
Een beeldend verleden begrijpen en bespreken

De serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* en het debat tussen historische beleving
en authentieke representatie.

22 juni 2015

Bachelorscriptie

OSIII: Het verleden in bewegend beeld

Universiteit Utrecht

Begeleider: Dr. H. Henrichs

Eline Kemps

3899179

Aantal woorden: 10.891

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Hoofdstuk 1: Een debat tussen voorstanders	5
Tolerantie voor historische films en series: White en Davis over historische beleving en authenticiteit.	
1. Geschiedwetenschap versus het beleven van het verleden	6
2. De visie van White op historische films en series	7
3. De visie van Davis op historische films en series	9
4. Deelconclusie	10
Hoofdstuk 2: Het begrijpen van het verleden	12
Een inhoudsanalyse van de serie <i>Unsere Mütter, Unsere Väter</i> .	
1. Inhoudsanalyse eerste fragment: Een optimistisch begin	13
2. Inhoudsanalyse tweede fragment: Optimisme wordt realisme	15
3. Inhoudsanalyse derde fragment: Anders dan gedacht	16
4. Deelconclusie	18
Hoofdstuk 3: Het bespreken van het verleden	19
Een betekenisanalyse van de serie <i>Unsere Mütter, Unsere Väter</i> .	
1. Het genre ‘docudrama’ als betekenisgever	19
2. Het productieproces: Intentioneel en onbewust	21
3. Betekenisgeving door de tijdsgeest	24
4. De gepercipieerde betekenis	25
5. Deelconclusie	26
Conclusie	28
Literatuurlijst	30

Inleiding

Der *Krieg* wird das Schlechteste in uns zum Vorschein bringen.¹

Dit citaat uit de in 2013 verschenen driedelige serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* omvat de gruwelijkheden die de Tweede Wereldoorlog kenmerken. De Holocaust, de gevechten aan de fronten en verraad zijn slechts enkele van deze daden die de revue passeren. Vijf gewone Duitse jongeren nemen in 1941 afscheid van elkaar met de belofte dat ze met kerst weer thuis zijn. Nog optimistisch over de afloop van de oorlog hebben ze grote plannen voor de toekomst en geloven ze dat de eindzege van Duitsland binnen handbereik is. Geen van hen kon vermoeden dat ‘niemand dezelfde zou blijven’ in de oorlog en het ‘slechtste in hen naar boven zou komen’. De broers Wilhelm en Friedhelm worden naar het oostfront gestuurd en Charlotte volgt hen door zich aan te melden als verpleegster in een militair hospitaal, waar ze haar Joodse collega verraadt. In Berlijn papt Greta aan met een SS-officier om op deze manier te proberen haar vriend Viktor, die een Joodse vader heeft, te redden van deportatie.

Of deze gebeurtenissen echter een historisch correcte weergave geven van het verleden is discutabel, want de serie draagt een ambivalente waarheidsclaim uit die door historici als problematisch kan worden beschouwd. Allereerst wordt er aan het einde van de serie een overzicht getoond van de jaartallen van de hoofdpersonen. Volgens de historicus Chris Vos creëert dit een illusie van de werkelijkheid, omdat de kijker niet weet of de verhalen waar gebeurd zijn.² Daarnaast toont de serie de naoorlogse Duitsers op emotionele wijze ‘hoe de oorlog was’ en wil de serie het publiek eraan herinneren ‘die Mauer des Schweigens’³, het zwijgen over deze gebeurtenissen, te doorbreken. Deze emoties, historische belevingen en ervaringen zijn echter via subjectieve bronnen vervaardigd: oorlogsdagboeken en verhalen van veteranen. Toch is er ook gepoogd om ‘waarheid’ te bereiken, want er is feitelijke informatie gebruikt die verkregen is via militaire en historische adviseurs. Kortom, deze miniserie bevindt zich in een spanningsveld tussen een poging tot een authentieke representatie en het creëren van een historische beleving en ervaring voor de kijker.

Exact dit debat tussen beleving en authenticiteit wordt gevoerd onder historici. Veel academische historici treden nog in de voetsporen van de klassieker Siegfried Kracauer en

¹ P. Kadelbach e.d., *Unsere Mütter, Unsere Väter* (2013).

² C. Vos, *Bewegend Verleden. inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004) 136.

³ N. Marbe, ‘Unsere Mütter, unsere Väter’ (versie 22 maart 2013), <http://www.volkskrant.nl/dossier-archief/unsere-mutter-unsere-vater~a3413422/> (10 maart 2015).

zijn kritisch op het gebruik van film om het verleden te representeren. Zij stellen dat film achterblijft in *bloss zeigen wie es eigentlich gewesen* zoals de geschiedwetenschap dat wel kan met ‘objectief’ brononderzoek en voetnoten.⁴ In dit onderzoek gaat het echter om de historici die wel tolerant zijn over ‘het verleden in bewegend beeld’. Mijns inziens bestaat er ook binnen deze groep een tweedeling tussen beleving en authenticiteit die geïllustreerd zal worden aan de hand van twee historici. Enerzijds de geschiedfilosoof Hayden White, die stelt dat het er in films over het verleden niet altijd om gaat dat de feiten kloppen, maar vooral over de historische ervaring en beleving die de film uitdraagt.⁵ Daartegenover staat de historica Natalie Zemon Davis die stelt dat er vooral gestreefd moet worden naar authenticiteit in historische films. Er moet inzicht gegeven worden in de waarden van de afgebeelde periode en het verleden moet als iets wezenlijk anders beschouwd worden dan het heden.⁶

Onderzoek over verleden in bewegend beeld heeft zich tot dusver weinig toegespitst op de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter*. Als enige heeft de ‘Duitslandkundige’ Laurel Cohen-Pfister deze casus onderzocht, maar zij heeft zich vooral gericht op de herinneringscultuur.⁷ Bekende begrippen uit het bovenstaande debat zoals *strangeness of the past* en *soul of the past* zijn nog nauwelijks in verband gebracht met deze recent verschenen serie. Toch ligt de vraag naar de historische authenticiteit voor de hand en brengt dit onderzoek een nieuwe invalshoek: geeft de serie *strangeness of the past* weer of is het meer een afspiegeling van de noties van de huidige tijd? Twee definities worden hierbij gehandhaafd. Wanneer over historische films of series gesproken wordt, gaat het om de definitie van Davis: ‘those having as their central plot documentable events, such as a person’s life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action’.⁸ Met het begrip authenticiteit wordt de ‘waarheid’ van de historische representatie van de serie bedoeld; de mate waarin het verleden in die film historisch juist wordt weergegeven.

De letterlijke probleemstelling waar dit onderzoek aan opgehangen zal worden, luidt: Waar is de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* te plaatsen in het debat tussen historische authenticiteit en historische beleving in visuele media? In het eerste hoofdstuk wordt de basis gelegd door het debat over ‘het verleden in beeld’ en de visies van White en Davis met

⁴ R. A. Rosenstone, ‘History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History Onto Film’, *American historical review* 93 - 5 (1988) 1175.

⁵ H. White, ‘Historiography and Historiophoty’, *American historical review* 93-5 (1988) 1193.

⁶ N. Z. Davis, “‘Any Resemblance to Persons Living Or Dead’”: Film and the Challenge of Authenticity’, *The Yale Review* 76 (1987) 272, 273.

⁷ L. Cohen-Pfister, ‘Claiming the Second World War and Its Lost Generation: Unsere Mütter, unsere Vater and the Politics of Emotion’, *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 50-1 (2014) 104-123.

⁸ Davis, ‘Any Resemblance to Persons Living Or Dead’, 270.

betrekking tot beleving en authenticiteit uiteen te zetten. Hier zullen hun begrippen gefundeerd worden, zoals *strangeness of the past* en ‘fictie van de feitelijke weergave’, waaraan de casus getoetst kan worden. Volgens Vos moet bij onderzoek naar film vanuit twee lagen geanalyseerd worden: inhoud en betekenis.⁹ Zodoende staat in het tweede hoofdstuk de inhoudsanalyse centraal. Deze zal gebaseerd worden op de analyse van drie fragmenten van één personage, waar de historiografische achtergrond ter vergelijking naast gelegd wordt. Hiervoor is de verteller van het verhaal gekozen, Wilhelm Winter, omdat zijn fragmenten inhoudelijk het beste te toetsen zijn én zijn perspectief interessante inzichten kan bieden in de betekenisanalyse. Deze zal in het derde hoofdstuk centraal staan en behelst onder andere de betekenis die de makers van de serie erin hebben gelegd en de betekenis die het publiek eraan geeft.

Voor deze historische filmanalyse zullen verschillende methoden gehandhaafd worden. Het theoretisch kader bestaat uit de hierboven beschreven sleutelpublicaties van Davis en White en uit andere literatuur die zich heeft gebogen over het thema ‘verleden in bewegend beeld’. Denk hierbij aan werken van de historici Chris Vos, Robert Rosenstone, Robert Burgoyne en Robert Brent Toplin. Het recente stuk van Pfister en het boek *Duitsers als slachtoffers: het einde van een taboe?* van de historicus Patrick Dassen worden gebruikt voor de betekenisanalyse. De inhoudsanalyse wordt grotendeels gebaseerd op het zeer recente boek *German Army on the Eastern Front* van Ian Baxter. Naast veel secundaire literatuur kenmerkt dit onderzoek zich echter ook door het gebruik van veel Nederlandstalige en Duitstalige recensies uit kranten en filmbladen om de ontvangst bij het publiek te meten. Bovendien zijn subjectieve bronnen zoals interviews en dagboeken gebruikt om de ervaringen uit de oorlog en de intenties van de filmmakers te achterhalen. Uiteindelijk hoop ik *Unsere Mütter, Unsere Väter* hiermee te kunnen plaatsen in het debat tussen authenticiteit en historische beleving en aan te kunnen tonen dat het verleden wel degelijk begrepen kan worden via bewegend beeld.

⁹ Vos, *Bewegend Verleden*, 63.

Hoofdstuk 1: Een debat tussen voorstanders

Tolerantie voor historische films en series: White en Davis over historische beleving en authenticiteit.

I think we're [-writers of books and films-] seeking the same kind of communication with a broad audience to, some would say, rescue history from those who teach it and the scholars who only wish to talk to themselves about it, and to return history to kind of a broad dialogue'¹⁰

De Amerikaanse filmregisseur Ken Burns onderscheidt het verleden in beeld van de geschiedwetenschap door het feit dat historische films het verleden toegankelijker maken. Deze spanning tussen geschiedwetenschap en authenticiteit versus de emotie en beleving van het verleden maakt het debat over geschiedenis in film echter een omstreden onderwerp waar veel historici over van mening verschillen. Hoewel de meeste historici kritisch zijn op het gebruik van film om historische gebeurtenissen te representeren, is dit toch de belangrijkste bron voor historische kennis voor een groot deel van de populatie.¹¹ Anno 2015 representeren immers niet alleen films, documentaires en series, maar ook computerspellen de geschiedenis. Sinds de jaren zeventig is er mede daarom al academische interesse voor geschiedenis op televisie en met de komst van deze digitale en visuele innovaties werd dit nog belangrijker. Veel onderzoek is echter blijven steken in het uiteenzetten van het onvermogen van het medium om op een juiste manier geschiedenis te vertellen.¹²

In dit hoofdstuk zal juist de tolerantie ten opzichte van het verleden in beeld beschreven worden, want om met de woorden van historica Gerda Lerner te spreken: 'Het is de taak van historici om invloed uit te oefenen op deze media'.¹³ Na een korte uiteenzetting van het inhoudelijke debat over het verleden in beeld zullen de visies van twee historici die deze tolerante houding aannemen ten opzichte van historische films en series tegenover elkaar gezet worden. Op deze manier zal de volgende deelvraag beantwoord worden: Welk debat voeren Davis en White met betrekking tot authenticiteit en de historische beleving in historische films en series?

