

# SPOREN VAN HERINNERING

nr 16

Juni  
2015

BELGIQUE - BELGIË  
PP  
BRUSSEL X  
1/9464

**PEDAGOGIE EN GESCHIEDENISOVERDRACHT**

**EEN UITGAVE VAN  
VZW AUSCHWITZ IN GEDACHTENIS**



| DRIEMAANDELIJKS NR 16 - JAARGANG 5 | APRIL - MEI - JUNI 2015  
| AFGIFTEKANTOOR: BRUSSEL X | ERKENNINGSNUMMER SPOREN VAN HERINNERING P 602292

## INHOUDSOPGAVE

### ACTUALITEIT

**De Trein der 1000**  
**De herinnering tegemoet**  
p.2

### VRAAGSTUK

**Idealisme en *Grand Opéra***  
**- *La Juive* (1835) -**  
**van Eugène Scribe en**  
**Fromental Halévy**  
**kritisch belicht**  
p.5  
+ pedagogische toepassing  
p.11

### UITGEDIPT

***Kommandant in Auschwitz:***  
**Rudolf Höss neemt het woord**  
p.12

### VARIA

p. 17

Verantwoordelijke uitgever  
Henri Goldberg  
vzw Auschwitz in Gedachtenis  
Huidevettersstraat 65 - 1000 Brussel



© Georges Boschloos

**ACTUALITEIT**

Vijver in Birkenau waar as van de crematoria werd gestrooid ↑

## De Trein der 1000 De herinnering tegemoet

— Op 5 mei 2015 vertrok de tweede editie van de Trein der 1000 vanuit Brussel naar Auschwitz met aan boord 1000 jongeren afkomstig uit heel Europa. Zij bezochten Auschwitz en Birkenau, zij ontmoetten er overlevenden van de naziterreur. Zij zijn de nieuwe getuigen.

→ Zie p. 2

# De herinnering tegemoet DE TREIN DER 1000

De **Trein der 1000** stond onder de hoge bescherming van Zijne Majesteit de Koning en van Zijne Hoogheid de Groothertog van Luxemburg.

De start werd gegeven op 5 mei 2015 in het Zuidstation te Brussel en de openingsceremonie werd opgeluisterd door de aanwezigheid van Zijne Majesteit de Koning Filip I.

De Koning nam de tijd om even met een aantal van de jongeren te praten over hun motivatie om deze reis te maken. Verschil-

lende persoonlijkheden namen het woord om de jongeren een goede reis te wensen: Mevr. Jacqueline Galant, Minister van Mobiliteit, Dhr. Jo Cornu, topman van de NMBS en Dhr. Henri Goldberg, Voorzitter van de Stichting Auschwitz.

Er werden meer dan 600 leerlingen uit meer dan 20 Belgische scholen verwacht bij het vertrek. In Namen, in Wasserbillig en in Darmstadt kwamen samen nog 400 leerlingen aan boord om met 1000 aan te komen in Krakau.

De **Trein der 1000** is een

confrontatie met het verleden maar ook een ontmoeting met jongeren van andere culturen en met een andere achtergrond. Het is ook een moment om even stil te staan bij de extremismen, de xenofobie en de uitsluiting die ook vandaag nog onze maatschappij kleuren.

De leerlingen van de Belgische scholen werden gevraagd een bezoek te brengen aan het Fort van Breendonk en aan de Kazerne Dossin ter voorbereiding van de reis naar Auschwitz.

↓ Vertrek van de trein in het Zuidstation



Paul Sobol met de Italiaanse studenten ↓



↓ De herinnering tegemoet



1000 leerlingen in 1 trein ↓



# De herinnering tegemoet DE TREIN DER 1000

Ze werden ook uitgenodigd om hun eigen monument te creëren op 27 januari, herdenkingsdag van de bevrijding van Auschwitz. Er waren heel wat scholen die hier opmerkelijke werken afleverden.

De **Trein der 1000** was een trein van bijna 450 m lang, met 16 wagens waaronder 12 slaapwagens, 3 normale wagens en een restauratiewagen. De trein kwam aan in het station van Krakau op woensdagavond 6 mei.

Op donderdag 7 mei bezochten de 1000 jongeren het concentratiekamp **Auschwitz I**, het museum en de nationale paviljoenen. Ze werden doorheen het kamp geleid door plaatselijke gidsen, bijgestaan door overlevenden van de nazi terreur. Na het beklievende bezoek aan het kamp, bezochten de leerlingen Krakau en kregen er wat vrije tijd in de oude stad om te bekomen van de eerste emoties. De Klezmer band **Kroke** zorgde die avond voor de nodige culturele toets. De helft van de jongeren

woonden dit uitstekende concert bij, de andere 500 jongeren woonden de vertoning van de opera **Brundibár** bij, een opera oorspronkelijk gespeeld door de kinderen van het concentratiekamp Theresienstadt.

Op vrijdag 8 mei bezochten we het concentratiekamp en uitroeiingscentrum **Auschwitz II-Birkenau** waar Dhr. Martin Schulz, Voorzitter van het Europees Parlement, de ceremonie leidde aan het Internationaal Monument. Iedere leerling

↓ Kennismaking met Auschwitz I



De eerste emoties laten bezinken ↓



↓ KROKE - Klezmermuziek in een nieuw jasje



Van de *Judenrampe* naar Auschwitz II-Birkenau ↓



Alle foto's © Georges Boschloos

# De herinnering tegemoet DE TREIN DER 1000

legde er een roos neer ter ere van de meer dan één miljoen slachtoffers. Diezelfde avond konden de leerlingen ook alternatief gaan kijken naar Kroke of Brundibár. Tenslotte werd er een zaal ter beschikking gesteld in Krakau waar de jongeren met muziek en dans konden bekomen van de opgedane emoties van de laatste dagen.

De volgende ochtend zou de trein huiswaarts vertrekken. De leerlingen wisten dat er van de 1000

die kwamen ook 1000 weer naar huis gingen. Van de gedeporteerde **Joden, Roma en Sinti** keerden er jammerlijk veel minder naar huis terug: slechts minder dan 5% mochten de kampen overleven. **Dit zou een trein geworden zijn met slechts 50 mensen erop.**

Tijdens de terugreis konden de leerlingen uitgebreid spreken met twee overlevenden die ook met de trein terug reisden naar Brussel.

Het hele project kreeg enorm veel belangstelling in de media. Sinds

de terugreis staat de teller op sociale media niet stil van de reacties van de reizigers maar ook van hen die er niet bij waren, die het verhaal hoorden van hun medestudenten, van hun kinderen, hun vrienden, hun broers en zussen, hun burens.

**Deze 1000 jonge mensen worden de nieuwe getuigen**, zij waren er, zij spraken met de overlevenden, zij gaven de boodschap verder door, zij vertellen het voort: **Nooit Meer Auschwitz**

↓ 1000 jongeren brengen eer aan de slachtoffers



1000 jongeren samen voor meer tolerantie ↓



↓ Emotionele toespraak van Dhr. Martin Schulz



De kinderen van Brundibár ↓



Alle foto's © Georges Boschloos

# Idealisme en Grand Opéra

## *La Juive* (1835) van Eugène Scribe en Fromental Halévy kritisch belicht

**D**e opera *La Juive* brengt een verhaal vol intriges over identiteit, collectieve verdwazing, verboden hartstocht en wraak. Naar aanleiding van de nieuwe opvoering door Opera Vlaanderen biedt Pieter Baert achtergrondinformatie bij dit oeuvre en gaat hij in op de uitdagingen van de actuele uitvoering van een historisch gesitueerd werk.

Grillig kleedt Vrouwe Opera zich naar haar eigen modegevoel. Wrong ze zich in de twintigste eeuw nog in het strakke keurslijf van een steeds kleiner wordende canon dramatische meesterwerken, zo mag het sinds het decennium voor de eeuwwisseling opnieuw uitbundiger en diverser. In de plooiën van haar couture vinden we sindsdien niet alleen een hele rits nieuwe creaties, maar ook werken met een uitgesproken retrotintje. Intendanten gingen en gaan in hun strijd tegen de dreigende bloedarmoede van het repertoire vandaag nog steeds in de nevelen van de operageschiedenis op zoek naar B-kantjes van bekende meesters en opera's van half vergeten componisten, die zo opnieuw hun weg naar de operabühne vinden. De grand opéra *La Juive* (1835) van de Joodse componist Jacques Fromental Halévy (1799-1862) is lange tijd precies zo'n vergeten werk geweest. Onmiskenbaar van groot belang voor de ontwikkeling van de kunstvorm en lange tijd een absolute kaskraker, die in 1886 al zijn 500ste Parijse opvoering vierde, raakte het begin twintigste eeuw *out of fashion* en verdween overal van het repertoire. Sinds de Wiener Staatsoper de opera in 1999 vanonder het stof haalde, is *La Juive* echter aan een opmerkelijke remonte bezig en dit seizoen draagt ook Opera Vlaanderen zijn steentje daartoe bij met een nieuwe productie.

Peter Konwitschny, *godfather* van het kritische Regietheater, tekent voor het regieconcept en ziet zich voor een uitdagende opgave

gesteld. Met antisemitisme en religieuze intolerantie als motor van de dramatische handeling, gaat de opera in op thema's die voor het publiek van Halévy en zijn sterlibrettist Eugène Scribe (1791 - 1861) al netelig waren, maar in het post-Holocausttijdperk onvermijdelijk nog zwaarder beladen zijn<sup>1</sup>. Daarnaast moet hij voor een 21ste-eeuws publiek een werk interpreteren en visualiseren dat zich in de 15e eeuw afspeelt, maar in zijn esthetiek en ideologische onderbouw tegelijk sterk refereert aan respectievelijk de burgerlijke smaak en het politiek-sociale klimaat van het Frankrijk van net na de Julirevolutie.

De prille Julimonarchie van koning Louis-Philippe probeerde na het conservatieve, katholieke bewind van de Bourbons een meer liberale koers in het politieke 'juste milieu' te varen, wat vooral in de aanvangsjaren resulteerde in enkele progressieve wetten. Zo werd op 4 december 1830 de 'loi du culte israélite' aangenomen, die aan alle Franse Joden volledig gelijkwaardige burgerrechten gaf door de notie van staatsgodsdienst af te schaffen. Scribe lijkt met het libretto een positie in te nemen in het politieke debat van zijn tijd. De gruwelijke finale van *La Juive*, waarbij de protagonist Eléazar en zijn dochter Rachel als Joden levend gekookt worden voor een spektakelzuchtige middeleeuwse volksmassa, zou alleen al moeten volstaan om het muziekdrama eenduidig als een aanklacht tegen intolerantie, dogmatiek en religieus geweld te kwalificeren, en dus ook als een uitgesproken hulde aan de neo-Voltairiaanse idealen van de verlichte Franse monarch.

Dat deze politiek-filosofische dimensie niet aan het publiek voorbij is gegaan, mag blijken uit de kritiek die er in de conservatieve *Gazette de France* van 27 februari 1835 kwam op "le philosophisme voltairien le mieux conditionné" [het betere Voltairiaanse gefilosofeer] en het feit dat "la révolution, en retraite partout, [...] s'est réfugiée à l'Opéra" [de revolutie die overal

## VRAAGSTUK

terrein verliest [...] heeft haar toevlucht genomen tot de opera]. Toch kunnen we niet anders dan stellen dat bij de beleving van de opera *La Juive*, of men nu het libretto aan een *close reading* onderwerpt, de geschreven muziek analyseert of in het rode pluche plaatsneemt om een traditionele, historiserende encenering in zich op te nemen, evengoed aspecten werkzaam zijn die tegen de rationalistische, liberale en humanistische ambities van librettist en componist ingaan. Dit geldt voor de 19e-eeuwse context waarin *La Juive* tot een kaskraker uitgroeide.


