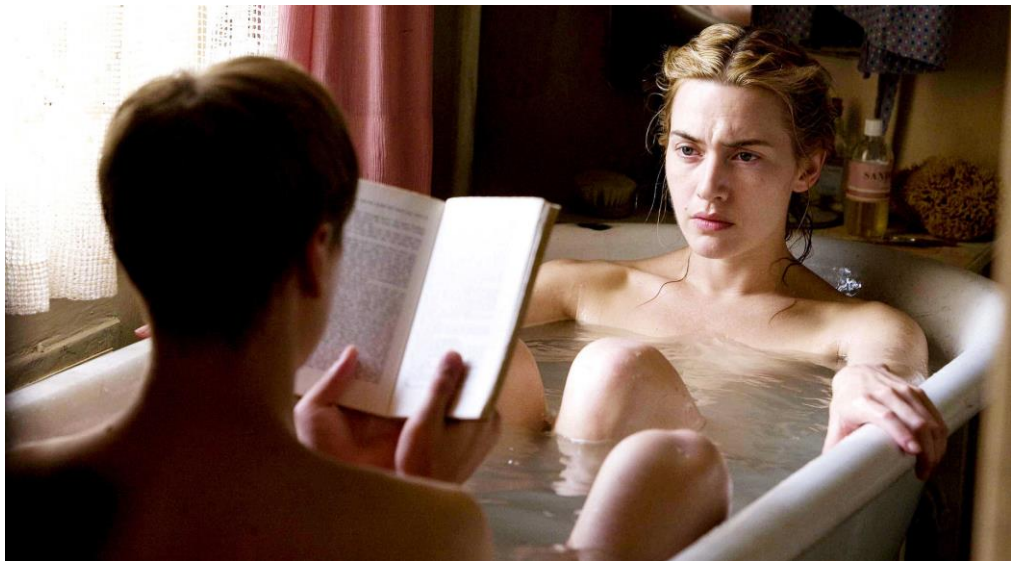




IN HET NIEMANDSLAND TUSSEN GOED EN FOUT

Het belang van authenticiteit in de representatie van nazi's in
The Reader



WISANNE VAN 'T ZELFDE

3894568

ONDERZOEKSSEMINAR III HET VERLEDEN IN BEWEGEND BEELD

Docent: Dr. H. Henrichs

Universiteit Utrecht

Datum: 24 juni 2015

'Ons gevoel is volkomen onbelangrijk. Het gaat er alleen om wat we doen. Als mensen zoals jij niet leren over wat mensen zoals mij is overkomen, wat is dan de zin van alles?'

De professor Rechten tegen Michael in *The Reader*.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	4
Hoofdstuk 1. Authenticiteit in films over nazi's: beeldbepalend of van weinig belang?	7
Authenticiteit: Davis versus Rosenstone	7
Nazifilms: creatie of waarheid?	10
Films over de Tweede Wereldoorlog: een geschiedenis van een geschiedenis	12
Hoofdstuk 2. Schuldig of slachtoffer? De schuldvraag door Duitse ogen.....	14
Het niemandsland tussen herinneren en vergeten.....	14
Opa war kein Nazi.....	16
Bernhard Schlink: een vreemde eend in de bijt?	177
Hoofdstuk 3. <i>Der Vorleser</i> : In het grijze gebied tussen boetekleed en absolutie.....	19
Bernhard Schlink: kind van zijn generatie of pionier?.....	19
<i>Der Vorleser</i> : Een monument voor het onbegrip	20
Hoofdstuk 4. 'Niemand hoeft excuses aan te bieden': een duidelijke premisse.....	23
Hanna: gewetenloze nazi of een mens als jij en ik?	23
<i>The Reader</i> : Terug naar de Duitse jaren vijftig?	25
<i>The Reader</i> : een authentieke weergave van het verleden?	26
Hoofdstuk 5. 'A very strange taste in the mouth': Reacties op <i>The Reader</i>	29
Conclusie.....	32
Bibliografie.....	35

Inleiding

De herinnering aan de Tweede Wereldoorlog is voor de meeste Duitsers pijnlijk. De literatuur- en cultuurwetenschapper Aleida Assmann noemt *guilt* en *shame* als de twee belangrijkste paradigma's binnen de verwerking van het naziverleden. Zij stelt dat Duitsland zich na de oorlog terugtrok in een cultuur van schuld, berouw, bekering en schaamte.¹ In Europa en ook in Duitsland heerste de gedachte dat alle Duitsers direct of indirect schuldig waren aan de oorlog en het vele leed dat deze oorlog veroorzaakt had. Direct na de oorlog verschenen er westerse films waarin deze visie werd opgenomen.²

Met name na de eenwording van West- en Oost-Duitsland kreeg het idee dat alle Duitsers op een bepaalde manier schuld hadden aan de oorlog een andere wending. De nieuwe generatie die de oorlog niet had meegemaakt legde de focus op schaamte in plaats van schuld.³ Deze nieuwe visie had directe gevolgen voor de thematiek binnen films over de Tweede Wereldoorlog. Over het algemeen werden emoties, de psychologische impact van de oorlog en familieomstandigheden belangrijke speerpunten in oorlogsfilms.⁴ Dit betekent dat er meer ruimte ontstond om de persoonlijke omstandigheden van nazi's toe te lichten, waardoor hun daden in een ander daglicht werden gesteld. De neiging tot haat en moord werd verklaard vanuit de levenservaring en de persoonlijke omstandigheden van de dader. Hierbij werd de schaamte zeker niet losgelaten, maar deze kwam voor een deel in de plaats van schuld.⁵

Deze nieuwe visie op de schuldvraag komt terug in *The Reader*, die in deze scriptie wordt geanalyseerd. *The Reader* kwam in 2008 uit en werd geregisseerd door Stephen Daldry. De film gaat over de vijftienjarige Michael die een relatie krijgt met de zesendertigjarige Hanna. Pas jaren later komt Michael erachter dat Hanna een naziverleden heeft en komt zijn relatie met haar in een ander daglicht te staan. Michael vraagt zich af in hoeverre Hanna schuldig is en of hij zelf ook schuld draagt, omdat hij een voormalige nazi liefhad. Ik plaats deze film binnen het wetenschappelijke debat over *guilt* en *victim* en het

¹ A. Bangert, 'Shameful Exposures: Ordinary Germans and the Nazi Past in Contemporary German Documentary Film', *New German Critique* 123 (2014) 159.

² A. Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film* (Cambridge 1989) 11, 12.

³ Bangert, 'Shameful Exposures', 160.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, 165.

debat omtrent authenticiteit. Hierbij vraag ik me af in hoeverre authenticiteit belangrijk is voor de juiste weergave van het verleden van nazi's. Is het toegestaan dat filmmakers een draai geven aan de daden en emoties van historische personen in dienst van het verhaal of is dit niet humaan en moeten filmmakers zich aan de werkelijkheid houden?

Ik analyseer *The Reader* aan de hand van het debat over authenticiteit en de juiste weergave van het verleden in films. Hierbij behandel ik de positie van de historica Nathalie Zemon Davis en de historicus Robert A. Rosenstone. Davis poneert in haar artikel de vraag op welke manier filmmakers authenticiteit kunnen aanbrengen in hun films. Zij stelt dat sommige historici menen dat films de werkelijkheid representeren, terwijl andere deze visie aanvechten, omdat karakters en gebeurtenissen in een film fictief zijn. Dit betekent dat films niet werkelijk authentiek zijn.⁶ Davis beschrijft enkele manieren om authenticiteit over te brengen in films door middel van een correcte *look of the past*.⁷ Als belangrijkste voorwaarde voor authenticiteit noemt Davis de juiste weergave van waarden, relaties en belangrijke kwesties, de *soul of the past*.⁸ Zij betoogt dat het verleden weergegeven moet worden zoals het was, op historisch correcte wijze. Davis is ervan overtuigd dat films authentiek kunnen zijn als deze de realiteit representeren en geloofwaardig zijn.⁹

Ook Rosenstone stelt dat films het verleden niet kunnen weergeven zoals dat in de geschiedkundige wetenschap gewenst is.¹⁰ Anders dan Davis vraagt hij zich echter af of dat als een probleem beschouwd moet worden. Rosenstone betoogt namelijk dat bewegend beeld het ultieme medium van de contemporaine tijd is, het medium waardoor het grote publiek kennis van de geschiedenis wil vergaren. Hij hecht meer belang aan het feit dat mensen kennis van het verleden nemen dan aan de vraag of deze kennis historisch verantwoord is.¹¹

Voor dit onderzoek maak ik gebruik van het *guilt/victimhood* debat en de theorieën van Davis en Rosenstone. Hun werken dienen hierbij als sleutelpublicaties. De theorieën van Davis en Rosenstone zal ik toetsen aan andere wetenschappelijke literatuur betreffende dit

⁶ N. Zemon Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead' Film and the Challenge of Authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988) 269, 270.

⁷ Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead', 271-273.

⁸ Ibidem, 279.

⁹ Ibidem.

¹⁰ R.A. Rosenstone, 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *American Historical Review* 93 (1988) 1174.

¹¹ Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1175.

debat, waarvan een compleet overzicht opgenomen is in de literatuurlijst. Naast deze secundaire literatuur maak ik gebruik van de film *The Reader* en het boek *Der Vorleser*, die ik grotendeels naar eigen inzicht met elkaar vergelijk. Tevens onderzoek ik de impact van beide media aan de hand van wetenschappelijke recensies.

Voor mijn onderzoek heb ik de volgende hoofdvraag geformuleerd: In hoeverre scheppen de filmmakers van *The Reader* een authentieke representatie van nazi's en wat betekent dat voor de beeldvorming over nazi's bij het publiek? Om deze vraag te beantwoorden zal ik eerst aandacht schenken aan het belang van een authentieke weergave van nazi's in films over de Tweede Wereldoorlog. Daarna beschrijf ik het eerder genoemde debat over *guilt* en *victimhood*. Vervolgens besteed ik aandacht aan het boek *Der Vorleser* van Bernhard Schlink, waarop *The Reader* gebaseerd is. Hierbij onderzoek ik het beeld van nazi's in het boek en in de film. Dit is interessant, omdat de film dertien jaar later verscheen dan het boek. In de tussenliggende tijd veranderden ook de posities binnen het *guilt/victimhood* debat. Daarna onderzoek ik welk beeld geschetst wordt van nazi's in de film. Tot slot zet ik de impact die de film had op het Britse en het Duitse publiek uiteen aan de hand van wetenschappelijke recensies.

