandelbaum het heel moeilijk in het kamp (*Maus 2*, blz. 99). De kapo geeft Vladek kleren die passen. Men heeft nu ontzag voor hem en hij wordt met rust gelaten.

Wanneer hij vindt dat zijn zoon een lelijke jas draagt gooit hij deze dan ook stiekem in de vuilnisbak. Door vroeg op te staan kan hij zich in Auschwitz goed organiseren. Langslapers kunnen dan ook zijn goedkeuring niet wegdragen. De noodzaak van een goede fysieke conditie in de kampen is overduidelijk. Vladek is dan ook vaak te vinden op een hometrainer of doet om 8 uur's ochtends aan gymnastiek terwijl hij zijn zoon ervan beschuldigt lui te zijn.

De stylering wordt zelfs doorgetrokken wanneer Art Spiegelman de actuele situatie beschrijft. Tijdens de interviews met de journalisten en de therapie bij zijn psychiater zijn alle mensen afgebeeld met een masker voor. Het is een metafoor voor het onzinnige van generalisaties. «I pointed out that, in the book, there are jews who act admirably-but there are many Jews in the book who don't. These are just people wearing masks».¹⁸

¹⁸ Dreifus, C., *Art Spiegelman, «If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comic strips»*, *The Progressive*, november '89.

Met het gebruik van de metafoor creëert Spiegelman onzinnige situaties. Wanneer Vladek zich met Anja in een kelder verschuilt waar ratten zijn, slaakt Vladek de geruststellende opmerking : «They are just mice». (*Maus 1*, blz. 147). En dat zijn psychiater verzot is op honden en poezen verzuimt hij ook niet aan de lezer mede te delen. Hij richt zich dan rechtstreeks tot de lezer met een verontschuldiging : «Can I mention this, or does it completely louse up my metaphor». of met een ironisch «Framed photo of pet cat. Really» (*Maus 2*, blz. 43). Hij speelt met de metafoor. Dit

¹⁹ Steketee, H., *Spiegelman gaat met grappen het verleden te lijf*, Volkskrant, 17-1-'87.

heeft ondanks de dramatische situatie een comisch effect. «Door grappen te maken vraag ik om aandacht, laat ik zien dat mijn verleden niet langs mij heen glijdt. Het is mijn humor, en die is niet typisch joods. Het ligt in de natuur van mijn humor om een explosie te veroorzaken en dat kan een lach zijn, maar deze humor is bedoeld om te schokken. Het verwondert mij niets als «Mauschwitz» een misselijke grap is - bedenk dan maar dat Auschwitz een nog misselijker grap was».¹⁹

De tekeningen hebben soms een symbolische functie. Wanneer de ontsnapping uit de handen van de nazi's met geld bewerkstelligd kan worden is Valdeks gouden horloge zo groot als een hand afgebeeld (*Maus 1*, blz. 114). In *Maus 1* expliceert het hakenkruis (*Maus 1*, blz 125 en 135) de alomtegenwoordige bedreiging van het nazisme. Vladek en Anja zijn op de vlucht en de wegen die voor hen liggen vormen een hakenkruis.

Een ander voorbeeld is de Davidster (*Maus 1*, blz. 80). In *Maus 2* staat de vernietiging centraal. Deze wordt gesymboliseerd door de rokende schoorstenen (*Maus 2*, blz. 27, 55 en 69).

De indeling in hoofdstukken van *Maus 1 en 2* is min of meer evenredig (Gemiddeld 22 bladzijden in het eerste deel en 23 in het tweede). In *Maus 1* wordt de illusie gewekt dat een hoofdstuk overeenkomt met één interview (Art en Vladek zitten de hele tijd in dezelfde ruimte op dezelfde stoel... De omgeving varieert wel bij elk hoofdstuk). Deze indruk spreekt de schrijver meestal zelf tegen : «For the next few months I went back to visit my father *quite regularly*, to hear his story». (*Maus 1*, blz 26). Hij vat verschillende gesprekken dus zelf samen maar wekt de indruk dat elk hoofdstuk een interview in een beperkte tijdspanning betreft. Wanneer een volgend interview aanvangt raapt hij de draad van het verleden op waar ze de vorige keer gebleven waren (zie als voorbeeld herhaling van het einde van hoofdstuk 5 in het begin van hoofdstuk 6, *Maus 1*). In *Maus 2* ligt de nadruk echter meer op de beschrijving van het verleden, de verschrikkingen in het concentratiekamp. De hoofdstukken zijn daar dan ook ingedeeld naar een afronding van een periode in het verleden. De uitzondering in hoofdstuk 1 betreft de onmacht van Art Spiegelman om nog met het relaas voort te gaan. Hier wordt een episode brusk beëindigd om in hoofdstuk 2 plaats te maken voor de twijfels van de schrijver.

Deze hoofdstukken worden aangeduid met één omkaderde zwart/wit tekening. Een dergelijke hoofdstukaankondiging doet «fotoachtig» aan. Vooral in vergelijking met de afgebeelde foto's op blz 114 en 115, *Maus*, deel 2. De vergelijking van deze tekeningen met een fotoalbum waar men herinneringen aan ophaalt is des te meer ironisch als men bedenkt dat Vladek geen enkele foto van zijn familie of zijn verleden meer bezit.

De interviews van Art Spiegelman met zijn vader vormen de spil voor dit stripverhaal. Deze sessies vormen het raamwerk voor het boek. «Die interviewvorm was echt nodig, want je kunt zo'n onderwerp alleen maar benaderen met een zekere afstand. Je moet jezelf beschermen. Vooral omdat ik bij het maken van die strip in de huid van mijn vader kroop».²⁰ Het relaas over Vladeks verleden neemt ongeveer de helft van de strip in beslag (In *Maus 1* : 612 van de 989 platen. In *Maus 2* : 555 van de 1150 platen). Deze vertelling wordt soms onderbroken door vragen van de zoon die op het verhaal ingaat en die gewapend met zijn blocnootje of bandrecorder het verhaal registreert.

²⁰ Fransden A., *Art Spiegelmans eigen Shoah*, NRC Handelsblad, 2-10-87.

Zo is er een voortdurende afwisseling van heden en verleden. Vaak houdt Art zijn vader «op het rechte pad», dringt hij aan dat de chronologie van het verhaal gerespecteerd blijft : «Wait Please, dad, if you don't keep your story chronological, I'll never get it straight... Tell me more about 1941 and 1942». (*Maus 2*, blz 82).