### EEN LIBRETTO MET EEN JANUSKOP

*La Juive* kwam er, in tegenstelling tot wat men zou kunnen vermoeden, niet op instigatie van componist Halévy zelf<sup>2</sup>. Het was 'directeur-entrepreneur' Louis-Désiré Véron die voor een grootschalig opera-project met duidelijk winst oogmerk, twee<sup>3</sup> historische vijfakters bestelde bij theaterauteur Eugène Scribe. Deze laatste had zich als librettist van onder meer *La Muette de Portici* (1828) in de operawereld een groter aanzien bijeen geschreven dan de meeste van zijn componerende collega's.

<sup>1</sup> Dat blijkt alleen al uit het feit dat er, ook tegen de achtergrond van verhoogde terreurdreiging, extra veiligheidsmaatregelen voor de voorstellingenreeks van Opera Vlaanderen werden getroffen: <http://www.demorgen.be/podium/soldaten-bij-risicovolle-voorstelling-de-jodin-van-opera-vlaanderen-a2268309/>. Voor een recent verslag van de eerste opvoering in Gent: [http://www.standaard.be/cnt/dmf20150415\\_01632188](http://www.standaard.be/cnt/dmf20150415_01632188)

<sup>2</sup> De opera werd in eerste instantie zelfs aan zijn Duits-Joodse collega Giacomo Meyerbeer aangeboden, die later zou uitgroeien tot de populairste componist van de grand opéra. Pas toen die niet voor het project geënthousiasmeerd kon worden, werd Halévy aan boord gehesen.

<sup>3</sup> De andere helft van deze operadiptiek zou *Les Huguenots* (1836) van Meyerbeer worden, een werk dat opnieuw de intolerantie van de katholieken, nu ten aanzien van de protestantse gemeenschap, thematiseert en met de Bartholomeusnacht (1572) al even gruwelijk eindigt.



Onder de werktitel *Rachel* leverde hij voor deze opera een tekst gemodelleerd naar de dramatische vorm die zijn handelsmerk is geworden en die hem toeliet om aan een waanzinnig tempo nieuwe stukken uit te brengen: het melodramatische *pièce bien faite*. Scribe gaat bijna altijd volgens hetzelfde procedé te werk: hij bouwt een grote spanningsboog op aan de hand van een cruciaal, achtergehouden stuk informatie. Tijdens een climactische opeenvolging van dramatische ontwikkelingen wordt mondjesmaat meer informatie vrijgegeven, die voor bepaalde andere figuren *on stage* wordt achtergehouden. De spanningsboog knakt uiteindelijk door in de grote onthullingscène, tevens de dramatische volta van het stuk: de sleutelinfo wordt aangebracht, de held triomfeert en het maatschappelijke evenwicht wordt hersteld. Op vraag van Halévy zou het oorspronkelijke *lieto fine* van *La Juive* echter vervangen worden door de reeds vermelde executie van de Joodse protagonisten. Voor het overige blijft de rigide macrostructuur overeind, wat impliceert dat de (proto)psychologische motivering van de scènehandelingen voor een groot deel direct teruggaat op vaste schematische plotwendingen. We komen daar later nog op terug.

De handeling: we schrijven 1414 als het Concilie van Konstanz feestelijk geopend wordt. Het concilie moet na het Westers Schisma en het succes van de ketterse leer van Jan Hus de eenheid binnen de katholieke Kerk herstellen. De Joodse goudsmid Éléazar werkt op deze christelijke feestdag gewoon verder, tot verontwaardiging van het volk. Hij verdedigt zich met het argument dat de christelijke god de zijne niet is en ook nooit zal worden, aangezien zijn beide zoons het leven hebben moeten laten op de brandstapel in Rome. De opruiende stadsvoogd Ruggiero heeft hier weinig begrip voor en met het volk op zijn hand wil hij

hem en zijn dochter Rachel ter dood brengen tot meerdere glorie van keizer Sigismund en het concilie. Kardinaal de Brogni, opperste kerkelijke autoriteit in Konstanz, komt net op tijd tussenbeide en vraagt vader en dochter de christenen te vergeven. Éléazar is hier toe niet in staat. Even later kan het leven van de twee *outcasts* opnieuw maar nipt gered worden van een pogrom, ditmaal door ingrijpen van prins Léopold. Hij is de held van het vaderland dankzij belangrijke overwinningen op de Hussieten en, in de gedaante van de Joodse schilder Samuël, de geheime geliefde van Rachel. Dit laatste masker moet hij al snel afzetten. Tijdens een geheime Pesachviering – kort verstoord door prinses Eudoxie, die voor haar echtgenoot prins Léopold een gouden ketting komt bestellen – laat hij het ongedesemde brood subtiel aan zich voorbij gaan en biecht later zijn ware geloof op aan een ontredderde Rachel. Onder de geldende godsdienstwetten staat op hun liefde nu immers de doodstraf. Wanneer de geliefden samen pogen te vluchten, stoten ze op Éléazar, die in een oudtestamentische woede Léopold wil doden. Rachel houdt hem tegen, want, onwetend over zijn sociale positie, hoopt ze dat een bekering en een huwelijk nog steeds mogelijk zijn. Hierop vlucht Léopold zelf weg. Rachel volgt hem naar het paleis en raakt binnen op het feest dat ter zijner ere wordt gehouden. Op het moment dat Eudoxie haar man het sieraad wil omhangen dat de goudsmid even ervoor aangebracht heeft, komt Rachel naar voor en klaagt Léopold en daarmee ook zichzelf publiekelijk aan. Het verwachte gevolg blijft niet lang uit: de aanwezige Brogni spreekt een vloek uit over de drie, die door Éléazar met een wedervloek jegens de christenen beantwoord wordt. Eudoxie probeert Rachel in het daaropvolgende bedrijf te overhalen de beschuldiging op zichzelf te nemen en zo tenminste het leven van Léopold te redden, wat uiteindelijk

ook zal gebeuren. Kardinaal de Brogni voelt zich op zijn beurt op onverklaarbare wijze tot de jonge Jodin aangetrokken en biedt een uitweg: als Éléazar zich bekeert kan hij hun levens redden. Deze weigert verontwaardigd en haalt hun gezamenlijke voorgeschiedenis aan. Toen Brogni nog geen geestelijke was en zijn vrouw en dochter tijdens de tumultueuze periode in Rome in een brand verloor, heeft een Jood zijn dochter gered. Zonder duidelijk te maken dat hijzelf die Jood is en dat de kardinaal dus zijn eigen, zelf onwetende dochter ter dood veroordeeld heeft, neemt hij door zijn verdere zwijgen wraak op Brogni. In de cruciale aria 'Rachel! Quand du Seigneur' zingt hij hartverscheurend de zeilen bol van het schip waarmee hij tussen Scylla en Charybdis vaart.

Moet hij zijn geliefde adoptie dochter in zijn wraak het aardse leven en geluk ontnemen, of moet hij haar de waarheid vertellen en haar zo beroven van haar zielenheil en het eeuwige geluk bij de Enige God van Isaak en Abraham, waar ze nu in geloof? Het is de opgehitste massa buiten die Éléazar doet besluiten dat hij Rachel niet alleen aan een wereld wil prijsgeven waarin kreten als 'Au bûcher les juifs!' ['de Joden op de brandstapel!'] en 'Qu'ils périssent!' ['dat ze verrekken!'] weerklinken. Op de dag van de executie vraagt hij haar nog een keer of ze zich niet alsnog wil bekeren, maar zij zet zichzelf vastberaden de martelaarskroon op het hoofd. Het volk is grefig getuige van het ogenblik waarop Rachel in de kokende ketel geworpen wordt, terwijl haar adoptievader met wreed genoegen net dan de biologische vader over haar identiteit inlicht, alvorens zelf zijn martelaarschap op te nemen. Over het algemeen lijkt deze plotontwikkeling, die het publiek met de slachtoffers van religieus geweld doet identificeren, de noodzaak van de Voltairiaanse verlichtingsidealen te bekrachtigen.

De middeleeuwse volksmassa kan zich op quasi ieder willekeurig moment in de roes van mimetisch geweld verliezen en houdt zo het publiek in al haar irrationaliteit *ex negativo* een spiegel voor. Als enige mannelijke vertegenwoordiger van de aristocratie blijkt Léopold, eerder dan een militaire held, vooral een laffe echtbreker te zijn, die in zijn persoonlijke *pursuit of happiness* de levens van alle betrokkenen ten gronde richt. En binnen de structuren van een totalitair, dogmatisch instituut als de Kerk kan een in wezen vergevingsgezinde, humane figuur als kardinaal de Brogni enkel 'Anathème! Anathème!' uitroepen, wanneer blijkt dat een onschuldige want dubbel voorgelogen vrouw de rigide godsdienstwetten heeft overtreden en zichzelf aanklaagt.

De historische setting is in dit verband ook veelzeggend en allerm minst toevallig gekozen<sup>1</sup>. Het was Halévy, die Scribe op het symbolisch potentieel van het concilie van Konstanz wees, waar Jan Hus zijn theologische theorieën kwam verdedigen, er ondanks een vrijgeleide van keizer Sigismund meteen werd opgepakt en uiteindelijk op het altaar van de kerkelijke institutionele eenheid werd verbrand. Toch schuilt er in het libretto meer ambiguïteit dan deze opsomming laat vermoeden. Ten eerste speelde Scribe gretig in op het feit dat de representatie van Joden op de operascène voor het 19de-eeuwse publiek nog met een aura van exotisme omhuld was. Méhul had eerder weliswaar al de oudtestamentische Jozef ten tonele gevoerd en Rossini's *Moïse et Pharaon* was pas acht jaar eerder in première gegaan, maar daarbij ging het om protochristelijke voorvaders die als Westerse representanten tegenover vreemde culturen stonden. Niet zo in *La Juive*, waar Joden voor het eerst als de minderheid verschijnen die ze binnen de christelijke gemeenschap inderdaad vormden. Het 'bijwonen' van de geheime Pessachviering aan het begin van het tweede bedrijf – nog versterkt door

het plechtige *a capella* waarmee Éléazar voorzingt – moet bij het publiek een soortgelijke opwindung veroorzaakt hebben als die de bezoekers van de eerste wereltentoonstellingen twintig jaar later ondervonden. En dat is niet het enige element dat de verbeelding kon prikkelen: "In the 19th century, the exotism of the Jewish woman is a commonplace: her dark sultry looks are associated with a generalized orientalism and thus a generalized libidinal sexuality"<sup>2</sup> [In de 19de eeuw is het exotische karakter van de Joodse vrouw een gemeenplaats: haar donkere, zweele uiterlijk wordt geassocieerd met een veralgemeend oriëntalisme, en zo ook met een veralgemeende libidinale seksualiteit]. De manier waarop Alexandre-Marie Colin de eerste Rachel (Cornélie Falcon) als 'la belle juive' portretteert (1835) (zie afbeelding 1), lijkt deze these te bevestigen. En ook het feit dat Marcel Proust zoveel decennia later in zijn *À la recherche du temps perdu* een vermeend Joodse prostituee de naam 'Rachel quand du Seigneur' meegeeft, wijst erop dat de titel *La Juive* op basis van een voor ons verloren gegane suggestiviteit wel eens een groter marketinggehalte zou kunnen hebben gehad, dan we nu vermoeden. De opera speelt samengevat dus op verschillende manieren in op het genot dat een wij/zij-verhaal nu eenmaal te bieden heeft. Ver verwijderd van het principe van universele gelijkheid bevestigt Scribe daarmee de positie van de ander als 'anders' op een manier die Edward Said in zijn kritische studie *Orientalism* (1978) glashelder wist bloot te leggen.