¹⁰ T. Cripps, 'Historical Truth: An Interview with Ken Burns', *American historical review* 100-3 (1995) 742.

¹¹ Rosenstone, 'History in Images/History in Words', 1174.

¹² K. Veldwachter, *Geschiedenis op televisie. Academische literatuur over geschiedenistelevisie tegenover de dagelijkse praktijk van de makers van Andere Tijden* (Utrecht University 2013 Masters' thesis) 9.

¹³ R. B. Toplin, 'The Filmmaker as Historian', *American historical review* 93-5 (1988) 1210.

1. Geschiedwetenschap versus het beleven van het verleden

Veel historici houden vast aan het kritisch brononderzoek dat de geschiedwetenschap kenmerkt. Voetnoten en discussie zijn onlosmakelijk verbonden met historisch onderzoek en het feit dat juist deze elementen in historische films en series ontbreken maakt historici achterdochtig naar de historische correctheid ervan. In films wordt het verleden vaak gepresenteerd als een gesloten verhaal met een begin en een einde zonder rekening te houden met alternatieven en complexiteiten. Bewegende beelden bezitten in hun ogen weinig informatie omdat ze geen tijd besteden aan reflectie, verificatie en debat. Bovendien, stellen zowel Rosenstone als Toplin, wordt in film het individu vaak meer centraal gesteld dan de grotere processen en is er weinig ruimte voor traditionele data zoals deze wel in geschreven werk vermeld kunnen worden.¹⁴ De fictionalisering van het verleden wordt door traditionele historici als grootste zwakte gezien van historische films en series. Door deze fictionalisering zouden films geen bijdrage kunnen leveren aan het historische discours.¹⁵

Toch kampen wetenschappers vaak met dezelfde problemen als de filmmaker, menen enkele experts. Zo stelt Burns: ‘Not just within the printed word – literature – but within an academic or a scholarly relationship to a subject – there are inherent limitations there (...) [like] the necessity to speak only to themselves in language which is rarely readable for the general public, and so render our history away from the people who most benefit from history.’¹⁶ Zo heeft film het voordeel om geschiedenis weer toegankelijk te maken en zegt ook Rosenstone: ‘If written texts can do this [telling history without a debate] and still be considered history, surely an inability to "debate" issues cannot rule out the possibilities of history on film.’¹⁷ Toplin beweert bovendien dat films andere technieken gebruiken om het verleden uit te leggen, maar dat de waarheid in beeld niet wezenlijk in conflict is met de geschiedenis gevat in woorden.¹⁸ Teksten verdelen, volgens de historicus Daniel Walkowitz, het verleden in hoofdstukken en film geeft juist een volledig beeld en verbindt veranderende sociale relaties en politieke en sociale vragen.¹⁹ Bovendien kan een film een adequate reconstructie van het verleden geven door de levendigheid ervan te heropenen. Het kan met

¹⁴ Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1173, 1174, 1176, 1177 en Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, 1220.

¹⁵ Vakgroep Geschiedenis, ‘Les 6: De kritieken bekritiseerd’ (zj), <http://www.film-en-geschiedenis.ugent.be/index.php?m=default&a=les.view&id=6> (24 april 2015).

¹⁶ Cripps, ‘Historical Truth’, 745.

¹⁷ Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1178.

¹⁸ Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, 1226.

¹⁹ D. J. Walkowitz, ‘Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker’, *The Public Historian* 7-1 (1985) 57.

geluiden en beelden dichter bij het echte leven komen en details tonen van plaats en tijd, landschappen, gedachten, gevoel, emoties en conflicten.²⁰

Dit debat tussen voor- en tegenstanders van de visuele media om de geschiedenis te representeren is een begin, maar daarnaast is er onder historici die tolerant zijn naar film een tweedeling op te merken die geïllustreerd kan worden aan de hand van de visies van White en Davis. Waar White stelt dat het met name gaat om de historische ervaring en beleving, vindt Davis dat er binnen historische films en series wel gestreefd moet worden naar authenticiteit. Een debat dat geïllustreerd kan worden door de stromingen postmodernisme en modernisme tegenover elkaar te plaatsen.

2. De visie van White op historische films en series

In navolging van postmodernistische historici zoals Rosenstone en White zijn steeds meer geschiedkundigen overtuigd geraakt van de waarde van historische films.²¹ Dit postmodernisme is een tegenbeweging tegen de vooronderstellingen van het modernisme, in het bijzonder de vooronderstelling van eenheid. Het postmodernisme maakt plaats voor de pluralistische visie op de geschiedschrijving. Volgens White kan het verleden inderdaad door verschillende verhalen erover een veelheid aan betekenissen krijgen. Het eerdergenoemde *bloss zeigen wie es eigenlijk gewesen* rust volgens hem op verkeerde veronderstellingen en hij spreekt van ‘fictie van de feitelijke weergave’ door historici.²² Als gevolg hiervan vervaagt in zijn latere werk, zoals in *Historical Pluralism* uit 1986, de grens tussen feit en fictie.²³

Deze postmoderne visie op de geschiedenis wordt ook gereflecteerd op zijn kijk op historische films en series. In zijn ogen staan de historicus en historische filmmaker niet zo ver uit elkaar als vaak wordt aangenomen. In het *historiography-historiophoty*-debat beschrijft hij de spanning en overeenkomsten tussen geschiedschrijving en de representatie van het verleden en onze gedachten erover in film. Hij vraagt zich net als Rosenstone af of film kan voldoen aan de academische eisen van de geschiedschrijving en trekt dezelfde conclusie dat zij niet zoveel van elkaar verschillen.²⁴ Zowel in geschreven geschiedenis als het verleden in beeld is sprake van interpretatie, de ‘fictie van de feitelijke weergave’ en wordt een verhaal verteld. Ook kunnen beide nooit alle aspecten van gebeurtenissen laten

²⁰ Rosenstone, ‘History in Images/History in Words’, 1176-1179 en Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, 1226.

²¹ Vakgroep Geschiedenis, ‘Les 6: De kritieken bekritiseerd’ (zj), <http://www.film-en-geschiedenis.ugent.be/index.php?m=default&a=les.view&id=6> (24 april 2015).

²² C. Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 2014) 58, 119, 128, 131.

²³ R. T. Vann, ‘The Reception of Hayden White’, *History and Theory* 37-2 (1998) 155-157.

²⁴ White, ‘Historiography and Historiophoty’, 1193-1199.

zien, maar slechts een selectie op basis van historici die informatie transformeren naar feiten. Beide zijn een gevormde representatie van de realiteit. Met de kritiek van historici dat film niet analytisch genoeg zou zijn, is White het niet eens: 'It may be shaped by different principles, but there is no reason why a filmed representation of historical events should not be as analytical and realistic as any written account.'²⁵

Ondanks de overeenkomsten stelt White dat de analyse van visuele beelden anders moet worden aangepakt dan die van de geschreven geschiedenis. Het visuele medium bezit namelijk unieke kwaliteiten om het verleden op zijn eigen manier weer te geven.²⁶ Volgens de geschiedfilosoof Frank Ankersmit bestaat bij het postmodernisme veel sympathie voor nostalgie.²⁷ White is inderdaad van mening dat het bij films niet altijd gaat om kloppende feiten, maar vooral over de historische ervaring die de film uitdraagt en hij stelt dat sommige zaken zelfs alleen verteld kunnen worden via beeld.²⁸ Hier doelt hij bijvoorbeeld op gezichtsuitdrukkingen die emotie en gevoel kunnen oproepen. Zoals Toplin ook stelt: 'The medium functions as poetry, not as an encyclopedia'.²⁹ Volgens White gaat het er niet om dat de acteur niet lijkt op de echte historische actor, maar juist om de historische betekenis vanuit een bepaalde actie die gebeurde op een bepaald moment op een bepaalde plaats en wat kenmerkend was voor de sociale condities op dat moment en op die plek.³⁰

Zodoende is voor White historische accuraatheid ondergeschikt aan het vertellen van een verhaal, de historische beleving, het gevoel en de ervaring van de betekenis van een periode die overgebracht wordt. Dat de grens tussen feit en fictie vervaagt vindt hij niet problematisch, hij is immers sowieso niet van mening dat er één dwingende beschrijving van het verleden bestaat. Ik wil een lans breken voor de stelling dat historische beleving niet per definitie negatief is. Een stelling die door weinig historici geaccepteerd wordt. Ook ik ben van mening dat er gepoogd moet worden historische correctheid te bereiken, maar in het geval dat de film in de mogelijkheden van authenticiteit tekortschiet, betekent dit mijns inziens niet per definitie dat de film niet waardevol is voor het bieden van een historische ervaring van het verleden. Davis daarentegen, die ook tolerant is naar historische films, stelt dat er wel uitiem gepoogd moet worden om in films historische accuraatheid te bereiken.

²⁵ White, 'Historiography and Historiophoty', 1194-1196.

²⁶ Toplin, 'The Filmmaker as Historian', 1226 en White, 'Historiography and Historiophoty', 1193.

²⁷ F. Ankersmit, 'Postmodernisme en geschiedbeoefening' (zj), <http://www.dwc.knaw.nl/DL/publications/PU00010011.pdf>, 60.

²⁸ White, 'Historiography and Historiophoty', 1193.

²⁹ Toplin, 'The Filmmaker as Historian', 1215.

³⁰ White, 'Historiography and Historiophoty', 1194, 1198, 1199.

3. De visie van Davis op historische films en series

Waar het evident is dat White als postmodernist wordt beschouwd, wordt bij Davis niet openlijk gesproken over een geschiedfilosofische stroming en zeker niet over het modernisme. Toch wil ik deze ambivalente claim wel maken. Enerzijds past haar tolerantie ten opzichte van de visuele media niet bij het modernisme dat de wetenschappelijke activiteit boven andere menselijke activiteiten plaatst.³¹ Anderzijds past haar methode om authenticiteit te bereiken wel bij de modernistische aanpak. Zij tracht in films immers ‘waarheid’ en ‘werkelijkheid’ te bereiken in haar geloof dat er een waarheid van één versie van de geschiedenis bestaat. Ze streeft naar een reconstructie van het verleden in zijn oorspronkelijke zuiverheid en authenticiteit, wat typisch is voor het modernisme.³² In het geval van Davis zal dus niet gesteld worden dat zij een modernist is, maar ze heeft wel een modernistische inslag.

