



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Kunst, kampen en landschappen: de blinde vlek van het dadererfgoed

van der Laarse, R.

Publication date
2009

Published in
De dynamiek van de herinnering: Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van der Laarse, R. (2009). Kunst, kampen en landschappen: de blinde vlek van het dadererfgoed. In F. van Vree, & R. van der Laarse (Eds.), *De dynamiek van de herinnering: Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (pp. 169-195, 302-306). Bert Bakker.

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.

De dynamiek van de herinnering

Nederland en de
Tweede Wereldoorlog
in een internationale context

Onder redactie van
Frank van Vree en Rob van der Laarse

Inhoud

FRANK VAN VREE EN ROB VAN DER LAARSE,
Ter inleiding 7

FRANK VAN VREE, De dynamiek van de herinnering.
Nederland in een internationale context 17

ROB VAN GINKEL, De dodenakker van de 'Duivelsberg'.
Symboliek, ritueel en ideologie rond een
herdenkingsplaats 41

ESTHER CAPTAIN, Van pelgrimsreis naar erfgoedtoerisme.
Sporen van de oorlog in Indonesië en Japan 66

DIENKE HONDIUS, Gewichtige lessen. Het onderwijs over de
Tweede Wereldoorlog in de eerste jaren na de bevrijding 85

BETTINE SIERTSEMA, Kampgetuigenissen. Herinnering in
teksten 106

ROEL HIJINK, De musealisering van de kampen. Tussen
werkelijkheid en verbeelding 128

CLAARTJE WESSELINK, 'Uit ons werk, uit ons land, uit onze
samenleving!' Het omstreden erfgoed van Henri van de
Velde 148

Deze uitgave is mede tot stand gebracht met financiële steun van
het Ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport.

© 2009 Samenstelling en inleiding Frank van Vree en Rob van
der Laarse

Omslagontwerp Jochem Ruijgrok

Foto omslag Frank van Vree

www.uitgeverijbertbakker.nl

ISBN 978 90 351 3229 0

Uitgeverij Bert Bakker is onderdeel van Uitgeverij Prometheus

ROE VAN DER LAARSE, Kunst, kampen en landschappen.

De blinde vlek van het dadererfgoed 169

JAAP KOLEN, RUTGER VAN KRIEKEN EN MAARTEN

WIJDEVELD, Topografie van de herinnering. De
performance van de oorlog in het landschap en de
stedelijke ruimte 196

MATTHIAS HEYL, Duitse herinneringscultuur. Gedachten en

patronen 221

GAVIN SCHAFER, Een angstvallig gekoesterde overwinning.

De herdenking van de oorlog in Groot-Brittannië sinds
1945 245

ALEXANDER PRENNINGER, Zelfbedrog en dubbelspraak. De

'verbannen' herinnering van de Tweede Wereldoorlog in
Oostenrijk 265

Noten 289

Over de auteurs 319

Verantwoording 325

Illustratieverantwoording 327

Frank van Vree en Rob van der Laarse

Ter inleiding

In de eerste decennia na 1945 werd de Tweede Wereldoorlog vooral herdacht als een *nationale* gebeurtenis, als een periode van onderdrukking en verzet, waaruit het land verenigd en geestelijk versterkt naar voren was gekomen. Dat gebeurde niet alleen in Nederland, maar ook in andere landen die hadden geleden onder het geweld en de terreur van het Derde Rijk en zijn bondgenoten. Monumenten, films, romans en schoolboeken – zij ademden stuk voor stuk een geest van nationale en ideologische bevlogenheid. Dat de dood van miljoenen weinig tot niets te maken had met opoffering, heldendom en nationale eer, maar meer met racistische vervolging, bombardementen, massale terreur en verderf, bleef dikwijls buiten beeld – evenals de vele scherpe interne tegenstellingen en conflicten die de meeste landen tijdens de bezetting hadden beheerst.

Zo was er in de Nederlandse herinneringscultuur aanvankelijk bitter weinig aandacht voor de rampzalige gebeurtenissen die zich binnen het joodse deel van de bevolking hadden voltrokken – niet bij officiële herdenkingen, niet in het onderwijs en zelfs niet op de plaatsen van verschrikking zelf, zoals de voormalige nazikampen. En toen er dan eindelijk, na jaren touwtrekken en soebatten, in 1962 een monument voor de slachtoffers van de vervolging en vernietiging werd opgericht, greep men terug op een terminologie die paste bij een nationalistische – om niet te zeggen: militaire – manier van herdenken: **HERDENKINGS-PLAATS VAN DE IN 1940-1945 GEVALLEN JOODSCHE LAND-**

doen weerklinken. Het is echter de vraag of dit Van de Veldes waardering als kunstschilder geschaad heeft of nog zal schaden. Het vermoeden rijst dat de achterstand die Van de Velde opliep in de tweede helft van de twintigste eeuw, hierdoor zeker niet groter is geworden – de tijd is er niet meer naar. Toekomstig onderzoek – in de diepte naar Van de Velde en in de breedte naar vergelijkbare kunstenaars – moet het beeld van de veranderende naoorlogse positie van kunstenaars die in 1945 te boek kwamen te staan als ‘fout’, verder zichtbaar maken.

Rob van der Laarse

Kunst, kampen en landschappen

De blinde vlek van het dadererfgoed



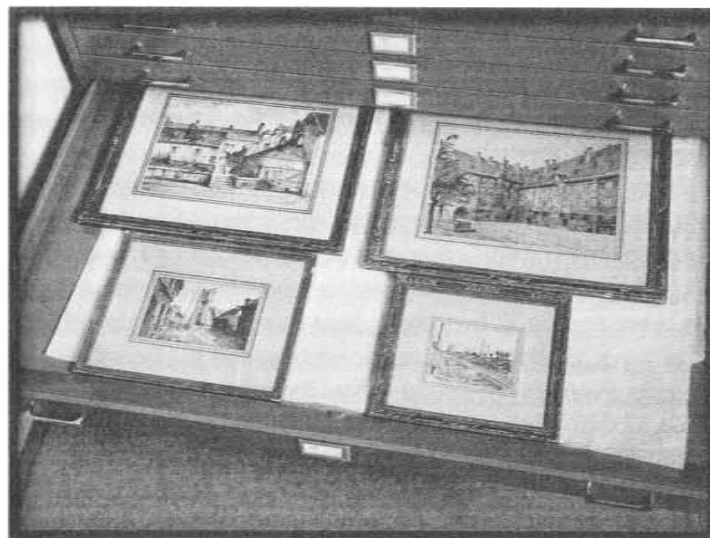
19. W. Hübotter, schetsontwerp Bergen-Belsen, 14 juni 1946

Wie kent het niet, een sterke gehechtheid aan foto's en films die herinneren aan vertrouwde vrienden en familieleden? Ze worden met zorg omgeven, staan als pronkstukken in glazen lijstjes op de schoorsteenmantel of liggen veilig weggeborgen in het depot van onze fotoalbums en videoboxen. Als souvenirs en memorabilia zijn ze dragers van onze herinneringen en daarmee van ons familiebesef, van onze identiteit, maar bij een

overlijden of scheiding blijken ze al snel betwist bezit of raken ze in de vergetelheid.