Nog veel problematischer dan het cliché van de Joodse schone lijkt ons vandaag de karakterisering van Éléazar. Als enige Jood in het verhaal, althans qua afkomst, incorporeert hij zowat alle negatieve Joodse clichés die de westerse literatuur hardnekkig overgeleverd heeft. Hij vormt zo de zoveelste schakel in de ongelukkige ketting fictionele figuren die van



© Alle rechten voorbehouden

↑ Afbeelding 1: Cornélie Falcon in de rol van Rachel. Portret van de Franse schilder Alexandre-Marie Colin

Shakespeares Shylock tot de stereotypen in *Jud Süß* en *Der Ewige Jude* loopt: hij is geldzuchtig, verneukt zich erin mensen voor extra winst te bedriegen<sup>3</sup>, weigert wrokkig de uitgestoken, om vergifenis vragende hand van Brogni en is bereid om in zijn wraakzucht zijn eigen adoptie dochter het martelaarschap in te jagen. Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat Scribe Éléazar in zijn dramatische constellatie zo positioneert dat hij als de Joodse tegenpool van het volk en de wereldlijke en geestelijke gezaghebbers fungeert.

<sup>1</sup> In een eerste versie speelde Scribe in op de hang naar exotisme bij het operapubliek van zijn tijd en situeerde hij het verhaal in de Portugese kolonie Goa.

<sup>2</sup> Lawrence Schehr, "Rachel, quand du Seigneur", in: *L'Esprit Créateur*, n° 4 (1997), p. 83-93.

<sup>3</sup> Wanneer prinses Eudoxie de gouden armband komt bestellen, horen we hem luidop zingen: "Ces bons écus, cet or que j'aime/ Chez moi vont donc revenir/ Des ducats, des florins./ Quel plaisir de tromper ces chrétiens./ Je les hais tous, ces ennemis!" [Die goede ecu's, dit goud dat ik liefheb,/aan mij zullen ze dus toebehoren/De ducaten, de florijnen./Wat een plezier om de christenen te bedriegen/ik haat hen allen, die vijanden!] (Eugène Scribe, *La Juive. Opera in Five Acts*, New York, Fred Rullman, 1919, p.16).

Door net als hen in archaisch fanatisme te volharden houdt hij de destructieve sfeer in stand die onvermijdelijk leidt tot de uiteindelijke catastrofe. De bijna diabolische manier waarop hij zijn wraak aan het eind voltrekt, blijft bovendien in de perceptie duurzaam nagalmen. De grote achterliggende motivatie voor zijn wraakgevoelens daarentegen, het feit dat zijn beide zonen vermoord zijn, wordt aan het begin van de opera slechts kort vermeld en krijgt niet de dramatische relevantie die het in een sentimenteel burgerlijk drama eigenlijk verdient. En die indruk zien we ook bevestigd in de kritiek: "Presque tous [les critiques de l'époque] sont d'accord pour reprocher son fanatisme cruel à Éléazar.

Celui qui leur fait pitié, c'est Brogni, lui qui pourtant a ordonné la mise à mort. [...] Ce qui n'a été que raconté passe quasiment inaperçu à la représentation"<sup>1</sup> [Zowat alle [kritieken uit die tijd] maken het verwijt van wreed fanatisme eensgezind aan het adres van Éléazar. Hun medelijden gaat uit naar Brogni, diegene die nochtans tot de uitvoering van de doodstraf heeft bevolen [...]. Datgene wat slechts verteld werd, gaat vrijwel onopgemerkt aan de voorstelling voorbij]. In de hele opera is Rachel de enige die zich zonder meer verzoenend opstelt en de dialoog met de 'ander' echt aangaat.

Door Scribes personageconfiguratie steekt het ideaal van Rachel er uiteindelijk als het enige wenselijke glansrijk bovenuit. Vraag is of dat extra laagje glans met de stereotiepe voorstelling van Éléazar niet al te duur betaald werd: "C'est bien là le drame de *La Juive*: [...] L'œuvre milite pour la réconciliation à travers des personnages qui, eux, la refusent. Elle lutte pour la paix religieuse au moyen d'un discours manifestement anticlérical, et en donnant voix à l'antisémitisme. Elle plaide pour le droit à la différence mais contre le désordre social"<sup>2</sup> [Dat is precies het drama van *La Juive*: [...]. Het werk

ijvert voor de verzoening tussen personages, die de verzoening zelf afwijzen. Ze strijdt voor de religieuze vrede door middel van een uitdrukkelijk antiklerikaal discours en door het laten weerklinken van een antisemitisch geluid. Ze pleit voor het recht op verscheidenheid, maar tegen de sociale wanorde]. Het is een werk dat in al zijn ambiguïteit een gespleten tijdsgeslacht reflecteert, waarin liberale idealen op vooroordelen, commercieel belang en bestaande machtsstructuren<sup>3</sup> botsen – wat later in de pijnlijke spreidstand van de affaire Dreyfus nog duidelijker zal worden.

#### OVER HET NUT EN NADEEL VAN DE MUZIEK VOOR DE (GRAND) OPÉRA

Hoe paradoxaal het ook moge zijn voor een opera, in de eerste recensies van *La Juive* werden amper een paar regels besteed aan de bespreking van de muziek. Zangers, plot en vooral de ensceening gaan met alle aandacht lopen. Het is symptomatisch voor de bijna ondergeschikte rol die de muziek in het totaalconcept *grand opéra* (een Frans, spektakelrijk opera-genre, met een hang naar grandeur en een lange duur) toebedeeld kreeg. Halévy diende in de eerste plaats muziek te voorzien die op maat was van de grootse, spectaculaire massa-scènes en de onderhoudende balletintermez-zo's. Voor het overige probeerde hij Scribes dramatische situaties zo treffend mogelijk in klanken te vatten.

Halévy's schriftuur verraadt naast een oog voor deze dramatische ondersteuning ook de typisch Franse flair, die ons op elk moment voorhoudt: dit hoort welluidend genot te zijn. Zelden verliest het orkest, waarin de houtblazers prominent aanwezig zijn, zijn zachte, frisse klankkleur. Nooit wordt het pad van de harmonie verlaten. Hier kan geen sprake zijn van een tragische angst, die uiteindelijk oplost in het inzicht van de Aristotelische catharsis: in al haar melo-

dische vondsten verzacht Halévy's muzikale idioom iedere wrede gebeurtenis op scène. "On s'étonne que deux femmes qui sont des rivales d'amour, chantent à la tierce comme feraient Roméo et Juliette"<sup>4</sup> [Het is verbazingwekkend dat twee vrouwen, die elkaars liefdesrivalen zijn, in een terts zingen zoals Romeo en Julia dat zouden hebben gedaan], merkt de Franse musicoloog Jules Combarieu fijntjes op bij de scène waarin Eudoxie Rachel smeekt het leven van Léopold te sparen en haar kruis alleen te dragen.

Het is het probleem van de representatie van geweld in een moralistisch en tegelijk entertainend kader. In een kritiek op de protest-song van zijn tijd stelt Theodor W. Adorno dat "de hele sfeer van de popsong zo met het handelskarakter, met het amusement verbonden is, dat pogingen om haar een andere functie te geven volstrekt oppervlakkig blijven. Wanneer iemand met een popsong verklaart dat Vietnam niet te verdragen is, dan vind ik eerder deze song zelf onverdraaglijk, omdat hij zelfs het Verschrikkelijke, het Gruwelijke nog op de een of andere manier consumeerbaar probeert te maken"<sup>5</sup>. Verander 'popsong' in bovenstaande zin door Halévy's elegante muziek en 'Vietnam' door de Jodenvervolging en de vergelijking gaat nog steeds op.

<sup>1</sup> Isabelle Moindrot, "Le geste et l'idéologie dans le "grand opéra, *La Juive*" de Fromental Halévy", in: *Romantisme*, n° 102 (1998), p. 72. Weblink:

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1998\\_num\\_28\\_102\\_3344](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_102_3344).

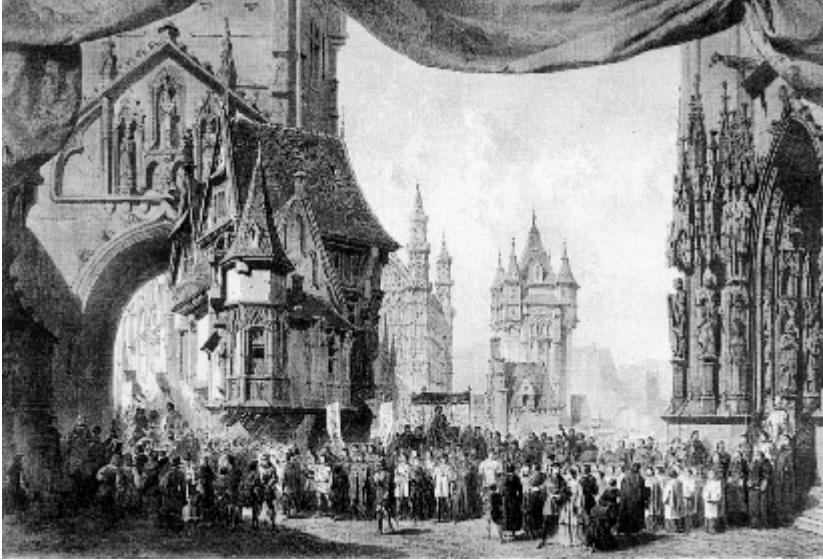
<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>3</sup> Het is niet makkelijk te bepalen in welke mate Halévy en Scribe aan zelfcensuur gedaan hebben om moeilijkheden met bijvoorbeeld de Kerk en vooral de smaak van het burgerlijke publiek uit de weg te gaan.

<sup>4</sup> Jules Combarieu, *Histoire de la musique. Des origines au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1919, p. 26.

<sup>5</sup> Eigen vertaling en transcriptie van een interview met Adorno: weblink <https://archive.org/details/RicBrownTheodorAdornoonPopularMusicandProtest>.





© Alle rechten voorbehouden



Afbeelding 2:  
Impressie van de eerste opvoering van  
*La Juive* (Edouard Despleche. 1835)

Op een ander, verwant niveau horen we ook de oude verwijten aan het adres van het medium opera doorklinken, die *close readings* van het libretto en de mogelijkheid van opera als een medium voor ideeënoverdracht *tout court* als volstrekt onzinnig afdoen. Zij laken het uitgesproken performatieve karakter van de kunstvorm, met zijn open doekjes en de opbouw naar de grote steraria's, die vervolgens na grote bijval herhaald worden en elke vorm van identificatie bemoeilijken. Ze wijzen op het artificiële karakter van een dramatische handeling, waarvan de woorden onverstaanbaar gezongen worden. En ze benadrukken ten slotte vooral de immersieve kracht van de muziek. Hier, in de luwte van het geschreven woord, kunnen we wel proberen alle facetten scherp te stellen, maar tegenover het excès van de sonoriteit moeten semantiek en rationaliteit steevast het onderspit delven.

