UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De fascinatie voor fascisme als historische les?

[Bespreking van tentoonstelling: Design van het Derde Rijk, Design Museum Den Bosch, 8 sept. 2019-30 maart 2020]

Eickhoff, M.; Witte, A.A.

DOI
10.5117/TVGESCH2020.4.006.EICK

Publication date
2021

Document Version
Final published version

Published in
Tijdschrift voor Geschiedenis

License
CC BY-NC-ND

Link to publication

Citation for published version (APA):
Eickhoff, M., & Witte, A. A. (2021). De fascinatie voor fascisme als historische les? [Bespreking van tentoonstelling: Design van het Derde Rijk, Design Museum Den Bosch, 8 sept. 2019-30 maart 2020]. *Tijdschrift voor Geschiedenis*, *133*(4), 707-716. https://doi.org/10.5117/TVGESCH2020.4.006.EICK

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:16 10月 2026

Besprekingsartikelen

De fascinatie voor fascisme als historische les?

Design van het Derde Rijk, tentoonstelling in het Design Museum Den Bosch, 8-9-2019 tot 30-3-2020

Martijn Eickhoff en Arnold A. Witte

TVGESCH 133 (4): 707–716
DOI: 10.5117/TVGESCH2020.4.006.EICK

De gedachte achter de tentoonstelling *Design van het Derde Rijk*, die van september 2019 tot maart 2020 te zien was in het Design Museum Den Bosch, is relatief simpel: in de historische overzichten in designhandboeken wordt de naziperiode meestal overgeslagen, dus hoog tijd om dit taboe te doorbreken en hier in museale context aandacht aan te besteden. Of het eerste waar is, kan overigens serieus betwijfeld worden. Er bestaat inmiddels namelijk een reeks wetenschappelijke studies over de rol en positie van design in het Derde Rijk[1], terwijl in studies over de naoorlogse jaren is verwezen naar de rol van het naziregime in de acceptatie van modernistisch design.[2] Ook het Deutsches Historisches Museum in Berlijn stelt in zijn vaste expositie nazidesign ten toon (onder andere de wereldbol uit Hitlers Reichskanzlei) en organiseerde bovendien de afgelopen decennia een reeks exposities waarin dit design een grote rol speelde.[3] Desondanks blijft een

1 Zie bijvoorbeeld: John Heskett, 'Modernism and Archaism in Design in the Third Reich', in: Brandon Taylor en Wilfred van der Will (red.), *The Nazification of Art: Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich* (Winchester 1990) 110-27; en Mark Antliff, 'Fascism, Modernism, and Modernity', *Art Bulletin* 84-1 (2002) 148-69. Beide bevatten uitgebreide verwijzingen naar eerdere publicaties.

2 Paul Betts, *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design* (Berkeley/Los Angeles/London 2004) 23-72.

3 Zie bijvoorbeeld: Hans-Jörg Czech en Nikola Doll, *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945* (Dresden 2007); Hans-Ulrich Thamer en Simone Erpe, *Hitler und die Deutschen. Volksgemeinschaft und Verbrechen* (Dresden 2010). Elders zijn er ook al exposities gemaakt over nazidesign en nazikunst, bijvoorbeeld in 1977, *Schauplatz Deutschland: Die Dreissiger Jahre* in het Haus der Deutschen Kunst in München, en recentelijker in 2016 in Bochum in het MUT - Museum unter Tage: Silke von Berswordt-Wallrabe, *Artige Kunst: Kunst und Politik im Nationalsozialismus* (Bielefeld: Kerber Verlag, 2016). Voor de reizende USHMM-expositie *Staat van Misleiding: de kracht van nazi-propaganda*, die in 2018 in Brussel werd georganiseerd, zie: https://www.europarl.europa.eu/belgium/nl/tentoonstelling-%E2%80%9Cstaat-van-mislei-

tentoonstelling over design uit het Derde Rijk in potentie zeer relevant. Naast politieke en sociaaleconomische analyses ligt tegenwoordig in de geschiedschrijving over het Derde Rijk, in navolging van de eerste fundamentele publicaties hierover van George Mosse, steeds meer ook de nadruk op culturele fenomenen. De bijdrage van cultuur, zowel in het publieke als het private domein, aan de politieke (zelf) mobilisatie van de bevolking van het Derde Rijk is groot gebleken.[4] Dat de cultuur van het nazisme er daarnaast blijvend in slaagt fascinatie op te roepen, zoals al in 1974 beschreven door Susan Sontag in haar essay 'Fascinating Fascism', maakt een kritische analyse van nazidesign alleen maar noodzakelijker.[5]