Niet alleen ons persoonlijk leven, ook de wereld van kunst en cultuur wordt beheerst door deze dynamiek van de herinnering. Want wat wij als 'ons' erfgoed koesteren, zijn vaak de toegeëigende bezittingen van verdwenen elites en overwonnen volkeren. Soms keren deze echter na jaren weer bij hun 'nabestaanden' terug, terwijl andere vervallen tot museale depotstukken of worden gefacelift als 'nieuw erfgoed'. Deze tegenbewegingen doen zich bij uitstek voor bij het erfgoed van de Tweede Wereldoorlog, waar alles draait om documenteren, herdenken en herinneren, maar tegelijk heel wat is verdwenen en weggemoffeld. De voornaamste uitdaging waarvoor we staan in onze omgang met dit 'erfgoed van de oorlog' is dan ook een antwoord te vinden op de vraag hoe al dit bewaarde en verplaatste materiaal voor de toekomst moet worden behouden en ontsloten. Uiteraard geldt dit in het bijzonder voor de officiële herdenkingsplaatsen en oorlogs- en verzetsmusea, maar niet minder belangrijk zijn de spullen en sporen die lange tijd niet verzameld of getoond mochten worden. Daarom wil ik in deze bijdrage aandacht schenken aan enige lastig te doorgronden aspecten van de omgang met objecten en plekken die na de oorlog zijn getaboeïseerd als dadererfgoed, variërend van authentieke memorabilia tot geënceneerde herinneringsplaatsen. Wat deze plekken en objecten gemeen hebben, is niet dat ze intrinsiek gevaarlijk zijn, maar juist door hun onverwachte vertrouwdeheid voor ons bedreigend kunnen zijn. Ze zijn nooit weggeweest, en toch niet eerder opgemerkt. Daardoor komt de oorlog plotseling heel dichtbij.

'THE WATERCOLORS' – OF HET TABOE VAN DE HERINNERING



20. Adolf Hitlers aquarellen in het Pentagon (zie ook kleur-afbeelding 6)

Alle omgang met erfgoed draait om de vraag wiens erfgoed door wie en voor wie wordt bewaard, gerestaureerd en ontsloten. Maar deze vraag wordt in het bijzonder opgeroepen door oorlogserfgoed, want dit erfgoed is nooit neutraal. Dit geldt meer dan wat ook voor vier aquarellen uit het begin van de vorige eeuw van de hand van een eertijds onbekend, tweederangs kunstenaar uit Wenen, die signeerde met 'A. Hitler' (zie kleur-afb. 6).

Ik geloof niet dat ik overdrijf wanneer ik zeg dat deze topografische stadsgezichtsjes en landschapjes vandaag de dag door vrijwel elk museum 'ontzameld' zouden worden. Naïever en onschuldiger kan kunst niet zijn. Toch toont bovenstaande foto het gevaarlijkste erfgoed van de westerse wereld. Diep weggeborgen achter vele sluis- en kluisdeuren in The Army Centre for

Military History in een zwaarbewaakt gebouw in Washington onder beheer van het Pentagon, bevinden Hitlers aquarellen zich in een ladekast, 'only referred to as the Watercolors'. Daar zijn ze in 2003 teruggevonden en met behulp van een complexe belichtingstechniek gefotografeerd door de Nederlandse fotograaf en beeldend kunstenaar Gert Jan Kocken, waarmee de reproductie van de aquarellen als het ware een zelfstandig kunstwerk is geworden.¹

Deze best beveiligde kunstwerken ter wereld zijn afkomstig uit het bezit van Hitlers officiële fotograaf en hagiograaf Heinrich Hoffmann, en in 1945 door het Amerikaanse leger als oorlogsbuit naar Washington meegenomen. Hoffmann had het leven van de Führer vastgelegd in maar liefst 2,2 miljoen negatieven of 7000 filmpjes, die eveneens in het Pentagon zijn opgeslagen. Naar het voorbeeld van Rybacks recente studie over Hitlers bibliotheek, waarvan ook al een deel in Washington (in de Library of Congress) is terechtgekomen, zou een studie naar Hoffmanns mediatheek ons veel kunnen leren over Hitlers zelfbeeld.² Hoffmann was misschien wel Hitlers voornaamste vertrouweling. Hij was eigenaar van de fotowinkel waar zijn minnares Eva Braun achter de toonbank stond. De aquarellen waren hem op zijn vijftigste verjaardag door de Führer zelf geschonken.

Ook na de oorlog bleek Hitlers 'imagomaker' nog zozeer aan die gift gehecht dat hij onmiddellijk na zijn vrijlating in 1950 een claim voor restitutie bij de Amerikaanse regering indiende. Dit was overigens niet uitzonderlijk. Veel roofofbuit is direct na de oorlog met succes door Duitsers van de geallieerden teruggevorderd. Hitlers *Waterverven* zijn echter nooit bij hun oorspronkelijke eigenaar teruggekeerd. Na Hoffmanns overlijden in 1957 heeft zijn dochter de zaak bij de Amerikaanse rechter voortgezet, en later de rechten verkocht aan haar zaakgelastigde Billy Price, een Texaans verzamelaar van Hitler memorabilia en auteur van het boek *Adolf Hitler: The Unknown Artist* (1984). Pas in 2002 is die vordering door het Supreme Court afgewe-

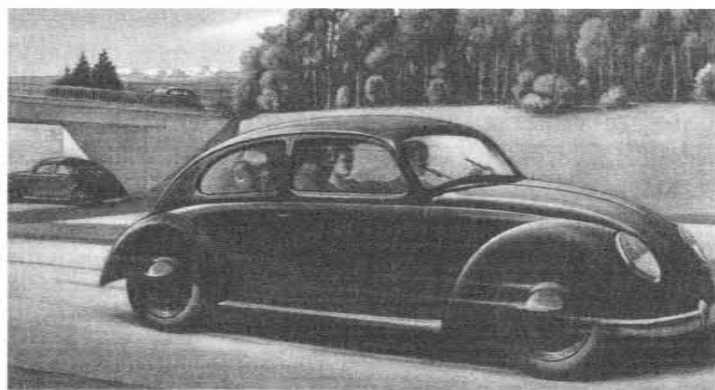
zen. De spullen mogen de kluis nooit meer uit. Want, zoals de Amerikaanse regering stelde: 'The United States is entitled to retain Hitler memorabilia (...) because we won the war.'³

Er zijn dus overblijfselen van de oorlog die blijkbaar te pijnlijk zijn om als 'ons' erfgoed geaccepteerd te worden en daarom in quarantaine blijven. Dit geldt overigens eveneens voor *Mein Kampf*, dat ook in Nederland nog altijd niet verkocht mag worden. Want inderdaad, de geschiedenis wordt door de overwinnaars geschreven. Daarom zuiveren we voortdurend het 'slechte' of 'foute' erfgoed uit de canon. Merkwaardig is het dan te constateren dat lang niet alles uit de roulatie is genomen. Want naast de 'erfgenamen' die om teruggave vechten, zijn er verzamelaars en neonazi's die belang stellen in werk van de Führer. Buiten de betonnen muren van het Pentagon bestaat zelfs een levendige markt voor Hitler-kunst, compleet met echtheidsverklaring.