## DE SCHADUW VAN DE GLAMOUR

Het feit dat vrijwel alle recensies van de oerproductie in hun enthousiaste beschrijving van de encenering de muziek vergeten, bewijst dat Véron in zijn opzet geslaagd was: het totaalconcept dat hij in gedachten had - het typische scènespektakel van de *grand opéra*, waarvan de uitwerking in dit geval zoveel tijd vergde

dat de opera pas drie jaar na zijn voltooiing effectief op scène werd gebracht - was commercieel gemotiveerd. Er werd zwaar ingezet op naturalistische, historisch geïnformeerde decors, waarin talloze figuren met echte metalen uitrusting en levende paarden in massascènes zorgvuldig gechoreografeerd<sup>1</sup> werden (zie afbeelding 2). De grote intrede van de keizerlijke stoet, het feest ter ere van Léopold en niet te vergeten de executiescène aan het eind boden het bourgeois publiek een indrukwekkend schouwspel.

Er waren echter twee schaduwzijden aan het succes van het overweldigende massa-spektakel en het pronkzuchtige etaleren van de somptueuze sets. Ten eerste zorgden dit wezenskenmerk en het feit dat de succesvolste componisten Halévy en Meyerbeer beide Joods waren er al snel voor dat de associatie *grand opéra*/judaïsme/geld voor de rest van de eeuw hardnekkig in de publieke perceptie zou blijven hangen. Ze vormden ook de voedingsbodem waarop de in Parijs mislukte Richard Wagner de inspiratie voor zijn invloedrijke, antisemitische geschriften zou laten gedijen, in weerwil van het respect dat hij voor Halévy en in het bijzonder *La Juive* had<sup>2</sup>.

Ten tweede speelt ook dat de machtsetalering van de grote instituten tijdens de publieke, ceremoniële scènes vooral in de tijd van Halévy en Scribe normbevestigend moet hebben gewerkt. Het volk op de scène is in de illusie van

de theatrale wereld in de eerste plaats zelf getuige en kijkt met verwondering en enthousiasme hoe de vertegenwoordigers van de kerkelijke en wereldlijke macht naar eigen goeddunken oproepen, ingrijpen, vergeving aanbieden en ter dood veroordelen. Het publiek in de zaal kijkt over hun schouders mee en deze verdubbeling van de theatrale blik werkt de illusie van een reëel spektakel en mimetische processen in de hand. De geschiedenis leert dat grote manifestaties en spektakels in alle situaties onvermijdelijk een grote aantrekkingskracht uitoefenen, hoezeer de dramatische inbedding ervan ook het destructieve potentieel beklemtoont: "Par un cruel effet de télescopage, cet opéra qui mettait en scène, pour la dénoncer, une situation de persécution, renouvelait l'antisémitisme séculaire en le nourrissant d'images somptueuses, en lui fournissant des slogans rimés et bien cadencés"<sup>3</sup> [Door een wreed telescopisch effect vernieuwde deze opera, die een situatie van vervolging ten tonele bracht (precies met de bedoeling om ze aan de kaak te stellen), het seculiere antisemitisme door het met luisterrijke beelden te voeden en van strak afgemeten slogans op rijm te voorzien]. Ook hier dus de dubbele beweging: een onderliggend ideaal van tolerantie, antiklerikalisme en persoonlijke vrijheid enerzijds, een aantrekkelijke, want barokke en te weinig geïroniseerde verheerlijking van de autoritaire macht op scène anderzijds.

<sup>1</sup> De schaalvergroting van de *grand opéra* producties zorgde ervoor dat een nieuwe coördinerende functie zijn opwachting maakte in de operawereld, een functie die uiteindelijk zou evolueren naar die van de regisseur.

<sup>2</sup> "...Our conversation led us to *La Juive*, and R[ichard] says that, after his taste had been completely ruined, it was this score which gave him back his feeling for pure music" [Al pratend kwamen we uit bij *La Juive*, en R[ichard] zegt dat, nadat zijn trek helemaal verwoest was, deze partituur hem zijn gevoel voor zuivere muziek heeft teruggegeven], in: Martin Gregor-Dellin, Dietrich Mack (Eds), *Cosima Wagner's Diaries: 1869-1877*, New York, Harcourt Brace, 1976, p. 767.

<sup>3</sup> Moindrot, op. cit., p. 77.

## DE MOGELIJKHEDEN VAN HET REGIETHEATER

Dat de revival van *La Juive* zo lang op zich heeft laten wachten, heeft niet alleen te maken met het afschrikwekkende prijskaartje dat aan iedere productie van een *grand opéra* hangt. De verheerlijking van een absoluut heerser door een fanatieke volksmassa, de karikatuurale representatie van Éléazar en het thema van de Jodenvervolging werden na de Tweede Wereldoorlog opnieuw pijnlijk relevante thema's die in een traditionele, tekstgetrouwe enscenering zonder verdere commentaar maar moeilijk opgevoerd konden worden<sup>1</sup>. Het was in zekere zin wachten tot de emancipatie van de regisseur zich eind jaren '70 ook in de operawereld voltrok, vooraleer tekst en regie ontdebeld konden worden en er zich dus naast Scribe en Halévy een derde 'auteursstem' verhief. Zeker, alle woorden werden nog steeds gezongen, en in de partituur lag ook vast hoe, en dus met welke emotionele geladenheid ze gezongen dienden te worden. Maar regisseurs begonnen in toenemende mate gebruik te maken van hun vrijheid om de plot van een werk te (her)contextualiseren en de ideologische subteksten en receptiegeschiedenis ervan in de productie te commentariëren. Peter Konwitschny bijvoorbeeld is een van de grootste voortrekkers van een kritische omgang met opera's en schuwt radicale acties niet. In zijn productie van Wagners *Die Meistersinger aus Nürnberg* uit 2002 laat hij orkest en zanger in volle finale onderbreken om bij een beruchte passage met een uitgesproken nationalistisch discours een korte discussie tussen de betrokken 'zangers' in te lassen. Ook in zijn *La Juive* ambieert hij een kritische benadering van enkele heikele punten, zoals de gevaren van idealisering. Uit de steeds groeiende lijst regieconcepten voor *La Juive* sinds de revival, nemen we er afsluitend nog twee onder de loep, die elk op een

andere manier een antwoord bieden op de uitdagingen die we hierboven kort benoemd hebben.

Günter Krämer kreeg de verantwoordelijkheid om in 1999 voor de *Wiener Staatsoper* de eerste echt grote productie te regisseren en om dus een referentie<sup>2</sup> neer te zetten. Hij ging de lastige thema's niet uit de weg, wel integendeel. De opera werd naar de jaren 1930 verplaatst, met in het zwart gehulde Joodse protagonisten, die onderdrukt worden door enthousiast vlaggen zwaaiende inwoners van Konstanz in witte folkloristisch aandoende pakjes. De associatie met het Duitse enthousiasme voor de nazi's is dan snel gemaakt en ontdekt met een wrange bijmaak alle publieke ceremonies van hun anders aanstekelijk feestelijke stemming. De zwart-wit symboliek keert zich na verloop van tijd in al haar simpliciteit wel tegen de productie. Helemaal op het einde worden Rachel en Éléazar niet in kokende olie geworpen, maar ziet Brogni Ku Klux Klanfiguren zijn dochter meenemen, waardoor ook het geweld tegen de zwarte bevolking van de Verenigde Staten mee in de transpositie verwerkt wordt en de thematiek niet langer exclusief Joods blijft. Een ministatement aan de hand van een detail? Wel exclusief Joods is de benadering van de Britse regisseur David Pountney voor zijn productie voor Opera van Zürich (2008). Ook hier een hercontextualisering, maar deze keer naar de tijd van de Dreyfus-affaire rond de eeuwwisseling (1900). Pountney focust op het feit dat achter de mooie, elegante façade van de bourgeoisie ook het minder fraaie antisemitisme besloten ligt, dat zo prominent aan de oppervlakte kwam in de nasleep van de zaak Dreyfus. "We are used to racial intolerance being presented in an ugly form, associated with images of raving, hate-filled fanatics. I wanted to show anti-Semitism carried out by 'pretty' people"<sup>3</sup> [We zijn het gewoon dat raciale onverdraagzaamheid in een lelijke vorm wordt voorgesteld, gekop-

peld aan beelden van razende, door haat vervulde fanatici. Ik wilde een antisemitisme laten zien dat gestalte kreeg door 'nette' mensen]. Hij behoudt daarom ook het ballet in het derde bedrijf, dat in hedendaagse producties vaak wegvalt, en laat schattige jonge meisjes balletoefeningen maken tot een dreigende mars de toon verandert en de balletenaar een karikatuurposter van een Jood tevoorschijn haalt. Het is een knip-oog naar Edgar Degas, die als geen ander lieflijkheid en esthetiek met een persoonlijk antisemitisme verbonden heeft.

**Het is een werk dat in al zijn ambiguïteit een gespleten tijdsgeslacht reflecteert, waarin liberale idealen op vooroordelen, commercieel belang en bestaande machtsstructuren botsen - wat later in de pijnlijke spreidstand van de affaire Dreyfus nog duidelijker zal worden**

Nauwgezetter dan ooit worden de tekst, muziek, receptiegeschiedenis en ideologie van *La Juive* vandaag onder de loep genomen. Alle spanningen tussen ideaal, realisatie en perceptie worden blootgelegd en in hun tegenstrijdigheid gestaged. En een ding staat daarbij vast: het drama van haar meerduidigheid is intussen veranderend in een rijk referentiekader, dat de duurzaamheid van haar renaissance garandeert.

### Pieter Baert

Master in de Theater- en Filmwetenschappen

<sup>1</sup> En toch: volgens haar digitaal archief [carmen.demunt.be](http://carmen.demunt.be) bracht de Munt *La Juive* tussen 1949 en 1953 nog zeker 24 keer op de planken in een klassieke enscenering, inclusief paarden en vermoedelijk dus ook met de executiescène en een stereotiepe Éléazar.

<sup>2</sup> De productie is nog altijd de makkelijkst beschikbare en is integraal op youtube te bekijken: [weblink: https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbC80](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbC80).

<sup>3</sup> Elie, Halfon, "Lifting the Curtain", in: *The Jerusalem Report* (19 juli 2010), p. 36.

## Pedagogische toepassing

In het moderne regietheater kan vrijwel alles. Als regisseur kan je de zangers vragen iets helemaal anders te doen dan wat eigenlijk bij de gezongen tekst hoort. In de stroom van woorden en muziek valt dit veel minder op dan bij het gesproken theater. Je kan de zangers hangend aan een kabel de scène op laten vliegen, in een bad hun aria laten zingen of het hele koor een muizenpak laten dragen. Als het maar binnen het regieconcept past. In het artikel komen enkele problematische aspecten aan bod, waar een regisseur, die vandaag de opera *La Juive* wil insceneren, rekening mee dient te houden. In deze pedagogische toepassing gaan we even de rol van regisseur overnemen om zelf een heikele passage vorm te geven.

Lees eerst nog eens kort de synopsis van het libretto, zodat je weet waar het fragment zich precies in het grotere verhaal bevinden.

**Fragment:** Het gaat om de scène waarbij het stereotype van de haatdragende, geldzuchtige Jood in de figuur van Éléazar bevestigd lijkt te worden. Prinses Eudoxie maakt haar opwachting bij Éléazar thuis en wil een juweel bij hem bestellen voor haar man Léopold, die in de vermomming van Joodse schilder Samuel ook aanwezig is. Het libretto is duidelijk: Éléazar is maar al te blij dat hij deze vrouw, als vertegenwoordigster van alle christenen, kan oplichten. Hoe ga je hiermee om?