Dat het exposeren van nazidesign een heikele onderneming is, moet de tentoonstellingsmakers van meet af aan duidelijk zijn geweest. Het NIOD Instituut voor Oorlogs-, Holocaust- en Genocidestudies adviseerde bijvoorbeeld dat een goede historische contextualisering noodzakelijk was.[6] Het Centrum Informatie en Documentatie Israel (CIDI) noemde het een 'bloedgevaarlijke tentoonstelling' en bepleitte daarom het vooraf nemen van maatregelen om toe-eigening door neonazi's te voorkomen.[7] Desondanks ging het in de voorbereidende fase flink mis, niet zozeer doordat extreemrechtse groeperingen uiting gaven aan nazinostalgie, maar door de provocerende uitspraken van Timo de Rijk, de directeur van het museum, designhistoricus en initiatiefnemer van de expositie. In een voor-publiciteit-interview in *de Volkskrant* betoogde hij dat de hoofdvraag zou gaan worden: 'zouden de nazi's ook zo'n succes hebben gehad als het design niet goed was geweest?'. Anders gezegd: het zou gaan om goed design voor een slechte zaak. Dit thema was, aldus De Rijk in hetzelfde interview, 'beladen en explosief' en juist daarom zou de tentoonstelling er moeten komen.[8]

Met dergelijke *sweeping statements*, die appelleren aan een taboe, zogenaamd om datzelfde taboe te doorbreken, werd een nuchtere historische duiding van nazidesign al bij voorbaat onmogelijk gemaakt. Het is tegen deze achtergrond heel begrijpelijk dat Ruben Vis, de secretaris van het Nederlands-Israëlitisch Kerkgenootschap een tentoonstelling over de kwaliteit van nazidesign 'raar en onsmakelijk' noemde. De idee dat het design van gaskamers en crematoria succesvol was, noemde hij een macabere gedachte.[9] De AFVN/Bond

ding-de-kracht-van-nazi-propaganda%E2%80%9D-in-het-parlamentarium (20-7-2020).

4 Voor de relatief recente 'cultural turn' in het fascisme-onderzoek, zie onder andere: Emilio Gentile, *The Struggle for Modernity: Nationalism, Futurism, and Fascism* (Westport CT 2003); Roger Griffin, *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler* (Basingstoke 2007).

5 Susan Sontag, 'Fascinating Fascism', *New York Review of Books*, 6.2.1974.

6 Karolien Knols, 'Het wordt tijd voor een expositie over het design van de nazi's, vindt Stedelijk Museum 's Hertogenbosch', *de Volkskrant* 23-2-2018.

7 Voor de uitspraken van Hana Luden, de directeur van het CIDI, zie: https://nos.nl/nieuwsuur/artikel/2219070-tentoonstelling-over-nazi-design-niets-te-vieren-veel-te-begrijpen.html (20-7-2020). Zie ook: Brigit Katz, 'Dutch Museum Faces Protest Over Exhibition on Nazi Design' *Smithsonian Magazine*, 10-9-2019. https://www.smithsonianmag.com/smart-news/exhibition-nazi-design-opens-protests-netherlands-180973077/ (20-7-2020).