Maar lang niet alle kopers zijn ook liefhebbers. Zo kochten de Engelse kunstenaars Jake en Dinos Chapman enige jaren geleden voor £ 115.000 een hele serie Hitler-doeken, waaronder 13 aquarellen, die zij bewerkten met psychedelische regenbogen, sterretjes en hartjes, en voor maar liefst £ 685.000 terug in de markt wisten te zetten. De olieverven hielden de Chapmans echter zelf om er in 2008 de spraakmakende expositie *If Hitler Had Been a Hippy How Happy Would We Be* in de Londense White Cube Gallery mee in te richten. In de kelder van het museum exposeerden zij hun *Fucking Hell* – maquettes vol concentratiekampen met vele aardlagen van gestapelde lijken, kadavers en duizenden miniatuur ss-soldaatjes in een asbruin decor van Hitlers geliefde stadsgezichten, landschappen en Romeinse ruïnes. Gelijkvloers hingen Hitlers originele portretschilderingen, realistische stukken in Oudhollandse stijl, die evenwel door de Chapman Brothers met scheermesjes tot gruwelbeelden waren bewerkt. Een bezoek aan deze tot moderne kunst verheven horrorwereld hield mij nog dagenlang bezig.

Opmerkelijk vaak vindt een morele afrekening met 'fout' erfgoed een artistieke rechtvaardiging in een afkeer van 'slechte' smaak. En wanneer kunstenaars deze 'kunst' als kunstdaad verminken, is er geen criticus die dit iconoclasmie ter discussie stelt. Waar fascisme samenging met modernisme gelden echter andere wetten. We hoeven slechts te denken aan de tot kunst verheven propagandafilms van Leni Riefenstahl of aan Adalberto Libera's *Boog* voor Romes wereldtentoonstelling van 1942. De laatste is rechtstreeks gekopieerd in Eero Saarinen's *Saint Louis Gateway Arch* (1965) te Missouri; de 192 meter brede en hoge stalen parabool als nationaal gedenkteken voor Thomas Jeffersons 'Westward expansion', die vandaag de dag de status geniet van icoon van het Amerikaanse modernisme.⁴ Verklaart deze kritiekloze toe-eigening van het modernisme misschien ook de opmerkelijke naoorlogse populariteit en cult-status van Hitlers 'volkswagen'? Want, inderdaad, als Hitler een hippie was, reed hij een vw!

Volgens sommigen schetste de toekomstige Führer zijn



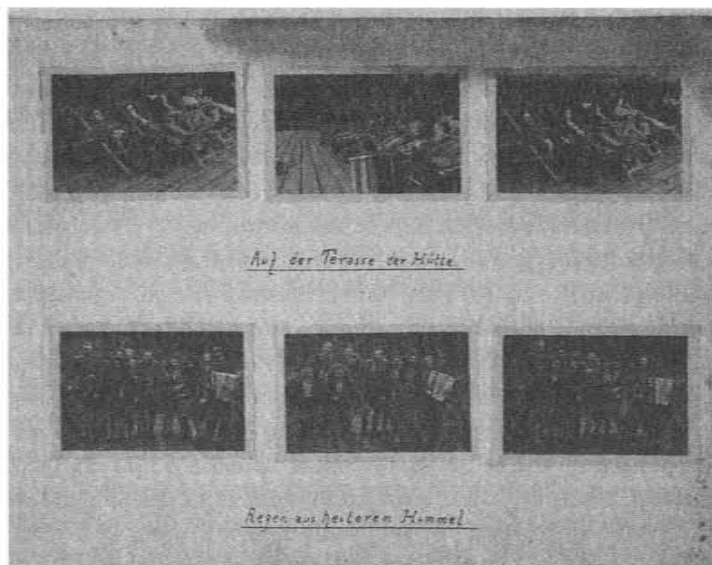
Der KdF Wagen

21. *Deutscher Arbeitsfront (DAF), Kleiner Prospekt KdF Wagen, 1939*

droomauto al in 1932 op een terras in München op een bierviltje, waarna deze *Kraft durch Freude-Wagen* nog geen zes jaar later naar ontwerp van Ferdinand Porsche in de nieuwe KdF-Stadt aan de Allerrivier (het tegenwoordige Wolfsburg) in productie werd genomen. DER VOLKSWAGEN DES FÜHRERS! EIN WELT-REKORD DEUTSCHER TECHNIK! kopte een van Heinrich Hoffmanns antibolsjewistische affiches in juni 1938.⁵ Ieder gezin zou voor 5 mark per week kunnen sparen voor een KdF-Wagen, waarmee men rijdend over Hitlers Autobahnen kon genieten van de nieuwe snelwegpanorama's – een utopie waarvan door het uitbreken van de oorlog overigens maar weinigen konden genieten.⁶ Anders dan de oorspronkelijke KdF-brochures (die in Europa niet herdrukt mogen worden), is deze 'Hitler-kunst' – de auto zelf – na de oorlog niet uit de roulatie genomen. Integendeel, nadat de succesvolle KdF-wagen in de zwaar gebombardeerde fabriek in de Britse bezettingszone onder de al door Hitler gebruikte naam *Volkswagen* opnieuw in productie werd genomen, veranderde hij van nazisymbool in hét icoon van het naoorlogse wirtschaftswunder. Evenals de *Boog* van Libera was ook de KdF-wagen van bruine smetten gezuiverd. Zo staat de naam Porsche tegenwoordig voor 'modern design' en is de Kever uitgegroeid tot een van Duitslands meest populaire *Erinnerungsorte*.⁷

HET HÖCKER-ALBUM, OF DE TERUGKEER VAN DE HERINNERING

Onverwachts kan het vergeten verleden ook worden teruggeroepen. Zoiets deed zich recent voor met het door het US Holocaust Memorial Museum onder de noemer 'Auschwitz door de lens van de ss' in de openbaarheid gebrachte *Höcker-album*. In 2007 verwierf het museum in Washington van een anoniem gebleven schenker dit fotoalbum van *ss-Obersturmführer* Karl Höcker, de adjudant van de kampcommandant van Auschwitz,



22. Höcker-album, 1944

dat evenals de foto's van Hoffmann in 1945 door een Amerikaans militair in beslag was genomen.⁸ We zien Höcker zelf afgebeeld naast hoge officieren als de kampcommandanten van Auschwitz en Birkenau Richard Baer en Rudolf Höss, en kamparts dr. Josef Mengele. Höckers album bestaat weliswaar uit niet meer dan 31 ingebonden kartonnen velletjes met 116 foto's, maar die paar bladzijden hebben heel ons beeld van de kampbeul verstoord.