Laten we even kijken hoe twee bestaande producties dit hebben aangepakt:

[https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbcB0&spfreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcB0&spfreload=10): (55:50 – 01:02:42)

[https://www.youtube.com/watch?v=SV\\_ofKbbcB0&spfreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=SV_ofKbbcB0&spfreload=10) (57:25 – 01:04:27)

Deze passage begint met een rustige dialoog, waarbij Eudoxie duidelijk maakt wat ze wil, en evolueert uiteindelijk tot een wervend ensemblestuk met geraffineerde muzikale lijnen. Wat is de eerste impressie van Éléazar in dit fragment? Lijken de beschuldigingen van een stereotype karakterisering volgens jou terecht, of gaat dit verloren in het totaal? Hoe groot is de factor 'muziek' in het geheel?

Hoe beïnvloedt het decor, de kostuums, de positie van de zangers en de setting in tijd en locatie de scène?

Hoe beïnvloedt de acteerprestatie van de zanger de scène? Wat drukken zijn gebaren, zijn gezicht uit en hoe interpreteer je dit?

Ga nu zelf aan de slag! Schets in het kort jouw ontwerp voor deze scene.

Waar situeer je de opera in het geheel? In welke tijd en op welke locatie speelt alles zich af?

Hoe verhouden de personages zich tot elkaar in jouw ontwerp?

Wie zijn Éléazar, Rachel, Eudoxie en Léopold? Hoe zijn ze gekleed

en hoe verhouden ze zich tot elkaar? Je hebt hier alle vrijheid in.

Waar plaats je de personages op de scène, en waarom? Hoe acteren ze, wat drukken ze uit met gebaren en mimiek?

Stel je ontwerp aan de klasgenoten voor en bespreek je voorstellen in een groepsdiscussie.

## Bibliografie

Baker, David J. "Once in a Lifetime", in: *Opera News*, nummer 68, december 2003.

Bara, Olivier "La Juive de Scribe et Halévy (1835). Un opéra juif?" in: *Romantisme*, nummer 125, Parijs, Colin, 2003/2004.

Combarieu, Jules, *Histoire de la musique. Des origines au début du XX<sup>e</sup> siècle*. Parijs, Librairie Armand Colin, 1919.

Gregor-Dellin, Martin en Mack, Dietrich (red): *Cosima Wagner's Diaries: 1869-1877*. New York, Harcourt Brace, 1976.

Hallman, Diana, *Opera, Liberalism, and Antisemitism in Nineteenth-Century France: The Politics of Halévy's La Juive*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Halfon, Elie, "Lifting the Curtain", in: *The Jerusalem Report*, 19 juli 2010.

Kaufman, Tom "Jacques Fromental Halévy: More Than a One-Opera Composer", in: *The Opera Quarterly* 15, nummer 4, herfst 1999.

Letellier, Robert Ignatius "Old and new covenants. Historical and theological contexts in Scribe's and Halévy's *La Juive*", in: *Semiotica*, nummer 184, Berlijn, de Gruyter, 2011.

Moindrot, Isabelle "Le geste et l'idéologie dans le "grand opéra". « La Juive » de Fromental Halévy", in: *Romantisme*, nummer 102, 1998. Weblink: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1998\\_num\\_28\\_102\\_3344](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_102_3344)

Orzech, Rachel, *Politics, Identity, and the Sound of Jewishness: The Reception of Halévy's La Juive in New York*. 2003. Musicology Australia, 33:1.

Schehr, Lawrence, "Rachel, quand du Seigneur". In: *L'Esprit Créateur*, nummer 4, winter 1997, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997.

Scribe, Eugène, *La Juive. Opera in Five Acts*. New York, Fred Rullman, 1919.

Teachout, Terry. "Opera, Grand and Grandiose". *Commentary*, januari 2004, p. 117.

**Het drama van haar meerduidigheid is intussen veranderd in een rijk referentiekader, dat de duurzaamheid van haar renaissance garandeert**

# Kommandant in Auschwitz

## Rudolf Höss neemt het woord

**Onder de vele getuigenissen en memoires over de Holocaust neemt het woord van de beul een unieke - en vaak problematische - plaats in. Vertrekend van het autobiografische relaas van kampcommandant Rudolf Höss analyseert Anneleen Spiessens de kenmerken en de actuele betekenis van diens discours.**

### DE BEUL AAN HET WOORD

*In het volgende wil ik trachten, over mijn diep-innerlijk leven te schrijven. Ik wil trachten, uit mijn herinnering alle belangrijke gebeurtenissen [...] weer te geven.<sup>1</sup>*

Zo opent Rudolf Höss zijn memoires, waarbij hij met een zekere trots zijn hoofdrol als historisch getuige van de naziconcentratiekampen en de *Endlösung* opeist. Höss was inderdaad een 'specialist'<sup>2</sup> in de materie: hij leidde meer bepaald drie en een half jaar het concentratie- en vernietigingskamp Auschwitz-Birkenau, van mei 1940 tot december 1943 – een periode waarin het complex gevoelig werd uitgebreid en het vernietigingsprogramma werd ingevoerd. Höss werd op 11 maart 1946 gearresteerd, waarna hij werd uitgeleverd aan de Poolse autoriteiten en door het hooggerechtshof ter dood werd veroordeeld. Op 16 april 1947 werd hij terechtgesteld door ophanging op de plek van zijn misdaden, vlak bij het crematorium van Auschwitz I. Van oktober 1946 tot april 1947, terwijl hij in de gevangenis van Krakau op zijn proces wachtte, schreef Höss zijn memoires. Het manuscript werd in 1958 uitgegeven in Duitsland en in verschillende talen vertaald. In 1959 verschenen de eerste vertalingen in het Frans en het Engels, in 1960 die in het Nederlands – later werden deze vertalingen heruitgegeven.

De tekst van de Auschwitz-commandant mag dan in verschillende talen zijn verspreid en binnen de hedendaagse (Franse)

literatuur een rol vervullen als kennisbron over het perspectief van de 'beul' (we denken meer bepaald aan *La mort est mon métier* en *Les Bienveillantes*<sup>3</sup>), toch is hij daarom niet minder problematisch. Het woord van de beul stoort. In plaats van te vertellen over een traumatische ervaring, zo stelt Catherine Coquio, beschrijven daders als Adolf Eichmann en Rudolf Höss zonder scrupules in detail de omstandigheden van de "zware 'arbeid' die ze uit professioneel plichtsbefes verrichtten"<sup>4</sup>. Daarbij houdt het woord van de beul altijd een zeker 'geweld' in, in letterlijke of symbolische zin. We lezen over de min of meer rechtlijnige, min of meer bureaucratiese organisatie van een massamoord, naast het relaas over de discriminatie, vernedering en verminking van de slachtoffers. Bovendien is het onwaarschijnlijk dat het getuigenis van de beul geloofwaardig zal overkomen, omdat dit een 'geloofsdaad'<sup>5</sup> veronderstelt, een zeker vertrouwen in de verteller, waardoor zelfs het relaas van een overlevende op een wrede manier kwetsbaar wordt.

Door dergelijke teksten te verspreiden en aan te bieden loop je het risico legitimiteit te verlenen aan een misdadig vertoog dat erop gericht is bepaalde daden te vergoelijken. Finaal zou de genocidedader zelfs een obscene sympathie kunnen opwekken. Maar door te weigeren naar de beul te luisteren, wijst men anderzijds een tekst van de hand die ons het hoe en waarom van het geweld kan helpen begrijpen, inzicht kan bieden in de omstandigheden en mechanismen die tot massaal geweld leiden en een aanzet kan vormen tot deelname aan het herinneringsproces rond deze gebeurtenissen. Precies met dit dilemma werd de historicus Martin Broszat geconfronteerd, die de memoires van de Auschwitz-commandant publiceerde:

*Verbieden de gedachte aan de ontelbare doden van Auschwitz*

*en het gevoel van tact tegenover de overlevenden niet dat men de voormalige commandant van het grootste aller vernietigingskampen in het openbaar gehoor verschaft en daarmee misschien een sentimentele belangstelling voor zijn persoon wekt? Moet hij, die jarenlang in het kamp de toon aangaf toen terreur en vernietiging de gevangenen stom maakten, nu als historische kroongetuige nogmaals het laatste woord hebben?<sup>6</sup> (N 6)*

<sup>1</sup> Rudolf Höss, *Commandant van Auschwitz. Zelfportret van een beul*, vert. uit het Duits door Willy Wielek-Berg, Den Haag, Kruseman, 1960. De letter N verwijst naar deze editie.

<sup>2</sup> We verwijzen hier naar de documentaire film *Un spécialiste: portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan en Rony Brauman, 1999), gebaseerd op het proces tegen Adolf Eichmann in 1961 in Jeruzalem.

<sup>3</sup> Robert Merle, *La mort est mon métier* [1952], Parijs, Gallimard, 1972 (*Doden is mijn beroep*, uit het Frans vert. door R. Fiddelaar, Antwerpen, Goudvink, 1960); Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Parijs, Gallimard, 2006 (*De welwillenden*, uit het Frans vert. door Jeanne Holierhoek & Janneke Van der Meulen, Amsterdam, Arbeiderspers, 2011). Merle baseert zich gedeeltelijk op de dossiers van Neurenberg, maar vertelt vervolgens een fictieve versie van het leven van Rudolf Höss op basis van de notities die de Amerikaanse psycholoog Gustave Gilbert in de gevangenis van Neurenberg maakte. Jonathan Littell schrijft de memoires van Max Aue, een fictieve SS'er.

<sup>4</sup> Catherine Coquio, "À propos d'un nihilisme contemporain: négation, déni, témoignage", in: *Idem* (red.), *L'histoire trouée. Négation et témoignage*, Nantes, L'Atalante, 2003, p. 29.

<sup>5</sup> Renaud Dulon, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Parijs, Éditions de l'EHESS, 1998, p. 14.

<sup>6</sup> Rudolf Höss, *Kommandant in Auschwitz. Autobiographische Aufzeichnungen*, red. Martin Broszat, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009 (22ste uitgave), p. 7; eigen vertaling. Voor deze editie gebruiken we de letter A als verwijzing.

Het lijkt geen twijfel dat de memoires van Rudolf Höss prangende vragen oproepen over het woord van de beul, en de omstandigheden waarin dat tot stand komt en wordt verspreid. In de eerste plaats komt het erop aan Höss' autobiografische relaas te ontleden, om te kijken wat voor argumenten hij hanteert. Waarom schrijft de voormalige commandant? Wat motiveert hem en wat wil hij bereiken? Hoe presenteert hij zijn tekst en hoe presenteert hij zichzelf? Om de verschillende uitgaven (en vertalingen) te analyseren zullen we in wat volgt onderzoeken hoe het 'overgenomen' getuigenis functioneert en welke morele vragen deze manier van werken oproept.