Er is echter ook sprake van een confrontatie van heden met verleden. De beschreven herinneringen «botsen» dan met het schetsen van de actuele levenswijze van Art en Vladek. De vertelling over de Hongaarse joden die dood dan al wel levend in een massagraf worden gegooid en in brand worden gestoken contrasteert met het feit dat Vladek opschrikt omdat de tijd zo snel voorbijgaat en dat hij het eten nog moet ontdooien (*Maus 2*, blz 72-73), de vooroorlogse familiemaaltijden contrasteren met de etentjes van nu in beperkte kring,...

Art Spiegelman meldt dat *Maus* gezien kan worden als een autobiografie van iemand die na de biografie van zijn vader luistert en deze op papier probeert te zetten. Hij hoefde daarbij niet «zoals Lanzmann dat voor Shoah soms wel moest doen, met geweld door een dik schild boren waarachter al die herinneringen verborgen lagen. Het was er gewoon, er hoefde alleen maar naar gevraagd worden. Hij

²¹ Idem.

had er ook plezier in, niet omdat die gesprekken tot een boek zouden leiden - dat interesseerde hem niet».²¹

De toon waarmee Vladek zijn levensverhaal uit de doeken doet is belerend. Wat hem aan deze gesprekken interesseert is de aandacht van zijn zoon. Hij verduidelijkt hoe hij Auschwitz overleefd heeft met het doel de levenswijze van zijn zoon te veranderen. Zo legt hij er de nadruk op dat het zuinig zijn zijn leven heeft gered. Door papier te bewaren heeft hij Anja kunnen schrijven, door een dun lakentje bij zich te houden heeft hij de tocht in de goederentrein overleefd (slechts 25 op 200 mensen overleven) al hangende aan een vleeshaak, door op het schaarse eten te beknibbelen heeft hij Anja dichter bij zich kunnen halen en voedsel naar haar toe kunnen smokkelen en kunnen ruilen. Hij ergert zich voortdurend aan zijn zoon en verwijt hem zijn spilzucht. Door niet te roken kon hij het rantsoen sigaretten ruilen voor eten. De verslaving van zijn zoon valt dan ook niet in goede aarde.

Alle informatie die direct verband houdt met zijn overleving geeft hij in precieze details weer. Hij maakt zelf gedetailleerde tekeningen van de effectieve schuilplaatsen die hij maakte (Maus 1, blz. 86, 110, 112). «Show to me your pencil and I can explain you... Such things it's good to know exactly how was it - just in case...». (blz. 110). Ook hamert hij erop dat het belangrijk is dat je je werk goed doet en je moet weten hoe alles in zijn werk gaat. Hij heeft zijn leven grotendeels te danken aan zijn vindingrijkheid ; hij werkte als schoenmaker en tinnegieter terwijl hij eigenlijk van beroep handelaar was. Over het oplappen van schoenen geeft hij een heel nauwkeurig relaas (blz 60).

Voor het overige geeft Vladek geen nauwkeurige beschrijvingen. Dat de beschrijving hoe hij de tijd doorgebracht heeft niet klopt kan hem niet schelen. Wat er precies met Anja gebeurd is kan hij zich niet herinneren. Haar dagboek en de correspondentie met een «kampgenoot» heeft hij verbrand. Hoe zijn vrienden aan hun einde zijn gekomen interesseert hem niet. Hij geeft wel de verschillende mogelijkheden die er waren nauwgezet weer. Maar laat hun dood in het midden. Het overleven dat is belangrijk. En dat wil hij zijn zoon overbrengen.

Ook Art Spiegelman staat duidelijk een doel voor ogen bij het neerpennen en uitbeelden van het relaas van zijn vader. Hij wil het oorlogsverleden van zijn ouders zo nauwkeurig en authentiek mogelijk weergeven. Voortdurend vraagt hij dan ook naar de belevissen van Anja omdat Vladek het meestal alleen over zijn eigen bekommernissen heeft. Artie is ook op zoek naar Anja's aantekeningen over haar leven waarvan ze

gezegd heeft dat ze hoopt dat ze haar zoon ooit zullen interesseren. Wanneer Vladek Artie vertelt dat hij ze verbrand heeft en zich niet kan herinneren wat er in vermeld stond noemt hij zijn vader een moordenaar. Nooit zal hij weten wat er met zijn moeder gebeurd is.

In zijn wens om de authenticiteit te handhaven deinst hij er niet voor terug zijn woord te breken ; «I can tell you other stories, but such private things, I don't want you should mention». van de vader gevolgd door het antwoord van de zoon : «Okay, okay - I promise». (Maus 1, blz 23)

Deze drang naar waarheid brengt problemen met zich mee : «It's something that worries me about the book I'm doing about him... In some ways he's just like the racist caricature of the miserly old jew. I mean I'm just trying to portray my father accurately» (*Maus 1*, blz 131, 132). A. Spiegelman oppert «Het was moeilijk, maar als ik die vervelende eigenschappen van mijn vader, zoals zijn gierigheid, had uitgevlakt zou het boek een twijfelachtige moraal hebben gekregen. Voorbeeld : als je nu maar even nobel bent als de hoofdpersoon dan kun je ook een holocaust overleven. Dat zou toch zot zijn. Veel goede mensen hebben de oorlog immers niet overleefd en veel slechten weer wel. Overleven was geen kwestie van verdienste. De belangrijkste factor was geluk».²² Om zijn tekeningen zo «natuurgetrouw» mogelijk te maken documenteert hij zich. Problemen rijzen wanneer beschrijvingen in strijd zijn met Vladeks bewoordingen. Volgens Vladek was er geen orkest in het kamp (*Maus 2*, blz. 54). Na deze bewering tekent A. Spiegelman de marcherende mensenmassa voor het orkest waarvan nog net het puntje van het dirigeerstokje te zien is. Alsof hij de lezer zo wil aantonen dat een beeld, een herinnering beperkt is. Wat andere beschrijvingen betreft die niet zouden stroken met de werkelijkheid meldt hij : «Maus is mijn visualisering van wat hij heeft meegemaakt. Het werkelijke verhaal is niet te achterhalen. Misschien is dat de onderliggende betekenis van mijn boek».²³

²² Idem.

²³ Idem.