Het meest verwarrend in dit album zijn, naar ik meen, niet zozeer de plaatjes van geüniformeerde kameraadschap, die – goed of fout – in elk soldatenalbum zijn aan te treffen, maar de foto's van 'spzierende' ss'ers met hun *Helferinnen*, zingend als op een Kraft durch Freude-uitstapje in de bosrijke omgeving van Solahütte, een nog bestaand voormalig ss-ontspanningsoord in Międzybrodzie, niet ver van Auschwitz. Het is schokkend dat deze schijnbaar alledaagse kiekjes van normale,

vrolijke jonge mensen in de zomer van 1944 op een dagje vrij genomen zijn, in de weken dat de nieuwe ovens van Topf & Sohn op topcapaciteit draaiden voor de vergassing van 400.000 Hongaarse joden. Die dag, 22 juli, was overigens een betrekkelijk rustige dag, met slechts 150 nieuwe gevangenen, waarvan er 117 direct werden afgevoerd naar de gaskamers, en 21 mannen en 12 vrouwen als dwangarbeiders tewerk werden gesteld. Zij ondergingen daarmee hetzelfde lot als dat van een eerder transport uit het door Hongarije ingelijfde Roethenië (tegenwoordig Oekraïne), waarvan de aankomst en selectie op station Birkenau eind mei of begin juni 1944 misschien door dezelfde ss-fotograaf als die van het *Höcker-album* in een fotoalbum zijn vastgelegd. Het werd op miraculeuze wijze gevonden door Lily Jacobs bij de bevrijding van kamp Dora, honderden kilometers van Auschwitz. Jacobs herkende op enkele van de bijna tweehonderd foto's haar eigen familie. Dit *Auschwitz-album* werd door Yad Vashem in 1980 voor het publiek ontsloten en vormt tot op heden het enige visuele bewijs van de jodenmoord.⁹

Foto's zijn in de wereld van het oorlogserfgoed populaire museale instrumenten om een identificatie met slachtoffers op te roepen. Wij zijn gewend de kampen te zien door de ogen van geallieerde fotografen starend naar graven, lijken en broodmagere gevangenen. Wat het *Höcker-album* toont is echter de vergeten of verdrongen ervaringswereld van de daders. Dit plaatst ons voor een verontrustend dilemma. Want hoe moeten we ons verstaan met deze vervolgers? Met hoeveel afschuw, schaamte en nieuwsgierigheid kijken we als voyeur naar het vrolijke, al te menselijke gezicht van het ouderschap? Ik vind die foto's daarom veel lastiger te verdragen dan Hitlers 'gevaarlijke' aquarellen. Wie de betekenis van deze foto's probeert te vatten komt er niet meer van los.

De onbehaaglijke gedachten die door het *Höcker-album* worden opgeroepen, leggen op pregnante wijze een aan alle erfgoed inherente tegenstrijdigheid bloot. Want enerzijds wordt erfgoed altijd bedreigd en is het altijd vijf voor twaalf in erf-



23. Aankomst van joodse vrouwen en meisjes op de Judenrampe, Auschwitz-album, mei 1944

goedland, maar anderzijds kan erfgoed zelf bedreigend zijn. Anders gezegd, erfgoed is onze manier om tegelijkertijd om te gaan met de 'pastness' en de 'presence of the past'. Door het vreemde verleden te reconstrueren tot een vertrouwd 'vroeger', kunnen we ons troosten met het verlies in onschuldige pret en nostalgie. Maar achter die ironische façade ligt niet zelden een weggemoffeld schandaal of een diep verstopt trauma verborgen, en wanneer het masker valt, blijkt het verleden opeens minder ver en vreemd dan lang gedacht.¹⁰ Erfgoed draait dan ook evenzeer om verlies als toe-eigening. We redden zo veel mogelijk sporen van het verleden omdat het onze laatste getuigen zijn. Authenticiteit en identiteit zijn – hoe illusoir ook – cruciale noties in onze betekenisgeving, op grond waarvan wij schaamteloos staren naar de ontvreemde bezittingen van ande-

ren. Daarom zijn onze voornaamste herdenkingsplaatsen vaak *in situ* herinneringsplaatsen, zoals het Anne Frank Huis dat als de ultieme site van het joodse slachtofferschap is uitgegroeid tot een museale top-één-attractie.

De iconische site van het Holocaust-erfgoed, het voormalige vernietigingskamp Auschwitz-Birkenau, biedt als ruïne-landschap een vergelijkbare historische sensatie. Dit schuldig landschap is als symbool van het kwaad deel van ons erfgoed geworden. Daarom worden we misschien ook wel zo verward door Karl Höckers kampfoto's. In het *Höcker-album*, waarin van dit iconische Auschwitz, van heel die terreur van de menselijke vernietigingsmachinerie geen glimp te zien is, bekijken we het kamp door de ogen van de dader. De impact is er niet minder om. Karl Höckers *andere* Auschwitz bestond immers uit nette, beschaafde officieren die in het zwartste gat van de vernietiging als 'normale' mensen na drukke arbeid in de natuur ontspanning zochten. De camera loog niet. En juist daarom kijken we stomverbaasd naar deze foto's, niet om wát wij zien, maar om wat in de schaduw verborgen blijft: gevangenen, prikkeldraad, martelkamers, gaskamers en verbrandingsovens. Wat dit fotoalbum toont, zijn de gelukkige bestuurders van een modelkamp in de verduitsste *Heimat* van een opgeschoond slagveld, waarin naar analogie van de tuin door wieding en selectie de menselijke soort werd veredeld in een in snelheid, omvang en efficiëntie ongeëvenaard zuiveringsproces.¹¹

DE NATIONALISERING VAN HET HERINNERINGSLANDSCHAP

We weten dat kampcommandant Höss hield van orde en maat, niet alleen waar het ging om de transporten, maar eveneens waar het de onder zijn leiding in Auschwitz aangelegde tuinen betrof. Zoals Judith Cohen van het *us Holocaust Memorial* benadrukt, waren deze de sieraden van het kamp, waarop

hij met strenge regels toezag.¹² Hitler en andere vooraanstaande nazileiders, zoals Rudolf Hess, nazi-ideoloog Afred Rosenberg en ss-Reichsführer Heinrich Himmler, waren overtuigde vegetariërs, anti-urbanisten, en aanhangers van de homeopathie en antivivisectiebeweging. In september 1937 schreef Himmler een instructie dat alle landerijen in bezit van de ss en de politie moesten worden voorzien van tegen katten en mensen beschermde nestkastjes voor zangvogels op alle bomen en struiken. Hij sprak daarbij de hoop uit dat alle herdenkingplaatsen en concentratiekampen 'im Verlaufe weniger Jahre zu Tier und Naturparadiesen werden'.¹³ In Dachau, Duitslands eerste concentratiekamp, had hij toen al jonge ooievaars uitgezet en geëxperimenteerd met de bijenteelt en de kweek van homeopathische kruiden. Botanisten en ecologen zuiverden het Duitse landschap van exoten, zoals de nazi's de samenleving zuiverden van devianten en allochtonen. Hun racisme was gegoten in biologische analogieën, en de afkeer van 'volksvijandelijke', ontwortelde mensenrassen vertoonde een opmerkelijke overeenkomst met die van exotische planten en bomen. Omstreeks dezelfde tijd als waarop Himmler plannen smeedde voor een jachtverbod op alle ss-terreinen en de oprichting voor een Duits genootschap voor de bescherming van dierenrechten, begin november 1941, gaf hij *ss-Einsatzgruppen* opdracht het joodse getto van Riga van volksvreemde 'luizen' reinigen.¹⁴