### HET ZELFBEELD VAN HÖSS: 'DE GEVOELIGE HUISVADER' EN 'BEROEPSDESKUNDIGE'

De commandant, die zijn relaas opvat als een autobiografie onder de titel *'Meine Psyche. Werden, Leben und Erleben'* [Mijn psyche. Ontwikkeling, leven en ervaring] trekt graag de aandacht op zijn persoonlijke evolutie en de wijze waarop de gebeurtenissen hem hebben 'geïmponeerd en geraakt'. In de aanloop naar het relaas drukt de verteller inderdaad de wens uit om de lezer zijn 'innerlijk leven' voor te leggen en 'alle hoogten en diepten van [zijn psychische leven]' (N 23) te reconstrueren. Höss is zich ervan bewust dat zijn leven ten einde loopt en wil vorm geven aan zijn beeld in het collectieve geheugen. Volgens Aristoteles is het scheppen van dit beeld of *ethos* een van de basiselementen van de retoriek: volgens de 'ethische proef'<sup>1</sup> moet de spreker een uiteenzetting geven die hem in de ogen van zijn toehoorders geloofwaardig en legitiem maakt. Concreet zal Höss alles in het werk stellen om komaf te maken met zijn 'monsterlijke' reputatie door zichzelf voor te stellen als een gevoelig man, om

vervolgens de nadruk te leggen op zijn 'deskundigheid' op het vlak van concentratiekampen.

In het construeren van zijn ethos moet Höss rekening houden met zijn reputatie. De commandant vertrekt van het idee dat het publiek zich na de oorlog over hem (de *Millionenmörder*) heeft gevormd en gebruikt dit beeld in zijn uiteenzetting om het vervolgens in vraag te stellen:

*De openbaarheid mag gerust in mij voortaan het bloeddorstige beest, de wrede sadist, de moordenaar van miljoenen zien – want anders kan de grote massa zich de commandant van Auschwitz immers niet voorstellen. Die zou toch nooit begrijpen, dat ook hij een hart had, dat hij niet slecht was. (N 182-183)*

Höss hengt hier naar begrip van de lezer als een gevoelig man, een man 'met een hart' die van het rechte pad is afgedwaald. Zo verklaart de commandant zijn onvoorwaardelijke liefde voor zijn echtgenote en kinderen; hij beweert dat twee sterren hem hebben geleid, namelijk zijn vaderland en zijn gezin (*Zwei Leitsterne hatte ich, die meinem Leben Richtung gaben [...] Mein Vaterland und später dazu meine Familie; A 233*). Op het moment dat hij het over de moordpartijen heeft, dwalen zijn gedachten af naar het 'bloemenparadijs' van zijn vrouw in de tuin, en naar zijn kinderen die het geweldig vonden als 'Vati' met hen zwom (*A 201-202; N 159*). Höss mag dan respectabel en vervuld van emoties zijn, in het kamp moet hij zijn gevoelens verbergen. Als bevelhebber moet hij voortdurend 'koud en harteloos' (*kalt und herzlos*) overkomen, de 'zwarte jongen' uithangen, zelfs op ogenblikken dat hij 'het liefst uit medelijden van het toneel zou zijn verdwenen' (*Ich wäre am liebsten vor Mitleid von der Bildfläche verschwunden, A 198; N 157*).

Höss' relaas is ook opmerkelijk door de wijze waarop het is geschreven.



© Alle rechten voorbehouden

Höss als gevoelige huisvader



We willen hier benadrukken dat het ethos niet alleen vorm krijgt op inhoudelijk niveau, in expliciete verklaringen van een auteur die zijn karakter tot het voorwerp van zijn uiteenzetting maakt. Wel integendeel, de doeltreffendste manier om een bepaald beeld van jezelf te creëren is door het te suggereren door een bepaalde manier van uitdrukken. Zich bewust van zijn hoofdrol in 1947, toen over het functioneren van de vernietigingskampen nog maar weinig bekend was, spant Höss zich met name in om het beeld op te hangen van een historisch betrouwbare getuige. Nauwgezet en objectief slooff hij zich uit om zijn kennis en deskundigheid te etaleren. In de hierna volgende passage beschrijft de verteller de uitroeiing van negenhonderd Russen (politieke gevangenen) in het oude crematorium van Auschwitz-Birkenau. Het gaat om een experimentele vergassingsmethode met Zyklon B:

<sup>1</sup> Rhétorique I 1356a, overgenomen in Ekkehard Eggs, "Ethos aristotélien, conviction et pragmatique moderne", in: Ruth Amossy (ed.), *Images de soi dans le discours*, Parijs, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 40 (Retorica, vert., ingel. en van aant. voorz. door Marc Huys, Groningen, Historische Uitgeverij, 2009).

Terwijl het transport al in het crematorium stond, was men nog bezig gaten van bovenaf door het betonnen dak van het lijkenhuis te slaan. De Russen moesten zich in de voorste ruimte ontkleden en gingen allen heel rustig het lijkenhuis binnen, daar hen verteld was dat zij daar ontluisd zouden worden. Het gehele transport ging precies in het lijkenhuis. De deuren werden gesloten en het gas door de openingen binnengelaten. Hoe lang dit geduurd heeft, weet ik niet. Doch geruime tijd was het gesis nog te horen. Toen het binnencwam schreeuwden er enkelen 'gas', daarop begonnen ze allemaal geweldig te brullen en naar beide deuren te dringen. Doch deze hielden stand. Pas verscheidene uren later werden de deuren geopend en de ruimte geventileerd. Toen zag ik voor de eerste maal gaslijken en masse. Ik voelde mij toch onbehagelijk, ik rilde, alhoewel ik mij de dood door gas erger had voorgesteld.

Ik stelde mij daarbij altijd een martelende verstikkingsdood voor. Doch de lijken waren geen van allen verkrampd. De artsen legden mij uit, dat blauwzuur verlamdend op de longen werkt, doch de uitwerking is zo snel en zo hevig, dat verstikkingsverschijnselen, zoals bijvoorbeeld bij lichtgas of door gebrek aan zuurstof, niet voorkomen. (N 150)<sup>1</sup>

Gedetailleerd beschrijft Höss hoe de vrachtwagens met de Russen werden uitgeladen; ze werden zorgvuldig geselecteerd om het lijkenhuis te vullen volgens de industriële logica van efficiëntie en zuinigheid. Hij vermeldt de kreten van de gevangenen en hun paniecreactie (ze dringen naar de deuren), maar dat veroorzaakt bij hem geen reflectie over hun lijden of de morele betekenis van zijn daad; veeleer besluit hij dat de deuren 'standhielden'. Höss mag zich bij het zien van de stapels lijken dan 'onbehaaglijk voelen', hij stelt dat



© Alle rechten voorbehouden

↑ Höss in SS uniform

de vergassingsdood niet zo erg was als hij zich had voorgesteld. Tot slot bekijkt hij de lijken van naderbij, onderzoekt ze op tekenen van verkramping en stelt een zorgvuldig verslag op over het sterfverloop. Door op 'neutrale' en 'professionele' wijze te verslaan over dit pijnlijke spektakel<sup>2</sup> – het onheilspellende gesis van het gas, de kwellende kreten en de wanhoop van de gevangenen die zich tegen de deuren werpen – geeft de verteller blijk van zijn onvermogen tot empathie.

Tot slot merken we op dat de tekst is doorspekt met technische termen om de vergassingsprocedure uitvoerig te beschrijven: 'blauwzuur werkt verlamdend op de longen' legt Höss uit, waarna hij het effect ervan met 'gebrek aan zuurstof' vergelijkt. Het bureaucratische karakter van Höss' manier van schrijven wordt volmaakt geïllustreerd door de stijl van de tekst, die in schril contrast staat met de inhoud van de beschrijvingen.

#### HET BEELD VAN HÖSS IN DE LITERatuur: EEN ONGEVOELIGE BUREAUWRAAT

Ondanks de ethische kwesties die de memoires van de Auschwitzcommandant oproepen, beslist Martin Broszat dat er toch voldoende redenen zijn om ze te publiceren. Hij beschouwt de autobiografie uitdrukkelijk als een 'historische bron' (*historische Quelle*), vanwege de gedetailleerde



© Alle rechten voorbehouden

Tijdens het proces ↑

onthullingen over het kampstelsel (A 19). Ook Geneviève Decrop, die de Franse versie publiceerde, schuift het feitelijke aspect naar voor, dat de autobiografie 'van onschatbare waarde' maakt (F 6). In die zin is Höss' relaas een krachtig wapen in de strijd tegen het negationisme, in 1958 (A 18) al net zozeer een zorg als gedurende de jaren 1990 in de Verenigde Staten<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> De kwestie van het vertalen is hier verre van onschuldig. Voor een diepgaander analyse verwijzen we naar de volgende twee teksten: Anneleen Spiessens, "Translation as Argumentation: Ethos and Ethical Positioning in Höss's *Commandant of Auschwitz*", *Translation studies*, 6: 1 (2013), pp. 3-18; en *Quand le bourreau prend la parole. Génocide et littérature*, Genève, Droz (in voorbereiding).

<sup>2</sup> De Nederlandse vertaalster Wieleberg heeft het over het "'moffen'-Duits' van Höss, dat is doorspekt met afgebeten, hysterisch plicht-jargon' (N5).

<sup>3</sup> Rudolf Höss, *Death Dealer. The Memoirs of the SS Kommandant at Auschwitz*, Rudolph Höss, Foreword by Primo Levi [1992], red. Steven Paskuly, uit het Duits vert. door Andrew Pollinger, New York, Da Capo Press, 1996. Hierna US. De vertaling van de memoires is nieuw in vergelijking met de Britse uitgaven tot 2000, inclusief die van Constantine Fitzgibbon (Rudolf Höss, *Commandant of Auschwitz. The Autobiography of Rudolf Hoess*, introduced by Primo Levi [1959], uit het Duits vert. door Constantine Fitzgibbon, Londen, Phoenix Press, 2000).

Door te weigeren naar de beul te luisteren, wijst men een tekst van de hand die ons het hoe en waarom van het geweld kan helpen begrijpen, inzicht kan bieden in de omstandigheden en mechanismen die tot massaal geweld leiden en een aanzet kan vormen tot deelname aan het herinneringsproces rond deze gebeurtenissen.



© Alle rechten voorbehouden



Boven en onder:  
Rudolf Höss tijdens  
zijn proces



© Alle rechten voorbehouden

Höss zal alles in het werk stellen om komaf te maken met zijn 'monsterlijke' reputatie door zichzelf voor te stellen als een gevoelig man, om vervolgens de nadruk te leggen op zijn 'deskundigheid' op het vlak van concentratiekampen.

Toch zijn alle uitgevers het erover eens dat het belang van Höss' relaas ruimschoots zijn waarde als historische bron overstijgt. Volgens Broszat is het document ook uniek vanwege 'de persoonlijkheid en mentaliteit' van de auteur (A 13). Geneviève Decrop bevestigt dat het 'van het grootste belang is om verschillende redenen, in de eerste plaats de persoonlijkheid van de auteur' (F 5). Door de aandacht te vestigen op de figuur van Höss trachten de tussenpersonen net te wijzen op de universele waarde van het boek, waarvan de inzet het veeleer 'lokale' belang van het autobiografische relaas overstijgt. Het parcours van de commandant, dat volgens Primo Levi 'exemplarisch'<sup>1</sup> is, schrijft zich zo in een bredere context in, namelijk een hele samenleving die zich voor de gek laat houden door een charismatisch leider en een politieke ideologie, en 'gewone' mensen die op verschillende niveaus meewerken aan het uitroeien van miljoenen mensen.