Het belang van dit onderzoek ligt in de gevoeligheid en de emoties die verbonden zijn met de representatie van nazi's. Tot op de dag van vandaag kampen kinderen en kleinkinderen van voormalige nazi's met gevoelens van schaamte en spijt vanwege de daden van hun ouders. Het is zeer pijnlijk voor hen als filmmakers nazi's weergeven op een manier waarin zij zich niet kunnen vinden. Daarom is het belangrijk om te onderzoeken welke technieken filmmakers aanwenden voor de representatie van nazi's en waar deze keuze op gebaseerd is, zodat bewustwording gecreëerd wordt bij filmmakers en het publiek. Voorts is *The Reader* uitgebreid in recensies besproken, maar op wetenschappelijk gebied is er relatief weinig onderzoek verricht naar deze spraakmakende film. Daarom is dit onderzoek ook vanuit wetenschappelijk oogpunt van belang.

Hoofdstuk 1. Authenticiteit in films over nazi's: beeldbepalend of van weinig belang?

Leopold von Ranke wordt als de vader van de moderne geschiedschrijving beschouwd. Zijn bekendste uitspraak is dat het verleden gepresenteerd moet worden *wie es eigentlich gewesen [ist]*. Hiermee bedoelt hij dat het verleden recht moet worden gedaan en dat de historicus niet mag vervallen in eigen interpretaties van het verleden. Het geschiedverhaal moet weergegeven worden zoals het daadwerkelijk is gebeurd.¹² Binnen de geschiedwetenschap speelt deze visie nog altijd een grote rol en is er veel aandacht voor de waarheid en de juiste weergave van het verleden. De lezer dient een gedegen overzicht te krijgen van de feiten. Deze gedachte blijkt echter moeilijk door te voeren te zijn op het gebied van films. Filmmakers zijn geen geschoolde historici en hebben soms de neiging om de feiten aan te passen aan de wensen van hun publiek. Hierbij wordt het verleden toegespitst op het heden. Nathalie Zemon Davis ageert tegen deze werkwijze en pleit voor authenticiteit in films over de geschiedenis. In dit hoofdstuk wordt haar visie uitgewerkt en vergeleken met die van Robert A. Rosenstone. Verder zal ik aandacht schenken aan het belang van authenticiteit in films over nazi's, zodat duidelijk zal worden of authenticiteit beeldbepalend is voor de visie van het publiek op nazi's.

Authenticiteit: Davis versus Rosenstone

Davis werpt in haar artikel de vraag op of authenticiteit in films een doel is om naar te streven of een utopie. Historici zijn namelijk verdeeld over deze vraag. Sommige menen dat films de werkelijkheid representeren, hoewel deze niet op historisch correcte wijze weergegeven wordt. Andere zijn van mening dat films geen potentie hebben om authentiek te zijn, omdat karakters en gebeurtenissen in films (deels) fictief zijn. Dit doet naar hun mening grote afbreuk aan de echtheid van het verleden.¹³ Davis betoogt dat de werkwijze van historici sterk verschilt van die van filmmakers. Historici presenteren hun verhaal namelijk niet als de werkelijkheid. Zij blijven voorzichtig door gebruik te maken van woorden

¹² M. Leezenberg en G. de Vries, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen* (Amsterdam 2012) 152.

¹³ Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead', 269, 270.

als ‘misschien’ en ‘het zou kunnen zijn dat’. Filmmakers daarentegen laten hun verhaal doorgaan voor de werkelijkheid.¹⁴

Desondanks gelooft Davis dat films een positieve bijdrage kunnen leveren aan een beter begrip van het verleden bij het publiek. Voorwaarde hierbij is dat filmmakers streven naar authenticiteit in hun films. Davis reikt enkele manieren aan om authenticiteit te bereiken door middel van een correcte *look of the past*. Allereerst is het van belang dat de kleding en de voorwerpen die een rol spelen in de film corresponderen met de historische werkelijkheid.¹⁵ Een mogelijk probleem hierbij is dat bepaalde kleding die gebruikt wordt in de verbeelde tijd in de mode was, terwijl andere kleding ouderwets was. Kleding en voorwerpen corresponderen dus niet altijd met de getoonde tijd.¹⁶ Een tweede manier om authenticiteit aan te brengen in een film is om de filmset te baseren op schilderijen uit de tijd zelf, die de gebaren, gewoonten en kleding uit die tijd weergeven. Een schilderij belicht echter de visie van slechts één schilder op de getoonde tijd, waardoor Davis betwijfelt of het gebruik van schilderijen daadwerkelijk bij kan dragen aan een beter begrip van het verleden.¹⁷ Tot slot stelt Davis dat het gebruik van de historische locatie in plaats van een studio en het inzetten van lokale inwoners in plaats van acteurs de notie van authenticiteit kan verhogen. Daarentegen zegt zij ook dat het verleden beschouwd moet worden als *other*, een wereld die sterk verschilt van de huidige, wat zij aanduidt met de term *strangeness of the past*. Daarom zijn lokale inwoners niet altijd in staat om de juiste sfeer van het verleden over te brengen.¹⁸

Hoewel Davis een correcte *look of the past* waardeert, hecht zij nog meer waarde aan de juiste *soul of the past*: ‘Reality and credibility are the components of authenticity, best achieved (so I have been suggesting) when films represent values, relations, and issues in a period; when they animate props and locations by their connections with historical people; and when they let the past have its distinctiveness before remaking it to resemble the present.’¹⁹ Davis acht het mogelijk dat filmmakers historisch verantwoorde films produceren mits zij zich aan de voorwaarden van authenticiteit houden. Toch mist zij nog twee

¹⁴ Ibidem, 270, 271.

¹⁵ Ibidem, 271.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, 271, 272.

¹⁸ Ibidem, 272, 273.

¹⁹ Ibidem, 279.

belangrijke zaken in films: ze laten geen alternatieve kijk op de waarheid zien en ze geven geen notie van hun eigen *truth status*. Hiermee bedoelt zij dat films hun kennis en de waarheid die zij overbrengen niet op een wetenschappelijke manier verantwoorden. Hierin ligt naar de mening van Davis een taak voor toekomstige filmmakers.²⁰

Robert A. Rosenstone is het eens met Davis wat betreft het gebrek aan op waarheid gebaseerde kennis en verifieerbaarheid in films met een historisch thema.²¹ Waar Davis echter pleit voor een infiltratie van geschiedkundige vaardigheden in films, lijkt Rosenstone meer te neigen naar een aanpassing van de wetenschap aan films. Hij stelt dat films tegenwoordig het ultieme medium zijn waardoor het publiek in aanraking komt met kennis van het verleden. Deze tendens is niet om te keren en daarom zou de wetenschap zich hier aan moeten conformeren: 'To think of the ever-growing power of the visual media is to raise the disturbing thought that perhaps history is dead in the way God is dead. Or, at the most, alive only to believers.'²²

Net als Davis bespreekt Rosenstone het wetenschappelijke debat betreffende de overdracht van kennis van het verleden. In zijn artikel deelt hij de visie van de historicus R.J. Raack, die een groot voorstander is van de kennisoverdracht via historische films. Naar zijn mening is geschreven geschiedenis te rechtlijnig en te specifiek, waardoor de complexe en multidimensionale wereld waarin mensen leven onvoldoende weergegeven kan worden. Films daarentegen zijn vanwege het gebruik van geluid en de snelle opeenvolging van beelden wel in staat om deze wereld te representeren.²³ De filosoof Ian Jarvie daarentegen vindt dat films geen historische kennis kunnen overbrengen, omdat er geen ruimte is voor debatten. Film bevat dus een homogene zienswijze. Bovendien spreekt hij van een *poor information load* in films over geschiedenis.²⁴

Rosenstone ageert tegen deze visie door zich af te vragen wat de definitie van informatie is. Films zijn namelijk wel degelijk in staat om in één shot veel informatie te geven, maar dan op het gebied van gevoelens en geluiden. Ook vindt hij Jarvie's argument dat films geen debat bevatten niet steekhoudend. Er zijn immers talloze voorbeelden van geschreven werken die geen debat bevatten, maar toch geliefd zijn bij het publiek en

²⁰ Ibidem, 280.

²¹ Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1173.

²² Ibidem, 1175.

²³ Ibidem, 1176.

²⁴ Ibidem.

gerespecteerd worden door de wetenschap.²⁵ Rosenstone vervolgt zijn betoog door aan te geven dat films niet de werkelijkheid representeren, maar een creatie zijn van de makers. Dit geldt echter ook voor boeken, aldus Rosenstone: 'If written history is shaped by the conventions of genre and language, the same will obviously be true of visual history, even though in this case the conventions will be those of visual genres and visual language.'²⁶

Terwijl Davis dus vasthoudt aan het belang van de waarheid en wetenschappelijke debatten in films, stelt Rosenstone dat films hierin niet onderdoen voor het boek. Ook boeken worden immers gecreëerd en bevatten niet altijd de waarheid. Rosenstone neemt deze notie voor lief, omdat hij het belangrijker vindt dat mensen kennis nemen van de geschiedenis dan dat zij een wetenschappelijk correct beeld krijgen van het verleden.

Nazifilms: creatie of waarheid?

In 1946, een jaar na de beëindiging van de Tweede Wereldoorlog, verscheen reeds de eerste Duitse film over deze tijd met als titel *Die Mörder sind unter uns*. Deze film ging over de schuldvraag en maakte in Duitsland veel emoties los.²⁷ Sinds de vroege jaren na de oorlog hebben films over de Tweede Wereldoorlog tot de verbeelding gesproken en er zijn er dan ook talloze gemaakt. Historica Alison Landsberg verklaart dit gegeven met het begrip *prosthetic memory*. Hiermee wil zij aangeven dat oorlogsfilms mensen in staat stellen om een verleden te ervaren terwijl dit niet hun eigen verleden is.²⁸ Het bewegend beeld heeft het beeld dat mensen van het verleden hebben radicaal veranderd. Filmdeskundige Robert Burgoyne spreekt zelfs van een *cinematic rewriting of history*.²⁹ Films stellen mensen in staat om het verleden als het ware met eigen ogen te aanschouwen. Doordat zij zich innig verbonden voelen met hun eigen lichaam en tegelijkertijd zien wat er gebeurt met de lichamen van de acteurs, krijgen zij een *bodily experience*. Dit houdt in dat zij zelf denken te voelen wat de figuren in de film meemaken, waardoor zij zich kunnen identificeren met de filmische personen.³⁰

²⁵ Ibidem, 1177, 1178.

²⁶ Ibidem, 1181.

²⁷ Kaes, *From Hitler to Heimat*, 11.

²⁸ R. Burgoyne, 'Prosthetic Memory/Traumatic Memory', in: M. Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (Routledge 2009) 137.