Zoals Joachim Wolschke-Bulmahn heeft opgemerkt, stond de nationaal-socialistische natuurliefde in een lange romantische traditie, nauw verbonden met de Duitse culturele natievorming.¹⁵ In de late negentiende eeuw draaide de 'nationalisering van de massa' nog om neoklassieke herdenkingsmonumenten die als territoriale heerserssymbolen op hoge rotsen werden 'geplant'.¹⁶ Duitse landschapsarchitecten als de invloedrijke Willy Lange politiseerden echter begin twintigste eeuw de *Gartenkunst* tot een 'ware Duitse landschapsstijl'. Geïnspireerd door het door archeologen gereconstrueerde mythische Teutoonse landschap ontstonden nieuwe *Nordische* parklandschappen,

gestoffeerd met nieuw ontworpen grafheuvels in de vorm van hunebedden en megalithische 'heldenhagen'. Deze germanisering van het nationale landschap werd uitgedragen door *völkische* organisaties als de antisemitische Tannenbergbund (later Das Deutschvolk) en de Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge.¹⁷ Ver weg van de steden, in de bossen en op de heiden, stichtten deze organisaties begraafplaatsen en grafmonumenten voor gevallen soldaten, die naar oude grafradities met eenvoudige natuurlijke middelen en inheemse plantenrassen uitdrukking gaven aan de verbondenheid met het Germaanse ras en de Duitse Heimat. Zelfs rozen werden als exoten uit dit 'genationaliseerde' herdenkingslandschap verbannen. Niet alleen gebruikte men 'nur heimische Holzarten wie Eiche, Linden, Birke, Esche, Eibe, Wacholder, und anderes immergrünes Nadelholz', ook werd uitsluitend inheems natuursteen toege-



24. Voormalig NSDAP-herinneringsmonument Sachsenhain, Verden, 1934

past – het liefst *Findlinge* of zwerfstenen met daarin gekerfde runentekens en swastika's in plaats van christelijke symbolen.¹⁸

Deze dodencultus bereikte zijn hoogtepunt in Sachsenhain, de heilige heldenhaag die in 1934 op last van Himmler en Rosenberg was gesticht bij het plaatsje Verden in Neder-Saksen. Dit nog altijd populaire toeristenoord werd Duitslands eerste nationaal-socialistische herdenkingsplaats. Het herdacht de 4500 slachtoffers die volgens de nazi's op diezelfde plaats bij de monding van de Aller in 782 door Karel de Grote waren vermoord omdat zij zich niet wilden bekeren tot het christendom. Deze lang vergeten catastrofe (die vermoedelijk nooit heeft plaatsgevonden) werd naar ontwerp van de Berlijnse hoogleraar Heinrich Friedrich Wiepking-Jürgensmann en de landschapsarchitect Wilhelm Hübotter met ongekende zeggingskracht verankerd in het Duitse herinneringslandschap. Sachsenhain werd aangelegd in de vorm van een twee kilometer lange, beboste rondweg omzoomd met 4500 zwerfkeien, een voor elk slachtoffer, uitlopend op een paradeplaats ten behoeve van sportwedstrijden en zonnewendefeesten. Zo ontstond een uniek nationalistisch *Gesamtkunstwerk* van natuurlijke materialen in de vorm van een prehistorisch dolmenlandschap.

Deze nationalisering van het Duitse herinneringslandschap bleek de opmaat tot een expansionistische erfgoedpolitiek in grote delen van het door nazi-Duitsland bezette Oost-Europa. Onmiddellijk na het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog werden plannen gemaakt voor een verduitsing van het Tsjechische Sudetenland, Polen en de Oekraïne. Het Derde Rijk legitimeerde zijn 'drang naar het oosten' met een fysieke transformatie van deze Slavische landen in 'oeroude' Duitse cultuurlandschappen.

Voorals Himmler propageerde als *Reichskommissar für die Festigung deutschen Volkstums* de nazistische expansiepolitiek als een 'terugkeer' naar het oude erfgoed van de Teutoonse ridderorde. Dit 'Heim ins Reich' werd eveneens krachtig verwoord in romans als Karl Götz' *Die grosse Heimkehr* (1941), die

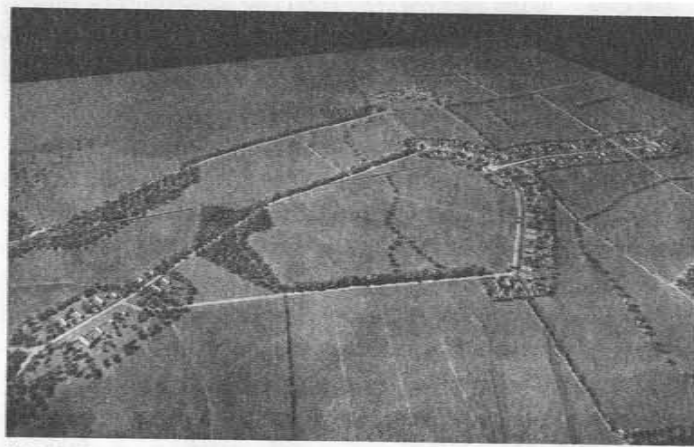


25. (a) en (b) Konrad Meyer toont zijn 'Raumordnung' aan Rudolf Hess en andere leidende nazi's op de tentoonstelling *Planung und Aufbau im Osten*, Berlijn, 1941

in 1943 onder de titel *Terug naar het vaderland* ook in Nederlandse vertaling verscheen bij de Amsterdamse ss-uitgeverij Hamer. Terwijl Auschwitz en andere *kz-Lagers* fungeerden als slavenkampen voor nieuw ontworpen fabriekssteden, ordonneerde Himmler vanaf 1940 de vorming van een 'gezond Duits cultuurlandschap' met nederzettingen, soldatenhoeven (*Wehrbauernhöfe*) en nieuwe landgoederen in de 'ingegliederten Ostgebieten'. De ruimtelijke planning van deze *Ostsiedlung* was opgedragen aan de Berlijnse planoloog ss-Obersturmführer prof. dr. Konrad Meyer die samen met Wiepking en andere vooraanstaande academici Himmlers agrarisch utopisme vormgaf in de 'harde' geopolitiek van het zogeheten *Generalplan Ost*. Naar historisch model van de Duitse dorps- en landschapsontwikkeling ontwierpen zij zelfs een complete ruimtelijke en 'völkische Neuordnung' van het veroverde Polen, uitgedragen in weten-

schappelijke publicaties en geavanceerde tentoonstellingen als *Planung und Aufbau im Osten* (1941).¹⁹

Naar Himmlers richtlijnen werd vooral de omgeving van de ss-concentratiekampen een voorbeeldfunctie toegekend. Daar zouden Duitse kolonisten voor het eerst in de geschiedenis naar hun volksaard ('deutscher Wesensart') leven in harmonie met de natuur. Naar de revolutionaire principes van de nationaal-socialistische *Raumforschung* was economisch nut hier volledig in samenhang met natuurontwikkeling en landschapsschoon gebracht.²⁰ Dwangarbeiders herschiepen Warthegau, zoals het voormalige West-Polen werd genoemd, en andere bezette gebieden in Duitse coulisselandschappen, met bosschages en hegetjes, als een ideale habitat voor wezels, egels, en roofvogels. Deze ruimtelijke erfgoedpolitiek draaide, in Meyers woorden, niet alleen om de bouw van nieuwe boerendorpen en *Heimstätten*, 'sondern um die Eindeutschung der neuen Gebie-



Landschaftsgerüst einer Dorfanlage im Warthegau. Nordlangstrasse Ostjezer. (Hiedl. kann der Zusammenhang auf dem linken unteren Teil der Seite und Lage des Dorfes mit durch die Wald- und Baumgruppenlinien hervortreten. Die Größe der im auf verzeichneten, kleinen Dorfteilungen aber. Hinweis auf die auf die gegenüberliegenden Seiten in die Planung einbezogen. Auch die Anlage von besonderen Gebäuden wird. Schaffung eines neuen Dorfes. Grundriss und die Anlage selbst, erhalten einen charakteristischen Charakter. Eindeutigkeit und Größe werden mit diesen oder Baumgruppen hervor gehoben. Die hier gezeigte Darstellung Gedächtnis Prof. Wiekling-Jürgensmann, Berlin. Entwurf: Dr. Bergmann, Kuhn und Fingermann.