8 Ibidem.

9 Ruben Vis, 'Exposeren van nazidesign is raar en onsmakelijk', *de Volkskrant* 5-8-2019.

van Antifascisten schreven De Rijk niet gekwalificeerd te achten om zo'n expositie op te zetten, terwijl zijn museum niet de juiste achtergrond zou bieden omdat een context van antinazisme ontbrak.[10] Het debat haalde zelfs *The New York Times* dat een uiterst kritisch artikel publiceerde met als kop: 'A Nazi Design Show Draws Criticism. Its Curator's Comments Didn't Help'.[11]

De expositie, die er uiteindelijk toch kwam, werd gekenmerkt door een magere wetenschappelijke onderbouwing. De aanvankelijk wel aangekondigde catalogus verscheen niet en de persmap bevatte slechts enkele alinea's tekst. De intenties en keuzes van het team van tentoonstellingsmakers, dat naast Timo de Rijk bestond uit Tomas van den Heuvel en Almar Seinen, zijn tot op zekere hoogte te destilleren uit kranteninterviews en tentoonstellingsbijschriften. Tekenend voor het gebrek aan wetenschappelijke zelfreflectie binnen dit team is dat fundamentele kritiek op de hoofdvraag van de expositie afkomstig was van de nieuw aangenomen marketing- en communicatiemanager Maan Leo. In *de Volkskrant* memoreerde zij tegen De Rijk gezegd te hebben: 'Eén ding (…) Als het over design en nazi's gaat, mag je de woorden "mooi' en "succesvol" nooit meer gebruiken'.[12]

De tentoonstelling *Design van het Derde Rijk* werd een ongekende publiekstrekker. Dat in januari 2020 de 100.000ste bezoeker werd geteld, haalde het *NRC Handelsblad*; uiteindelijk werden het er meer dan 120.000.[13] De niet aflatende media-aandacht in binnen- en buitenland is ongetwijfeld debet geweest aan dit succes, maar ook de fascinatie die de cultuuruitingen van het nazisme van oudsher, en ook nu weer, oproepen. De tentoonstelling was knap vormgegeven. Het idee om nazivlaggen niet op te hangen, maar horizontaal te exposeren in vitrines – en zo het ontwerp te tonen, en niet de werking te reproduceren – pakte bijvoorbeeld goed uit. Ons viel tijdens het bezoek de ernstige, bijna bedrukte sfeer op, terwijl de donkere, stemmig verlichte ruimtes en het verbod op het nemen van foto's – om selfies bij naziparafernalia te voorkomen – leidden tot een bijkans sacrale sfeer. In deze recensie blikken we terug op de expositie, pogen we de intenties van de makers en de uitwerking daarvan te reconstrueren. Daarbij betrekken we bovendien het wetenschappelijke en publieke debat over nazidesign zoals dat, in binnen- en buitenland, mede naar aanleiding van deze expositie is gevoerd. Ook bespreken we wat er ons inziens anders of beter had gekund of gemoeten.

Het uit de kelders halen van design uit het Derde Rijk – het Deutsches Historisches Museum in Berlijn, het Haus der Kunst in München en het Institut für Zeitgeschichte waren belangrijke bruikleengevers – heeft een intrigerende staalkaart aan objecten opgeleverd, variërend van meubels, architectuurelementen, posters

10 https://www.afvn.nl/directeur-designmuseum-durft-geen-discussie-aan-met-antifascisten-op-vara-radio-over-nazi-expositie/ (22-7-2020)

11 Nina Siegal, 'A Nazi Design Show Draws Criticism. Its Curator's Comments Didn't Help', *The New York Times*, 17-9-2019. Zie: https://www.nytimes.com/2019/09/17/arts/design/nazi-design-den-bosch.html (20-7-2020).

12 Karolien Knols, 'Interview makers Design van het Derde Rijk', *de Volkskrant* 5-9-2019.

13 Arjen Ribbens, '100.000 bezoekers voor "Design van het Derde Rijk"', *NRC Handelsblad* 21-1-2020.

De nazivlaggen zijn niet opgehangen, maar liggen plat in vitrines.
Design Museum Den Bosch

en standbeelden, tot tijdschriften, servies, jerrycans, Jodensterren, hakenkruizen, auto's en landkaarten. Nazidesign is dus breed gedefinieerd om zo de stelling te kunnen onderbouwen dat dit design in het gehele dagelijkse leven doordrong en bijdroeg aan de opkomst van Hitler en de NSDAP en de verbreiding van de nazi-ideologie. Volgens De Rijk gaat het om 'alles wat in opdracht van de nazi's is gemaakt en ideologisch is gemotiveerd'.[14] Het resultaat van deze nogal holistische definitie is een overzicht dat naast industriële ontwerpen en ambachtelijk geproduceerde voorwerpen, ook objecten laat zien die aan te duiden zijn als grafische vormgeving, kunstnijverheid en kunst, en bovendien – op een meer abstract niveau – verbonden zijn met interventies in het landschap en het menselijk (samen)leven met als doel het 'herscheppen' van de wereld in nazistische zin.