²⁹ Burgoyne, 'Prosthetic Memory/Traumatic Memory', 137.

³⁰ Ibidem, 138-140.

Beschouwers identificeren zich dus graag met filmfiguren. Daarom maken filmmakers veelvuldig gebruik van levensverhalen, verhalen waarin het leven van één persoon behandeld wordt.³¹ Wanneer een filmmaker een levensverhaal op papier zet, vervalt hij regelmatig in de *domesticated stories*, aldus de filosoof Maurice Halbwachs. Hij bedoelt hiermee dat deze verhalen vaak geconformeerd worden aan *social frameworks*. Binnen de samenleving circuleren namelijk standaardverhalen en het specifieke levensverhaal wordt hierop aangepast.³² Een voorbeeld van een standaardverhaal is dat van de slechte nazi. Al tijdens de oorlog werden nazi's als de personificatie van het kwaad beschouwd en zij werden over één kam geschoren. Dit beeld van de slechte nazi bleef ook na de oorlog bestaan en filmmakers hebben dit stereotype veelvuldig gebruikt. De Egyptoloog Jan Assmann maakt in deze kwestie het onderscheid tussen *communicative memory* en *cultural memory*. De eerste categorie behelst persoonlijke herinneringen, ervaringen die slechts met de naaste omgeving gedeeld worden. De tweede categorie bevat herinneringen voor een samenleving die bedoeld zijn voor de *longue durée*.³³ Het gaat hierbij om herinneringen die het collectief staven en een identiteit verlenen. Het stereotype van de slechte nazi valt binnen de laatste categorie en wordt gebruikt om het verleden van de geallieerden in een positief daglicht te stellen.

Ook filmdeskundige Maureen Turim beschrijft de *domesticated stories* van Halbwachs. Zij spreekt echter over *subjective memory*, waarmee zij aangeeft dat de geschiedenis gereduceerd wordt tot het verhaal van één persoon.³⁴ Turim stelt dat beschouwers weten dat zij een film kijken, maar deze toch gemakkelijk als de werkelijkheid beschouwen. Het gebruik van een pakkend levensverhaal, waarbij de beschouwer zich met de hoofdpersoon identificeert, noemt Turim als een belangrijk middel voor filmmakers om een film waar te laten lijken.³⁵ Een andere manier is het gebruik van flashbacks, die een bijzondere functie vervullen in *The Reader*. Filmmakers zetten dit middel in om authenticiteit

³¹ J. Bourdon, 'Media Remembering: The Contributions of Life Story Methodology to Memory/Media Research', in: Motti Neiger, Oren Meyers en Eyal Zandberg (ed.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (New York 2011) 70.

³² Bourdon, 'Media Remembering', 64-67.

³³ S.E. Bird, 'Reclaiming Asaba: Old Media, New Media, and the Construction of Memory', in: Motti Neiger, Oren Meyers en Eyal Zandberg (ed.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (New York 2011) 90.

³⁴ M. Turim, 'Flashbacks in Film Memory and History', in: M. Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (Routledge 2009) 86.

³⁵ Turim, 'Flashbacks in Film Memory and History', 86.

aan te brengen in hun films. Roland Barthes betoogt dat flashbacks vaak gebruikt worden om de hoofdpersoon te associëren met een bepaalde plaats, bepaalde voorwerpen of andere personen.³⁶ Dit komt overeen met de middelen die Davis aanreikt om authenticiteit te creëren.

Volgens Turim kleven er drie gevaren aan flashbacks. Ten eerste wordt de tijdsvolgorde veranderd, waardoor de beschouwer beïnvloed kan raken.³⁷ Als de beschouwer eerst de daden van een nazi ziet en vervolgens zijn levensverhaal, baseert hij zijn mening over de nazi op diens daden en niet op de rest van zijn verleden. Ten tweede kleurt de focus van de flashback de historische werkelijkheid.³⁸ Nazipraktijken vormen relatief gezien een bescheiden onderdeel van het leven van een nazi, maar als een film uitsluitend op deze praktijken terugkijkt, krijgt de beschouwer een vertekend beeld van de nazi. Ten derde wordt de geschiedenis door middel van flashbacks gereduceerd tot een individueel verhaal, omdat flashbacks vanuit één persoon worden gezien.³⁹ Door flashbacks wordt het verhaal dus door de filmmaker gekleurd, wat betekent dat de werkelijkheid meer gecreëerd wordt dan gerepresenteerd.

Films over de Tweede Wereldoorlog: een geschiedenis van een geschiedenis

Kort na de Tweede Wereldoorlog verschenen de eerste films over deze periode. Het is opvallend dat de meeste films een zeker doel hadden dat beïnvloed werd door de tijdgeest. In de eerste jaren na de oorlog was de boodschap van de films dat de Tweede Wereldoorlog niet vergeten mocht worden. De films waren sterk gericht op herinnering. Tobias Ebbrecht spreekt zelfs van een nieuw genre.⁴⁰ In de jaren 1960 ontstond een schisma tussen Duitse filmmakers. Sommige van hen wilden breken met ideologische films, terwijl andere het oorlogsverleden van Duitsland juist uit de taboesfeer wilden halen door middel van films. De zienswijze dat de nazi's alle schuld hadden en de Duitsers passieve slachtoffers waren werd populair in Duitse films.⁴¹ Dit beeld veranderde in de jaren 1970 en 1980. De naoorlogse generatie zette zich af tegen de generatie die de oorlog meegemaakt had, waardoor ook de

³⁶ Ibidem, 91, 92.

³⁷ Ibidem, 93.

³⁸ Ibidem, 96.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ T. Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust* (Bielefeld 2011) 125, 126.

⁴¹ Kaes, *From Hitler to Heimat*, 8-11.

thematiek in oorlogsfilms veranderde.⁴² In het volgende hoofdstuk zal ik hier dieper op in gaan.

Films uit de Tweede Wereldoorlog lijken ten prooi te vallen aan ideologische idealen, waardoor er in de meeste gevallen gebrek is aan authenticiteit. Het ideologische doel gaat voor het doel van de wetenschap; namelijk het vertellen van de waarheid, zoals Davis graag zou zien. Dit is betreurenswaardig, omdat de beschouwers de werkelijkheid over nazi's gekleurd te zien krijgen, waardoor zij zich een verkeerd beeld vormen. Davis pleit voor een benadering van de waarheid in films en voor het wetenschappelijke debat. Films over de Tweede Wereldoorlog lijken niet aan haar eisen te voldoen, omdat de waarheid in de meeste gevallen ondergeschikt gemaakt wordt aan ideologische denkbeelden. Michel Foucault spreekt zelfs over een *struggle over popular memory*, waarmee hij wil aangeven dat beschouwers geïndoctrineerd worden met ideologische idealen van de filmmakers zelf.

Persoonlijk ben ik van mening dat films niet in staat zijn om een correct en authentiek beeld van het verleden te creëren, zelfs niet als de eerdergenoemde regels van Davis gevolgd worden. Zoals Rosenstone aangeeft, zijn geschiedschrijvingen altijd een creatie van de maker. Desondanks pleit ik voor een benadering van de waarheid, omdat het verleden naar mijn mening recht gedaan moet worden. Zeker in nazifilms is het belangrijk dat de beschouwer een correct beeld van voormalige nazi's krijgt. In hoofdstuk vier wordt *The Reader* getoetst aan de theorie van Davis over authenticiteit. De premisse van de film wordt in kaart gebracht door de *soul of the past* te destilleren door middel van de bestudering van de *values, relations and issues*. Tevens komt de fabula, de geschiedenis die de kijker voor zichzelf construeert,⁴³ aan bod door aandacht te schenken aan de intentionele en gepercipieerde betekenis en de mate van romantisering, actualisering en dramatisering in kaart te brengen.

⁴² Ibidem, 23.

⁴³ C. Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 85.

Hoofdstuk 2. Schuldig of slachtoffer? De schuldvraag door Duitse ogen

‘Dat houdt nooit op. Nooit houdt dat op.’⁴⁴ Deze woorden sprak de auteur Günter Grass over het complexe oorlogsverleden van Duitsland. Hoewel de oorlog officieel op 7 mei 1945 ten einde kwam, meende Grass dat de oorlog nooit een einde zou kennen voor Duitsers, omdat zij altijd met hun verleden geconfronteerd zouden worden. De omgang met het oorlogsverleden is een complex proces gebleken, dat zowel de opinie van het Duitse volk als die van Duitse historici heeft beïnvloed. In dit hoofdstuk wordt aandacht geschonken aan de omgang met het oorlogsverleden. Allereerst behandelt dit hoofdstuk de ontwikkeling in de visie op de schuldvraag in Duitsland sinds het einde van de oorlog. Vervolgens komt het generatieconflict in samenhang met films over de schuldvraag aan bod, waarna een vergelijking getrokken wordt tussen de Duitse visie en de Europese visie op de schuldvraag.

Het niemandsland tussen herinneren en vergeten

Niet alleen het proces van de omgang met het oorlogsverleden in Duitsland is complex, ook de reconstructie hiervan is ingewikkeld. Historici blijken het niet altijd eens te zijn over deze kwestie. Nicolas Berg spreekt van een ‘januskop’ in de jaren 1950. Enerzijds gingen Duitsers uit van de *Lerngedächtnis*. Zij wilden de oorlog in herinnering houden, omdat zij zich verantwoordelijk voelden voor het leed wat de Joden aangedaan was. Schaamte speelde hierbij een grote rol. Zij hoopten van hun fouten uit het verleden te leren voor de toekomst.⁴⁵ Anderzijds hielden Duitsers vast aan de *Erfahrungsgedächtnis*. Zij gingen uit van *Kollektivschuld*, wat betekent dat alle Duitsers schuld hebben aan de oorlog. Een deel van deze *Kollektivschuld* werd gevormd door het feit dat Duitsers hun verleden wilden verdringen. Dit *kunstliches Vergessen* moest uit alle macht tegengegaan worden.⁴⁶

Terwijl Berg spreekt over gevoelens van schuld en schaamte in de jaren 1950, betogen Patrick Dassen, Krijn Thijs en Chris Lorenz dat de Duitsers zichzelf als belangrijk slachtoffer van de Tweede Wereldoorlog beschouwden. Lorenz geeft aan dat de zogenoemde Duitse catastrofe in de jaren na de Tweede Wereldoorlog gelijkgesteld werd aan de joodse

⁴⁴ P. Dassen en K. Thijs, ‘Slachtoffers in het land van de daders. Een inleiding’, in: P. Dassen, T. Nijhuis en K. Thijs (ed.), *Duitsers als slachtoffers. Het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007) 16.