26. H.F. Wiekling-Jürgensmanns ontwerp Landschapsgestaltung Warthegau (West-Polen), 1941

te, um die Ordnung, Gestaltung und Entfaltung von Raum und Landschaft als künftige Heimat deutscher Menschen'.²¹ Poolse stadjes als 'Posen' (Poznan), 'Lodsch' (Lodz) en 'Auschwitz' (Oswiecim) moesten na 600 jaar in naam en gedaante weer Duitse steden worden. Hele landstreken werden ontruimd ten behoeve van 'volksduitsers', vooral uit de Baltische gebieden. De verdrijving en deportatie van vreemde volkeren was noodzakelijk voor de historische taak in de oostelijke gebieden een nieuw 'Heimat-Landschaft' te scheppen 'in der sich der deutsche Mensch heimisch fühlt und in der er wirklich bodenständig werden kann'.²² Zo ontstond een 'paradijs van bloed en bodem', om met Dwork en Van Pelt te spreken – een paradijs dat een hel zou betekenen voor Polen en joden.²³

BERGEN-BELSEN, OF DE DILEMMA'S VAN HET HERINNERINGSLANDSCHAP

Hebben we niet te lang in de onschuld van de professionals geloofd? Hoewel het aandeel leidende nationaal-socialisten in (en buiten) Duitsland nergens zo groot was als in de kringen van architecten, monumentenzorg en natuurbescherming, heeft na de oorlog in deze erfgoedsector geen denazificatie plaatsgevonden.²⁴ Ook zijn Duitse steden en landschappen nooit gezuiverd van Heimat-architectuur, integendeel, de planners en architecten van het Derde Rijk werden juist bij de wederopbouw betrokken. Zo was Hübötter in 1947 stichter van de invloedrijke Technische Hogeschool voor *Gartenbau und Landeskultur* in Hannover, waaraan tot het eind van de jaren zestig ook Meyer en Wiekling als hoogleraren waren verbonden. In Meyers vrijpraak voor het Internationale Militaire Hof in Neurenberg speelde Wiekling's getuigenis een belangrijke rol. Hij verklaarde dat hun 'ausgesprochene Friedensarbeit' in het Derde Rijk had bestaan uit zuiver theoretische 'wunschbildplanungen'.²⁵ De invloed van Himmlers *Fachleute* op de ruimtelijke planning

en landschappelijke vormgeving van de Bondsrepubliek deed zich hierdoor na de oorlog nauwelijks minder gelden dan in de voorgaande periode. Zo werd Auschwitz' stadsplanoloog Hans Stosberg na de oorlog in dezelfde functie aangesteld in het verwoeste Hannover en promoveerde zijn collega Max Fischer in 1951 bij Wiepking op Auschwitz' *Grünplanung*, waaraan hij in de oorlogsjaren zelf een bijdrage had geleverd.²⁶

Ook dirigerden de architecten van het Derde Rijk de naoorlogse enscenering van de ontworpen nazilandschappen. Die continuïteit is rechtstreeks aanwijsbaar bij Bergen-Belsen. Nadat de ss in 1943 dit door de Wehrmacht gestichte detentiekamp in Neder-Saksen ten noordoosten van Hannover had overgenomen en uitgebreid met joodse concentratiekampen, groeide het uit tot het grootste kz-Lager van nazi-Duitsland. Belsen werd berucht om zijn *Todesmärche* van joodse gevangenen uit de Poolse kampen, die door de nazi's werden ontruimd bij de opmars van de Russen. Maar liefst de helft van de 70.000 slachtoffers stierf nog in de eerste maanden van 1945 als gevolg van epidemieën, onder wie de zusjes Margot en Anne Frank. Tot 1950 waren in Bergen-Belsen, in het zogeheten *DP-Camp*, naast het oude kampterrein, nog 12.000 joden als *displaced persons* gehuisvest. De barakken waren al direct na de bevrijding door de Engelse geallieerden verbrand, om verspreiding van ziekten te voorkomen – waarna niets restte dan een kale vlakte.

Juist in dit lege landschap droegen de geallieerden de Duitse autoriteiten op te zorgen voor een 'waardige' gedenkplaats, die de herinnering aan de verschrikkingen van Hitlers concentratiekampen blijvend levend zou moeten houden. Binnen een jaar ontstond het nog bestaande heidelandschap met groene taluds en monumenten – het joodse monument en de obelisk – dat echter ook de gruwel voorgoed onzichtbaar maakte. Op de plaats van de immense massagraven, vereeuwigd voor het oog van de wereld door de Britse fotografen en filmers, werden, verspreid over het terrein, grafheuvels opgeworpen. Bergen-Belsen werd daarmee West-Duitslands eerste herinneringsplaats



27. Gedenkplaats Bergen-Belsen in 1946

van de vernietiging – een schijnbaar desolaat, maar ontworpen landschap dat uitdrukking gaf aan wat het feitelijk was: Europa's grootste jodenkerkhof.

Daarmee stuiten we op een ongemakkelijke continuïteit. Want ook dit herinneringslandschap is een ideologisch landschap. Aan Bergen-Belsens transformatie van dodenakker tot herdenkingsplaats lagen in Duitsland diep verankerde romantische noties van natuurlijkheid en vergankelijkheid ten grondslag. Voor de nieuwe enscenering van het voormalig ss-terrein bij de stad Celle aan de Aller hadden de autoriteiten dan ook de *völkische* landschapsarchitect Hübötter aangetrokken.

Al in november 1945 kwam de ontwerper van Sachsenhain met een serie schetsontwerpen voor een gedenkplaats. De ongemakkelijke conclusie die wij hieruit mogen trekken is dat Bergen-Belsens herdenkingslandschap, ondanks het geallieerde opdrachtgeverschap, tot in detail vanuit de nationaal-socialistische ontwerptraditie is vormgegeven. In zijn opzet en materiaalkeuze (met uitsluitend inheems natuursteen en plant-

materiaal) volgde Hübotters 'landscape architecture swastika', om met een van zijn Hannoverse opvolgers te spreken, de richtlijnen van het *Handbuch für Friedhofsgärtner* van 1940.²⁷ Waar de natuur moest helen, paste bovendien geen storende relicten uit het verleden. Ondanks protest van overlevenden werden hekken, wachttorens en zelfs het crematorium verwijderd. Zo overleefde de Duitse landschapscultus de nazistische verschrikkingen en begon op Bergen-Belsen 'die Geschichte des Verschweigens'.²⁸ Hübotters wist zijn opdrachtgevers zelfs te overreden om de willekeurige grenzen van het kampterrein af te stemmen op de esthetische bezoekersbeleving, door de weidse monumentaliteit van het landschap te accentueren: 'Es muss uns gelingen die "Sensation" Belsen einzugraben und in eine ständig wirksame Mahnung einzuwandeln.'²⁹ Deze historische sensatie kreeg gestalte in een textuur van de herinnering, die het onherroepelijke en onzegbare uitdrukte in een beklemmende leegte. De doden 'rustten' er onder een Saksisch natuurlandschap dat kennelijk voor zichzelf moest spreken.