Ook al wordt er door de initiatiefnemers gesproken van 'uiteenlopende uitingen van nazicultuur', het geheel komt over als relatief homogeen. Deze eenheid wordt gecreëerd door de nogal uniforme tentoonstellingsvormgeving, en door de daarin aangebrachte drie ordenende hoofdrubrieken. De eerste rubriek betreft 'design als nazicultuur' en is gewijd aan 'de ideologische kern van het nazidesign'.[15] De tweede rubriek betreft 'design van het Derde Rijk' en is gewijd aan 'de verschillende manieren waarop vormgeving werd toegepast'.[16]

14 Karolien Knols, 'Interview makers design van het Derde Rijk', *de Volkskrant* 5-9-2019.

15 Deze rubriek is onderverdeeld op basis van de thema's 'zuiverheid' en 'naar een Duitse volkscultuur'.

16 Deze rubriek is onderverdeeld op basis van de themaparen 'revolutie en continuïteit', 'ontwerp en ontwerper', 'individu en massa', 'verleiding en terreur', 'volk en elite' en 'verleden en toekomst'.

De derde rubriek betreft 'vormgeving door vernietiging' en is gewijd aan 'de uiteindelijke oorlog en vernietiging'.[17] Volgens De Rijk werd aldus de volgende verhaallijn gevolgd: hoe 'het fascistische streven naar zuiverheid en Lebensraum' en 'de vormgeving van een volkscultuur' uitmondden 'in totale oorlog en genocide'.[18] Opvallend genoeg wees *Trouw*-recensent Joke de Wolf er juist op dat het ontbrak aan een verhaal, ondanks de bijschriften en audiotour met object gerelateerde informatie, en een introducerende film. Ze concludeerde: 'Eén grote zaal in een klein museum is een moeilijke ruimte om zo'n beladen en tegelijk te breedvoerig verhaal te vertellen.'[19] Tegen de achtergrond van deze kritiek, loont het de drie delen van de expositie, en de wijze waarop daarin de relatie tussen ideeën, vormgeving en geweld wordt weergeven, nog eens nader te beschouwen.

In het eerste deel van de expositie waar het nationaalsocialistische zuiverheidsideaal als hét centrale verbindende concept van de tentoonstelling wordt geïntroduceerd, valt op dat de 'volkse' variant van het nazisme voorop staat. De inleidende tekst bij de expositie noemt 'het vestigen van een zuivere Duitse volkscultuur' als 'belangrijkste doelstelling' van de 'racistische ideologie' van het Derde Rijk'. 'Vormgeving', zo lezen we, werd 'bewust ingezet als instrument van de nazi-ideologie'. Vervolgens staat er: 'De belangrijkste doelstelling van de zuiverheidscultus van de nazi's was het ontwerp van de Arische mens zelf'. Zeker, het streven naar zuiverheid is een belangrijk thema in de Europese cultuurgeschiedenis van de late 19e en vroege 20e eeuw, maar het is de vraag of dat beschouwd kan worden als hét kernconcept van het nazisme.[20] Het heeft bijvoorbeeld weinig te maken met de Führercultus en het antisemitisme, andere meer politieke en sociaaleconomische kernconcepten van het nazisme die, opvallend genoeg, in de inleidende tekst niet worden genoemd. Het is bovendien de vraag in welke mate de nazi-ideologie de loop der gebeurtenissen in het Derde Rijk kan verklaren. Die ideologie speelt zeker een rol, maar maatschappelijke processen hebben ook hun eigen dynamiek en gebeurtenissen zijn daarenboven niet eenduidig maar kennen meerdere betekenissen; de genoemde processen passen bovendien in langere tradities en zijn onderdeel van internationale en transnationale ontwikkelingen.