⁴⁵ N. Berg, *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung* (Göttingen 2003) 195-197.

⁴⁶ Berg, *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker*, 195-197.

catastrofe. Deze laatste catastrofe werd echter verdrongen, waardoor er slechts aandacht was voor het Duitse leed.⁴⁷ De Duitse catastrofe bestond uit twee componenten. In de eerste plaats was er ruimschoots aandacht voor het leed dat de geallieerden de Duitse bevolking berokkend hadden. Hierbij werd benadrukt dat 12 miljoen Duitsers na de oorlog uit Midden- en Oost-Europa verdreven werden en dat Russische soldaten Duitse vrouwen verkrachtten bij hun opmars naar het westen. Ook werd de aandacht gevestigd op de geallieerde bombardementen op Duitse steden, waarbij Dresden het symbool van zinloze vernietiging werd.⁴⁸ In de tweede plaats wilden historici als Gerhard Ritter, Hans Rothfels en Ludwig Dehio het verenigde Duitsland redden van veroordeling door het on-Duitse karakter van het nationaalsocialisme te benadrukken. Zij ontkenen de *Kollektivschuld* en weten de oorlog aan Hitler.⁴⁹

In de jaren 1960 vonden de processen tegen Adolf Eichmann plaats. Deze processen vormden een belangrijke katalysator in de verandering van het denken over de schuldvraag. Historici pleitten voor de acceptatie van de *Kollektivschuld*. Vanaf circa 1965 rustte er een taboe op het spreken over Duitse slachtoffers.⁵⁰ Deze tendens zette zich voort in de jaren 1970 en 1980. Al in de jaren 1980 werd binnen de wetenschappelijke wereld gedebatteerd over de holocaust en de schuldvraag. De vereniging van West- en Oost-Duitsland was echter de belangrijkste factor in de opening van het debat omtrent de holocaust. De twee delen van Duitsland gaven niet langer elkaar de schuld van de oorlog.⁵¹ Bovendien was er geen sprake van wantrouwen van Duitsland jegens zichzelf. Het land bewees na de eenwording immers dat er geen hernieuwd nationalisme ontstond en ook was het land in staat om een goede relatie op te bouwen met de buurlanden. Dit maakte verdringing overbodig en stelde Duitsland in staat om opnieuw de kwestie van de holocaust te bezien.⁵²

In de jaren 1990 is een opvallende polarisatie aan te wijzen. Historici zoals Christian Gerlach, Ulrich Herbert en Götz Aly borduurden voort op de inzichten die vanaf de jaren 1960 een plaats hadden gekregen binnen de wetenschappelijke wereld. Zij stelden dat

⁴⁷ C. Lorenz, 'Twee soorten catastrofe. Over de verwevenheid van dader- en slachtofferrollen in de Duitse geschiedschrijving na 1945', in: P. Dassen, T. Nijhuis en K. Thijs (ed.), *Duitsers als slachtoffers. Het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007) 178, 179.

⁴⁸ Dassen en Thijs, 'Slachtoffers in het land van de daders', 19-23.

⁴⁹ Lorenz, 'Twee soorten catastrofe', 181-185.

⁵⁰ Ibidem, 186.

⁵¹ Ibidem, 191, 192.

⁵² Dassen en Thijs, 'Slachtoffers in het land van de daders', 27, 28.

structuren, zoals het nationaalsocialisme, geen moorden plegen. De individuele mens treft alle blaam.⁵³ Dit betekent dat zij ruimte boden om nazi's verantwoordelijk te houden voor de dood van miljoenen slachtoffers tijdens de Tweede Wereldoorlog. Binnen de literatuur ontstond echter een nieuwe tendens. Het *Opferdiskurs* werd namelijk verwerkt in *Der Vorleser* van Bernhard Schlink uit 1995 en *Im Krebsgang* van Günter Grass uit 2002. Beide auteurs nuanceren de schuld kwestie en stellen dat de misdaden van nazi's vaak voortkwamen uit jeugdtrauma's of andere persoonlijke omstandigheden en geen teken zijn van hun vermeende slechte karakter.⁵⁴ Deze zienswijze won aan populariteit onder het Duitse volk, maar de Duitse wetenschap ondersteunde deze visie niet.

Opa war kein Nazi

Zoals Günter Grass schreef in *Im Krebsgang* hield de oorlog niet op na de beëindiging van dit tijdperk. Decennia lang beïnvloedde de Tweede Wereldoorlog het leven van slachtoffers en daders, maar ook van hun nazaten. Wel is het zo dat nieuwe generaties anders met de oorlog omgaan dan voorgaande. Literatuurdeskundige Sigrid Weigel verklaart dit gegeven aan de hand van haar theorie over *transgenerational traumatization*. Zij geeft hiermee aan dat een generatie niet zozeer gedefinieerd kan worden als een leeftijdsgroep, maar meer als een groep mensen met dezelfde herinneringen.⁵⁵ Op basis van deze definitie onderscheidt zij drie generaties binnen de herinneringscultuur van de Tweede Wereldoorlog. De eerste generatie is de groep mensen die de oorlog zelf meegemaakt heeft. Deze heeft de Duitse trauma's van massamoord, genocide en het falen van de democratie aan den lijve ondervonden.⁵⁶ Hoewel de wetenschappelijke wereld het Duitse slachtofferschap benadrukte, kende deze generatie Duitsers de werkelijkheid over schuldige nazi's. Zij hulde zich echter in stilzwijgen, omdat zij het leven wilde oppakken in plaats van de eigen positie binnen de oorlog te bediscussiëren.⁵⁷

Ook de tweede generatie, de kinderen van Duitsers die de oorlog meegemaakt hebben, was erop gericht om het verleden af te sluiten. Vanwege het feit dat deze mensen

⁵³ Lorenz, 'Twee soorten catastrofe', 196.

⁵⁴ Ibidem, 199.

⁵⁵ K. Mueller Dembling, 'Opa was a Nazi: Family, Memory, and Generational Difference in 2005 Films', *German Quarterly* 84 (2011) 480.

⁵⁶ M. Geyer en M. Latham, 'The Place of the Second World War in German Memory and History', *New German Critique* 71 (1997) 5.

⁵⁷ Mueller Dembling, 'Opa was a Nazi', 477.

bij hun ouders in huis woonden, creëerden zij een sterk gevoel van identificatie met hun ouders. Hieruit volgde loyaliteit jegens hun ouders, wat resulteerde in de wens om een positief familienarratief te creëren.⁵⁸ Bovendien hadden de meeste mensen van de tweede generatie schroom om hun ouders vragen te stellen over hun oorlogsverleden, omdat zij aanvoelden dat dit onbespreekbaar was.⁵⁹

De derde generatie, de kleinkinderen van Duitsers die de oorlog meegemaakt hebben, was er juist sterk op gericht om het stilzwijgen van hun ouders en grootouders te doorbreken. Deze mensen stelden andere vragen aan hun grootouders, omdat zij niet politiek gemotiveerd waren en geen ideologieën in hun vragen betrokken. Zij keken met een open blik naar het verleden.⁶⁰ Ook waren zij er niet op gebrand om het verleden af te sluiten. Zij keken met een nuchtere blik en op afstand naar de kwestie en waren gericht op emoties en acceptatie. Er was ruimte voor de werkelijkheid.⁶¹ Dit kwam mede voort uit het feit dat deze mensen de loyaliteit jegens hun grootouders misten, die hun ouders wel hadden vanwege het feit dat zij elke dag samenleefden met hun ouders.

Vanaf de jaren 1990 zijn diverse documentaires verschenen van Duitsers die hun grootouders en ouders interviewen over de oorlogssituatie. Een bekend voorbeeld hiervan is *Winterkinder. Die schweigende Generation* van Jens Schanze uit 2005. In deze documentaire interviewt Schanze enkele familieleden over het naziverleden van zijn grootvader. Uit een interview van de *Berliner Zeitung* met de moeder van Schanze blijkt hoe moeilijk deze stap voor haar geweest is: 'Für den Dokumentarfilm 'Winterkinder' hat Antonie Schanze [moeder van Jens Schanze] nun ihr Schweigen gebrochen, wohl aus Liebe zum Sohn, vielleicht aber auch weil sie spürte, wie schnell die Zeit verrinnt, die ihr noch zum Erzählen bleibt.'⁶²

Bernhard Schlink: een vreemde eend in de bijt?

Grofweg wordt de Duitse geschiedenis met betrekking tot de herinneringscultuur ingedeeld in twee periodes. In de periode vóór 1960 werd het Duitse slachtofferschap benadrukt en was er geen ruimte om andere slachtoffers te gedenken. In de periode na 1960 en veel meer in de jaren 1970 en 1980 werd deze visie herzien en ontstond binnen de wetenschappelijke

⁵⁸ Ibidem, 485, 486.

⁵⁹ Ibidem, 478.

⁶⁰ Ibidem, 490.

⁶¹ Ibidem, 481, 482.

⁶² K. Elstermann, 'Sag nicht immer Nazi. Sag doch Nationalsozialist!', *Berliner Zeitung*, 7 december 2005.

wereld het idee dat het naziverleden van sommige Duitsers niet vergeten mag worden, maar onderzocht dient te worden. Ook het Holocaust-discours, de erkenning dat nazi's genocide hadden gepleegd op Joden, kwam in deze periode op. Het Duitse volk voelde zich lange tijd niet vrij om de daden van Duitsers, hun familieleden, te onderzoeken, maar in de jaren 1990 kreeg het hier toch de vrijheid toe.

Daarom is het opvallend dat Bernhard Schlink met zijn boek *Der Vorleser* lijkt te willen teruggrijpen op de periode vóór 1960. Hij benadrukt juist het Duitse slachtofferschap door te stellen dat nazistische misdaden te wijten zijn aan onverwerkte trauma's uit het verleden of persoonlijke omstandigheden die Duitsers ertoe dwongen om misdaden tegen de menselijkheid te plegen. Deze visie correspondeert deels met die van de Nederlandse historicus Hans Blom, die begin jaren 1980 afstand nam van de ideeën van de Nederlandse historicus Lou de Jong. Hij verweet De Jong de objectiviteit uit het oog te zijn verloren, waardoor De Jong zich had laten verleiden om een moreel standpunt in te nemen betreffende nazi's. Blom riep historici op om de objectiviteit te bewaren en geen moreel oordeel te vellen. Daarvoor in de plaats diende onderzoek verricht te worden naar achtergronden en de beleving van nazi's zelf om een compleet beeld van de situatie te schetsen.⁶³ Schlink en Blom pleiten dus beide voor een herziening van het beeld van nazi's. In het volgende hoofdstuk worden de motieven van Schlink nader onderzocht.