Als voorstander van interdisciplinariteit heeft de historica Davis zich op veel terreinen begeven voor onderzoek. De combinatie met haar interesse in geschiedenis heeft ervoor gezorgd dat zij het belangrijk vindt om ideeën te delen met andere mensen die wetenschap bedrijven. Voor geschiedenis maakt zij echter een uitzondering. Volgens Davis is dit niet slechts het eigendom van wetenschappers, maar zijn er veel meer mensen die geïnteresseerd zijn in het lezen en construeren van geschiedenis. ‘Het is een geschenk dat gedeeld kan worden [ook door filmmakers]’.³³ Zij is dan ook een van die weinige historici die invloed uitoefenen op de media. Door haar hulp bij verschillende producties is ze ervaringsdeskundige op het gebied van geschiedenis in films.³⁴ Deze kennis zet ze in om uit te leggen hoe historische authenticiteit in de filmwereld gebruikt wordt, hoe films het verleden op een zo authentiek mogelijke wijze kunnen verbeelden en op welke manier ze een indicatie van hun waarheidsstatus kunnen geven.³⁵ Ze wil in detail uitvinden ‘wat er is gebeurd’ om deze bevindingen te presenteren voor een breed publiek.³⁶

Net als White heeft ook zij de vergelijking met de geschiedschrijving getrokken om te bewijzen dat historische films wel degelijk van waarde kunnen zijn voor het representeren van het verleden. Volgens Davis zijn historici open over twijfel en redenen om bepaalde zaken te bewijzen en kwalificeren zij hun formuleringen met woorden als ‘wellicht’, ‘mogelijk’ en gebruiken ze voetnoten. Filmmakers, stelt zij, kunnen echter ook ambiguïteit overbrengen en

³¹ Lorenz, *De constructie van het verleden*, 121.

³² Lorenz, *De constructie van het verleden*, 119, 120 en Ankersmit, ‘Postmodernisme en geschiedbeoefening’, (zj), <http://www.dwc.knaw.nl/DL/publications/PU00010011.pdf> 60.

³³ M. Hughes-Warrington, *Fifty Key Thinkers on History* (London en New York 2008) 55.

³⁴ E. Benson, ‘Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers: An Interview with Natalie Zemon Davis’, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 13-3 (1983) 62.

³⁵ Davis, ‘Any Resemblance to Persons Living Or Dead’, 270, 271.

³⁶ Hughes-Warrington, *Fifty Key Thinkers on History*, 56.

de kijker laten bepalen wat zij willen zien.³⁷ Zo kunnen filmmakers bijvoorbeeld de *look of the past* recreëren en daarmee een mix van goederen, kleding en gebouwen, die gevonden zijn in documenten uit het verleden, reflecteren.³⁸

De tolerantie voor historische films en series, maar ook de zoektocht naar authenticiteit en waarheidsstatus kenmerken de visie van Davis. Toplin stelde dat het van belang was dat er eisen werden geformuleerd waaraan de authenticiteit getoetst kon worden en dit heeft Davis gedaan.³⁹ Het verleden moet volgens haar op verschillende manieren geïnterpreteerd worden om objectiviteit te bereiken en er moet getoond worden waar de informatie vandaan komt; de *truth-claim*. Haar inziens zouden filmmakers als doel moeten hebben om authenticiteit te bereiken, waarden, relaties en kwesties uit een periode te representeren en *props* en locaties te gebruiken om hun connectie met historische figuren weer te geven en op die manier *the soul of the past* te raken. Bovenal is ze van mening dat het verleden als iets wezenlijk anders beschouwd moet worden dan het heden, *strangeness of the past*, en dat een film niet door een eigentijdse bril benaderd moet worden met als gevolg dat het representatie van het heden wordt.⁴⁰ Om met de woorden van academicus Robert Burgoyne te spreken: ‘Let the past be the past’.⁴¹

4. Deelconclusie

Binnen de geschiedenis als professie bestaat er een debat tussen historici die tolerant zijn naar het gebruik van film om geschiedenis te representeren en zij die voorkeur geven aan de wetenschappelijke geschiedschrijving. Ook tussen de historici die voorstander zijn van historische films en series bestaan echter verschillen die hierboven gerepresenteerd zijn door de postmodernistische geschiedfilosoof White en de historica Davis die er een modernistische methode op nahoudt. Waar White spreekt over ‘fictie van de feitelijke weergave’ en ‘ervaring en beleven’ streeft Davis naar ‘authenticiteit’ en het respecteren van ‘de oorspronkelijke zuiverheid van de periode’. Interessant is nu om te onderzoeken waar de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* te plaatsen is in dit debat. Met analytische begrippen als ‘fictie van de feitelijke weergave’, ‘pluralisme’ – de verschillende verhalen over het verleden en de veelheid aan betekenissen ervan - en ‘beleving’, ‘ervaring’ en ‘emotie’ zal de casus ten opzichte van

³⁷ Davis, ‘Any Resemblance to Persons Living Or Dead’, 280.

³⁸ Hughes-Warrington, *Fifty Key Thinkers on History*, 57.

³⁹ Toplin, ‘The Filmmaker as Historian’, 1215.

⁴⁰ Davis, ‘Any Resemblance to Persons Living Or Dead’, 273, 281 en Hughes-Warrington, *Fifty Key Thinkers on History*, 57.

⁴¹ R. Burgoyne, ‘Introduction: Re-Enactment and Imagination in the Historical Film’, *Leidschrift* 24-3 (2009) 16.

White te toetsen zijn. En met de termen *soul of the past*, *look of the past*, *strangeness of the past* en *truth claim* zal de casus binnen de wens tot historische authenticiteit van Davis onderzocht worden. Waar past de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* in dit debat tussen voorstanders?

Hoofdstuk 2: Het begrijpen van het verleden

Een inhoudsanalyse van de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter*.

Tussen 22 juni 1941, de dag waarop de *Wehrmacht* de Sovjet-Unie aanviel, en januari 1945 vocht minstens 55% van de Duitse strijdkrachten aan het Oostfront, met uitschieters van 70 en 77% in 1941 en 1942.⁴²

De strijd aan het Oostfront tijdens de Tweede Wereldoorlog wordt in de historiografie steeds meer beschouwd als in vele opzichten bepalend voor de afloop van deze oorlog. Ook de Nederlandse historicus Martijn Lak stelt, in navolging van onder andere de militair historicus Robert Kirchubel, dat Oost-Europa vanaf 1941 terrein was van genocide en voortdurende strijd en dat de Tweede Wereldoorlog aan het Oostfront werd beslist: ‘It determined the outcome of World War II in Europe.’⁴³ Echter niet alleen in de historiografie, maar ook in de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* staat deze strijd centraal. Zodoende lijkt een onderzoek naar deze historische representatie hiervan op zijn plaats.

In dit hoofdstuk zal daarom de inhoudsanalyse centraal staan. Of zoals Vos het noemt ‘de horizontale benadering’, ‘de narratieve laag’, een onderzoek naar de chronologische volgorde van het verhaal en de [in dit geval met name historische] inhoud hiervan in vergelijking met de historische context.⁴⁴ Tevens zullen de filmische aspecten zoals camerastandpunt en muziek behandeld worden.⁴⁵ Op basis van relevantie en representativiteit zijn drie fragmenten van luitenant Wilhelm Winter gekozen voor nader onderzoek. Hij maakt onderdeel uit van de *Wehrmacht* die in 1941 de strijd in het Oosten aangaat. De fragmenten zijn relevant om te linken aan de analytische begrippen van White en Davis zoals gefundeerd in hoofdstuk 1 en kunnen getoetst worden aan de historiografische achtergrond. Bovendien zijn ze representatief voor de serie en het verhaal vanwege de omschakeling van de hoofdpersoon die tekenend is voor de demoraliserende strijd in het Oosten én het gezegde in de serie dat ‘niemand dezelfde blijft’. De symbolische betekenis die hier echter aan ten grondslag ligt, wordt specifiek behandeld in hoofdstuk 3. In dit hoofdstuk gaat het om de beantwoording van de vraag: In hoeverre geeft de inhoud van de serie een authentieke dan wel belevingsrepresentatie van het verleden?

⁴² M. Lak, ‘De Tweede Wereldoorlog werd aan het Oostfront beslist. Recente geschiedschrijving over WOII in Europa’, *Tijdschrift voor geschiedenis* 127-3 (2014) 440.

⁴³ *Ibidem* 440, 441, 446.

⁴⁴ Vos, *Bewegend Verleden*, 77.

⁴⁵ *Ibidem* 22-35.

1. Inhoudsanalyse eerste fragment: Een optimistisch begin

Het eerste fragment is een van de eerste scènes uit de serie en wordt gekenmerkt door de eerste twee fasen van de vijf-aktenstructuur van een narratief: de schets van de basissituatie en de introductie van de verschillende karakters.⁴⁶ In juni 1941, aan de vooravond van de strijd aan het Oostfront, ontmoet Wilhelm Winter zijn vrienden voor de laatste keer onder deze omstandigheden in een leeg café in Berlijn. Hij is luitenant van de Windhund-compagnie die in juni 1941 aan de strijd in Rusland begint. Totaalshots tonen de vrienden die vol optimisme en plannen voor de toekomst op ‘swingmuziek’ van Teddy Stauffer het geloof in de overwinning vieren. De camera stelt door *deep focus* scherp en vertraagt wanneer Wilhelm de personages voorstelt. Zo krijgt de kijker de tijd om de karakters te leren kennen. Wanneer er buiten beeld op de deur wordt geklopt, slaat de sfeer echter om. Totaalshots maken plaats voor *close-ups* die op lagere muziektonen de gezichtsuitdrukkingen van de personages weergeven. Er wordt een spanning gecreëerd die door het binnentreden van de SS-officier wordt bevestigd. Hij laat weten dat aanwezigheid van Joden en het luisteren naar swingmuziek verboden is en één van de personages zich op de Prinz-Albrechtstrasse 8 moet melden. Dit kenmerkt de oorlogssituatie en de vijf vrienden proosten erop dat ze elkaar met kerst weer ontmoeten in Berlijn.⁴⁷

De *soul of the past* van Davis is aanwezig, want er wordt inzicht gegeven in de waarden, relaties en kwesties van de periode op dat moment. In juni 1941 was het Duitse volk en de Duitse legerleiding inderdaad nog vol vertrouwen over de goede afloop van de Russische veldtocht. Er was binnen de strijdkrachten weinig informatie bekend over het land waar ze heengingen, het terrein dat ze moesten trotseren, de richting die ze moesten bepalen en het klimaat waarmee ze te verduren zouden krijgen, maar drie miljoen Duitsers zouden in de morgen van 22 juni 1941 de strijd aangaan met de Russische verdediging.⁴⁸ Ook in Berlijn waren de oorlogsgruwelen nog bij weinigen bekend. Het leven bleef lange tijd rustig volgens het dagboek van de vierentwintigjarige Berlijnse Marie ‘Missie’ Vassiltchikov.⁴⁹ De SS beschouwde de nazi-ideologie echter al wel als iets om over na te denken, uit te oefenen en in alle dimensies van de publieke ruimte door te voeren. Zo is de visie van de SS-officier over

⁴⁶ Vos, *Bewegend Verleden*, 78-80.

⁴⁷ Kadelbach *Unsere Mütter, Unsere Väter. Erste aflevering: 00:05:03 – 00:10:55*.

⁴⁸ I. Baxter, *German Army on the Eastern Front: The Advance. Rare Photographs from Wartime Archives* (Barnsley 2015) 5, 150.