Maus is Art Spiegelmans reconstructie van wat zijn ouders tijdens de oorlog meegemaakt hebben in een medium dat zijn generatie eigen is. Ook maakt hij duidelijk wat het betekent «overlevende» en een kind van «overlevenden» te zijn. Het is een schrijnend gedenkteken. De «bloedende» letters *Maus* hebben niet alleen betrekking op de slachtoffers van de Holocaust maar ook op de schuldgevoelens van de volgende generatie voor wie deze strijd voor overleving iets ondenkbaars is. De Holocaust en de gevolgen zijn te verschrikkelijk om je voor te stellen. En daar sta je met het gedenkteken *Maus* bij stil.

DEJA PARUS*

Les deux premiers volumes des ACTES DU CONGRES INTERNATIONAL

*Histoire et Mémoire des crimes et génocides nazis
Bruxelles, 23 - 27 novembre 1992.*

ACTES I

Sommaire :

Nathalie HEINICH (Sociologue C.N.R.S.-France) : Récits de rescapées : le roman comme témoignage (Commission «Littérature») - Yannis THANASSEKOS (Directeur Fondation Auschwitz-Belgique) : Positivismes historique et travail de la mémoire. Les récits et les témoignages des survivants comme source historique (Commission «Histoire et mémoire») - Geneviève DECROP (Univ. P. Mendès-France) : La politique, l'histoire et la mémoire autour d'Auschwitz (Commission «Histoire et mémoire») - Georgi VERBEECK (Historicus K.U.L.-België) : Geschiedschrijving en politieke cultuur. Omgang met het nationaal-socialisme in het naoorlogse Duitsland (Commission «Histoire et mémoire») - Claudine CARDON (Historienne-France) : Ecrire l'histoire d'un convoi de déportation politique à Auschwitz; le convoi du 6 juillet 1942 dit des «45.000» (Commission «Histoire et mémoire») - Alain BIHR (Sociologue-France) : Les ambiguïtés de la mémoire antifasciste (Commission «Histoire et mémoire») - Enzo TRAVERSO (Chargé de recherche BDIC-France) : Intellectuel à Auschwitz. Notes sur Jean Amery et Primo Levi (Commission «Littérature») - Vincent ENGEL (Docteur en Philosophie et Lettres U.C.L.-Belgique) : La Nuit d'Elie Wiesel : entre le témoignage et le roman filial (Commission «Littérature») - Jan DE VOLDER (Romaniste-Belgique) : Primo Levi, écrire et survivre (Commission «Littérature») - James E. YOUNG (Univ. Massachusetts-U.S.A.) : The Rhetoric of Ruins : Jews, poles and Auschwitz (Séance plénière) - François MARCOT (Univ. Besançon-France) : Les musées et le génocide des Juifs : l'histoire face à la mémoire officielle et à la mémoire sociale (Commission «Musées») - Dimokritos KAVADIAS (V.U.B.-België) : De Dossin-kazerne te Mechelen : een exploratief onderzoek naar de orale geschiedenis van de sociale ruimte rond een nazi-verzamelkamp voor joden. Het collectief geheugen van de 'Paroche'-buurt (Commission «Monuments et Commémorations») - Claudine DRAME (Historienne-France) : Le cinéma français et le génocide (Commission «Cinéma»).

* (aux Editions du Centre d'Etudes et de Documentation-Fondation Auschwitz)

ACTES II

Sommaire :

Geoffrey HARTMAN (Prof. Comparative Literature, Advisor Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies - Yale University - Etats-Unis) : Apprendre des survivants : remarques sur l'histoire orale et les archives. Vidéo de témoignages sur l'holocauste à l'Université de Yale (Séance plénière) - Maurice CLING (Ancien déporté à Auschwitz et à Dachau - Administrateur Fondation pour la Mémoire de la Déportation - France) : Génocide et Déportation : rapports et spécificités (Commission «Milieux de Mémoire ; Survivants/Héritiers») - Elma VERHEY (Journaliste, écrivain - Pays-Bas) : Speelbal van politiek en religie - het naoorlogse gevecht om de joodse onderduikkinderen in Nederland (Commission «Milieux de Mémoire ; Survivants/Héritiers») - Maurice GOLDSTEIN (Président du Comité International d'Auschwitz - Belgique) : 27 ans au C.I.A. (Commission «Milieux de Mémoire ; Survivants/Héritiers») - Harold MARCUSE (Prof. Univ. de Californie - Etats-Unis) : Die geschichte der musealen Darstellung der Konzentrationslager in der Bundesrepublik, 1945-1985 (Commission «Musées») - Jan Rense BOONSTRRA (Chef de service Anne Frankhuis - Pays-Bas) : Het Anne Frank Huis : méér dan alleen een historische plek (Commission «Musées») - Michèle FREY (Responsable Vredescentrum à Anvers - Belgique) : Seul l'avenir donne un sens au passé (Jacques Attali) (Commission «Musées») - Dietrich GOLDSCHMIDT (Directeur (ém.) Max-Planck-Institut für Bildungsforschung - Allemagne) : Möglichkeiten der Schule zur Mitgestaltung der Sozialisation junger Menschen bei der Bildung ihres Geschichtsbewußtseins : Der national-sozialistische Völkermord - ein Menetekel gegen jegliche Verletzung der Menschenrechte (Commission «Pédagogie») - Jean-Paul WIBRIN (Prof. histoire - Belgique) : La mémoire d'Auschwitz dans l'enseignement : pour une pédagogie de l'émotion ? (Commission «Pédagogie») - Perel WILGOWICZ (Membre de la Société Psychanalytique de Paris - France) : Approche psychanalytique des impasses de la mémoire. Retrouvaille de sens et transmission vivante (Commission «Aspects Psychologiques») - A. Willy SZAFRAN (Prof. de Psychiatrie, V.U.B. - Belgique) : Le deuil chez des rescapés d'Auschwitz : un processus interminable (Commission «Aspects Psychologiques») - Jean-Charles SZUREK (Chercheur au C.R.N.S. - France) : L'historiographie polo-

naise et la Shoah : aperçu de quelques problèmes (Commission «Histoire et Mémoire») - Stephanos ROZANIS (Auteur - Prof. visiteur Univ. Sorbonne - Grèce) : The impossibility of Art (Commission «Arts et Mémoire»).

Les volumes des ACTES IV, V et VI -actuellement en préparation- seront disponibles bientôt.

- Prix par volume : **500,- Fb** + frais de port (Belgique : 50,-/Etranger : 100,-).