⁶³ H. Blom, 'In de ban van goed of fout? Wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland', in: G. Abma, Y Kuiper en J. Rypkema (ed.), *Tussen goed en fout. Nieuwe gezichtspunten in de geschiedschrijving 1940-1945* (Franeker 1986) 114-116.

Hoofdstuk 3. *Der Vorleser*: In het grijze gebied tussen boetekleed en absolutie

'I can't say I'm thankful about being German because I sometimes experience it as a huge burden. But it is an integral part of me and I wouldn't want to escape it. I have accepted it.'⁶⁴ Deze gevoelige woorden sprak Bernhard Schlink, auteur van het geprezen en verguisde boek *Der Vorleser*, tijdens een interview met *The Guardian*. In deze woorden komt de innerlijke strijd die veel Duitsers voeren en die in het vorige hoofdstuk beschreven is, goed naar voren. Terwijl de eerdergenoemde derde generatie klaar was voor een onderzoek naar het eigen familieverleden en de confrontatie met de waarheid over de rol die hun grootouders in de oorlog speelden aan durfde te gaan, publiceerde Schlink een boek dat een radicaal en ander geluid liet horen. In dit hoofdstuk wordt de boodschap die in *Der Vorleser* doorklinkt geanalyseerd. Tevens plaats ik Bernhard Schlink in het wetenschappelijke debat over de schuldvraag.

Bernhard Schlink: kind van zijn generatie of pionier?

Bernhard Schlink werd op 6 juli 1944 in Großdornberg geboren als zoon van een professor in de theologie. Zijn vader werd in 1937 ontslagen door de nazi's vanwege zijn lidmaatschap van de Bekennende Kirche, een stroming die zich kritisch uitliet over het gedachtegoed van Hitler. Schlink studeerde Rechten in Heidelberg. Sinds 2004 is hij professor in de Staats- en Bestuursrecht en Rechtsfilosofie in Berlijn. In 1995 publiceerde hij *Der Vorleser* als zijn vierde boek. De belangstelling voor dit boek was fenomenaal. In Duitsland werden 500.000 exemplaren van zijn boek verkocht en in de Verenigde Staten kochten 750.000 mensen zijn boek. *Der Vorleser* is inmiddels in 39 talen vertaald en in 2008 werd het boek verfilmd.⁶⁵

Als we uitgaan van de theorie van Sigrid Weigel over *transgenerational traumatization* zou Schlink in de tweede generatie geplaatst worden. Opvallend is dat Schlink zich niet conformeert aan het algemene beeld dat bestaat van Duitsers die binnen deze categorie vallen. Duitsers van de tweede generatie voelden de behoefte om het verleden af te sluiten en zij durfden het oorlogsverleden van hun ouders niet bespreekbaar

⁶⁴ K. Connolly, 'Bernhard Schlink: Being German is a Huge Burden' (versie 16 september 2012), <http://www.theguardian.com/world/2012/sep/16/bernhard-schlink-germany-burden-euro-crisis> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

⁶⁵ N. Wroe, 'Readers Guide to a Moral Maze' (versie 9 februari 2002), <http://www.theguardian.com/books/2002/feb/09/fiction.books> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

te maken.⁶⁶ Schlink kaart de trauma's van het verleden juist aan en poogt een open sfeer te creëren waarin vrijelijk gesproken kan worden over het verleden. Hij benadrukt de menselijke kant van Hanna, een voormalig SS'er, en werpt argumenten op die haar keuzes begrijpelijk maken. Hiermee lijkt hij te willen ontsnappen aan de gangbare visie op nazi's in de jaren 1990, waarbij benadrukt werd dat nazi's misdaden tegen de menselijkheid begaan hadden die niet vergeten mochten worden.⁶⁷ Met behulp van fragmenten uit *Der Vorleser* zal ik het gedachtegoed van Schlink toetsen aan deze visie.

Der Vorleser: Een monument voor het onbegrip

Der Vorleser is verdeeld in drie delen. In het eerste deel ontmoet de lezer de vijftienjarige Michael Berg in een Duits stadje aan het einde van de jaren 1950. Michael lijdt aan geelzucht en als hij van school naar huis loopt, moet hij plotseling overgeven. Een voor hem onbekende vrouw helpt hem door zijn gezicht schoon te maken. Als hij weer genezen is van de geelzucht, gaat Michael langs bij deze onbekende vrouw. Ondanks het leeftijdsverschil is hij gecharmeerd van haar en bij zijn tweede bezoek bedrijven zij samen de liefde.

Op dat moment is de lezer nog niet bekend met het feit dat deze vrouw Hanna heet en tijdens de oorlog bewaker was in een vrouwenwerkkamp van Auschwitz. Toch zijn er in het eerste deel verwijzingen te vinden naar haar verleden. Zo wordt vermeld dat Hanna op een grove en vanzelfsprekende manier bezit neemt van Michael,⁶⁸ wat een verwijzing vormt naar haar harde aanpak tijdens de oorlog. Daarnaast is zij gesteld op haar uniform dat zij draagt als tramconducteur en wil zij in eerste instantie haar voornaam niet aan Michael vertellen.⁶⁹ Anderzijds komt naar voren dat Hanna een vrouwelijk lichaam heeft en dat zij zich langzaam en geconcentreerd beweegt.⁷⁰ Uit deze beschrijving van Hanna blijkt haar onschuld en haar beschaafde manier van doen.

Schlink creëert dus geen eenduidig beeld van Hanna. Enerzijds wordt haar beschaafde kant benadrukt, terwijl hij anderzijds impliciet verwijst naar haar oorlogsmisdaden. Tevens werpt Schlink Michael op als iemand die deel uitmaakt van de beschaving, terwijl Hanna hier buiten blijft. Michael leest Hanna namelijk voor. Hanna's

⁶⁶ Mueller Dembling, 'Opa was a Nazi', 478, 485, 486.

⁶⁷ Lorenz, 'Twee soorten catastrofe', 196.

⁶⁸ B. Schlink, *Der Vorleser* (Zürich 1995) 6, 33.

⁶⁹ Schlink, *Der Vorleser*, 40, 35.

⁷⁰ Ibidem, 17, 14.

analfabetisme staat hierbij symbool voor het morele analfabetisme van de nazi's. Hieruit blijkt dat hij geen oordeel kan of wil vormen over nazi's. Ook in het tweede deel van het boek wordt dit ambivalente beeld van Hanna in stand gehouden. Inmiddels is het midden jaren zestig en studeert Michael Rechten. Na een korte relatie met Hanna is hij haar uit het oog verloren, omdat zij plotseling verdwenen is. Hij komt haar opnieuw tegen in de rechtszaal, waar hij een rechtszaak tegen voormalige nazi's bezoekt voor een speciaal seminar. Hanna blijkt een van de verdachten te zijn.

Schlink stelt de verdachten meteen in een positief daglicht door de woorden van Michaels professor: 'Sehen Sie sich die Angeklagten an – Sie werden keinen finden, der wirklich meint, er habe damals morden dürfen.'⁷¹ Ook wordt de keuze van Hanna om bij de SS te gaan niet gepresenteerd als een vrijwillige gang vanuit ideologisch gedachtegoed, maar als een gebeurtenis die haar overkwam. Bij haar toenmalige werkgever werd Hanna gerekruteerd voor kampwerkzaamheden.⁷² Hiermee worden oorlogsmisdaden gereduceerd tot gebeurtenissen waarin de vermeende dader geen autonomie had. Dader en slachtoffer vallen als het ware ten prooi aan de omstandigheden. Daarnaast wekt Schlink sympathie voor Hanna bij de lezer, door haar alles toe te laten geven. Hanna probeert geen schuldvermindering te krijgen, maar geeft ruiterlijk haar misdaden toe. Wel moet hierbij opgemerkt worden dat zij toegeeft om haar analfabetisme te verbergen. Haar medeverdachten maken hier handig gebruik van. Ook de onbeholpen indruk die zij maakt wekt sympathie.⁷³ Bovendien moet opgemerkt worden dat Schlink ook de tweede generatie beschuldigt door de woorden van Michael: 'Ich war schuldig, weil ich eine Verbrecherin geliebt hatte.'

Mijns inziens is het duidelijk dat Schlink zelf met zijn verleden worstelt. Enerzijds trekt hij Hanna het boetekleed aan door haar misdaden te beschrijven en hiermee gevoelens van afschuw bij zijn lezerspubliek te bewerkstelligen. De aard van deze misdaden wordt in het volgende hoofdstuk beschreven. Al in het eerste deel van het boek verwijst hij naar deze misdaden. Aan de andere kant wil hij sympathie voor Hanna wekken. Nicholas Wroe betoogt

⁷¹ Ibidem, 87.

⁷² Ibidem, 92.

⁷³ Ibidem, 106.

dat Hanna's analfabetisme symbool staat voor het morele analfabetisme van nazi's.⁷⁴ Persoonlijk denk ik dat Schlink het niet zo zwart-wit wil stellen. Hij wil niet dat het lezerspubliek zich tegen Hanna keert. Dit blijkt mede uit het feit dat de lezer uitsluitend Michaels gedachten kent. De wereld van Hanna blijft een gesloten boek en haar gedachten worden niet beschreven, waardoor de lezer door de liefdevolle ogen van Michael naar Hanna kijkt. Schlink trekt Hanna het boetekleed aan, maar verleent haar tegelijkertijd absolutie. Een kernachtige conclusie van zijn worsteling met het oorlogsverleden vormen zijn eigen woorden: 'I still don't know what to do. What we have to live with is that there is no solution.'⁷⁵

⁷⁴ N. Wroe, 'Readers Guide to a Moral Maze' (versie 9 februari 2002), <http://www.theguardian.com/books/2002/feb/09/fiction.books> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

⁷⁵ N. Wroe, 'Readers Guide to a Moral Maze' (versie 9 februari 2002), <http://www.theguardian.com/books/2002/feb/09/fiction.books> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

Hoofdstuk 4. ‘Niemand hoeft excuses aan te bieden’: een duidelijke premisse

De uitspraak in de titel is van Hanna. Zij zegt in *The Reader* tegen Michael: ‘Niemand hoeft excuses aan te bieden. Oorlog en vrede, knul.’⁷⁶ Hoewel de film de verhaallijn van het boek volgt en de gebeurtenissen vrijwel identiek zijn, is de premisse van de film radicaler dan de boodschap die in het boek van Bernhard Schlink besloten ligt. Terwijl Schlink aangeeft dat hij zelf niet weet hoe hij om moet gaan met het naziverleden en Hanna zowel tot schuldige als slachtoffer verklaart, huldigen de filmmakers een andere opvatting. Zij benadrukken dat mensen die zelf niet betrokken zijn geweest bij de nazi’s geen oordeel mogen vellen over mensen die die keuze wel maakten. Een kritisch geluid achteraf beschouwen zij als anachronisme.