⁴⁹ M. Vassiltchikov, *The Berlin diaries 1940-1945 of Marie ‘Missie’ Vassiltchikov* (London 1986) 56.

Joden en Swingmuziek aannemelijk, want Joden werden niet geaccepteerd als landgenoten en Brits/Amerikaanse Swingmuziek druiste in tegen deze nationaalsocialistische leer.⁵⁰

Voor het verbeelden van een volledige *soul of the past* moet echter naast een kloppende historiografische achtergrond een *look of the past* gecreëerd worden volgens Davis. Ook hierin slaagt de serie zonder moeite. De mix van goederen, kleding en gebouwen in dit fragment presenteren authenticiteit, want een plaat van Teddy Stauffer gold inderdaad als verboden swingmuziek en aan de Prinz-Allbrechtstrasse 8 in Berlijn lag het Gestapo hoofdkwartier.⁵¹ Tevens is de kleding van Wilhelm controleerbaar dankzij het foto-overzicht van Baxter en kan hier niet anders dan positief op worden beoordeeld.⁵² Bovendien wordt het geheel opgehangen aan een fictief verhaal met personages waarmee de kijker zich kan identificeren. Op deze manier wordt ook een historische beleving gecreëerd die leidt naar de *soul of the past*. Met de introductie van deze personages wordt duidelijk dat ieder van hen de kijker zal begeleiden langs de waarden, kwesties en relaties van deze periode. Hiermee krijgt het verleden door verschillende verhalen een veelheid aan betekenissen en voldoet de serie aan het ‘pluralisme’ van White.

Hoewel deze fictionalisering en verhaallijnen leiden naar de *soul* en zorgen voor een historische beleving, toont het fragment het verleden niet in zijn oorspronkelijke zuiverheid. Het maakt zich schuldig aan drie zonden van Vos die problematisch kunnen zijn voor het verbeelden van het verleden. Zowel romantisering, dramatisering als actualisering komen naar voren.⁵³ De onuitgesproken verliefdheid tussen Charlotte en Wilhelm zorgt voor identificatie en beleving, maar samen met de dramatisering van beeld en geluid ook voor een ‘fictie van de feitelijke weergave’. Daarnaast wordt er niet getoond waar deze informatie uit het verleden vandaan komt; de *truth claim* ontbreekt. Een fictief verhaal kan echter wel de mogelijkheid bieden om de afstand tot het verleden te bewaren. Zo zou de kijker zich hier kunnen verbazen over de ideeën en handelingen van deze personages die voor een realisatie van de vreemdheid van het verleden zorgt. Toch ligt hier de nadruk op identificatie waardoor de karakters met hun toekomstplannen en gevoelens vooral worden gekoppeld aan jongeren van de huidige tijd. Hierdoor is er sprake van actualisering in plaats van *strangeness of the past* en een authentieke representatie van het verleden. Zodoende lijken de waarden van Davis en White in dit fragment te botsen.

⁵⁰ A. Mineau, *SS Thinking and the Holocaust* (Amsterdam 2012) 30, 63, 88.

⁵¹ S. Slager, ‘Echte popsterren zitten in de bak’ (versie 29 augustus 2012), <http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3307803/2012/08/29/Echte-popsterren-zitten-in-de-bak.dhtml> (24 april 2015) en E. Machintosh, *Sisterhood of Spies. The Women of the OSS* (Annapolis 2009) 136.

⁵² Baxter, *German Army on the Eastern Front*, 10-55.

⁵³ Vos, *Bewegend Verleden*, 155.

2. Inhoudsanalyse tweede fragment: Optimisme wordt realisme

Ook het tweede uitgekozen fragment waarin Wilhelm een rol speelt, kan getoetst worden aan de hand van de analytische begrippen van White en Davis. Bovendien wordt in dit fragment de eerste scheur zichtbaar wat betreft het optimisme en het geloof in de eindzege, de eerste demoralisering en tegenslag die kenmerkend is voor de strijd aan het Oostfront. Hier blijkt al dat niemand dezelfde blijft in de oorlog. Het fragment opent met een voice over die tegen de achtergrond van authentieke oorlogsbeelden de strijd beschrijft. Het is 7 oktober 1941 en Wilhelm bevindt zich met zijn mannen 100 km voor Rusland:

De regentijd is begonnen. Een zondvloed die alles tot stilstand brengt en lamlegt. Het is het einde van de *Blitzkrieg*. Alsof God zich van ons afwendt om alle gruwelen die we met ons meevoeren. Of misschien is het onze laatste beproeving.⁵⁴

Vervolgens schakelt het beeld over naar een totaalbeeld van de *Wehrmacht* die zich een weg baant door het moeras. Er heerst onzekerheid over het terrein en een gesprek van Wilhelm en Friedhelm met lokale boeren neemt dit niet weg. Ze worden vooruit gestuurd, maar verschillende soldaten vertrouwen het niet. Wanneer de strijdkrachten de raad toch opvolgen, bouwt zich ook hier met lage tonen een spanningsboog op. Wanneer het klikje van een mijn de mannen tot stilstand brengt, stopt de muziek en weerspiegelen *close-ups* de emoties van de soldaten. Angst, spanning en opbouwende muziek zijn het gevolg.⁵⁵

Wederom is hier sprake van *soul of the past* en in zeker mate *look of the past*. Zo klopt de kleding wederom van rang tot stand, maar wordt het ‘machinegeweer 1942’ (MG42) in de serie getoond voordat het werkelijk bestond.⁵⁶ Verder verliep de strijd zoals verbeeld. Hoewel de Duitsers in de eerste weken met enorme snelheid oprukten, bleek het geloof dat de strijd voor de winter zou zijn afgerond inderdaad een illusie. Volgens Lak kwamen de Duitse soldaten in oktober 1941 voor de eerste zware beproevingen te staan aan het Oostfront. De snelle *blitzkrieg* was ten einde, verschillende divisies liepen vast rondom Moskou en de Duitse strijdkrachten raakten verwickeld in een demoraliserende strijd aan het Oostfront.⁵⁷ Soldaten die enorme afstanden te voet af moesten leggen en weinig te eten hadden, waren uitgeput terwijl de Russen nieuwe eenheden de grond uit stampten voordat de andere legers

⁵⁴ Kadelbach *Unsere Mütter, Unsere Väter. Eerste aflevering: 01:01:46 – 01:04:20*.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Forgotten Weapons, ‘Film Review: Generation War (Unsere Mütter, Unsere Väter)’ (17 maart 2015), <http://www.forgottenweapons.com/film-review-generation-war-unsere-mutter-unsere-vater/> (4 juni 2015).

⁵⁷ Lak, ‘De Tweede Wereldoorlog werd aan het Oostfront beslist’, 449 en Baxter, *German Army on the Eastern Front*, 7-9, 450, 152.

waren vernietigd.⁵⁸ De uitgestrektheid van het landschap in de Sovjet-Unie en de slechte wegen werden onderschat. Herfstregens veranderden de Russische wegen in modderpoelen en de Duitsers bezaten vaak incorrecte informatie over het land.⁵⁹

In tegenstelling tot het vorige fragment is hier echter wel duidelijk sprake van *strangeness of the past* en *truth claim* naast de waarden van White. Door de vertoning van authentiek beeldmateriaal wordt aan de kijker een idee gegeven waar de informatie vandaan komt. Het onderscheid met de gefilmde beelden van de personages is duidelijk zichtbaar waardoor, al dan niet bewust, het effect gecreëerd wordt dat het verleden iets wezenlijk anders is dan het heden. Desalniettemin is er sprake van ‘fictie van de feitelijke weergave’, want het geheel blijft opgehangen aan een fictief verhaal met dramatisering. Tevens is het maar de vraag of deze beelden werkelijk een overzicht bieden van dit stukje geschiedenis op deze aangewezen plaats in de serie. Toch komt dit geheel de historische beleving ten goede. De uitdrukking vol emotie wanneer de mijn afgaat, heropent de levendigheid van het verleden en zorgt ervoor dat het voor de kijker een ervaring en beleving wordt.

3. Inhoudsanalyse derde fragment: Anders dan gedacht

In het derde fragment dringt het tot Wilhelm door dat de oorlog geen zin heeft. In een leegstaand gebouw wordt hij in het donker bijgepraat over de eerstvolgende opdracht en de stand van zaken in de oorlog:

Er is bericht van kapitein Feigl: De Russen vallen aan bij Orjol en de geallieerden zijn op Sicilië geland. Nu vechten we op twee fronten. De Führer heeft het 2^e SS Pantserkorps naar het Westen gestuurd. De Luftwaffe heeft te weinig brandstof om luchtsteun te geven.⁶⁰

Via een *close-up* wordt de onzekerheid, angst en boosheid van Wilhelm zichtbaar die reageert met de opmerking dat er absoluut versterking moet komen omdat ze Koersk anders nooit zullen bereiken. In het bijzijn van al zijn manschappen wordt hij woedend wanneer zijn opdrachtgever dit niet toezegt. Friedhelm, die vanaf het eerste fragment al beseftte dat ‘oorlog het slechtste in hen naar boven zou halen’, confronteert zijn broer met zijn gedrag. Het conflict tussen deze twee karakters is onderdeel van de vijf-aktenstructuur die deze serie op verschillende manieren en tussen verschillende personages kenmerkt.⁶¹ Ook Wilhelm beseft

⁵⁸ Baxter, *German Army on the Eastern Front*, 6, 150.

⁵⁹ Lak, ‘De Tweede Wereldoorlog werd aan het Oostfront beslist’, 450.

⁶⁰ Kadelbach *Unsere Mütter, Unsere Väter. Tweede aflevering: 00:46:46 - 00:50:01*.

⁶¹ Vos, *Bewegend Verleden*, 78-80.

nu dat de oorlog zinloos is en de strijd niet gewonnen zal worden, maar dat ze zullen moeten doorvechten tot er niemand meer over is.⁶²

De negatieve ontwikkeling van de strijd aan het Oostfront en de weerslag hiervan op de moraal van de Duitse strijdkrachten komt tot uiting in dit fragment. Opnieuw slaagt de serie er in de *soul of the past* en de *look of the past* te vangen in beelden. Zelfs verandering van kleding komt in de serie tot uiting. De Duitsers waren later in de oorlog beter voorbereid op de winter. Waar deze in 1941 onverwachts kwam, was warmere kleding later in de strijd wel aanwezig.⁶³ Historiografisch gezien kan de twijfel van Wilhelm over de overwinning onder andere voortkomen uit het feit dat ongeveer acht van elke tien Duitse soldaten sneuvelden in het Oosten. Sterker nog: vanaf juni 1941 tot aan het einde van de oorlog was er geen enkele maand waarin er in het Westen meer Duitsers stierven dan in het Oosten.⁶⁴ Bovendien was vanaf 1943 duidelijk dat Duitsland de oorlog niet meer kon winnen. Zo bevestigt de historiografie dat op 10 juli 1943 de geallieerden op Sicilië landden en twee dagen later het Sovjetoffensief op Koersk begint.⁶⁵ Al wilden de nazi's niet van opgeven weten, de slag om Koersk leidde inderdaad tot volledige destructie van de Duitse strijdkrachten in het Oosten.⁶⁶

De demoralisering en onderlinge ontwikkeling van de personages uit dit fragment maken onderdeel uit van het fictieve verhaal, maar ook van de historiografische achtergrond. Hoewel de *truth claim* van Davis wederom ontbreekt, valt ook hier de 'fictie van de feitelijke weergave' van White op zijn plek. De representatie van gewone mensen die het vertrouwen verliezen zorgt voor de mogelijkheid tot identificatie. Hier is blijkbaar de laatste zonde van Vos, personalisering, niet voor nodig.⁶⁷ Er worden geen wereldberoemde acteurs gebruikt en het verhaal wordt niet opgehangen aan bekende historische karakters. Gewone Duitsers krijgen te maken met keuzes tussen 'goed' en 'fout'. Zo is in dit fragment de strijd tussen Wilhelm en Friedhelm zichtbaar. Het thema hiervan blijft onderdeel van die ene versie van de geschiedenis die voldoet aan de modernistische inslag van Davis. De verschillende visies van de personages hierop geven dit verleden echter een veelheid aan betekenissen waardoor het fragment ook voldoet aan het 'pluralisme' van White.