Ook hier blijkt de esthetiek van de 'daders' de modernistische breukervaring van 1945 te hebben overleefd, en opnieuw mogen we ons afvragen of die 'taal' ook door *ons* nog wordt begrepen. Voor ontwerpers als Wiepking en Hübotters was de landschaps- en herdenkingsarchitectuur nog vol betekenis. Zoals eerder de genazificeerde Poolse Heimat-landschappen de Duitsers in harmonie met de natuur moesten laten leven, zo waren hun naoorlogse ontwerpen bedoeld om in harmonie met het verleden te leven. Paradoxaal genoeg kwamen zij daarmee echter ook tegemoet aan Himmlers wens dat de kampen na de oorlog uit de herinnering zouden verdwijnen om voort te leven als 'natuurparadijzen' voor dieren en vogels. Voor hen stond vast dat landschappen konden spreken, zoals ook Albert Speer had gemeend dat zijn grootse stedelijke ontwerpen nog ver na de ondergang van het Derde Rijk als 'stenen woorden' tot toekomstige generaties zouden spreken.³⁰

Nog altijd zijn er neonazi's die in publicaties en rituelen

getuigen van dit geloof in de mystieke kracht van naziland-schappen. Lastiger te plaatsen is echter de toepassing van deze ontwerptraditie in de naoorlogse herinneringsarchitectuur van de voormalige concentratiekampen. Zelfs de indrukwekkende 'stenen van Treblinka' (zie de cover van dit boek) zijn misschien wel meerduidiger dan velen menen. De iconografie van dit enorme Gesamtkunstwerk van 17.000 zwerfstenen met inscripties van verdwenen joodse sjtets op de plaats van het voormalige vernietigingskamp, waar de nazi's alles onderploegden om de sporen van de vernietiging uit te wissen, is door zijn Poolse ontwerpers geplaatst in een joodse graftraditie. De stenen roepen associaties op met het joodse kerkhof in Praag, en aan de kiezeltjes die door bezoekers op joodse graven worden gelegd.³¹ Maar Hübotters zou ongetwijfeld hebben gewezen op de invloed van Sachsenhain, dat als eerste Europese herdenkingsplaats door zijn omvang, natuurlijke eenvoud, geïsoleerde ligging en duizenden van inscripties voorziene zwerfstenen een vergelijkbare spirituele 'sensatie' van continuïteit in gebrokenheid beoogde.

Door zijn vroege musealisering heeft de vormgeving van Bergen-Belsen grote invloed uitgeoefend op de inrichting van andere kampterrainen als plaatsen van herinnering. In ons land is dit te zien in het voormalige doorgangskamp Westerbork in het Drentse Hooghalen. Wie vandaag de dag het terrein bezoekt, vindt ook hier een lege vlakte, al zijn de laatste houten barakken pas in 1971 met de ontmanteling van het Molukkenkamp Schattenberg verdwenen. Nadien is het terrein verlandschappelijkt en in 1992 ingericht als herinneringsplaats: een groene ontworpen ruimte met taluds en enige symbolische oorlogskunst, zoals het monument van de 102.000 stenen – een steen voor iedere slachtoffer. Tot die tijd was Westerbork, zoals de meeste van de circa 10.000 voormalige concentratiekampen in Europa, 'erfgoed zonder eigenaar'.³² Het is misschien een wat ongemakkelijke constatering in de context van wat zich hier heeft afgespeeld, maar de 'sensatie'

van het weidse, lege 'niemandsland' fungeerde tot voor kort ook op deze plek als een effectieve metafoor voor het onomkeerbare verlies van de Holocaust, waar herdenken en verzwijgen onlosmakelijk waren verbonden.³³

REGIMES VAN HERINNERING

Herinneren is ook altijd een vorm van vergeten. Wie Westerbork reduceert tot de jodenvervolgung 'ontferft' de nabestaanden van andere oorlogsslachtoffers (zoals de Roma en Sinti) zowel als van de NSB'ers, militairen, Indische Nederlanders en Ambonezen die hier na de oorlog zijn ondergebracht. De Molukse herinneringsgemeenschap heeft zelfs de langste bewoningsgeschiedenis in kampen als Vught of Westerbork. Evenals Auschwitz ontkomen ook de Nederlandse herinneringskampen niet aan de druk om zich te presenteren als 'Holocausticoon', maar tegelijk groeit de wens om de complete biografie te vertellen.³⁴ Tot welk een spagaat dit kan leiden, blijkt uit de reacties op een eerste tentoonstelling over Westerbork als NSB-interneringskamp in de eerste jaren na de bevrijding. De tentoonstelling vond plaats in 2008, in het drie kilometer verderop gelegen herinneringscentrum, en maakte veel los. Wat door 'kinderen van foute ouders' als een late erkenning van hun naoorlogse slachtofferschap werd ervaren, riep in joodse kringen traumatische herinneringen op aan hun 'kleine shoa' van na de oorlog. De lange periode van het grote vergeten is immers nog lang niet voorbij.

Oorlogserfgoed is altijd gelaagd, meerstemmig en vol dissonanten. Veel hiervan gaat in de museale presentatie voor bezoekers verloren. Zoals Frank van Vree elders in deze bundel laat zien, is er na de oorlog sprake geweest van verschillende herinneringsvertogen. Aanvankelijk was er in Nederland en in andere Europese landen nog ruimte voor spontane herdenkingen van oorlogsgetroffenen, maar deze maakten vanaf 1946

snel plaats voor officiële monumenten. Tot in de jaren zestig draaide deze nationale herdenkingscultuur om de heroïek van Onderdrukking en Verzet, waarna over het bestaande herdenkingslandschap een nieuw web van herinneringsplekken voor slachtoffers van de Holocaust is gesponnen. Zoals hierboven opgemerkt, heeft die verdichting veel te maken gehad met een *erkenning* van slachtofferschap. Om die reden laat de officiële herinneringscultuur zich echter lastig verenigen met het erfgoed van de daders. Ook hier speelt een erkenning van slachtofferschap, zelfs in het 'land der daders', Duitsland, met zijn door de Russen verdreven *Heimatvertriebenen*, Duitse krijgsgevangenen, gesneuvelde soldaten, en doden van de *Bombenkrieg*.