Het door Jeffrey Herf in 1984 gemunte begrip 'reactionary modernism' zou veel geschikter zijn geweest om de complexe relatie van het nazisme met het modernisme en de daaruit voortkomende paradoxale kenmerken van het nazidesign – de mix tussen classicisme, 'volkse' cultuur en modernisme – vanuit een breder kader te inventariseren, te benoemen en ook ideologisch te duiden.[21] Dit amalgaam van traditionele en vooruitstrevende elementen in de stilering van het regime (en in de onderliggende boodschap) speelde

17 Deze rubriek is onderverdeeld op basis van de thema's 'het verduitste landschap', 'de vormgeving van de strijd' en 'de onafwendbare vernietiging'.

18 Timo de Rijk, 'Reactie: Tonen is beter dan verbergen', *de Volkskrant* 5-8-2019.

19 Joke de Wolf, 'Bij design van het Derde Rijk ontbreekt het verhaal', *Trouw* 8-9-2019.

20 Zie bijvoorbeeld: Rob van der Laarse, Arnold Labrie en Willem Melching red., *De hang naar zuiverheid: de cultuur van het moderne Europa* (Amsterdam 1998).

21 Jeffrey Herf, *Reactionary modernism: technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge 1984).

een grote rol in het bereiken van verschillende groepen in de Duitse samenleving die uiteenlopende motieven hadden om zich er al dan niet bij aan te sluiten. Nu kunnen we alleen maar instemmen met de historicus Remco Ensel die zich in zijn bespreking van de expositie, onder verwijzing naar Walter Benjamin, afvraagt of de esthetisering van de politiek, via de cultus van het superras, wel echt werd geloofd in het Derde Rijk.[22] Vervolgens constateert hij, onder verwijzing naar de hegemoniale status waarover het nazidesign in de expositie beschikt, op ironische toon: 'in Den Bosch wordt het design en de totalitaire cultuur van de nazi's vreselijk serieus genomen'.[23]

Het tweede gedeelte van de expositie is primair gewijd aan traditionele designgeschiedenis en vormt de kern van de expositie. Het geeft een aanzet tot een encyclopedisch overzicht van vormgeving in het Derde Rijk. Opvallend is hier echter de verouderde visie op het functioneren van de nazidictatuur die de tentoonstellingsmakers hanteren. Er wordt steevast gesproken van 'de nazi's', en een totalitaire staat 'waar vrijwel alles van bovenaf werd bepaald'. Met deze top-down benadering (ontleend aan Hannah Ahrend) wordt geappelleerd aan een uit de Koude Oorlogstijd stammende en inmiddels grotendeels achterhaalde visie op de praktijk van de nazidictatuur.[24] In de recente historische literatuur, gebaseerd op stellingen als 'working towards the Führer' (Ian Kershaw[25]), is inmiddels een veel genuanceerder begrip ontstaan over de ruimte, werking en betekenis van eigen initiatief onder de bevolking van het Derde Rijk, in relatie tot geweld en dwang van bovenaf. Helaas horen we over kunstenaars en hun individuele overtuigingen en acties in de tentoonstelling nagenoeg niets, zelfs niet in de sectie 'ontwerp en ontwerper' omdat daar de nadruk ligt op de stilering van Hitlers 'public image'. Er is daar ook ruimte voor de overbekende voorbeelden van Riefenstahl en Speer, maar die kunnen toch echt niet gezien worden als representatief voor *alle* ontwerpers. Hoe anders was het beeld geweest als in dit deel van de tentoonstelling plaats was geweest voor biografische informatie over ontwerpers, architecten en kunstenaars, ook voor hen die slachtoffer werden van het regime, of na de oorlog hun betrokkenheid bij het nazisme wisten te minimaliseren of bagatelliseren.[26] Jammer is dat ook de paradoxale relatie met het Bauhaus wordt genegeerd. Zoals John Heskett al stelde, betekende de sluiting van het Bauhaus in 1933 geen verwerping van hun modernistische programma door de nazi's. Het tegendeel was waar; overgenomen werd het strak esthetische design, de omarming van industriële productie om dat te vervaardigen, en de relatie met

22 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Berlijn 2013).