Vous pouvez obtenir ACTES I et ACTES II en versant :

- pour la Belgique, la somme de **550,- Fb** (port compris) au compte n° 310-0780517-44 - mention : Actes I et/ou Actes II ;

- pour l'étranger, la somme de **600,- Fb** (port compris) uniquement par mandat postal international - mention : Actes I et/ou Actes II.

Supplément au bulletin n° 40 - 41

Paul HALTER

Président de la

Fondation Auschwitz

Editorial

Chers camarades rescapés.

Vous tous qui avez souffert de près ou de loin dans votre chair ou dans celle des vôtres, nous approchons à grands pas d'un tragique anniversaire : celui de la libération de notre pays et, échelonnés, ceux du retour à l'indépendance de tous les pays occupés, de l'ouverture des prisons et bagnes nazis et suprême conséquence, l'ouverture des camps de concentration et d'extermination nazis. Les gens n'en croyaient ni leurs yeux, ni leurs oreilles, ni surtout le récit qui en était fait.

On a beaucoup écrit en 1945, 1946 et 1947 puis un long silence s'est établi. Des études prouvent que les éditeurs n'étaient plus disposés à relater ce genre d'histoire, d'autre part les rescapés cherchaient à se refaire, à panser leurs plaies béantes et préféraient se consacrer à leur réintégration dans une vie normale. Certains se sont lancés à corps perdu dans la grande aventure que leur proposait le sionisme. La création de l'Etat d'Israël conjointement à un Etat Palestinien, leur apparaissait comme la solution idéale et ce n'est pas pour rien que nombreux, ils ont mis tous leurs espoirs dans cette aventure. Malheureusement, les Etats arabes ne l'entendaient pas de cette oreille et se sont attaqués violemment à ces jeunes Etats naissants, englobant facilement la partie attribuée aux arabes et heureusement stoppés par le courage extraordinaire de cette formidable cohorte de déracinés qui n'avaient plus rien à perdre et tout à gagner. Un demi siècle a passé et l'incroyable s'est produit, les frères ennemis se sont rapprochés et on peut à présent imaginer une fédération d'états qui par son savoir faire, ses idéaux, sa volonté, ses connaissances pourraient envisager

de prendre le leadership du Moyen-Orient. L'espoir est grand, le pari énorme, mais ceux qui ont vu se développer le jeune Etat d'Israël se disent que tout est permis avec un peu de bonne volonté. n'oublions pas que des milliers de Palestiniens eux aussi ont bénéficié d'une éducation, d'une formation qui leur permet de tout espérer.

Mais laissons ce sujet brûlant à des spécialistes plus qualifiés que moi et revenons au travail de plus en plus intense réalisé par nos quelques rescapés et par la Fondation qu'ils nous ont aidés à créer. Notre propos n'est pas et n'a jamais été de créer une mémoire vengeresse, mais nous désirons que mémoire demeure afin que jamais plus on ait à revivre Auschwitz.

Mais que penser des falsificateurs de l'histoire (genre Faurisson, Roques, Graf et autres), de ces soi-disants révisionnistes qui à force de changer d'avis finissent pas se faire accepter même par les nôtres et là je pense à Pressac.

La liste de Schindler vient en son temps rappeler au monde ces événements qu'on a trop tendance à oublier ou à banaliser.

Mais n'y a-t-il pas là aussi un danger de montrer qu'il a même existé de bons nazis alors que les premières victimes ont été des allemands démocrates. Schindler a sauvé 1000 juifs, évidemment si chaque nazi en avait fait autant il n'y aurait pas eu de génocide juif. Je ne puis m'empêcher de citer un article de «Der Spiegel» de janvier 1992 qui indiquait que 27 % des allemands interrogés considérait qu'Adolph Hitler aurait été l'un des plus grands hommes d'état allemand, sans la guerre et sans la persécution des Juifs. Je reprends là une citation marquante d'une de mes chères amies qui a la tripe sensible. Le mot «persécution» peut être appliqué aux Juifs pour la période de l'histoire lorsqu'on leur disait :

«vous n'avez pas le droit de vivre parmi nous si vous restez juif».

Le mot peut également être appliqué pour la période de l'histoire lorsqu'on leur disait :

«vous n'avez pas le droit de vivre parmi nous»

mais le mot «persécution» ne convient plus du tout pour cette récente période de l'histoire ou la phrase retrécie ne devenait plus que

«vous n'avez plus le droit de vivre».

Quand nous survivions encore à Auschwitz en 1944, date d'arrivée des convois de juifs hongrois, endurcis par une année de cet univers hallucinant et dantesque, où notre vie ne pendait qu'à un fil. Déjà nous n'étions plus qu'une dizaine de provenance belge. Les autres avaient disparus : la trappe du Roi Ubu s'était refermée sur eux et chaque jour nous apportait sa peine et nous passions de l'espoir fou au désespoir le plus profond.

L'Univers concentrationnaire qui était le nôtre à ce moment-là, exigeait toute notre énergie et esprit de résistance tendant à notre survie.

Quand à la fin janvier 1945, par moins 25 degrés centigrade, sous une couche de neige de plus d'un mètre, on nous fit mettre en rang afin d'évacuer le camp, malgré les mises en garde de nos camarades, je décidai de me faire porter malade afin d'échapper à ces marches qui s'avèrent de la mort puisque bien peu y survécurent.

Cette menace s'avéra exacte, les nazis avaient décidés d'effacer toutes traces de leurs forfaits et après un bref semblant de libération une patrouille revint et passa tous les rescapés à la mitrailleuse. Bien peu, tout au plus une dizaine, échappèrent à ce massacre.

A présent, nous vivons à nouveau le retour du fascisme (cfr. le Vlaams Blok en Flandre, Berlusconi et son gouvernement en Italie, la droite au pouvoir en France). Il est évident que nous ne vivons pas les événements de la même façon que précédemment mais nous avons beau nous voiler la face, la guerre n'a cessé de régner, depuis notre libération, avec ses atrocités. Inutile de vous énumérer tous ces conflits avec leurs horreurs, ces fleuves qui charrient par milliers les corps de pauvres gens, les charniers découverts au Chili où Pinochet veille toujours à la tête de son armée à un retour improbable de la démocratie. Mais celle-ci n'est-elle pas synonyme de faiblesse, la tolérance est-elle bien comprise ? Peut-on faire confiance en la bonté de l'homme (ou êtes-vous Proudhon, Jean-Jacques Rousseau ?).