⁶² Kadelbach *Unsere Mütter, Unsere Väter. Tweede aflevering: 00:46:46 - 00:50:01*.

⁶³ Baxter, *German Army on the Eastern Front*, 10 -54.

⁶⁴ Lak, 'De Tweede Wereldoorlog werd aan het Oostfront beslist', 448.

⁶⁵ World War II Database, 'Invasion of Sicily and Italy's Surrender. 10 Jul 1943 - 3 Sep 1943' (zj), http://ww2db.com/battle_spec.php?battle_id=53 (20 mei 2015).

⁶⁶ Duitslandinstituut, 'Geschiedenis: Der totale Krieg. Samenvatting, 1939-1945' (zj), <http://duitslandinstituut.nl/naslagwerk/70/der-totale-krieg> (20 mei 2015) en Baxter, *German Army on the Eastern Front*, 55- 58, 60.

⁶⁷ Vos, *Bewegend Verleden*, 155.

Naast deze historiografische achtergrond en moraal draagt ook dramatisering bij aan de beleving en de *soul of the past*. De demoralisering die zo kenmerkend is voor de strijd aan het Oosten is duidelijk zichtbaar bij Wilhelm. De uitspraken ‘niemand blijft hetzelfde’ en ‘oorlog haalt het slechtste naar boven’ omvatten zodoende de kwesties en waarden van de periode. Bovendien zorgt het filmische aspect van de donkere ruimte, die de mentaliteit van het moment lijkt te weerspiegelen, ervoor dat de kijker meegenomen wordt in het verhaal. Enerzijds kan de kijker verbaasd zijn over de handelingen en ideeën van de personage waardoor *strangeness of the past* bereikt is. Anderzijds kan de kijker zich door de mate van identificatie gedurende de scènes ook afvragen: ‘Hoe zou ik hebben gehandeld in deze situatie?’ Dit doel van de serie zal in het volgende hoofdstuk verder behandeld worden.

4. Deelconclusie

In deze inhoudsanalyse van de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter*, draaide het om de vraag in hoeverre de inhoud van de serie een authentieke dan wel belevingsrepresentatie van het verleden geeft. Aan beide facetten wordt voldaan. Er is sprake van een kloppende historiografische achtergrond en Davis’ waarden van *look of the past* en *soul of the past*. Door het gebruik van authentieke oorlogsbeelden wordt zelfs enig zicht gegeven op de herkomst van de informatie, de *truth claim*, en afstand tot het verleden gecreëerd, *strangeness of the past*. Bovendien wordt naast het streven naar authenticiteit van het verleden ook gefocust op het geven van een historische beleving. Het geheel wordt opgehangen aan een fictief verhaal dat de vijfaktenstructuur volgt en de kijker kan zich identificeren met de karakters doordat hun emoties en toekomstdromen overeenkomen met de noties van de huidige tijd.

Hoewel de levendigheid van het verleden door deze identificatie en ‘fictie van de feitelijke weergave’ heropend wordt, gaat dit inzoomen op het verhaal wel degelijk gepaard met een verlies van historische context en wordt het verleden niet overal in zijn oorspronkelijke zuiverheid getoond. De actualisering die nodig is voor de identificatie met de personages zorgt bijvoorbeeld voor een verlies van de *strangeness of the past*. Zodoende botsen de waarden van Davis en White enerzijds, maar ontmoeten ze elkaar anderzijds. Er wordt immers één oorlogsverhaal uit de geschiedenisboeken verteld volgens de modernistische inslag van Davis, maar hierbinnen wordt nuance aangebracht door het postmodernistische ‘pluralisme’. De verschillende verhalen van de personages geven dit verhaal namelijk een veelheid aan betekenissen. Kortom, inhoudelijk gezien zijn zowel beleving als authenticiteit nodig om het verleden in bewegend beeld te begrijpen.

Hoofdstuk 3: Het bespreken van het verleden

Een betekenisanalyse van de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter*.

Het idee was dat kinderen en kleinkinderen massaal op hun vaders, moeders en grootouders af zouden stappen om eindelijk het zwijgen te doorbreken.⁶⁸

Deze intentie van de makers van de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* ligt al in haar titel verscholen en de Duitse media nam deze boodschap over: ‘Warten Sie nicht auf einen hohen Feiertag, versammeln Sie jetzt Ihre Familie: Der ZDF-Dreiteiler 'Unsere Mütter, unsere Väter' beginnt am Sonntag und ist die letzte Chance, über die Generationen hinweg die Geschichte des Krieges zu erzählen.’⁶⁹ Desondanks waren er naast de jubelgeluiden ook kritische opmerkingen bij de ontvangst van de serie. Hierdoor kan *Unsere Mütter, Unsere Väter* geplaatst worden in een traditie van de Duitse herinneringscultuur, maar werpt het ook nieuw licht op de Tweede Wereldoorlog die critici doet huiveren. Net als bij de inhoudsanalyse draait het hier dus om een spanning tussen beleving en authenticiteit.

In deze betekenisanalyse wordt dit echter onderzocht aan de hand van de symbolische, ‘verticale’ laag die de brede maatschappelijke betekenis blootlegt. Waar in het vorige hoofdstuk elk fragment los van elkaar werd geanalyseerd, zullen ze hier samen onderzocht worden. Het gaat immers over de ontwikkeling van Wilhelm, de specifieke waarden, normen en mentaliteiten die in de serie zitten en hoe deze worden gereflecteerd. Dit hoofdstuk richt zich daarom op het genre, de tijdsgeest, de intentionele betekenis van de makers en de gepercipieerde betekenis, de ontvangst bij het publiek.⁷⁰ Dit geheel wordt vervolgens in verbinding gebracht met de sleutelbegrippen van White en Davis om antwoord te krijgen op de vraag: In hoeverre zorgen de verschillende betekenissen in de serie voor een authentieke dan wel belevingsrepresentatie van het verleden?

1. Het genre ‘docudrama’ als betekenisgever

De combinatie van kernwoorden van White en Davis is karakteristiek voor het genre waar de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* onder geschaard kan worden. Zo kwam in de uitgelichte

⁶⁸ A. Verbij, ‘Vraag het aan Grossvater!’, *De Groene Amsterdammer* 13 (2013) 10.

⁶⁹ C. Heidböhmer ‘Die Kritiker schlagen zurück’ (versie 21 maart 2013), <http://www.stern.de/kultur/tv/presseschau-zu-unsere-muetter-unsere-vaeter-die-kritiker-schlagen-zurueck-1987317.html> (12 maart 2015).

⁷⁰ Vos, *Bewegend Verleden*, 77, 98, 102.

fragmenten enerzijds authenticiteit naar voren door een kloppende *soul of the past* en *look of the past*. De gedetailleerde ontwikkelingen van de strijd, de juiste *props* en data kwamen immers overeen met de details uit de geschiedschrijving. Anderzijds waren deze historische feiten achtergrond van een fictief verhaal met een hoge mate van dramatisering en wens tot identificatie zodat het geheel door de kijker beleefd werd. Dit is kenmerkend voor de twee pijlers ‘documentaire’ en ‘dramatisering’ van het ‘docudrama’. Volgens de filmwetenschapper Tobias Ebbrecht bestaat docudrama namelijk uit documentaire en fictie met de wens van het publiek om hun eigen begrip van de geschiedenis ondersteund te zien door historisch bewijs.

Niet alleen gaat het in het docudrama dus om een kloppende historische werkelijkheid, maar ook om productietechnieken die gericht zijn op het verkopen van deze historische werkelijkheid.⁷¹ Het moet voor het publiek immers voldoen aan de verwachting van historische authenticiteit die ‘docu’ suggereert. Het gaat er dus niet alleen om dat er historisch onderzoek is gedaan en dat de bevindingen hieruit gerepresenteerd worden, maar de kijker wil deze *truth claim* met eigen ogen aanschouwen. Dit gebeurt in *Unsere Mütter, Unsere Väter* enigszins door het gebruik van authentieke beelden. Bovendien wordt het verhaal ondersteund door de verteller, in dit geval Wilhelm, die de feiten en data in de *voice-over* vermeldt. Tevens wordt er aan het einde van de serie een opsomming van sterfdata van de vijf personages gegeven. Dit creëert een waarheidsillusie die het verleden naar de kijker toehaalt en een historische beleving suggereert, maar het lastiger maakt de afstand tot het verleden te behouden. Zo staat het de werkelijke authenticiteit in de weg en creëert het een ‘fictie van de feitelijke weergave’.

Daarbovenop komt dat dramatisering een bepaalde betekenis geeft aan het verhaal. Zo worden in *Unsere Mütter, Unsere Väter* historische feiten verteld via een fictief verhaal over jongeren die slachtoffer worden van een systeem dat ze niet hebben gecreëerd. Dramatisering biedt de filmmaker de mogelijkheid om de kijker binnen een bepaald kader te laten denken. Deze wordt immers meegevoerd door de belevenissen van de personages. De kijker identificeert zich met Wilhelm en gaat nadenken: hoe zou ik handelen? Zo is er sprake van een historische beleving, maar de vraag is hoe authentiek deze is. De filmische aspecten zoals belichting, *shots*, muziek, effecten, montage en camerabewegingen versterken dit effect. Zo nestelt zich in montage een haast duivelse kwaliteit tot het liegen met echte beelden en het

⁷¹ Cohen-Pfister, ‘Claiming the Second World War and Its Lost Generation’, 106 en T. Ebbrecht, ‘Docudramatizing history on TV. German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005’, *European Journal of Cultural Studies* 10-1 (2007) 40.

leggen van bepaalde verbanden. Beelden spreken namelijk niet voor zichzelf, maar alleen in een bepaalde volgorde.⁷²

Het docudrama lijkt de perfecte manier om geschiedenis via beeld over te brengen. Er wordt hierin niet alleen authenticiteit beoogt die Davis nastreeft, maar door ‘fictie van de feitelijke weergave’ ook een beleving van het verleden geboden die White belangrijk vindt. Hij stelt namelijk dat de gefictionaliseerde karakters juist kunnen dienen als referenten voor het vertellen van de geschiedenis.⁷³ Volgens Ebbrecht is deze manier van het verleden representeren echter niet altijd eenvoudig voor de kijker te consumeren. Doordat de kijker authenticiteit met eigen ogen wil aanschouwen, richt een historische film of serie zich meer op het verkopen van historische authenticiteit dan het werkelijk authentiek representeren van de geschiedenis. Dit heeft consequenties voor de perceptie en het begrip van de vertelde geschiedenis en daarmee ook hoe het in het collectieve geheugen komt.⁷⁴ Zo tekent de wens van het publiek binnen dit genre ook de betekenis van de serie.