23 Remco Ensel, 'Nazi design in het Design Museum, Den Bosch', (24-9-2019), ongepubliceerde recensie, zie: Academia.edu.

24 Een voorbeeld van een recensie van de tentoonstelling die deze problematische visie overneemt is Mieke Rijnders, 'Design van het Derde Rijk', *De Witte Raaf* 202 (2019) 35.

25 Ian Kershaw, '"Working Towards the Führer". Reflections on the Nature of the Hitler Dictatorship', *Contemporary European History* 2-2 (1993) 103-118.

26 Voor deze gang van zaken in Nederland, zie: Arnold Witte, *Design is geen vrijblijvende zaak: organisatie, imago en context van de PTT-vormgeving tussen 1906 en 2002*, (Breda/Rotterdam 2006,) 53-61; Claartje Wesseling, *Kunstenaars van de Kultuurkamer: geschiedenis en herinnering* (Amsterdam 2014) 171-234.

een omvorming van het leven (alleen dan wel met een andere politieke signatuur).[27]

De nadruk op machtsuitoefening van bovenaf, en design dat in alles een eenduidige politieke boodschap uitvent, heeft een belangrijke retorische functie in de tentoonstelling. Het onderbouwt de stelling dat de Duitsers als het ware verleid zijn door 'de nazi's'. De Rijk zelf spreekt van het 'mechanisme van de verleiding'.[28] Deze stelling werd opgepakt door *de Volkskrant*-recensent Sander van Walsum, die stelde dat de tentoonstelling bij bezoekers 'het ongemakkelijke gevoel' kan oproepen dat 'ook zij misschien niet ongevoelig zouden zijn geweest voor de valse verlokkingen van het regime'.[29]

Het is bij deze verleidingsthese dat het gebrek aan wetenschappelijke onderbouwing van de expositie echt begint te wringen. De werking van propaganda, zeker in samenhang met terreur dient niet onderschat te worden, maar zelfs als de verbreiding van het nazisme gelijkgesteld kan worden aan een zenden en consumeren, zou er conform de recente theorievorming over consumptiecultuur, meer aandacht moeten zijn voor onderlinge relaties, individuele keuzes en gedragingen. Hoe verliep de distributie eigenlijk? Hoe werd het design door verschillende groepen gebruikt om de eigen individualiteit vorm te geven? Welke initiatieven namen mensen? Wat deden de slachtoffers, waren er subculturen of vormen van verzet? Doordat er voor deze perspectieven geen ruimte is, verwordt het tentoongestelde design tot het alfa en omega van het nazisme. Susan Hogervorst en Kees Ribbens constateren in hun blog op historici.nl dan ook terecht dat in de expositie de impact van nazidesign onderbelicht blijft: 'Die vraag is niet eenvoudig te beantwoorden, zeker als er zo op objecten wordt ingezoomd, maar zou wel getuigen van een kritischere benadering'.[30]

In het derde deel van de expositie, over oorlogsvoering en de Holocaust, wordt de traditionele definitie van design het meest opgerekt.[31] Het hoofdthema is de gedachte dat samenleving, mens en wereld maakbaar zijn en met uiterst gewelddadige en moorddadige interventies in de werkelijkheid vormgegeven kunnen worden. Het is een gewaagde stap, die het denken over design in het Derde Rijk op scherp zet, maar die door de focus op door ideologie gevoed daderschap te ver van de

27 John Heskett, 'Modernism and Archaism in Design in the Third Reich,' in Taylor en Van der Will, *The Nazification of Art,* 127. Michael Kater, *Weimar: From Enlightenment to the Present* (Yale 2014) 153. Bovendien waren Bauhaus-architecten en kunstenaars betrokken bij Nazi-gebouwen, meubilair en grafische vormgeving, zie Betts, *The Authority of Everyday Objects,* 29. Hierbij dient bedacht te worden dat voor de bühne deze kunstenaars werden verketterd, maar ondertussen gewoon opdrachten kregen van de overheid – overigens precies zoals in Italië, waar communistische kunstenaars opdrachten kregen voor kunst in de openbare ruimte van het fascistische regime.