Et pour clôturer sur une note optimiste, voici un rapport succinct d'activités de la Fondation Auschwitz, votre Fondation :

Entre autres services pédagogiques :

1. Conférences pédagogiques, week-end pédagogiques.
2. Quatre expositions itinérantes «L'univers concentrationnaire et la politique nazie d'extermination dans leur contexte historique 1914-1945».
3. Voyage d'étude annuel à Auschwitz-Birkenau.
4. Conférences dans les écoles, centres culturels, etc...
5. Visites à Breendonk : lieu et musée exceptionnel en Belgique.
6. Concours de dissertation annuels dotés de prix.
7. Concours annuel Fondation Auschwitz et Auschwitz-Stichting/Vrede Centrum : niveau post-universitaire. Deux années consécutives le prix de 50.000 francs a été attribué à Monsieur Didier Pollefeyt (KUL) et à Monsieur Eric David (ULB).
8. Bibliothèque spécialisée.
9. Vidéothèque. Interviews, vidéos de rescapés organisées en collaboration avec les Universités de Yale (U.S.A), de l'U.L.B et de la V.U.B.
10. Dossier pédagogique élaboré en commun avec l'organisation des Etudes du Ministère de l'Education et de la Recherche Scientifique de la Communauté Française. Il comporte une très riche documentation.
- 11 Enfin, nous sommes à disposition pour aider à élaborer tout projet valable allant dans le sens de notre action.

Il est évident que tout cela n'a été rendu possible que par la présence active des rescapés qui surmontant leurs handicaps tant physiques que moraux et leur âge sont inlassablement sur la brèche. Beaucoup ont déjà disparus, heureusement des camarades d'autres amicales nous ont rejoints et oeuvrent avec nous. Auschwitz est devenu un symbole.

P.S. : Nous apprenons à l'instant la disparition accidentelle de notre ami Fernand Van Den Eynde, Président de la Fraternelle des Amicales des camps de concentration nazis. Nous perdons avec lui un de nos plus prestigieux dirigeant et défenseur.

Nous venions de procéder à son interview et grâce à cela il restera vivant parmi nous et rejoindra le cénacle des témoins disparus.

Discours de P. Halter, Président

Dimanche 30 janvier 1994

Commémoration au Mémorial aux Martyrs Juifs de Belgique. Cérémonie au Monument aux Résistants Juifs de Belgique.

Mesdames, Messieurs, chers camarades de captivité,
rares rescapés du génocide,

C'est le président de l'Amicale des Prisonniers Politiques
d'Auschwitz-Birkenau, Camps et prisons de Silésie qui
désire, par sa présence, s'associer à cette manifestation du
souvenir.

Toi, mon père, ma mère, toi, ma soeur, mon frère, qui que
tu sois : assassiné par la barbarie nazie, nous te rendons hom-
mage aujourd'hui.

Toi, qui que tu sois : car tous nous étions frères dans
l'horreur dont seuls pourraient témoigner ceux qui ne sont
plus là.

Que ceux qui n'y ont pas été, n'imaginent toujours pas.
Car, c'est ainsi : nul être normalement constitué ne peut croi-
re jusqu'où la cruauté inhumaine de l'humain pouvait aller.

Nous te rendons hommage.

Nous nous sentons coupables d'être là, vivants, avec
nos moments de joie, de combats constants. Nous qui,
depuis 49 ans déjà, savourons la venue du printemps, le sou-
rire d'un enfant, le bonheur de vivre, le tout sur un fond qui
nous colle à jamais à la peau.

Aujourd'hui, dans le respect de la voie qu'il a choisie,
nous avons compris que, tout comme nous étions frères
dans la souffrance, nous le sommes aujourd'hui dans le
combat, dans la lutte pour que mémoire demeure. C'est le
moindre des devoirs que nous avons vis-à-vis de toi.

Aujourd'hui, nous sommes tous réunis, (tu ne l'aurais pas
voulu autrement) pour le respect de ta mémoire.

Nous te pleurons et te demandons pardon de t'avoir survécu.

Nous te promettons de continuer à oeuvrer pour que monuments, musées, livres, sites de nos souffrances soient respectés et entretenus. C'est dans ce but que fut créée la Fondation Auschwitz-Stichting ainsi que nos organisations soeurs.

Sortis des camps, nous les survivants, les miraculés nous avons promis : «Plus jamais d'Auschwitz».

Il n'y a plus d'Auschwitz mais ailleurs, partout dans le monde, meurent comme alors, des innocents.

Nous n'avons rien pu empêcher.

Rien n'a changé.

De cela aussi, nous nous sentons coupables - Nous t'en demandons pardon - Devant tout cela, nous nous sentons impuissants.

Mais nous croyons à une victoire : que mémoire demeure.

Hommage que nous nous devons de te rendre, toi, notre frère.

Quand le bonheur descend du ciel

Parmi les souvenirs laissés par la dernière guerre mondiale, certains ont marqué de rose la grisaille quotidienne de l'occupation, sans parler bien sûr de son cortège de misères et d'horreurs.

Moi, je désire ici, dans ce bulletin, me remémorer de celui-ci...

Mai 1944 - 18 heures - depuis près de 2 heures j'ai quitté l'école située à quelques pas de mon domicile, rue Claessens à Laeken, pour être plus précise. Le temps est superbe, le ciel d'un bleu limpide, déjà légèrement teinté de brume. Tout d'abord l'air s'emplit d'un ronronnement sourd et continu pour s'amplifier à tel point que les vitres de l'appartement se mettent à vibrer très fort. Curieuse, je me poste à la fenêtre pour voir survoler juste au-dessus une masse d'avions alliés en route vers l'Allemagne.

La défense anti-aérienne - ce que je peux la détester en ce moment - ne se fait point attendre et de fugitifs petits nuages blancs éclatent nombreux entre les grands oiseaux ailés.

Soudain, très vite, un avion touché par le tir, perd de la vitesse pour aller s'écraser bien plus loin, à Vilvorde sans doute. Figée, à la fenêtre, je n'ai pourtant pas le temps de me désoler car, presque aussitôt, 3 parachutes, toutes corolles déployées descendent, me semble-t-il, à une vitesse vertigineuse.

Je ne sais quel instinct me pousse au-dehors, mais sans vraiment m'en rendre compte je me retrouve au bout de la rue Claessens, si calme et déserte d'habitude, au milieu de centaines de personnes excitées, joyeuses, émerveillées.