Broszat gaat zelfs zo ver te beweren dat het lezen van de autobiografie een must is voor de Duitsers en beschouwt dit als een element van 'catharsis', een verplichte oefening in 'nationaal respect' (A 18-19). Zodoende heeft de autobiografie volgens Steven Paskuly een duidelijk didactische waarde; ze zal de 'jongere generaties' begrip bijbrengen over de mechanismen die de systematische moordpartijen ontketenden en een herhaling van de fout helpen voorkomen (US 11). Het lijdt geen twijfel dat dit verhaal ook 'ons aangaat', om vooruit te lopen op de formule van Max Aue in *Les Bienveillantes*.<sup>2</sup>

Laat het duidelijk zijn: de 'exemplarische persoonlijkheid' van Höss, die net het cruciale element en de 'les' van het relaas uitmaakt, is niet wat de commandant in zijn eigen uiteenzetting wilde overbrengen. Het zijn de tussenpersonen (uitgevers, inleiders, vertalers) die optreden in de *paratekst* (de elementen die de tekst omgeven en zo daadwerkelijk de lectuur sturen)<sup>3</sup>

en het oorspronkelijke relaas 'in zijn context te plaatsen' om het positieve zelfbeeld van de commandant te bekritisieren en het van zijn retorische kracht te ontdoen. Primo Levi, die het voorwoord verzorgde van de Italiaanse en de Engelse editie, omschreef de ironie van zijn eigen taak als volgt:

*Gewoonlijk stem je toe om de inleiding bij een boek te schrijven vanwege bepaalde kwaliteiten: het is aangenaam om te lezen, het heeft een hoge literaire waarde, zodat je sympathie of minstens bewondering hebt voor de auteur. Dit boek bevindt zich helemaal aan het andere uiterste. (PL 151; vertaling GdH)*

Eerst komen het kunstmatige karakter van de emoties van Höss-de-huisvader en het misplaatste sentimentalisme van bepaalde 'familiale' passages aan bod. Primo Levi vindt de mengeling van registers uitermate problematisch en maakt spottende opmerkingen over het feit dat de gruwel van Auschwitz kan samengaan met die 'kleine, groteske eilandjes' van 'geordend familiaal leven' (PL 152). Hij wijst ook het argument van de hand dat Höss 'een hart' heeft, maar als soldaat zijn emoties niet kan laten zien, wat hij afdoet als 'een leugen die niet alleen onwelvoeglijk, maar ook kinderachtig is' (PL 155). Martin Broszat is van mening dat de rol van 'gevoelsmens' Höss niet goed afgaat en duidelijk een leugen is:

<sup>1</sup> Primo Levi schreef een voorwoord bij de Italiaanse uitgave uit 1985. Die tekst werd door Joachim Neugroschel in het Engels vertaald en toegevoegd aan de recentste Amerikaanse en Britse uitgaven. De Franse vertaling verscheen in *L'asymétrie et la vie: articles et essais, 1955-1987*, uit het Italiaans vert. door Nathalie Bauer, Parijs, 10/18, 2005, p. 151. Hierna PL.

<sup>2</sup> Jonathan Littell, op. cit., p. 11.

<sup>3</sup> Zie Genette, *Seuils*, Parijs, Seuil, 1987, p. 8.

Zijn gevoelig 'innerlijk leven', waarover hij in zijn autobiografie zo vaak spreekt, schijnt steeds alleen en uitsluitend in werking te treden om een surrogaat voor de werkelijkheid te scheppen, als een soort 'fijnbesnaarde' ontspanning na het onmenselijk handwerk, zonder verband met en invloed op de buitenwereld: het blijft geïntroverteerd sentiment, een spel met zichzelf. (N 17)

Wat hier duidelijk wordt, is de afstand tussen de verteller en zijn personage; de commandant interpreteert zijn rol slecht en beschrijft onoprechte emoties. Het 'ik' dat Höss in zijn notities laat zien is volgens Broszat 'beangstigend leeg' – ein erschreckend leeres Ich (N 10).

Met nog grotere kracht hekelen de uitgevers en inleiders de ongepaste 'toon' en schrijfstijl van Höss. Eerst en vooral staat het ethos van de deskundige haaks op dat van de man 'met een hart'. In het afstandelijke en technocratische vertoog waarmee de auteur met kennis van zaken de details van de Joodse genocide uiteenzet, is helemaal niet die 'onderdrukte emotie' te lezen waar hij elders uitdrukkelijk over uitweidt. We krijgen de indruk dat de commandant hier uit zijn rol valt. Bovendien wordt de droge toon schokkend en schaamteloos bevonden (schokkerende en schamlosen Sächlichkeit, A 18; 30) vanwege de kloof tussen inhoud en vorm. Primo Levi veroordeelt de pedanterie en de trots waarmee de commandant de organisatie van het kamp uit de doeken doet:

Hij was werkelijk een deskundige, stelt hij zonder ironie. [...] Hij bezorgt een onvervalste verhandeling over stadsplanning, zijn kennis mag niet verloren gaan en zijn erfenis mag niet worden verkwanseld. (PL 155-156)

Het beeld dat ontstaat, is dat van een bureaucaat die niet begrijpt

hoe ongepast het wel is om emotioneel te spreken over de dood van miljoenen mannen, vrouwen en kinderen. Volgens Levi, die Broszat hier bijtreedt, beseft Höss de gruwel van zijn daden niet; hij 'heeft niets begrepen, is zijn verleden niet te boven gekomen, is niet genezen' (PL 157). Zo tracht de commandant de gruwel van de net geschetste vergassingsscène helemaal niet te verbergen; hij heeft er gewoon geen besef van.

## CONCLUSIE: EEN BANALE BEUL?

'Wat Höss ons hier onbewust (unbewußt) bijbrengt, is wellicht het boeiendste aspect van zijn persoon', beweert Broszat (A 19; onze cursivering). Door de aandacht te vestigen op zijn eigenschappen als een plichtbewust (A 29, pflichtbewußt) en fatsoenlijk (A 20, anständig) man te midden van de gruwelijke vergassing in Auschwitz bevestigt hij inderdaad wat intussen het cliché van de 'gewone' beul is geworden. De lezer van de eerste edities mag dan nog niet in staat zijn geweest om dit verband te leggen, vanaf de jaren 1960 zal de lectuur van de tekst in het teken staan van Hannah Arendts observaties bij het proces-Eichmann: 'Het lastige bij Eichmann is net dat er heel wat waren die op hem leken en die niets pervers of sadistisch hadden, die ontzettend normaal waren en het nog zijn'<sup>1</sup>. Vervolgens spanden de bezorgers van Höss zich in om op die interpretatie vooruit te lopen en de receptie van de tekst te sturen. De extreme meegaandheid van de commandant – tijdens de nazitijd maar ook in de gevangenis – en ook zijn vormelijke taal worden dus geïnterpreteerd als evenzovele tekenen van zijn gebrek aan kritische geest – en net daarin schuilt de mogelijkheid van genocide en het risico op herhaling.

We stellen vast dat Höss' zelfbeeld in de tekst volledig is geperverteerd en zich uiteindelijk tegen de

auteur keert, zozeer dat de commandant ondanks zichzelf getuigenis aflegt van zijn traject naar de onmenselijkheid. Het manuscript wordt zo een heuristisch-didactisch instrument dat ons in staat zou moeten stellen de misdaad te leren begrijpen door het probleem terug te voeren tot de personen die bereid waren tot de uitvoering ervan. Zelfs al is de uitkomst van dit proces onzeker en kan het enkel geval per geval worden geëvalueerd, toch zien we dat verschillende hedendaagse fictieschrijvers in dit project meestappen. Om het massageweld volledig te kunnen doordenken verkiezen ze het standpunt van de daders en stellen ze zich zelfs hun eigen 'potentieel als beul' voor<sup>2</sup>. Wat de historicus Denis Peschanski tot de volgende overdenking brengt: 'De periode vlak na de oorlog behoorde toe aan de verzetsstrijder; in de jaren 1980 belandden we in het tijdperk van het slachtoffer. Breekt nu het tijdperk van de beul aan?'<sup>3</sup>.

Anneleen Spiessens

Universiteit Gent

Vzw Auschwitz in Gedachtenis

Vertaling: Gorik Dehenau

## Pedagogische toepassing

Het getuigenis van de beul:  
Van de Shoah tot Indonesië  
op [www.auschwitz.be](http://www.auschwitz.be)

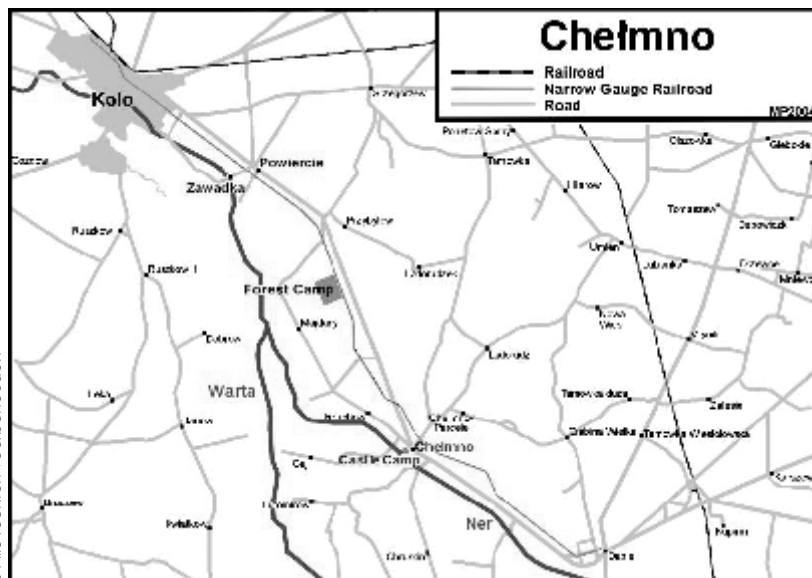
<sup>1</sup> Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal* [1963], uit het Engels vert. door Anne Guérin, Parijs, Gallimard, 1966, p. 253 (*Eichmann in Jeruzalem: de banaliteit van het kwaad*, Amsterdam, Atlas, 2005).

<sup>2</sup> De uitdrukking is van Littell ("Conversations sur l'histoire et le roman", *Le Débat*, n° 144 (2007), p. 44) maar geldt in mindere mate ook voor het project van Pierre Bayard in *Aurais-je été résistant ou bourreau?* (Parijs, Gallimard, 2013).

<sup>3</sup> Denis Peschanski, geciteerd in Claire Devarrieux en Natalie Levisalles, "Les bienveillantes, roman à controverse", *Libération*, 7 november 2006.



# Studiereis: De aangepaste site van Chelmno



© Alle rechten voorbehouden

In de loop van de zomer en het najaar van 2014 werd de herinneringssite van het bos van Rzuchów nabij het dorpje **Chelmno Nad Nerem** grondig herzien en aangepast naar de laatste resultaten van het historiografisch onderzoek. In de periode 1941 – 1945 werden tussen het dorp van Chelmno en het bos van Rzuchów meer dan 160 000 mensen door de nazi's vermoord in gaswagens en hun lichamen verbrand. In 1964 werden verschillende gedenksteden geplaatst op beide locaties. Recent historisch onderzoek en archeologische opgravingen hebben echter de kennis van deze plaatsen danig verbeterd. Met de nieuwe aanpassingen aan de site van het bos komen herinnering en geschiedenis nu nauwer bijeen.

Onze volgende studiereis **“In het spoor van de Shoah in Polen”** zal plaatsvinden in juli 2016.