28 Henny de Lange 'De nazi's verpakten hun fascistische boodschap in vooruitstrevend design', *Trouw* 9-1-2019.

29 Sander van Walsum, 'Een ongemakkelijk gevoel kan louterend zijn', *de Volkskrant* 8-9-2019.

30 Susan Hogervorst en Kees Ribbens, 'Design in het Derde Rijk'. https://www.historici.nl/design-in-het-derde-rijk/ (21-7-2020).

31 Een dergelijke holistische benadering van design als vormgeving van het leven is al eerder door De Rijk bepleit o.a. in zijn oratie, *Over design, cultuur en onveranderlijkheid* (Rotterdam 2011). Hij beargumenteert hierin een cultuurwetenschappelijke benadering van design met aandacht voor distributiekanalen en de participatie van de consument. Maar doordat hij zich concentreert op de objecten zelf en daarbij een algemeen geldend 'imago' veronderstelt, blijft de pluriformiteit in receptie buiten beeld.

realiteit is komen te staan. De *Süddeutsche Zeitung* kopte: 'Hochproblematisch ist die Schau, wo sie sich thematisch mit dem Holocaust berührt.' Het ontbreken van tegenbeelden – 'bildliche Zeugnisse der Menschenvernichtung in den KZs' – die het nazimateriaal kunnen ontmaskeren en contextualiseren, was voor recensent Alexander Menden de belangrijkste steen des aanstoots.[32] Hierover kan men natuurlijk van mening verschillen, maar het belang om in exposities over geweld geen ruimte te geven aan voyeuristische fascinatie en om zo recht te doen aan de waardigheid van de slachtoffers zal voor niemand ter discussie staan.[33] Tegen deze achtergrond is het negeren van verschillende rollen en posities van mensen en groepen – multiperspectiviteit – echter wel een grote omissie. Het had de schijnlogica kunnen doorbreken, zoals die uit de tentoongestelde 'ideologisch-geladen' objecten naar voren zou komen – de tentoonstellingsmakers spreken hierbij van een 'aangekondigd en onafwendbaar eindspel'. Deze omissie wordt ook goed geïllustreerd door de geëxposeerde militaire kaart van Warschau, waarop in 1940 door de hoge SS-er Max Jesuiter met een aniline potlood een vak gemarkeerd is, om aan te geven waar het getto moest komen. Over dit object (dat zich in een privécollectie in Dordrecht bevindt) zegt De Rijk in een interview 'er koud van te worden' omdat het hem uitnodigt na te denken wat er omging in het hoofd van Jezuiter.[34] Niet alleen is het wel een hele grote stap om de kaart als nazidesign te beschouwen, maar bovendien blijven in de ermee opgeroepen sensatie – en ook de museale installatie zelf – de bewoners van het getto, de Joodse slachtoffers, geheel buiten beeld.

Vanuit museologisch standpunt beschouwd is het een dramaturgisch hoogstandje dat de bezoeker van de tentoonstelling bij het verlaten van het museum uitgenodigd wordt de aandacht te richten op de voormalige synagoge ertegenover. Een namenmonument herdenkt er de 293 Joden uit Den Bosch, die de oorlog niet overleefden. Na de 'nationaalsocialistische verleiding' te hebben herbeleefd, levert het een ware catharsis op. Het zou echter beter geweest zijn als deze 'louter-ing', door een andere contextualisering, al in de expositie zelf opgeroepen zou zijn. Waarom is bijvoorbeeld niet het beruchte poorthek van concentratiekamp Buchenwald getoond met het 'Jedem das Seine' motto. Met zijn mix van modernitеit en volkse elementen is het een klassiek voorbeeld van nazidesign, maar het laat ook zien dat de relatie tussen vorm en boodschap niet vanzelfsprekend een-op-een is. De ontwerper, Franz Ehrlich (1907-1984), was namelijk een 'Bauhäusler', die vanwege zijn communistische politieke overtuiging tussen 1937 en 1939 was opgesloten in het concentratiekamp. Later zou hij als architect werkzaam zijn in de DDR.