Le nez en l'air, nous attendons tous qu'un des trois parachutistes touche terre (les deux autres ont dérivé bien plus loin) et majestueusement la fleur de soie dépose le soldat sur le toit d'une petite usine. L'agitation est à son comble; la

foule maintenant clame son bonheur et sa joie à l'aviateur qui, des deux mains, salue ce public inattendu et enthousiaste. Pour peu, l'on croirait Bruxelles libérée!

Illusion. Cette joie intense s'éteint bien vite, car un véhicule militaire allemand fend la foule pour s'emparer de notre héros.

Comme une mer en folie, la foule furieuse, se fait menaçante et entoure la voiture allemande pour l'empêcher de quitter les lieux. Dans cette marée humaine, je suis ballottée, secouée et incapable de me raccrocher à quoi que ce soit.

Les Allemands, débordés, craignent sans doute de ne pouvoir se dégager, commencent à tirer, à tirer encore...

Entraînée par la foule paniquée et obligée de faire un long détour, je me retrouve à la maison, près d'une heure après, haletante, les yeux brillants et la jambe entaillée d'une longue estafilade, pour recevoir de mon père la gifle la plus magistrale de mon enfance.

En effet, mon père, à peine rentré chez nous, ne me voyant pas à la maison et alerté par les coups de feu, n'avait trouvé que ce seul geste pour soulager sa folle inquiétude.

Le temps de nous remettre de cette grosse émotion, nous nous rendîmes tous deux dans la rue où s'était passé l'événement... un vrai champ de batailles... vélos, chaussures, sacs, vêtements, le tout éparpillé le long de la rue. Mais heureusement, aucun mort, ni blessé. Les Allemands, pour se sortir de ce mauvais pas, avaient très probablement tiré en l'air. Mais quelle frayeur pour nous tous!

*

50 ans me séparent de ce fait de guerre. Ce fut comme un avant goût de la libération de Bruxelles, si ardemment attendue et que je n'eus pas le bonheur de vivre car, deux mois plus tard, je fus arrêtée et déportée avec mes parents et ne revis la liberté que le 27 avril 1945.

Mais quel souvenir heureux et inoubliable!

Informations

Prix de la Paix

Le Prix de la Paix, institué par le Centre de la Paix d'Anvers et la Fondation Auschwitz, a été attribué cette année à Monsieur Eric David pour son travail intitulé *Les principes de droits des conflits armés*. Le jury, présidé par Monsieur le Prof. Dr. Willy Szafran et constitué de représentants de la Fondation Auschwitz, du Centre de la Paix d'Anvers et de personnalités des milieux scientifiques et universitaires, s'est prononcé pour l'attribution du prix lors de sa délibération le 27 janvier 1994. Le Prix a été remis au lauréat le 10 mai 1994 à 17h30 à l'Hôtel de Ville d'Anvers par Monsieur le Bourgmestre Bob Cools.

Prix de la Fondation Auschwitz

Durant l'année académique 1993-1994, six candidats ont concouru au Prix de la Fondation Auschwitz :

Elke BREMS, *'Aanhoort het bloed'*. *De literaire kritiek in Volk en Staat (1940-1941)*.

Jan DEPRE, *Vlaams Blok en Front national : een vergelijk. Een vergelijkende politieke analyse van een Vlaamse en een Franse extreem rechtse partij*.

Marc HARDY, *Contribution à l'étude du phénomène des camps de concentration nazis et des processus qui les ont engendrés. La solution finale : le problème final du capitalisme impérial*.

Olivier LAMBERT, *La responsabilité de la presse dans la montée du Front national en France. Le Figaro Magazine, le Nouvel Observateur et l'Événement du Jeudi face à trois*

événements : la menace du sida, le voile islamique et la violence dans les banlieues.

Alette SMEULERS, *Vermoorde onschuld : een onderzoek naar de politieke, sociale en psychologische achtergronden van het bestaan van beulen, folteraars en hen die de groveschendingen van de rechten van de mens uitvoeren.*

Geneviève THYANGE, *L'abbé Joseph André (1908-1973) : du sauvetage des Juifs à l'aide aux détenus.*

Bien que certains des travaux remis présentaient de réelles qualités, les jurys, soucieux de garantir le haut niveau des exigences du Prix de la Fondation Auschwitz, ont décidé de ne pas attribuer le Prix. Néanmoins les membres des jurys estiment que les six candidats méritent des encouragements. Ils ont décidé que cinq de ces travaux pourront bénéficier de l'application de l'article 4 du règlement du Prix de la Fondation Auschwitz, qui donne au Conseil d'Administration la faculté d'aider financièrement les candidats méritants afin de poursuivre leurs travaux. Ces candidats sont : Elke Brems, Jan Depré, Olivier Lambert, Alette Smeulers et Geneviève Thyange.

Le Conseil d'Administration de la Fondation Auschwitz fait siennes les suggestions des jurys et a pris contact avec les intéressés afin de leur proposer une aide de recherche pour promouvoir leur travail.

SAUVEGARDE DU SITE D'AUSCHWITZ-BIRKENAU

Si vous désirez participer à la sauvegarde du site d'Auschwitz-Birkenau et à la restauration de notre Monument International de Birkenau, nous vous prions de bien vouloir verser vos dons au compte bancaire n° 088-2099450-74.

Notes de lecture

Richard PLANT, *Rosa Winkel, Der Krieg der Nazis gegen die Homosexuellen*, Ed ; Campus, Frankfurt a.M./N.Y., 1991.
Günter GRAU (Ed.), *Homosexualität in der NS-Zeit*, Ed. Fischer, Frankfurt a.M., 1993.
Lutz van DIJK, «*Ein erfülltes Leben - trotzdem...*» *Erinnerungen Homosexueller 1933-1945*, Ed. Rowohlt, Hamburg, 1992.