Inschrijvingen en verdere praktische informatie:  
[joan.puffemans@auschwitz.be](mailto:joan.puffemans@auschwitz.be)

- foto 1: de oorspronkelijke gedenksteden werden langs een pad herplaatst
- foto 2: de massagraven en putten waarin de as gestort werd
- foto 3: de plekken waar de crematoria uit de eerste periode zich bevonden
- foto 4: plaats en gedeeltelijke reconstructie uit 1964 van een crematorium



1



2



3



4

Alle foto's © Frédéric Crahay

# De bevrijding van de kampen en de opvang van de gedeporteerden



↑  
Terugkomst en ontvangst van Frans Gevaerts, lid van de 'Zwarte Hand', een groep die aan actief verzet deed in de Rupelstreek

←  
Medewerkers van het Poolse Rode Kruis dragen een jonge Russische gevangene uit een barak in Auschwitz

## De nieuwe tentoonstelling van de Stichting Auschwitz

**T**er gelegenheid van de 70<sup>ste</sup> verjaardag van de bevrijding van de nazi-kampen, stelt de vzw Auschwitz in Gedachtenis een nieuwe tentoonstelling voor over het einde van de kampen en de terugkeer van de overlevende gedeporteerden. Deze reizende tentoonstelling bestaat uit 19 gemakkelijk te plaatsen panelen, verkrijgbaar in het Nederlands en in het Frans.

### Beschrijving van de inhoud

Een eerste deel van de tentoonstelling beschrijft op welke wijze de SS de kampen geëvacueerd hebben bij het naderen van de geallieerden door dodenmarsen te organiseren. Na een eerste benadering van de bevrijding van de kampen in het

Oosten (Majdanek, Auschwitz) en de ontdekking van de massamoorden, schetsen verschillende panelen de omstandigheden onder welke ook de kampen in het Westen ontdekt en bevrijd werden. Verschillende aspecten, ontdekt na de bevrijding, zoals de sanitaire situaties in de kampen, de pedagogie van de horror, de revalidatie in de Scandinavische landen en de kampen voor verplaatste personen, worden belicht.

De tentoonstelling omschrijft het organiseren van de terugkeer van de gedeporteerden, hun onthaal in het vaderland en de verschillen tussen het repatriëren van joodse gedeporteerden en politieke gevangenen.

Het laatste paneel is gewijd aan de kwesties over herkenning en herinnering van zowel joodse als politieke overlevenden.

Deze tentoonstelling kan gezien worden als een afsluitend deel van onze succesrijke tentoonstelling

*"België 1914-1945. Levensverhalen van getuigen in het oog van de storm"* maar kan evengoed als aparte tentoonstelling fungeren. Ze stelt vooral een Belgische visie voor van de vermelde evenementen (visie in de Belgische pers van toen, rol van het Belgisch Commissariaat van repatriëring, statuut van de Belgische politieke gevangenen...).

Naast de historische context geeft deze tentoonstelling het woord aan overlevenden door middel van hun geschreven getuigenissen en, door het gebruik van QR-codes op bepaalde panelen, ook door middel van hun gesproken getuigenissen die te beluisteren zijn op onze website. Deze tentoonstelling heeft als doel een breed publiek aan te spreken en in het bijzonder de jonge generaties.

Reserveren kan nu al via:  
[georges.boschloos@auschwitz.be](mailto:georges.boschloos@auschwitz.be)



# De jaarlijkse wedstrijd van de Stichting Auschwitz voor de 3de graad secundair onderwijs

De Vzw Auschwitz in Gedachtenis – Stichting Auschwitz organiseert ieder jaar een wedstrijd voor leerlingen van het secundair onderwijs.

Het doel van de wedstrijd is leerlingen van de derde graad bewust te maken van burgerzin en de gevaren van extremen in onze samenleving. De wedstrijd vindt plaats tijdens de periode van 27 januari: de dag waarop de bevrijding van het concentratiekamp Auschwitz wordt herdacht.

## IEDERE SCHOOL IN VLAANDEREN KAN DEELNEMEN, ONGEACHT HET NET OF DE ONDERWIJSVORM.

Dit jaar was het thema “**VLUCHTEN KAN NIET MEER!?**”. De deelnemers werden uitgenodigd om een werk te maken rond dit thema.

Als werkvorm kan gekozen worden uit een tekst (een verhandeling of een gedicht), een werk met een eerder creatieve invalshoek (foto,

beeld, maquette, schilderij, urbane kunst, ... ) of een expressief werk (film, theater, muziek, ... )

Een jury kiest zes laureaten, die door de Stichting Auschwitz uitgenodigd worden om gratis deel te nemen aan een vijfdaagse studiereis naar Auschwitz in bijzijn van historici en overlevenden van de kampen.

U vindt het reglement en de modaliteiten om deel te nemen, samen met het inschrijvingsformulier, op onze website [www.auschwitz.be](http://www.auschwitz.be)

### DE LAUREATEN VOOR SCHOOLJAAR 2014-2015 WERDEN:

**Shani De Schepper** (tekening)  
Sint-Maarten Instituut te Aalst

**Maya Cnockaert** (verhandeling)  
KA Centrum te Oostende

**Marte Purnelle** (verhandeling)  
KA Campus Tichelrij te Sint-Truiden

**Astrid Roelens** (verhandeling)  
Klein Seminarie te Roeselare

**Jean-Pierre Bazelier** (beeldend werk)  
Sted. Lyceum Cadix te Antwerpen

**Tina Bernard** (beeldend werk)  
Sted. Lyceum Cadix te Antwerpen

### TWEE KLASSEN WERDEN EXTRA BELOOND VOOR HUN GROEPSWERK :

**GITOK** te Kalmthout  
Zij mochten met heel de klas een weekend naar Lommel  
Met dank aan Huis Over Grenzen  
[www.overgrenzen.be](http://www.overgrenzen.be)

**Sint-Gertrudis** te Wetteren zal in september met heel de klas het Fort van Breendonk en de Kazerne Dossin bezoeken.  
Met dank aan Kazerne Dossin  
[www.kazernedossin.eu](http://www.kazernedossin.eu)

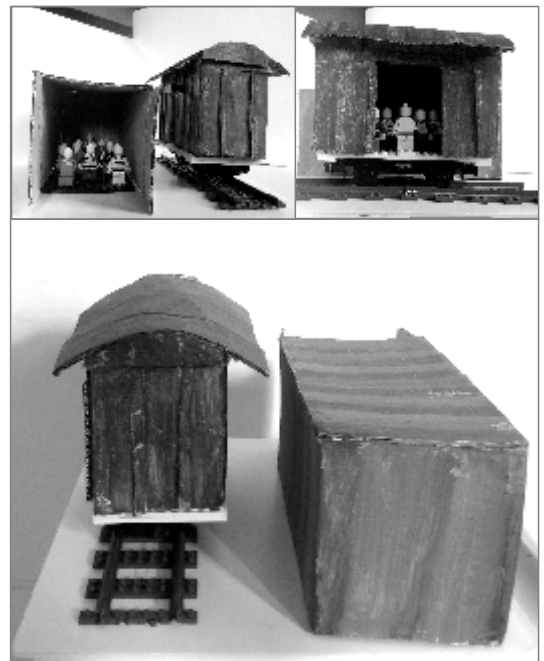
U kan vanaf nu reeds inschrijven voor de wedstrijd 2015-2016.

[georges.boschloos@auschwitz.be](mailto:georges.boschloos@auschwitz.be)



© Jean-Pierre Bazelier

Vluchten kan niet meer?! De wereld als een tikkende tijdbom  
**Jean-Pierre Bazelier**



© Tina Bernard

Vluchten kan niet meer?! Toen en nu  
**Tina Bernard**



# Dubbele tentoonstelling BEVRIJDING! BELGEN IN DUITSE KAMPEN

Kazerne Dossin  
Fort van Breendonk

© Alle rechten voorbehouden

Beide tentoonstellingen lopen nog tot 31 december 2015

Ter gelegenheid van de zeventigste verjaardag van de bevrijding van de nazikampen opende op 2 april de tijdelijke tentoonstelling **Buchenwald en de missie van Zeeland** in Kazerne Dossin.

Samen met **Het parcours van een oorlogscorrespondent** in het Fort van Breendonk, en in samenwerking met het SOMA, vormt deze expositie de dubbel-tentoonstelling **Bevrijding! Belgen in Duitse kampen**.

Op 11 april 1945 bevrijdde het 3<sup>rd</sup> American Army Buchenwald. 622 gevangenen uit België bevonden zich op dat moment in het concentratiekamp. Belgisch journalist Paul M. G. Lévy volgde in het voetspoor van het Amerikaanse leger. Enkele dagen later arriveerden grotere Belgische delegaties onder leiding van Auditeur-generaal Walter **Ganshof Van der Meersch** en diens broer François Ganshof, en Commissaris der Repatriëring **Paul van Zeeland**. De dagen na de bevrijding documenteerden deze Belgische missies in woord en beeld het lot van bevrijde landgenoten.

Zo ontstond een chronologisch opgebouwde fotoreeks die nog nooit eerder te zien was. Deze biedt een onthullende kijk op de laatste turbulente oorlogsmaanden van 1945 en hun impact op het dagelijkse leven. Ze toont niet enkel de doortocht door het desolate Duitsland, maar ook het kampleven van daders en slachtoffers, hun folteringen, de bevrijding en hun repatriëring.

De tentoonstelling in Kazerne Dossin is opgebouwd rond verschillende thema's:

de reis van de missie Ganshof Van der Meersch, het leven van daders en slachtoffers in het kamp en de herdenkingscultus. Het zwaartepunt ligt echter bij een serie (groeps) portretten van bevrijde Belgen. Kazerne Dossin wist een zestigtal van de vastgelegde mannen te identificeren en hun levensverhaal te reconstrueren. Op die manier krijgen de gevangenen, die in Buchenwald een nummer waren, opnieuw een gezicht en sluit de tentoonstelling naadloos aan bij de opdracht van Kazerne Dossin: slachtoffers opnieuw in het leven plaatsen.

## Kazerne Dossin, Mechelen BUCHENWALD EN DE MISSIE VAN ZEELAND

### Openingsuren

ma-di-do-vr: 9u - 17u

za-zo: 9u30 - 17u

gesloten op woensdag

### Tarieven

€6 tijdelijke tentoonstelling

€10 incl. permante tentoonstelling

[www.kazernedossin.eu](http://www.kazernedossin.eu)

## Fort van Breendonk, Willebroek HET PARCOURS VAN EEN OORLOGSCORRESPONDENT

### Openingsuren

elke dag van 9u30 tot 17u30

(laatste toegang om 16u30)

### Tarieven

€10

€9 studenten - 60+ - kinderen 6 tot 18j

€7 groepen vanaf 10 p.

€3 groepen in schoolverband

[www.breendonk.be](http://www.breendonk.be)

## CONTACTGEGEVENS

vzw Auschwitz in Gedachtenis  
Stichting Auschwitz  
Huidevettersstraat 65 - 1000 Brussel

Tel.: 02/5127998  
Fax : 02/5125884

info@auschwitz.be  
www.auschwitz.be

**Eindredactie:** Henri Goldberg, Philippe Mesnard  
**Hoofdreductie:** Fransiska Louwagie, Fabian Van Samang  
**Redactiesecretaris:** Frédéric Crahay  
**Redactiecomité:** Dirk Lagast, Frédéric Crahay, Marjan Verplancke  
**Graficus:** Georges Boschloos  
**Drukker:** Hayez ([www.hayez.be](http://www.hayez.be))