Als in de wetenschap werkzame recensenten beseffen we terdege dat het voor museumconservatoren een uitdaging is om wetenschappelijke inzichten, in al hun

32 Alexander Menden, 'Design im Nationalsozialismus: Die Vögelchen vom Berghof', *Süddeutsche Zeitung* 30-9-2019.

33 Voor het debat hierover, zie bijvoorbeeld: Robert M. Ehrenreich en Jane Klinger, 'War in Context: Let the Artifacts Speak', in: Wolfgang Muchitsch (red.), *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions* (Bieleveld 2013) 145-154.

34 Karolien Knols, 'Interview makers Design van het Derde Rijk', *de Volkskrant* 5-9-2019.

Het bekende hek van Buchenwald, ontworpen door Franz Ehrlich
Wikimedia Commons

complexiteit, te vertalen naar een tentoonstelling voor een breder publiek met een heldere boodschap, en dat er daarbij soms concessies nodig zijn. *Design van het Derde Rijk* was onmiskenbaar boeiend en relevant, maar meer wetenschappelijke diepgang en reflectie zou bij het samenstellen ervan op zijn plaats zijn geweest, en vooral ook een beter gestructureerd, en subtieler gelaagd narratief hebben opgeleverd. De tentoonstelling maakt namelijk van de fascinatie die het fascisme anno 2019/20 nog steeds oproept, een historische les, zonder deze fascinatie kritisch te ontleden. Het is daarmee geen 'ode aan het nazidesign', maar de makers lijken wel – ondanks het in 2019 in kranten gevoerde debat hierover – in de ban van de kwaliteit van het nazidesign te zijn. In de persmap staat geschreven: 'als je volmondig "dit nooit weer" wilt kunnen zeggen, moet je de moeite nemen te analyseren hoe de processen van beïnvloeding destijds werkten'. Doordat voorbij is gegaan aan de belangrijkste ontwikkelingen in het onderzoeksveld van de afgelopen decennia, is de expositie daarin niet geslaagd. De holistische benadering van nazidesign heeft uiteindelijk geresulteerd in een *picking-list* van objecten, die te veel in isolement wordt beschouwd, te weinig ruimte geeft aan dissonantie, en daarmee een realiteit creëert, die juist ook op ideologisch niveau nooit heeft bestaan. Alexander Menden stelt in de *Süddeutsche Zeitung* terecht dat het 'Projekt am eigenen, hochambitionierten Anspruch scheitert'.[35] Het was anders geweest als minder vanuit grote, inmiddels deels achterhaalde abstracties – de nazi's, de totalitaire staat, de nazi-ideologie – was gedacht en de menselijke maat met de

35 Alexander Menden, 'Design im Nationalsozialismus: Die Vögelchen vom Berghof', *Süddeutsche Zeitung* 30-9-2019.

daarbij horende ervaringen, meer ruimte had gekregen. Wellicht had ook een strengere focus op designgeschiedenis kunnen helpen, de nu gepresenteerde alomvattende en anonimiserende kijk op nazidesign, te doorbreken. Kunnen we de betrokken designontwerpers bijvoorbeeld medeverantwoordelijk houden voor de gruwelen van het regime? Welke rol heeft het Derde Rijk eigenlijk gespeeld in de latere doorbraak in de Westerse wereld van het moderne designconcept, dat vooral lifestyle en gevoel zegt te genereren? En, om dichter bij het uitgangspunt van expositie te blijven, waarom was datzelfde nazidesign dat de Duitsers zou hebben verleid, veel minder succesvol in de bezette gebieden? Het stellen van dergelijke vragen, die de bezoekers op kritische wijze uitdagen verbindingen te leggen met het heden, zou ons inziens zinvoller geweest zijn dan het opleggen van een historische les, hoe belangrijk die op zichzelf ook blijft.