Toch meen ik uit de wereldwijde impact van de Höckerfoto's te mogen opmaken dat we op de drempel staan van een perspectiefwisseling, een nieuw regime van herinnering. Want nu de groep van oorlogsgetroffenen en ooggetuigen snel kleiner wordt, groeit de behoefte om het verhaal van de oorlog niet alleen vanuit het perspectief van de slachtoffers maar ook vanuit dat van de daders te beschouwen. Deze wending heeft zich in de literatuur en in het historisch onderzoek al gedeeltelijk voltrokken; in de erfgoedpraktijk tekenen zich inmiddels vergelijkbare veranderingen af. Zo is de omgang met heldendom, slachtofferschap en daderperspectief ruimtelijk vertaald in een nieuwe enscenering van het Oost-Duitse herinneringskamp Buchenwald. 'Volgend in de voetstappen van de daders' heet het nieuwe thema, dat draait om een beleving van het kamp door de ogen van SS'ers. Ook is een scheiding van herinneringssferen tot stand gebracht, door een nieuwe routing naar het naoorlogse Sovjetdetentiekamp, daterend van de DDR-periode, ter herdenking van slachtoffers van het communisme – onder wie gedetineerde nazi's.³⁵ Deze opzet doet enigszins denken aan het voetpad dat vanuit de herdenkingsplaats Bergen-Belsen is aangelegd naar het in 1941 door de Wehrmacht gestichte Russenkamp, waarvoor in de Bondsrepubliek tijdens de Koude Oorlog nauwelijks belangstelling

was, en waarvan pas sinds 2000 de geschiedenis wordt belicht (evenals die van het joodse naoorlogse DP-Camp) in het nieuwe *Haus der Stille*.³⁶

In Auschwitz gebeurde in 1997 iets vergelijkbaars met de nieuwe busverbinding van Auschwitz 1 naar Birkenau, het eigenlijke joodse vernietigingskamp, dat voordien buiten de museale routing lag. Daar werd in 2001 het Saunagebouw voor het publiek opengesteld, met een meer persoonlijke enscenering van het slachtofferschap met behulp van een fotowand, naar het voorbeeld van Yad Vashem en het US Holocaust Memorial Museum.³⁷ Inmiddels is de officiële naam Staatsmuseum Auschwitz veranderd in 'Auschwitz-Birkenau' en wordt ook hier gewerkt aan een presentatie die ruimte biedt aan de verschillende perspectieven van het 'Poolse martelaarschap', de Holocaust-herinnering en het nationaal-socialistische daderschap.

Ook in Westerbork wordt sinds kort over een nieuwe enscen-



28. Voormalige directeurswoning van Kamp Westerbork uit 1939 (2008)

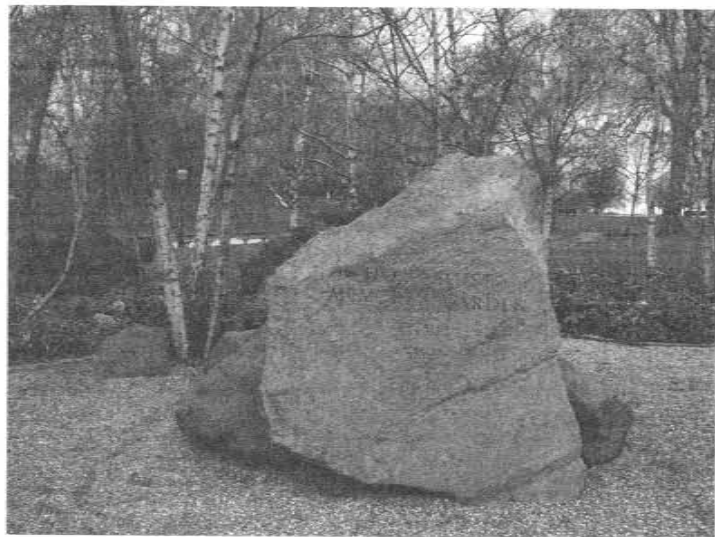
nering nagedacht. Zo is het oog gevallen op het vrijwel enige nog in situ bewaard gebleven oorlogserfgoed: de voormalige woning van ss-kampcommandant Albert Konrad Gemmeke. Nu deze houten villa naast de toegang tot het kampterrein op het punt staat voor het nageslacht bewaard en gemusealiseerd te worden, is ook hier het dadererfgoed in zicht gekomen. Toch roept deze onverwachte aanwinst een aantal lastige vragen op. Want straks kunnen we vanuit deze hoger gelegen directeurswoning het kamp weliswaar *letterlijk* vanuit het oogpunt van de dader bezien, maar wát we zien heeft niets meer te maken met wat er stond. Terwijl het voormalige kampterrein wel iets weg heeft van een natuurcamping, is dit relict, de woning, op deze iconische plek van de Nederlandse jodenvervolging een stoorzender. De musealisering van dit dadererfgoed roept daarmee vanzelfsprekend de noodzaak van een reconstructie of terugplaatsing van slachtoffererfgoed op. In dit schuldig landschap vraagt de landelijke villa van de kampcommandant als het ware om een contrasterende 'kampbeleving', met behulp van teruggebrachte barakken, wachttorens, kamppalen en een goederenwagon. Zo wordt gebroken met de leegte, en zal het gat van de herinnering voor toekomstige generaties met steeds weer nieuwe 'geheugenprotheses' worden opgevuld.³⁸ Maar wie eigent zich straks dit erfgoed toe? Hoeveel 'erfgenamen' wensen we toe te laten tot 'ons' herinneringslandschap, en wie bepaalt straks wie de regie mag voeren?

Welke keuzes men ook zal maken, het toekomstig herinneringsregime vereist een grote gevoeligheid voor de – zeker in het geval van oorlogserfgoed uiterst gevoelige – problematiek van authenticiteit, identiteit en *agency*. Want het herinneringslandschap van de Tweede Wereldoorlog vertoont, zoals we zagen, zowel krachtige, geritualiseerde cesuren als ongemakkelijke, verborgen continuïteiten. Het confronteert ons steeds weer met de blik van de daders. Zelfs wanneer we nazikunst in de diepste kluis verstopten dringt die blik zich onverwachts aan ons op vanuit een teruggevonden fotoalbum, of blijkt ze

diep verankerd in ons herinnerings- en herdenkingsland-
schap.

Toch zou het mij niet verbazen als met de nieuwe belangstel-
ling voor dadererfgoed de interesse groeit in deze ongemakke-
lijke, en lastig te doorgronden mnemonische padafhankelijk-
heid. Een monument ter nagedachtenis aan de jodenmoord in
een 'beautiful garden setting' wordt steeds meer als 'not done'
ervaren, in de overtuiging dat de verschoonde natuur haar
recht heeft verspeeld om te mogen herinneren aan de zwart-
ste bladzijde van de mensheidsgeschiedenis. Dit bleek al uit
protesten over de plaatsing van het Holocaust-monument in
het Londense Hyde Park in 1983. Want hoe kon men in deze
landschappelijke omgeving nog onbevangen kijken naar een
megalithische zwerfkei met het opschrift HOLOCAUST MEMO-
RIAL GARDEN?³⁹ 'Een ironische perversie van de idee van het
pastorale' noemde James Young het vergelijkbare Holocaust
Memorial in San Francisco.⁴⁰ Misschien moeten we *Fucking*

Hell daarom zien als het anti-esthetische antwoord op deze be-
smette schoonheid. Hoe het ook zij, de oorlog ligt weliswaar
steeds verder achter ons, maar de herinneringsoorlog heeft
nog een lange toekomst.



29. Holocaust Memorial Garden, Hyde Park, Londen, 1983