Un triangle rose de la SS étiquettait les vêtements des prisonniers qui étaient soupçonnés d'homosexualité. Même dans la hiérarchie du Lager, ceux-ci étaient rangés au plus bas de l'échelle. Malgré les milliers d'ouvrages publiés sur le troisième Reich et la politique d'extermination nazie, on ne peut que constater que le sort des homosexuels a été négligé d'une façon frappante. A cause des préjugés existant encore de nos jours, la plupart des membres de ce groupe de victimes ne témoignent qu'à la condition de ne pas dévoiler leur identité (expérience de l'université de Brême, RFA). Le milieu académique ne semble pas considérer suffisamment ce sujet. Il est donc plus que remarquable de constater que deux livres viennent de paraître en Allemagne. Une loi ancienne utilisée par les nazis pour persécuter les hommes homosexuels est restée d'application jusqu'en 1969, année de la naissance des mouvements luttant pour la reconnaissance des droits homosexuels. Le livre de Günter Grau édité chez Fischer, «Schwarze Reihe», illustre le sort des homosexuels qui ont été considérés comme ennemis de la race pure germanique des surhommes. Les homosexuels ont souvent été soumis à des expériences médicales comme la castration et les traitements hormonaux. Les nazis ont profité du fait que déjà dans la République de Weimar, l'homosexualité était considérée comme illicite. Les lesbiennes ont également été persécutées par la machinerie nazie. Grau a consacré une bonne partie de son ouvrage au sort des lesbiennes qui, considérées comme associées, ont souvent été forcées de se prostituer dans les camps.

La bibliothèque de la Fondation Auschwitz possède quelques ouvrages intéressants abordant le calvaire des homosexuels :

-**VINCINEAU Michel**, «*Quelques réflexions et quelques interrogations sur le massacre des homosexuels par les nazis*» in Y. Thanasskos et H. Wissman (s. d.), *Révision de l'Histoire. Totalitarismes, Crimes et génocides nazis*, Paris, Ed. Cerf, 1990. pp. 145-154.

-**PLANT Richard**, *Rosa Winkel. Der Krieg der Nazies gegen die Homosexuellen*, Frankfurt a.M.-N.Y., Ed. Campus, 1991.

- **JELLONEK Burkhard**, *Homosexuelle unter dem Hakenkreuz. Die Verfolgung der Homosexuellen im Dritten Reich*, Paderborn, Ed. Schöningh, 1990.

-**STÜMKE H.G. ; FINKLER R.**, *Rosa Winkel, rosa Listen. Homosexuelle und «gesundes Volksempfinden» von Auschwitz bis heute*, Hamburg, Ed. Rowohlt, 1981.

- **BOISSON Jean**, *Le triangle rose. La déportation des homosexuels (1933-1945)*, Paris, Ed. Laffont, 1988.

- **HEGER Heinz**, *Les hommes au Triangle Rose. Journal d'un...*, Paris, Ed. Persona, 1981.

- **LIMPRICHT Cornelia**, «*Verführte Männer*». *Das Leben der Kölner Homosexuellen im Dritten Reich*, Köln, Ed. Volksblatt, 1991.

- **DIJK Lutz van**, «*Ein erfülltes Leben trotzdem...*». *Erinnerungen Homosexueller*, Hamburg, Ed. Rowohlt, 1992.

- **GRAU Günter**, *Homosexualität in der NS-Zeit*, Frankfurt a.M., Ed. Fischer, 1993.

H. C. JASCH

Le poète Jehuda Amichai, l'un des écrivains israéliens les plus connus, célèbre son 70ème anniversaire cette année. Pour cet événement, l'éditeur Piper a publié un nouveau recueil de poésies intitulé «Un poing était aussi une main ouverte».

Dans ses vers - extrêmement clairs et vivants -, dans ses images métaphoriques et expressives, Amichai réussit à refléter l'histoire longue et dure de son pays, à réfléchir l'histoire d'un pays souvent presque ruiné par des guerres dévastatrices- et en même temps, il y a l'espoir, l'espoir d'un pays

Jehuda AMICHAI : *Auch eine Faust war einmal eine offene Hand. Gedichte*, Ed. Piper, München 1994.

moderne. Dans ce livre, on trouve par exemple aussi bien la description des rêves de deux amants ou celle de la vie quotidienne d'un père qui voudrait montrer à ses enfants comment on pourrait réconcilier tradition biblique et modernité...

Dans une interview de 1993, Amichai exprimait que la tâche la plus importante d'un écrivain ou d'un artiste est d'offrir aux gens des paroles qui les soutiennent.

«L'art devrait assister l'homme à cohabiter avec la réalité sans éveiller d'illusions... Un bon poème, c'est comme une bonne prière. Il y a des gens qui sont aidés par cela, et il y a des gens qui ne le sont pas».

«Amichai est le chroniqueur qui atteste avec douleur que le divin se retrouve dans les choses ordinaires, comme aussi le peuple élu et la langue sacrée» ajoute Christoph Meckel, critique. «Il ramasse de tous côtés les vestiges - dans l'existence actuelle des Juifs - et il les conserve dans un langage compréhensible».

L'oeuvre se termine par une phrase signifiante : «C'est le pays de la Terre promise. C'est donc une vie pleine de promesses, non ?».

J. ROSENSTEIN

Dernières acquisitions de la Bibliothèque:

Serge ADDED, *Le théâtre dans les années Vichy*, Ramsay, Paris, 1992, 362 p.

Janine ALTOUNIAN, *Les chemins d'Arménie*, Les Belles Lettres, Paris, 1990, 246 p.

Jean-Bernard D'ASTIER DE LA VIGERIE, *Qui a tué Darlan ?*, Ed. de l'Atlantique, Versailles, 1992, 127 p.

Georgio BASSANI, *De Reiger*, Meulenhoff, Amsterdam, 1993, 155 p.

Isaiah BERLIN, *Trois essais sur la condition juive*, Calmann-Lévy, Paris, 1973, 154 p.

Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris, 1992, 640 p.

Lucien BONNAFE, Patrick TORT, *L'Homme cet inconnu*, Sylleps, Paris, 1992, 55 p.

Patrice CHAIROFF, *Dossier B... comme Barbouzes*, Alain Moreau, Paris, 1975, 491 p.

Daniel CORDIER, *Jean Moulin*, J. Cl. Lattes, Paris, 1993, 1480 p.

Alain DIECKHOFF, *L'invention d'une nation*, Gallimard, Paris, 1993, 352 p.

Jean-Claude FAVEZ, *Warum Schwieg das Rote Kreuz*, D.T.V., Sachbuch, 1994, 592 p.

Heinrich GRATZ, *La construction de l'histoire juive*, Cerf, Paris, 1992, 173 p.

Alain GUICHARD, *Les Juifs*, Grasset, Paris, 1971, 262 p.

Ludwig HARIG, *Malheur a qui danse hors de la ronde*, Belfond, Paris, 1993, 286 p.