2. Het productieproces: Intentioneel en onbewust

Hoewel uit bovenstaande analyse al bepaalde conclusies zijn getrokken over het beeld dat de serie overbrengt, blijft het interessant of deze betekenissen er al dan niet bewust door de makers zijn ingelegd. De expert op het gebied van film en geschiedenis John O’Connor stelt immers dat om film als artefact te begrijpen [de betekenis ervan te achterhalen] er kennis moet zijn van het productieproces.⁷⁵ Zo is de ontwikkeling van Wilhelm in de verschillende fragmenten, van geloof in de overwinning naar het besef van de zinloosheid van de strijd, historisch gezien overeenkomstig met de demoralisering die blijkt uit de historische literatuur. Maar wat wilden de makers van de serie nog meer vertellen met deze demoralisering? Dat niemand dezelfde blijft in de oorlog? En welke facetten zijn wel bedoeld, maar komen niet als vanzelfsprekend naar voren?

De ontwikkeling die Wilhelm doormaakt en de uitspraken dat ‘oorlog het slechtste naar boven haalt’ en ‘niemand dezelfde blijft’ zijn inderdaad betekenissen die er door de makers bewust zijn ingelegd. De initiator van *Unsere Mütter, Unsere Väter*, Nico Hofmann, werd tot deze serie geïnspireerd door het oorlogsverhaal van zijn ouders. Alles begon met het levensverhaal van vader Hofmann die op hoogbejaarde leeftijd zijn ervaringen durfde te delen

⁷² Vos, *Bewegend Verleden*, 27, 138.

⁷³ Ebbrecht, ‘Docudramatizing history on TV’, 38.

⁷⁴ *Ibidem* 36, 37.

⁷⁵ J. E. Connor, ‘History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past’, *American Historical Review* (2001) 1205.

en waar het personage van Wilhelm op gebaseerd is. Hij werd op zijn achttiende naar het Oostfront gestuurd en kwam als een gebroken pacifist terug, vastbesloten anderen nooit meer iets op te dringen. Ook de uitspraak ‘oorlog haalt het slechte naar boven’ komt van hem. Moeder Hofmann zat bij de *Bund Deutscher Mädel* – een bond waar de nazileer werd bijgebracht aan meisjes tussen de 14 en 18 jaar – en kon na de oorlog maar niet begrijpen dat haar *Führer* gefaald had.⁷⁶ Een verhaal dat terugkomt in het karakter van Charlotte.

Ook de representatie van gewone Duitsers is een bewuste keuze geweest van de makers van de serie. Het ging niet om elitekinderen, bevelvoerders of oudere generaties, maar om jonge mensen die de oorlog voor hun kiezen kregen.⁷⁷ Hiervoor is veel gebruik gemaakt van *oral history*. Zo hebben de makers volgens uitvoerend producent Benjamin Benedict, naast hun focus op het levensverhaal van de ouders van Hoffman, veel uiteenlopende dagboeken en biografieën uit die tijd doorgenomen om in de serie te verwerken.⁷⁸ Identificatie met de karakters en hun handelingen en gevoelens is mogelijk, omdat dit op echte emoties berust. Zo komt de kijker dicht bij een historische beleving. Kritische historici zouden hun vraagtekens zetten bij de objectiviteit en bruikbaarheid van deze bronnen, maar de historici die tolerant zijn naar film zien dit als mogelijkheid tot het geven van een authentieke representatie. Zij waarderen het als bron voor herinnering en identiteit.⁷⁹ Bovendien biedt *oral history* de mogelijkheid om meerdere interpretaties naast elkaar te plaatsen; het ‘pluralisme’.⁸⁰

Naast het gebruik van *oral history* hebben de makers wel degelijk getracht deze representatie van het verleden met historische feiten uit de geschiedschrijving te onderbouwen. Samen met de Duitse televisiezender ZDF besteedde Hofmann veertien miljoen euro aan de productie, waarmee het de duurste Duitse filmproductie ooit is. Bovendien duurde de ontwikkeling ervan tien jaar, waarvan maar liefst 6 jaar aan het draaiboek is gewerkt, omdat de serie grote intensiteit en precisie verlangde. Het begon met Hofmann die het levensverhaal van zijn vader aan draaiboekschrijver Stefan Kolditz vertelde. Samen hebben zij dit zorgvuldig uitgewerkt tot een (fictief) verhaal.⁸¹ Er werd hulp ingeroepen van experts van verschillende historische en militaire instanties, zoals

⁷⁶ Bracht, van M., ‘Met kerst zijn we weer thuis’ (versie 28 december), <http://www.vpro.nl/lees/gids/dagtips/2013/52/zaterdag.html> (12 maart 2015).

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ G. Lerner, ‘The Necessity of History and the Professional Historian’, *The Journal of American History* 69-1 (1982) 10 en Vos, *Bewegend Verleden*, 168.

⁸⁰ Vos, *Bewegend Verleden*, 167.

⁸¹ U. Scheer, ‘Drehbuchautor Stefan Kolditz: Mit den Kategorien Gut und Böse kommst du nicht weit’ (19 maart 2013), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/drehbuchautor-stefan-kolditz-mit-den-kategorien-gut-und-boese-kommst-du-nicht-weit-12119592.html> (20 mei 2015),

Militärgeschichtliches Forschungsamt Potsdam, Moses Mendelssohn Zentrum für Europäisch-Jüdische Studien, Militärhistorisches Museum Dresden en het *Department of International History*, om het draaiboek te controleren op historische juistheid en waarschijnlijkheid.⁸² Bovendien werd er naast oorlogsdagboeken ook gebruik gemaakt van militaire analyses, Sovjet-romans en boeken over de Vietnam Oorlog die de authenticiteit van de serie versterken.⁸³

Desondanks stond dit streven naar authenticiteit in het teken van een hoger doel. Uit een interview met Hofmann en meewerkend historicus Dötz Aly blijkt dat de verhalen van hun ouders een emotionele blik moesten geven op de geschiedenis. Ze wilden een discussie doen losbarsten, die niet zozeer ging over het didactische aspect, maar vooral over de persoonlijke ervaringen en emoties van de Tweede Wereldoorlog.⁸⁴ Door de verbeelding van gewone mensen die gruweldaden plegen, zou de kijker gaan nadenken over hoe hij of zij zelf in zo'n situatie zou hebben gehandeld. De *strangeness of the past*, de vreemdheid van het verleden was zodoende debet aan de wens van de makers om 'die Mauer des Schweigens' te doorbreken. Door identificatie en beleving was het idee dat kinderen en kleinkinderen massaal op hun vaders, moeders en grootouders af zouden stappen om het zwijgen over de Tweede Wereldoorlog op te heffen. Deze suggestie wordt ook wel degelijk zichtbaar door de vertoning van de sterfdata aan het einde van de serie. Alleen de nog levende verteller Wilhelm, of vader Hofmann als inspirator, kan het oorlogsverhaal vertellen.

Zo blijkt authenticiteit wel degelijk van belang in de serie, maar staat het in dienst van een hoger doel. De historisch juiste representatie van de *look of the past* en de *soul of the past* zorgt samen met het gebruik van *oral history*, 'pluralisme', 'fictie van de feitelijke weergave' en de bewuste representatie van jonge, gewone Duitsers voor een identificatie met de karakters die een historische beleving vergemakkelijkt. De intentie van de makers van de serie is dus wel om het verleden serieus te nemen, maar zij willen vooral een dialoog uitlokken over de oorlog tussen de verschillende generaties. Nu de oorlogsgeneratie langzaam uitsterft, begint de tijd te dringen.

⁸² Spiegel Online Kultur, "'Unsere Mütter, unsere Väter': Das TV-Ereignis des Jahres im Schnellcheck' (versie 17 maart 2013) <http://www.spiegel.de/kultur/tv/unsere-muetter-unsere-vaeter-im-schnellcheck-a-889183.html> (10 maart 2015) en Scheer, 'Drehbuchautor Stefan Kolditz: Mit den Kategorien Gut und Böse kommst du nicht weit' (19 maart 2013) <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/drehbuchautor-stefan-kolditz-mit-den-kategorien-gut-und-boese-kommst-du-nicht-weit-12119592.html> (20 mei 2015)

⁸³ Cohen-Pfister, 'Claiming the Second World War and Its Lost Generation', 107.

⁸⁴ A. Cammann en A. Soboczynski, 'Unsere Mütter, unsere Väter: Vereiste Vergangenheit' (versie 14 maart 2013), <http://www.zeit.de/2013/12/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-ZDF-Hofmann-Aly> (15 maart 2015).

3. Betekenisgeving door de tijdsgeest

De tijd waarin de productie is gemaakt, vormt tevens de betekenis van de serie. Ook hier spreken we dan van actualisering. De reflectiethese legt actualisering uit als dat film de maatschappelijke waarden en normen weerspiegelt die ten tijde van de productie van de film in de samenleving gelden. Zo kiezen filmmakers vaak voor herkenbare onderdelen zodat de kijker zich met de film of personages uit de film kan identificeren. Het gaat dan om actuele problemen, dominante waarden of wensen of dromen.⁸⁵ Ook in dit geval maakte de serie zich hier schuldig aan. Zo kunnen met name jongeren zich, gezien de leeftijd van de personages en hun ambities, eenvoudig identificeren met deze personages. De huidige prestatiegeneratie zal het plannen maken voor de toekomst herkennen en de personages zijn bovendien geen felle nazi-aanhangers of geboren helden, maar ook jongeren die zich bezighouden met vriendschap en liefde. Dit zorgt voor een historische beleving, maar negeert de *strangeness of the past*. Het verleden wordt namelijk niet als iets wezenlijk anders beschouwd dan het heden.

Naast deze inhoudelijke actualisering is ook het doel van de makers een kind van zijn tijd. Waar net na de Tweede Wereldoorlog de consensus heerste in de herinneringscultuur dat de boodschap in films moest uitdragen dat deze oorlog niet vergeten mocht worden, werd in de jaren zestig het beeld populair dat de nazi's alle schuld droegen en de Duitsers passieve slachtoffers waren. In de jaren 1970 en 1980 zette de naoorlogse generatie zich af tegen de oorlogsgeneratie waardoor ook de thematiek in films en series over de oorlog weer veranderde.⁸⁶ De afgelopen jaren heeft de aandacht voor het eigen leed in de oorlog tot een stortvloed aan publicaties en debatten geleid over de vraag hoe dader- en slachtofferschap zich tot elkaar verhouden. De serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* is actueel, omdat het past in 'het verdwijnen van tijdgenoten' dat de Duitse gemoederen sinds de jaren tachtig bezighoudt. Het is de mode om ooggetuigen ofwel tijdgenoten van Hitler's Duitsland aan het woord te laten en hiermee de vraag te stellen hoe toekomstige generaties met het naziverleden moeten omgaan.⁸⁷

Actualisering zorgt voor betrokkenheid van de toeschouwer en in *Unsere Mütter, Unsere Väter* gebeurt dat op twee niveaus. De serie is een kind van haar tijd in de wens om het verleden bespreekbaar te maken voor de oorlogsgeneratie. Het is niet toevallig dat de serie verschijnt op een moment in de geschiedenis waarin de laatste mensen van de oorlogsgeneratie nog leven. Juist nu er weinig tijd overblijft, is het zoeken naar antwoorden

⁸⁵ Vakgroep Geschiedenis, 'Les 4: Filmanalyse: De symbolische laag' (zj), <http://www.film-en-geschiedenis.ugent.be/media/presentaties/symbolischelaag/symbolischelaag.swf> (3 mei 2015).