In dit hoofdstuk wil ik de bedoelingen van de makers van *The Reader* in het eerdergenoemde debat over de schuldvraag plaatsen, het historiografische kader. Hierbij moet aandacht gegeven worden aan het feit dat *The Reader* een Amerikaanse verfilming is. Het is dus niet mogelijk om de boodschap die de filmmakers uitdragen volledig te toetsen aan het proces in het denken over de schuldvraag in Duitsland. Allereerst zal ik een aantal scènes analyseren met behulp van de methode van Chris Vos. Ik heb deze scènes uitgekozen, omdat ze de premisse van de film ondersteunen. Vervolgens wordt de premisse van de film belicht en in het debat over de schuldvraag geplaatst, waarna een vergelijking met *Der Vorleser* getrokken wordt. Tot slot toets ik de film aan de voorwaarden voor authenticiteit, zoals deze beschreven zijn door Nathalie Zemon Davis.

Hanna: gewetenloze nazi of een mens als jij en ik?

De beide scènes die geanalyseerd worden tonen de premisse van de film: voormalige nazi’s mogen niet veroordeeld worden. In de eerste scène is de narratieve laag als volgt opgebouwd: Hanna en Michael maken samen een fietstocht. Hanna stapt af bij een kerkje en gaat naar binnen. Als ook Michael naar binnen gaat, ziet en hoort hij een kinderkoortje het ‘Hosanna’ zingen. Als hij naar Hanna kijkt, ziet hij dat ze huilt. Hij glimlacht naar haar.⁷⁷

Voor een goede analyse van de cinematografische laag is het essentieel om eerst de symbolische laag te behandelen. Wat de kijker en Michael op dit moment van de film nog

⁷⁶ *The Reader*. Regie: S. Daldry. Producenten: A. Minghella, S. Pollack, S. Rudin. The Weinstein Company, 2008. dvd, 00:38:55.

⁷⁷ *The Reader*, 00:31:57-00:33:26.

niet weten, is dat Hanna zich schuldig voelt als ze deze onschuldige kinderen hoort zingen en denkt aan alle kinderen die met haar medeweten naar Auschwitz zijn afgevoerd. De filmmakers hebben deze verwijzing bewust al in dit stadium van de film ingevoerd om de beschouwer voor te bereiden op de premisse. Door middel van de tranen van Hanna willen zij aantonen dat voormalige nazi's zich wel degelijk schuldig voelen over de misdaden die zij begaan hebben, waardoor onschuldige mensen het leven gelaten hebben.

De cinematografische laag ondersteunt deze betekenis. In deze scène wordt niet gesproken, maar klinkt alleen het kinderkoor. Er is dus wel sprake van synchroon geluid. De mise-en-scène is hierbij opvallend, omdat het een kerk betreft. In de kerk is het niet mogelijk om je misdaden te verbloemen, omdat God alles ziet. Tevens staat de kerk symbool voor vergeving van zonden. Het kinderkoor straalt onschuld uit, wat duidelijk maakt dat Hanna wel degelijk schuldig is aan de dood van onschuldige mensen. Haar schuld wordt benadrukt door de belichting. Het kinderkoor staat in het licht, terwijl Hanna in het donker zit. Ook het beeldkader draagt hieraan bij. Als Michael naar binnen gaat en naar Hanna kijkt, wordt een total shot getoond van Hanna die in een kerkbank zit te huilen. Dit benadrukt haar eenzaamheid. Vervolgens worden wisselend medium shots van de huilende Hanna en de glimlachende Michael getoond. Dit benadrukt het onbegrip van Michael en tegelijkertijd de generatiekloof die tussen beiden bestaat, zoals deze door Weigel beschreven is.

In de tweede scène is het 1966 en wordt er een proces tegen SS-bewakers gevoerd, waaronder Hanna. Michael is hier als rechtenstudent bij aanwezig. De rechter verhoort Hanna over het feit dat zij vrouwen uit het werkkamp koos die teruggestuurd werden naar Auschwitz. Als hij haar vraagt waarom zij hier aan deelnam, antwoordt zij: 'Wat had u gedaan?'⁷⁸

Binnen de cinematografische laag is het beeldkader belangrijk. Aan het begin van de scène wordt een total shot van de rechtszaal gemaakt met Hanna in het midden. Vervolgens worden er medium shots gemaakt van het publiek. Deze shots benadrukken Hanna's eenzaamheid en het feit dat mensen op haar neerkijken. Gedurende de hele scène wordt Hanna vanuit vogelperspectief en de rechter vanuit kikkerperspectief gefilmd om de hiërarchie te benadrukken. In de montage is het opvallend dat de rechter en de andere

⁷⁸ *The Reader*, 00:53:50-00:56:17.

mensen in de rechtszaal vaker in beeld komen dan Hanna zelf. De filmmakers benadrukken hiermee dat de toeschouwers Hanna eigenlijk niet aan willen kijken.

De handeling leidt echter naar de ideologische laag van de film. In deze scène wordt het klassieke vraag-antwoordmodel binnen de rechtszaal namelijk doorbroken. Terwijl normaliter de rechter vragen stelt en de verdachte antwoordt, is het in deze scène andersom. Aan het einde van de scène stelt Hanna de vraag 'Wat had u gedaan?'. Deze vraag is erg belangrijk in de film en benadrukt het onvermogen van buitenstaanders om over de keuzes van voormalige SS'ers te oordelen. Als Hanna deze vraag stelt, blijft het lange tijd stil in de rechtszaal. Julian Dodd interpreteert deze stilte als een poging van de filmmakers om de horror van deze vraag te benadrukken,⁷⁹ maar naar mijn mening laten de filmmakers bewust een stilte vallen, zodat de kijker na kan denken over deze vraag en zich af kan vragen wat hij of zij in zo'n situatie gedaan zou hebben.

Deze scènes zijn essentieel voor een goed begrip van de film. In de eerste scène worden schuld en onschuld tegen elkaar afgewogen. De filmmakers erkennen dat Hanna schuldig is, maar willen tevens wijzen op het feit dat Hanna een sterk besef van schuld heeft en dus niet veroordeeld dient te worden door de beschouwer. In de tweede scène benadrukken de filmmakers dat niemand vrij is van schuld. Niemand kan met zekerheid zeggen dat hij geen misdaden zou begaan in een oorlogssituatie, wat weer bewijst dat buitenstaanders geen oordeel mogen vellen over voormalige nazi's. Beide scènes zijn representatief voor deze film, omdat ze de premisse van de film goed weergeven.

The Reader: Terug naar de Duitse jaren vijftig?

Uit de analyse van de gekozen scènes wordt de premisse van *The Reader* duidelijk: Voormalige nazi's mogen niet veroordeeld worden. De omstandigheden waaronder deze mensen hun keuzes maakten dienen in ogenschouw genomen te worden en je moet eerst bij jezelf te rade gaan of jij betere keuzes had gemaakt. De premisse komt vooral goed naar voren in de gedeelten van de film die afwijken van het boek. Zo heeft Michaels professor Rechten een relatief grote stem in de film. Hij doet uitspraken die de premisse ondersteunen, zoals: 'Je bent niet schuldig als je in Auschwitz werkte. Er werkten

⁷⁹ J. Dodd, 'More than one way to read a film' (versie 6 januari 2009), <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/06/letter-bernhard-schlink-reader> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

achtduizend mensen in Auschwitz. Om moord te bewijzen, moet je opzet bewijzen. Zo is de wet. De vraag is nooit ‘was het fout?’, maar ‘was het legaal?’⁸⁰

De filmmakers hechten veel waarde aan de term *re-enactment*, die gemunt werd door Robert Burgoyne. Hij bedoelt hiermee dat een film tot doel heeft om het verleden te verkennen en er opnieuw over na te denken.⁸¹ Ook de filmmakers willen een nieuw licht laten schijnen op het verleden. Zoals eerder aan bod gekomen is, heerste in de jaren negentig en de jaren nul de gedachte in Duitsland dat de misdaden van nazi’s bespreekbaar gemaakt dienden te worden. Iedereen mocht weten wat er gebeurd was.⁸² De filmmakers verzetten zich tegen deze gedachte en vragen aandacht voor de persoonlijke situatie van de nazi’s. De filmmakers zijn Amerikaans en zij zijn, net als de rest van de voormalige geallieerde zijde, klaar voor een herziening van het verleden. Daarom is de film radicaler dan het boek.

Om de kijker een ander beeld van nazi’s te geven, wenden de filmmakers middelen voor identificatie aan. Chris Vos beschrijft enkele manieren waarop identificatie kan plaatsvinden.⁸³ Het element van romantisering vinden we terug in de relatie tussen Michael en Hanna. Vanwege het feit dat Michael de hoofdpersoon is, identificeert de kijker zich met hem. Michael houdt van Hanna en daarom is het gemakkelijk als kijker om ook van Hanna te houden. De filmmakers scheppen op deze manier sympathie voor Hanna. Zij brengen het element van actualisering helemaal aan het begin in de film als de kijker ziet hoe Michael met het verleden worstelt. Dit maakt de kijker bewust van het feit dat ook hij of zij nog met het oorlogsverleden te maken heeft. Het element van dramatisering vinden we eveneens in de relatie tussen Michael en Hanna, die meermaals dreigt te escaleren. Ook de worsteling van Hanna met haar analfabetisme kan hiertoe gerekend worden.

The Reader: een authentieke weergave van het verleden?

Tot slot wil ik *The Reader* toetsen aan de voorwaarden voor authenticiteit die Davis aanreikt. Hoewel de kleding en de manier waarop de personen gepresenteerd worden in orde zijn, valt op deze film zeker iets af te dingen. Davis betoogt dat een film de *values, relations and*

⁸⁰ *The Reader*, 01:52:45-01:53:10.

⁸¹ R. Burgoyne, ‘Introduction: Re-enactment and Imagination in the Historical Film’, *Leidschrift* 24 (2009) 7.

⁸² Mueller Dembling, ‘Opa was a Nazi’, 478, 485, 486.