V. KOVANOV, *Au service de la vie*, Edition du Progrès, Moscou, 1976, 344 p.

Annie LECLERC, *Exercices de mémoire*, Grasset, Paris, 1992, 254 p.

Jacqueline MARCHAND, *Légendes juives et chrétiennes*, Espace de libertés, Bruxelles, 1991, 181 p.

Richard MILLMAN, *La question juive entre les deux guerres*, Armand Collin, Paris, 1992, 338 p.

Henri MINCZELES, *Vilna, Wilno, Vilnius*, Ed. La Découverte, Paris, 1992, 485 p.

Thomas NIPPERDEY, *Réflexion sur l'histoire allemande*, Gallimard, Paris, 1992, 358 p.

Henri NOGUERES, *La vérité aura le dernier mot*, Seuil, Paris, 1985, 283 p.

Christian OPPETIT, *Marseille, Vichy et les nazis*, Amicales Auschwitz - Haute Silésie, Marseille, 1992, 188 p.

Helmut ORTNER, *Gnadenlos Deutsch*, Steidl, Gottingen, 1992.

Bernard PINGAUD, *L'Etranger*, Gallimard, Paris, 1992, 216 p.

Jean-Claude PRESSAC, *Les crématoires d'Auschwitz*, CNAS Editions, Paris, 1993, 153 p.

Elisabeth RUSSELL TAYLOR, *Het Weerzien : De Geus*, EPO, 1993, 158 p.

André Louis SANGUIN, *Les minorités ethniques en Europe*, L'Harmattan, Paris, 1993, 365 p.

Gunther SCHWARBERG, *Der SS-Artz und die Kinder vom Bullenhuser Damm*, Steidl, Gottingen, 1994, 174 p.

Nicolaus SOMBART, *Chronique d'une jeunesse berlinoise. Quai voltaire*, Paris, 1992, 359 p.

Shmuel TRIGANO, *La Société juive à travers l'histoire*, Fayard, Paris, 1993, 791 p.

Ernst TUGENDHAT, *Etre juif en Allemagne*, Cerf, Paris, 1993, 146 p.

Franz WERFEL, *Horet die Stimme*, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1994, 639 p.

Les activités de la Fondation Auschwitz sont soutenues par : la Ville de Bruxelles, le Ministère de la Communauté Française, le Service de l'Education permanente de la Communauté Française, le Commissariat Général aux Relations Internationales, le Fonds National de la Recherche Scientifique, le Ministère de l'Education, de la Recherche et de la Formation (Communauté Française de Belgique), le Ministère de l'Enseignement et de la Formation (Exécutif de la Communauté Française), le Collège de la Commission Communautaire Française (Région de Bruxelles-Capitale), l'Assemblée de la Commission Communautaire Française, le Secrétariat Général de la Commission des Communautés Européennes, le Parlement Européen, le Ministère de l'Emploi et du Travail, le Ministère de la Justice, le Ministère des Relations Extérieures, le Ministère des Communications et le Secrétariat aux P.T.T., le Cabinet du Ministre de l'Aménagement du Territoire et des Transports de la Région Wallonne, le Ministère de l'Agriculture, de l'Environnement et du Logement de l'Exécutif Régional Wallon, le Ministère des Finances, la Loterie Nationale, le Secrétariat d'Etat aux Classes moyennes et aux Victimes de la guerre, le Ministère de l'Intérieur, le Secrétariat d'Etat pour la Politique Scientifique, la Province du Brabant, la Province du Luxembourg, le Cabinet du Ministre de la Région Wallonne, de la Rénovation Rurale, de la Conservation de la Nature, des Zonings Industriels, de l'Emploi. Nous les en remercions vivement. 



Bulletin trimestriel de la
Fondation Auschwitz
Centre d'Etudes et de
Documentation

Rédaction/secrétariat
65, rue des Tanneurs
1000 Bruxelles
Tél. : 02/512 79 98
Fax : 02/512 58 84

Prix de l'abonnement

4 numéros 1000 FB
Pour institutions 2000 FB
(frais d'envoi compris)
A verser au compte
310-0780517-44 de la
Fondation Auschwitz,
1000 Bruxelles,
avec mention «Bulletin».

Les articles publiés
n'engagent que la respon-
sabilité des auteurs.

Ce numéro spécial 40 - 41
(ACTES) du Bulletin de la
Fondation Auschwitz a été tiré
à 1.500 exemplaires.

Membre de l'Union des Edi-
teurs de la Presse Périodique,
Fédération de la Presse
Périodique de Belgique.

ISSN 0772-652X

Exonération fiscale

Nous informons nos
membres que pour tout **don**
d'au moins mille francs, ils
recevront automatiquement
une attestation d'exoné-
ration fiscale. Il est toute-
fois obligatoire de
mentionner sur le virement
la date de naissance du
donateur et le mot «don».
(Le numéro de TVA égale-
ment dans le cas d'un don
de société).

Editeur responsable :
Paul Halter
Chaussée de Gand, 137
1080 Bruxelles.



COLOFON

Driemaandelijks Tijdschrift van
het Studie -en Documentatie-
centrum- van de Stichting
Auschwitz

Redactie / Administratie
Huidevettersstraat 65
1000 Brussel
Tel.: 02/512 79 98
Fax: 02/512 58 84

Lidmaatschapsgeld /
Abonnementsprijs
1000 fr. voor 4 nummers
Instellingen betalen 2000 fr.
Storten op rekening
310-0780517-44 ten name van
de Stichting Auschwitz
1000 Brussel
met vermelding «Tijdschrift»

De auteurs zijn verantwoordelijk
voor hun bijdragen

Dit speciaal nummer 40-41
(handelingen) van het
Driemaandelijks Tijdschrift van
de Stichting Auschwitz is ge-
drukt op 500 exemplaren

Lid van de «Vereniging van de
Uitgevers van de Periodieke
Pers» en de «Federatie van de
Periodieke Pers van België»

Fiscale vrijstelling

Wij delen onze leden mee dat
elke gift boven de duizend frank
fiscaal aftrekbaar is en recht geeft
op een attest voor de belastin-
gen. U bent verplicht op het over-
schrijvingsformulier de
geboortedatum van de schenker
en het woord «Schenking» te
vermelden (voor instellingen en
verenigingen ook het B.T.W.-
nummer).

In rechte verantwoordelijk voor
deze publikatie:
Paul Halter
Gentsesteenweg 1073