⁸⁶ A. Kaes, *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film* (Cambridge 1992) 8-11, 23.

⁸⁷ P. Dassen, e.a., *Duitsers als slachtoffers: het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007) 10, 34, 36.

op onbeantwoorde vragen belangrijk en mogelijk. Bovendien maakt de serie zich in het bereiken van dit actuele doel schuldig aan inhoudelijke actualisering. De makers zagen fictionalisering, authenticiteit en het creëren van een *soul of the past* en *look of the past* als middel voor een historische beleving. Dit maakt het verleden onderdeel van de leefwereld van de kijker, waardoor het aangaan van de dialoog eenvoudiger is.

4. De gepercipieerde betekenis

Niet alleen uit bovenstaande analyses wordt echter betekenis gevormd over de serie; net zo belangrijk hiervoor is de ontvangst bij het publiek. Alle evenementen die op televisie zijn uitgezonden, worden immers onderdeel van een bredere sociale en culturele omgeving.⁸⁸ Ook reacties op de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* bewijzen dit. Enerzijds is er veel kritiek gekomen op de historische authenticiteit van de serie. Anderzijds werd de serie met lovende reacties ontvangen, verdiende het verschillende prijzen en werd het in maar liefst negentig landen verkocht.⁸⁹ Sterker nog: ‘Selten ist ein deutscher Fernsehfilm derart frenetisch begrüßt worden wie "Unsere Mütter, unsere Väter', citeerde het Duitse weekblad *Stern* in maart 2013.⁹⁰ De finale werd gekeken door 7,63 miljoen kijkers, wat meer was dan bij de andere delen.⁹¹ Blijkbaar voelden de kijkers zich toch aangetrokken tot de serie.

De meeste discussie was er over het Duitse slachtofferschap dat gerepresenteerd wordt in de serie. ‘Hoe de Duitsers zichzelf als slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog afschilderen’, luidde bijvoorbeeld de kop van een artikel.⁹² Grotendeels kan het debat hierover opgedeeld worden in twee kampen. Het ene kamp vond dat de serie voor eens en voor altijd aantoonde dat het Duitse volk zowel dader als slachtoffer was geweest, terwijl het andere kamp dit de makers juist aanrekende.⁹³ Deze critici vallen over het feit dat er weinig aandacht is voor de miljoenen Duitsers die het nazisysteem draaiende hielden. Voor de meerderheid

⁸⁸ Connor, ‘History in Images/Images in History’, 1203.

⁸⁹ UFAFiction, ‘Unsere Mütter, Unsere Väter kehrt zurück ins deutsche Fernsehen’ (versie 28 augustus 2014), http://www.ufafiction.de/news/unsere_muetter_unsere_vaeter_kehrt_zurueck_ins_deutsche_fernsehen/ (3 mei 2015).

⁹⁰ C. Heidböhmer, ‘Die Kritiker schlagen zurück’ (versie 21 maart 2013), <http://www.stern.de/kultur/tv/presseschau-zu-unsere-muetter-unsere-vaeter-die-kritiker-schlagen-zurueck-1987317.html> (12 maart 2015).

⁹¹ Ibidem.

⁹² E. den Braber, ‘Recensie “Unsere Mütter, unsere Väter”’ (versie 2 januari 2014), <http://www.elmerdenbraber.nl/recensie-unsere-mutter-unsere-vater/> (10 maart 2015) en C. van Altenborg, ‘Recensie: Unsere Mütter, unsere Väter’ (versie 23 juni 2013) <http://sargasso.nl/recensie-unsere-mutter-unsere-vater/> (3 mei 2015).

⁹³ E. Drayer, ‘Duitse serie wakkert debat over goed en fout aan’ (versie 27 maart 2013), <http://www.vn.nl/Archief/Media/Artikel-Media/Duitse-serie-wakkert-debat-over-goed-en-fout-aan.htm> (12 maart 2015).

van de Duitsers gold namelijk dat de oorlog hen niet zomaar is overkomen.⁹⁴ Hoewel de makers de Duitsers niet als slachtoffers wilden presenteren,⁹⁵ bestaat de mogelijkheid dat in hun wens tot historische beleving het contrast tussen dader en slachtoffer verschoven is en de oorspronkelijke zuiverheid inderdaad uit het oog verloren is. Deze discussie staat echter ook in een lange lijn van de culturele representatie van de Duitse slachtofferrol die zorgt voor een emotionele verandering in het Duitse medialandschap.⁹⁶

Ondanks dat er ook bij het publiek discussie heerst over de authenticiteit van de serie, is *Unsere Mütter, Unsere Väter* voornamelijk geprezen voor haar uitlokking tot het bespreken van de ervaringen uit de Tweede Wereldoorlog en voor het feit dat het als eerste Duitse productie verbeeldt hoe gewone mensen tot daders muteren.⁹⁷ Voor het eerst zijn de ‘daders’ geen boosaardige nazimonsters maar mensen met wie men zich kan identificeren. Bovendien zouden volgens velen de taboes doorbroken worden. De Duitse collectieve schuld werd niet gerelativeerd, maar er zou juist worden getoond waar en hoe die schuld ontstond. Deze analyse van de geschiedenis zelf bewijst dus ook het geloof in de authenticiteit van de serie bij het publiek of in ieder geval de indruk die deze historische beleving achter heeft gelaten.⁹⁸

5. Deelconclusie

In deze betekenisanalyse van de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* stond de vraag centraal: In hoeverre zorgen de verschillende betekenissen in de serie voor een authentieke dan wel belevingsrepresentatie van het verleden? Net als bij de inhoudsanalyse blijken ook hier beide aspecten aanwezig te zijn. In het genre ‘docudrama’ ligt deze combinatie van documentaire en dramatisering al verscholen. De makers hebben zodoende gedegen onderzoek gedaan naar de historiografische achtergrond van de serie waardoor ze dicht bij *look of the past* en *soul of the past* komen. Ook blijkt uit het productieproces duidelijk waar de informatie vandaan is gekomen, de *truth claim*. Desondanks blijkt uit de verschillende paragrafen dat het bereiken van authenticiteit niet het primaire doel was, maar een middel om dichter bij de historische beleving te komen. De makers lopen met de mode van de herinneringscultuur mee en willen

⁹⁴ A. Verbij, ‘De laatste oorlogsmisdadigers’ (versie 24 april 2013), <http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3430879/2013/04/24/De-laatste-oorlogsmisdadigers.dhtml> (3 mei 2015).

⁹⁵ Bracht, van M., ‘Met kerst zijn we weer thuis’ (versie 28 december), <http://www.vpro.nl/lees/gids/dagtips/2013/52/zaterdag.html> (12 maart 2015).

⁹⁶ Cohen-Pfister, ‘Claiming the Second World War and Its Lost Generation, 105 en Vos, *Bewegend Verleden*, 120.

⁹⁷ P. Huijnen, ‘Wat deed opa eigenlijk tijdens de oorlog?’ (versie 21 maart 2013), <http://duitslandinstituut.nl/artikel/63/wat-deed-opa-eigenlijk-tijdens-de-oorlog> (3 mei 2015).

⁹⁸ N. Marbe, ‘Unsere Mütter, unsere Väter’ (versie 22 maart 2013), <http://www.volkskrant.nl/dossier-archief/unsere-mutter-unsere-vater~a3413422/> (10 maart 2015).

met deze serie uitdragen dat kinderen en kleinkinderen nu op hun ouders en grootouders af moeten stappen om het oorlogsverleden bespreekbaar te maken.

De historische beleving die nodig is om dit doel te bereiken, wordt naast de ‘fictie van de feitelijke weergave’, authenticiteit én de suggestie van authenticiteit gestimuleerd door het ‘pluralisme’ van White. Het verleden krijgt door de ervaringen van verschillende personages een veelheid aan betekenissen die ervoor zorgt dat veel mensen zich kunnen identificeren met een karakter uit de serie. De ontvangst bij het publiek laat zien dat dit werkt. De discussie over het slachtofferschap toont immers dat de serie aanzet tot nadenken over het Duitse oorlogsverleden. Hoewel het verleden wellicht niet volledig in zijn oorspronkelijke zuiverheid getoond wordt en het anders zijn van het verleden, *strangeness of the past*, niet wordt nageleefd, zorgt de historische beleving ervoor dat het verleden besproken kan worden.

Conclusie

In deze scriptie werd de vraag gesteld waar de serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* te plaatsen is in het debat tussen historische authenticiteit en historische beleving in de visuele media. Hiermee werd gedoeld op het debat tussen White en Davis die beide voorstander zijn van het gebruik van film om het verleden te representeren. Davis streeft naar het bereiken van authenticiteit door de *soul of the past* en de *look of the past* te weerspiegelen, door te laten zien waar de informatie uit het verleden vandaan komt, *truth claim* en het verleden als iets wezenlijk anders te beschouwen als het heden, *strangeness of the past*. White daarentegen acht de historische beleving van een groter belang en stelt dat historische films en series het verleden een veelheid aan betekenissen kunnen geven, ‘pluralisme’, via een ‘fictie van de feitelijke weergave’. In *Unsere Mütter, Unsere Väter* blijkt authenticiteit een middel om deze historische beleving te creëren.

In de inhoudsanalyse werd onderzocht in hoeverre drie uitgekozen fragmenten van één van de hoofdpersonen, Wilhelm, inhoudelijk gezien te plaatsen zijn in het bovenstaande debat. Zowel de analytische sleutelbegrippen van Davis als van White kwamen hier naar voren. De historische achtergrondinformatie komt overeen met de geschiedschrijving en door een fictief verhaal met personages die met hun interesses dicht bij de jongeren uit het heden komen was er sprake van een historische beleving. Deze facetten bleken onderling te kunnen botsen, omdat deze identificatie zich schuldig maakt aan het vergeten dat er een wezenlijk verschil bestaat tussen het verleden en heden. Desalniettemin bleken Davis en White samen inhoudelijk gezien ook voor een sterke historische representatie te zorgen. Zo ontmoeten zelfs het postmodernisme en modernisme elkaar in deze serie doordat er één geschiedenisverhaal verteld wordt met een veelheid aan betekenissen.