⁸³ Vos, *Bewegend verleden*, 153-156.

issues van de historische tijd weer dient te geven.⁸⁴ *The Reader* valt echter ten prooi aan anachronisme. Weigel stelde dat de tweede generatie loyaal was aan haar ouders en weinig beschuldigingen opwierp.⁸⁵ In de film ziet de beschouwer echter heftige reacties bij het publiek tijdens het proces tegen Hanna in 1966. De verdachten worden uitgefloten en er wordt 'nazihoer' geschreeuwd. Bovendien trekt een studiegenoot van Michael fel van leer tegen voormalige nazi's.⁸⁶ Deze reacties passen niet bij de jaren 1960, maar meer bij de jaren 1990.

De historicus Pierre Sorlin geeft aan dat filmmakers bepaalde middelen aanwenden om te bewijzen dat hun film authentiek is, zoals het gebruik van brieven en historische persoonlijkheden.⁸⁷ In *The Reader* wordt veel aandacht geschonken aan de dagboeken van een overlevende, die gebruikt worden bij het proces. Dit is echter een voorbeeld van anachronisme, omdat dagboeken pas in de jaren 1990 status kregen als bewijsmateriaal.⁸⁸ Tot slot is het van belang om op te merken dat de film bestaat uit flashbacks van Michael. Maureen Turim waarschuwt dat flashbacks de notie van de historische werkelijkheid kunnen beïnvloeden.⁸⁹ In *The Reader* beïnvloedt de afwezigheid van flashbacks naar Hanna's verleden de gedachten van de beschouwer. Hij of zij heeft namelijk geen mogelijkheid om Hanna's verleden en haar daden zelf te toetsen. De beschouwer ziet Hanna door de ogen van Michael, waardoor zij zijn constructie wordt. Anders dan in het boek ziet de beschouwer Hanna wel af en toe zonder het gezelschap van Michael, maar haar verleden blijft ook in de film een gesloten boek.

Deze gegevens hebben grote invloed op het beeld dat de beschouwer ontwikkelt van nazi's. Door de identificatie met Michael heeft de beschouwer zich met Hanna verzoend, en ziet vervolgens hoe zij beschimpt wordt. Dit leidt tot gevoelens van onmacht en woede. De naïviteit en de eerlijkheid van Hanna als zij de woorden 'wat had u gedaan' uitspreekt, versterken deze gevoelens en zorgen tevens voor een kritische zelfreflectie, waardoor de beschouwer niet anders kan dan zichzelf te beschuldigen. Het feit dat Michael de schuld bij

⁸⁴ Zemon Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead', 279.

⁸⁵ Mueller Dembling, 'Opa was a Nazi', 485.

⁸⁶ *The Reader*, 00:48:55, 01:17:11, 01:01:34.

⁸⁷ Vos, *Bewegend verleden*, 151.

⁸⁸ W.C. Donahue, *Holocaust as Fiction. Bernhard Schlink's 'Nazi' Novels and their Films* (Basingstoke 2010) 78.

⁸⁹ Turim, 'Flashbacks in Film Memory and History', 96.

zichzelf legt omdat hij een nazi liefhad, versterkt deze gevoelens, omdat de beschouwer zich met Michael identificeert. *The Reader* laat de nazi's dus min of meer vrijuit gaan.

Hoofdstuk 5. 'A very strange taste in the mouth': Reacties op *The Reader*

Roland Barthes kent de mythe een grote waarde toe. In zijn beleving vormt de mythe een betekenislaag bovenop de oorspronkelijke. Bij teksten of films is er sprake van een primaire betekenislaag die de auteur of filmmaker aan zijn product gegeven heeft, maar de tweede betekenislaag heeft de overhand in de interpretatie van het product door de lezer of beschouwer.⁹⁰ Dit betekent dus dat een beschouwer zijn eigen betekenis geeft aan een film. Deze visie wordt ondersteund door Fiske en Hartley, die menen dat een film niet de samenleving zelf reflecteert, maar de manier waarop een samenleving zich graag wil zien. De film is een spiegel van de tijd.⁹¹ Vos problematiseert deze stelling, omdat de gebruikte uitdrukkingen te vaag zijn. Wat en wie worden bedoeld met 'de samenleving' en wat wordt verstaan onder 'de tijdsgeest'? En reflecteren films de hele samenleving of een deel ervan?⁹²

Filmtheoreticus Siegfried Kracauer tracht deze vragen te beantwoorden door te stellen dat films een reflectie vormen van het 'collectieve onderbewustzijn'. Films zijn namelijk niet het product van een individu, maar van een collectief. Daardoor vallen individuele karaktertrekken weg tegen die van het collectief. Ook richten films zich op de anonieme massa en zijn zij erop gericht om de algemene behoeften te bevredigen. Voorts nemen historische films elementen op van de tijd waarin ze gemaakt worden. Het echte verhaal wordt aangevuld met 'zichtbare hiërogliefen'.⁹³ Vos meent dat films drie categorieën reflecteren. De eerste categorie wordt gevormd door problemen. Actuele problemen die een hoge plaats hebben op de maatschappelijke agenda worden gereflecteerd. Ten tweede worden dominante waarden uit het tijdvak waarin de film gemaakt is gereflecteerd. Als laatste kunnen wensen en dromen genoemd worden.⁹⁴

Hier stuiten we op het grootste probleem van *The Reader*. De filmmakers willen een actueel probleem aankaarten in hun film, namelijk het feit dat er in termen van zwart en wit gedacht wordt over voormalige nazi's, waarbij alle nazi's over één kam geschoren worden en in de 'zwarte categorie' geplaatst worden. 'Verdraagzaamheid' en 'respect' vormen dominante waarden in de film. Dit wordt verklaard door het gegeven dat de filmmakers van

⁹⁰ Vos, *Bewegend verleden*, 105, 106.

⁹¹ Ibidem, 115.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem, 117.

⁹⁴ Ibidem, 121.

Britse en Amerikaanse afkomst zijn, landen waar deze waarden hoog in het vaandel staan. Hun droom die zij beogen met de film hangt samen met het actuele probleem dat zij aankaarten: zij willen hun publiek leren dat nazi's ook een ander verleden hebben dan hun naziverleden. Het nazi-zijn is slechts een deel van hun identiteit. Het probleem is dat slechts een deel van hun beoogde publiek - de westerse wereld – klaar is voor deze visie. Sommige recensenten keuren *The Reader* sterk af.

Peter Bradshaw schrijft in *The Guardian*: 'The question of Nazi war guilt and the death camps had been reimagined in terms of a middlebrow sentimental-erotic fantasy'.⁹⁵ Hij lijkt niet op te merken dat Michaels liefde voor Hanna symbool staat voor zijn eigen schuld en het feit dat nazi's ook een ander verleden hebben dan hun naziverleden. Bradshaw beschrijft *The Reader* met de woorden *naive*, *glib* en *meretricious*. Naar zijn mening wordt Hanna weggezet als een kwetsbaar persoon, die genoeg heeft geleden onder haar verleden en daarom vrij van schuld is. Hij besluit zijn recensie met de woorden: 'It left a very strange taste in my mouth'.⁹⁶ Julian Dodd reageert in *The Guardian* op Bradshaw door te stellen dat de kwetsbaarheid van Hanna niet gebruikt wordt om aan te geven dat zij vrij van schuld is. Hij haalt de vraag van Hanna aan de rechter ('Wat had u gedaan?') aan en interpreteert de stilte die op deze vraag volgt niet als een teken dat de rechter aan kritische zelfreflectie doet, maar als een teken dat de rechter met afgrijzen vervuld is.⁹⁷

De beide Engelse recensenten leggen dus de nadruk op de weerzin die Hanna bij hen oproept. Ondanks het feit dat in de westerse wereld stemmen opgaan om de andere kant van nazi's te belichten, zitten zij vast in het beeld van de slechte nazi. Wanneer dat doorbroken wordt, vinden zij het moeilijk om hier de goede weg in te vinden.

Ook Peter von Becker benadrukt in *Die Zeit* dat *The Reader* weerzin bij hem opwekte. Deze weerzin was echter van een andere aard dan die van zijn Engelse collega's. Von Becker beschrijft de scène waarin Michael na Hanna's dood naar een kampoverlevende gaat om haar een geldbedrag in een theebusje te geven. Hanna wilde graag dat haar erfenis naar deze vrouw zou gaan. De vrouw wil het geld niet aannemen. Het theebusje daarentegen wil

⁹⁵ P. Bradshaw, 'The Reader' (versie 2 januari 2009), <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/02/the-reader-kate-winslet-film> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

⁹⁶ P. Bradshaw, 'The Reader' (versie 2 januari 2009), <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/02/the-reader-kate-winslet-film> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

⁹⁷ J. Dodd, 'More than One Way to Read a Film' (versie 6 januari 2009), <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/06/letter-bernhard-schlink-reader> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

zij wel hebben, omdat het haar herinnert aan eenzelfde busje dat zij in het kamp had. Uiteindelijk zet zij het busje naast de foto van haar familie. Deze scène is onvergeeflijk naar de mening van Von Becker, omdat hiermee geïnsinueerd wordt dat de vrouw Hanna vergeven heeft en het verleden wil afsluiten. Von Becker meent dat het verleden niet afgesloten kan en mag worden en dat de misdaden van nazi's altijd in de herinnering zullen moeten blijven.⁹⁸ Deze visie correspondeert met de algemene visie in Duitsland in de jaren 1990 en 2000 dat de daden van de nazi's bekend gemaakt moeten worden.

Naar mijn mening heeft Barthes gelijk. De betekenis die beschouwers zelf aan een film geven overstijgt de primaire betekenis die de filmmakers beogen. Hoewel de makers van *The Reader* hun best gedaan hebben om een vredelievende boodschap in hun film door te laten klinken, stuiten zij op verzet en weerzin aan de kant van het publiek. Fiske en Hartley menen dat een film de manier waarop de samenleving zich graag wil zien representeert. Ik wil daaraan toevoegen dat een samenleving een film interpreteert op de manier die het beste bij de normen en waarden van die samenleving past.

⁹⁸ P. von Becker, 'Die Liebe, ein Schattenspiel' (versie 26 februari 2009), <http://www.zeit.de/online/2009/07/berlinale-film-schlink-vorleser> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

Conclusie

Mijn onderzoek begon met de vraag of de filmmakers van *The Reader* erin geslaagd zijn om een authentieke representatie van nazi's te creëren en welke gevolgen deze representatie heeft voor de beeldvorming over nazi's bij het publiek. Als de film getoetst wordt aan de voorwaarden die Davis noteert voor authenticiteit, is de conclusie dat *The Reader* niet volledig authentiek is. Davis hecht veel waarde aan een correcte *soul of the past*⁹⁹ en deze wordt niet helemaal juist weergegeven in de film. De filmmakers zetten de tijdsgeest in de jaren 1960 namelijk naar hun hand en conformeren zich niet aan de werkelijkheid. Zij wekken de indruk dat Duitsers in de jaren 1960 sterk ageerden tegen voormalige nazi's, terwijl uit onderzoek van Lorenz blijkt dat deze houding in de jaren 1970 en 1980 geplaast kan worden.¹⁰⁰ De jaren 1960 vormden slechts de opmars naar een nieuwe manier van denken over het naziverleden. Davis noemt als belangrijke voorwaarde voor authenticiteit dat films een andere kijk op de waarheid laten zien.¹⁰¹ *The Reader* doet dit zeker, maar ageert tegen een werkelijkheid die de filmmakers zelf gecreëerd hebben. De film dekt echter wel de lading van het *guilt/victim* debat, wat Davis waarschijnlijk zou kunnen waarderen.

The Reader lijkt goed aan te sluiten bij de visie van Rosenstone op films als bron van historische kennis. Rosenstone betoogt dat filmmakers er niet op gericht zouden moeten zijn om het verleden correct weer te geven, maar om mensen kennis te laten nemen van het verleden, zodat zij interesse krijgen in de geschiedenis en hierover nadenken.¹⁰² In die zin heeft Rosenstone hetzelfde doel als de filmmakers van *The Reader*. Ook zij zijn erop gebrand om hun publiek kritisch te laten nadenken over schuld van nazi's en daarbij hun eigen vermeende keuzes kritisch onder de loep te nemen.

Tevens doet Rosenstone een andere interessante uitspraak. Hij meent dat films niet onderdoen voor wetenschappelijke boeken, omdat beide gecreëerd zijn.¹⁰³ Ook een wetenschapper maakt de keuze om bepaalde details van zijn onderzoek al dan niet met zijn publiek te delen. Hieruit kan geconcludeerd worden dat *The Reader* geen authentieke

⁹⁹ Zemon Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead', 279.

¹⁰⁰ Lorenz, 'Twee soorten catastrofe', 186.

¹⁰¹ Zemon Davis, 'Any Resemblance to Persons Living or Dead', 280.

¹⁰² Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1176.

¹⁰³ Ibidem, 1181.

representatie van het verleden is, maar een goede poging doet om het publiek na te laten denken over belangrijke vragen betreffende de schuld kwestie.

Wat betekent de boodschap die *The Reader* uitdraagt voor de beeldvorming over nazi's bij het publiek? Hier kan geen eenduidig antwoord op gegeven worden. Allereerst dient opgemerkt te worden dat *The Reader* niet gericht was op een homogeen publiek, maar op mensen van verschillende pluimage. Dit leidde ertoe dat de film lovende woorden alsmede sterke kritiek kreeg. Uit de wetenschappelijke recensies die in hoofdstuk 5 beschreven zijn, blijkt dat zowel het Britse als het Duitse publiek zich niet heeft laten beïnvloeden door de premisse van *The Reader*. Nog altijd heeft het publiek zijn eigen visie op de schuld kwestie van nazi's, die sterk persoonsgebonden is en samenhangt met het eigen verleden. Er is dus sprake van twee lagen wat creatie betreft. Ten eerste hebben de filmmakers van *The Reader* een boodschap gecreëerd, die wellicht niet volledig correspondeert met de werkelijkheid, maar wel een doel beoogt, namelijk de bewustwording van het publiek van de complexiteit van de schuld vraag. In samenhang hiermee willen de filmmakers duidelijk maken dat een nazi niet per definitie fout is. Zijn of haar persoonlijke situatie moet in ogenschouw genomen worden en een oordeel is niet op zijn plek. Ten tweede heeft het publiek deze boodschap op haar eigen wijze geïnterpreteerd en zich al dan niet laten beïnvloeden door deze boodschap. De filmmakers blijken dus niet in staat te zijn om het publiek 'moreel op te voeden'.

Als onderzoeker val ik ook ten prooi aan mijn eigen creatie en interpretatie van *The Reader*. Ook ik heb deze scriptie als het ware gecreëerd door de keuze van de fragmenten uit de film die ik geanalyseerd heb en de theorieën die ik gebruikt heb om mijn visie op authenticiteit en *The Reader* te ondersteunen. Dit geeft blijk van het feit dat de geschiedwetenschap niet volledig in staat is om het verleden weer te geven *wie es eigentlich gewesen [ist]*. Elke wetenschapper wordt beïnvloed door zijn of haar voorgangers. Davis is duidelijk beïnvloed door Ranke, omdat zij sterk vasthoudt aan haar doel om het verleden zo objectief mogelijk weer te geven. Rosenstone daarentegen heeft zich laten beïnvloeden door Raack en zich afgezet tegen Jarvie.

Wat is de meerwaarde van dit onderzoek als het product een creatie is van de onderzoeker? Ik hoop dat dit onderzoek de lezer uitdaagt tot een kritische reflectie, ten eerste op de mogelijkheid om authenticiteit aan te brengen in films en ten tweede op de

kwestie van de schuldvraag. Daarnaast biedt dit onderzoek de lezer de mogelijkheid tot zelfreflectie. Wellicht bekijkt de lezer een film over nazi's met andere ogen en probeert hij of zij de premisse van de film te ontdekken om te bouwen aan zijn of haar eigen positie in de kwestie van de schuldvraag.

Toch heeft dit onderzoek zijn beperkingen. Voor de kijk op de beïnvloeding van het publiek door authenticiteit aan te brengen in films, heb ik slechts één film gebruikt, wat de uitkomsten van dit onderzoek sterk beïnvloedt. Onderzoek naar andere nazifilms zal moeten bevestigen of mijn bevindingen betreffende authenticiteit en beïnvloeding steekhoudend zijn. Tevens is het interessant om de andere kant van de zaak eens te belichten. Ook Joden en andere oorlogsslachtoffers worden gestigmatiseerd door films. Het is interessant om uit te zoeken wat dit betekent voor de beeldvorming bij het publiek. Worden Joden als weerloze en passieve slachtoffers weergegeven en doet deze stigmatisering recht aan de waarheid? Voorts kan gekeken worden naar de beeldvorming omtrent het Nederlandse verzet in films. In de Nederlandse geschiedschrijving is het verzet veelvuldig weggezet als club van helden, maar recent onderzoek van Bas von Benda-Beckmann heeft aangetoond dat deze visie herzien moet worden.¹⁰⁴

Nogmaals wil ik de woorden van Günter Grass aanhalen en dit maal met betrekking tot onderzoek naar het oorlogsverleden en films: 'Dat houdt nooit op. Nooit houdt dat op.'

¹⁰⁴ B. von Benda-Beckmann, *De Velsler affaire* (Amsterdam 2013).

Bibliografie

- Bangert, A., 'Shameful Exposures: Ordinary Germans and the Nazi Past in Contemporary German Documentary Film', *New German Critique* 123 (2014).
- Becker, P. von, 'Die Liebe, ein Schattenspiel' (versie 26 februari 2009), <http://www.zeit.de/online/2009/07/berlinale-film-schlink-vorleser> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).
- Benda-Beckmann, B. von, *De Velser affaire* (Amsterdam 2013).
- Berg, N., *Der Holocaust und die westdeutschen Historiker. Erforschung und Erinnerung* (Göttingen 2003).
- Bird, S.E., 'Reclaiming Asaba: Old Media, New Media, and the Construction of Memory', in: Motti Neiger, Oren Meyers en Eyal Zandberg (ed.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (New York 2011).
- Blom, H., 'In de ban van goed of fout? Wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland', in: G. Abma, Y Kuiper en J. Rypkema (ed.), *Tussen goed en fout. Nieuwe gezichtspunten in de geschiedschrijving 1940-1945* (Franeker 1986).
- Bourdon, J., 'Media Remembering: The Contributions of Life Story Methodology to Memory/Media Research', in: Motti Neiger, Oren Meyers en Eyal Zandberg (ed.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (New York 2011).
- Bradshaw, P., 'The Reader' (versie 2 januari 2009), <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/02/the-reader-kate-winslet-film> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).
- Burgoyne, R., 'Introduction: Re-enactment and Imagination in the Historical Film', *Leidschrift* 24 (2009).
- Burgoyne, R., 'Prosthetic Memory/Traumatic Memory', in: M. Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (Routledge 2009).
- Connolly, K., 'Bernhard Schlink: Being German is a Huge Burden' (versie 16 september 2012), <http://www.theguardian.com/world/2012/sep/16/bernhard-schlink-germany-burden-euro-crisis> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

Dassen, P., en Thijs, K., 'Slachtoffers in het land van de daders. Een inleiding', in: P. Dassen, T. Nijhuis en K. Thijs (ed.), *Duitsers als slachtoffers. Het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007).

Dodd, J., 'More than one way to read a film' (versie 6 januari 2009), <http://www.theguardian.com/film/2009/jan/06/letter-bernhard-schlink-reader> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

Donahue, W.C., *Holocaust as Fiction. Bernhard Schlink's 'Nazi' Novels and their Films* (Basingstoke 2010).

Ebbrecht, T., *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust* (Bielefeld 2011).

Elstermann, K., 'Sag nicht immer Nazi. Sag doch Nationalsozialist!', *Berliner Zeitung*, 7 december 2005.

Geyer, M. en Latham, M., 'The Place of the Second World War in German Memory and History', *New German Critique* 71 (1997).

Kaes, A., *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film* (Cambridge 1989).

Leezenberg, M. en Vries, G. de, *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen* (Amsterdam 2012).

Lorenz, C., 'Twee soorten catastrofe. Over de verwevenheid van dader- en slachtofferrollen in de Duitse geschiedschrijving na 1945', in: P. Dassen, T. Nijhuis en K. Thijs (ed.), *Duitsers als slachtoffers. Het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007).

Mueller Dembling, K., 'Opa was a Nazi: Family, Memory, and Generational Difference in 2005 Films', *German Quarterly* 84 (2011).

Rosenstone, R.A., 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film', *American Historical Review* 93 (1988).

Schlink, B., *Der Vorleser* (Zürich 1995).

Turim, M., 'Flashbacks in Film Memory and History', in: M. Hughes-Warrington (ed.), *The History on Film Reader* (Routledge 2009).

Vos, C., *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

Wroe, N., 'Readers Guide to a Moral Maze' (versie 9 februari 2002),
<http://www.theguardian.com/books/2002/feb/09/fiction.books> (6 maart 2015 en 22 mei 2015).

Zemon Davis, N., "Any Resemblance to Persons Living or Dead' Film and the Challenge of Authenticity', *Historical Journal of Film, Radio and Television* 8 (1988).

The Reader. Regie: S. Daldry. Producent: A. Minghella, S. Pollack, S. Rudin. The Weinstein Company, 2008. dvd.