De historische authenticiteit en beleving zijn in de inhoudsanalyse nog relatief in balans, maar de betekenisanalyse gooit roet in het eten. Niet alleen blijkt uit het genre zelf al dat authenticiteit vooral nodig is om aan de wens tot historische beleving te voldoen, ook de intentie van de makers van de serie bevestigt dit. Zij willen een historisch juiste representatie geven van het verleden om een historische beleving bij de kijker op te wekken die aanzet tot het bespreken van de oorlog tussen de generaties. De titel van de serie ‘*Unsere Mütter, Unsere Väter*’ weerspiegelt deze wens: stap nu het nog kan op je ouders en grootouders af om het oorlogsverleden bespreekbaar te maken. De discussie bij het publiek bevestigt dat het uitdragen van een boodschap ten koste van de authentieke representatie is overgekomen. De

serie past hiermee precies in de herinneringscultuur, die niet tolerante historici ten opzichte van historische films en series doet huiveren.

Al met al spreekt inhoudelijk gezien zowel historische authenticiteit als historische beleving uit de fragmenten en kunnen alle analytische begrippen van White en Davis teruggevonden worden. Bij nadere analyse blijkt echter dat deze authenticiteit een middel is tot het vertellen van een verhaal met een duidelijk doel van de makers: het verleden bespreekbaar maken. Authenticiteit wordt nagestreefd door gedegen onderzoek, maar vooral ‘verkocht’ aan de kijker door de vertoning van jaartallen en authentiek beeldmateriaal. Samen met fictionalisering wordt hier gepoogd een historische beleving te bereiken die de kijker laat nadenken over het verleden. Hierdoor komt deze serie uiteindelijk dichterbij de wensen van White dan bij die van Davis. Ik wilde een lans breken voor de stelling dat historische beleving niet perse negatief is wanneer er gepoogd wordt historische correctheid te bereiken. De serie *Unsere Mütter, Unsere Väter* is hier een voorbeeld van. De authentieke achtergrondinformatie biedt een historische beleving voor een breder publiek, die kan zorgen voor begrip en bespreking van het verleden.

Reflectie op dit onderzoek geeft mogelijkheden voor de toekomst. Deze analyse is gebaseerd op enkele fragmenten en valt ten prooi aan interpretatie. Bovenstaande feiten zijn immers onderbouwd door mijn eigen visie op deze historische serie. Een breder onderzoek naar *Unsere Mütter, Unsere Väter* zal dus uit moeten wijzen of bovenstaande bevindingen steekhoudend zijn. Gezien het feit dat onderzoek naar deze serie nog schaars is, valt hier zeker winst te behalen. Een suggestie is om te richten op andere personages en fragmenten om te kijken of de serie op dezelfde manier in dit debat te plaatsen is. Zo bestaat er bijvoorbeeld controverse over de representatie van de Joodse Victor en de Poolse Partizanen, die aandacht verdient. Bovendien kan het debat tussen White en Davis en daarmee het postmodernisme en modernisme toegepast op film, nog verder uiteengezet worden.

De meerwaarde van dit onderzoek is dat het de lezer uitdaagt tot kritisch kijken naar historische films en series en dat het prikkelt tot bespreking ervan. De fictionalisering van het verleden wordt zoals hierboven uiteengezet, door traditionele historici als grootste zwakte gezien van historische films en series. Hierdoor zouden films geen bijdrage kunnen leveren aan het historische discours.⁹⁹ Deze serie bewijst door deze analyse en de suggesties voor verder onderzoek echter dat het wel potentie heeft om een bijdrage te leveren aan de historische studie.

⁹⁹ Vakgroep Geschiedenis, ‘Les 6: De kritieken bekritiseerd’ (zj), <http://www.film-en-geschiedenis.ugent.be/index.php?m=default&a=les.view&id=6> (24 april 2015).

Literatuurlijst

Bronnen

Kadelbach, P., e.d., *Unsere Mütter, Unsere Väter* (2013).

Literatuur

Altenborg, C. van, 'Recensie: Unsere Mütter, unsere Väter' (versie 23 juni 2013)

<http://sargasso.nl/recensie-unsere-mutter-unsere-vater/> (3 mei 2015).

Ankersmit, F., 'Postmodernisme en geschiedbeoefening' (zj),

<http://www.dwc.knaw.nl/DL/publications/PU00010011.pdf>, 59-63.

Baxter, I., *German Army on the Eastern Front: The Advance. Rare Photographs from Wartime Archives* (Barnsley 2015).

Benson, E., 'Martin Guerre, the Historian and the Filmmakers: An Interview with Natalie Zemon Davis', *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 13-3 (1983) 49-65.

Braber, E. den, 'Recensie "Unsere Mütter, unsere Väter"' (versie 2 januari 2014),

<http://www.elmerdenbraber.nl/recensie-unsere-mutter-unsere-vater/> (10 maart 2015).

Bracht, M. van, 'Met kerst zijn we weer thuis' (versie 28 december),

<http://www.vpro.nl/lees/gids/dagtips/2013/52/zaterdag.html> (12 maart 2015).

Burgoyne, R., 'Introduction: Re-Enactment and Imagination in the Historical Film', *Leidschrift* 24-3 (2009) 7-18.

Cammann, A., en Soboczynski, A., 'Unsere Mütter, unsere Väter: Vereiste Vergangenheit' (versie 14 maart 2013), <http://www.zeit.de/2013/12/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-ZDF-Hofmann-Aly> (15 maart 2015).

Cohen-Pfister, L., 'Claiming the Second World War and Its Lost Generation: Unsere Mütter, unsere Väter and the Politics of Emotion', *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 50-1 (2014) 104-123.

Connor, J.E., 'History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past', *American Historical Review* (2001) 1200-1209.

Cripps, T., 'Historical Truth: An Interview with Ken Burns', *American historical review* 100-3 (1995) 741-764.

Dassen, P., e.a., *Duitsers als slachtoffers: het einde van een taboe?* (Amsterdam 2007).

Davis, N.Z., "'Any Resemblance to Persons Living Or Dead": Film and the Challenge of Authenticity', *The Yale Review* 76 (1987) 268-283.

Drayer, E., 'Duitse serie wakkert debat over goed en fout aan' (versie 27 maart 2013), <http://www.vn.nl/Archief/Media/Artikel-Media/Duitse-serie-wakkert-debat-over-goed-en-fout-aan.htm> (12 maart 2015).

Duitslandinstituut, 'Geschiedenis: Der totale Krieg. Samenvatting, 1939-1945' (zj), <http://duitslandinstituut.nl/naslagwerk/70/der-totale-krieg> (20 mei 2015).

Ebbrecht, T., 'Docudramatizing history on TV. German and British docudrama and historical event television in the memorial year 2005', *European Journal of Cultural Studies* 10-1 (2007) 35-53.

Forgotten Weapons, 'Film Review: Generation War (Unsere Mütter, Unsere Väter)' (17 maart 2015), <http://www.forgottenweapons.com/film-review-generation-war-unsere-mutter-unsere-vater/> (4 juni 2015).

Heidböhmer, C., 'Die Kritiker schlagen zurück' (versie 21 maart 2013),
<http://www.stern.de/kultur/tv/presseschau-zu-unsere-muetter-unsere-vaeter-die-kritiker-schlagen-zurueck-1987317.html> (12 maart 2015).

Hesling, W., 'The Past as Story: The Narrative Structure of Historical Films', *European Journal of Cultural Studies* 4-2 (2001) 189-205.

Hughes-Warrington, M., *Fifty Key Thinkers on History* (London en New York 2008).

Huijnen, P., 'Wat deed opa eigenlijk tijdens de oorlog?' (versie 21 maart 2013),
<http://duitslandinstituut.nl/artikel/63/wat-deed-opa-eigenlijk-tijdens-de-oorlog> (3 mei 2015).

Kaes, A., *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film* (Cambridge 1992).

Lak, M., 'De Tweede Wereldoorlog werd aan het Oostfront beslist. Recente geschiedschrijving over WOII in Europa', *Tijdschrift voor geschiedenis* 127-3 (2014) 439-458.

Lerner, G., 'The Necessity of History and the Professional Historian', *The Journal of American History* 69-1 (1982) 7-20.

Lorenz, C., *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 2014).

Machintosh, E., *Sisterhood of Spies. The Women of the OSS* (Annapolis 2009).

Marbe, N., 'Unsere Mütter, unsere Väter' (versie 22 maart 2013),
<http://www.volkskrant.nl/dossier-archief/unsere-mutter-unsere-vater~a3413422/> (10 maart 2015).

Mineau, A., *SS Thinking and the Holocaust* (Amsterdam 2012).

Rosenstone, R.A., 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of really Putting History Onto Film', *American historical review* 93 - 5 (1988) 1173-1185.

Scheer, U., 'Drehbuchautor Stefan Kolditz: Mit den Kategorien Gut und Böse kommst du nicht weit' (19 maart 2013), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/unsere-muetter-unsere-vaeter/drehbuchautor-stefan-kolditz-mit-den-kategorien-gut-und-boese-kommst-du-nicht-weit-12119592.html> (20 mei 2015).

Slager, S., 'Echte popsterren zitten in de bak' (versie 29 augustus 2012), <http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3307803/2012/08/29/Echte-popsterren-zitten-in-de-bak.dhtml> (24 april 2015)

Spiegel Online Kultur, "'Unsere Mütter, unsere Väter': Das TV-Ereignis des Jahres im Schnellcheck' (versie 17 maart 2013) <http://www.spiegel.de/kultur/tv/unsere-muetter-unsere-vaeter-im-schnellcheck-a-889183.html> (10 maart 2015).

Toplin, R.B., 'The Filmmaker as Historian', *American historical review* 93-5 (1988) 1210-1227.

UFAFiction, 'Unsere Mütter, Unsere Väter kehrt zurück ins deutsche Fernsehen' (versie 28 augustus 2014), http://www.ufafiction.de/news/unsere_muetter_unsere_vaeter_kehrt_zurueck_ins_deutsche_fernsehen/ (3 mei 2015).

Vakgroep Geschiedenis, 'Les 4: Filmanalyse: De symbolische laag' (zj), <http://www.film-en-geschiedenis.ugent.be/media/presentaties/symbolischelaag/symbolischelaag.swf> (3 mei 2015).

Vakgroep Geschiedenis, 'Les 6: De kritieken bekritiseerd' (zj), <http://www.film-en-geschiedenis.ugent.be/index.php?m=default&a=les.view&id=6> (24 april 2015).

Vann, R.T., 'The Reception of Hayden White', *History and Theory* 37-2 (1998) 143-161.

Vassiltchikov, M., *The Berlin diaries 1940-1945 of Marie 'Missie' Vassiltchikov* (London 1986).

Veldwachter, K., *Geschiedenis op televisie. Academische literatuur over geschiedenistelevisie tegenover de dagelijkse praktijk van de makers van Andere Tijden* (Utrecht University 2013 Masters' thesis).

Verbij, A., 'De laatste oorlogsmisdadigers' (versie 24 april 2013),
<http://www.trouw.nl/tr/nl/5009/Archief/article/detail/3430879/2013/04/24/De-laatste-oorlogsmisdadigers.dhtml> (3 mei 2015).

Verbij, A., 'Vraag het aan Grossvater!', *De Groene Amsterdammer* 13 (2013) 10.

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

Walkowitz, D.J., 'Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker', *The Public Historian* 7-1 (1985) 52-64.

White, H., 'Historiography and Historiophoty', *American historical review* 93-5 (1988) 1193-1199.

World War II Database, 'Invasion of Sicily and Italy's Surrender. 10 Jul 1943 - 3 Sep 1943' (zj), http://ww2db.com/battle_spec.php?battle_id=53 (20 mei 2015).