

*Opdat wij niet vergeten*  
een zoektocht naar de afbeeldbaarheid van de Sjoa

Gauwain van Kooten Niekerk  
0366293

21 augustus 2011

Begeleid door dr. Rob van Gerwen

Ik ben dank verschuldigd aan dr. Inigo Bocken voor het intellectuele sparren, de inzichten en het mij scherp houden en aan Renske Houweling, BA, die onvermoeibaar gestreden heeft tegen mijn slechte spelling.

## Inhoudsopgave

<b>1</b>	<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
1.1	Een scène uit <i>Shoah</i> . . . . .	3
1.2	Een scène uit <i>Schindler's List</i> . . . . .	4
1.3	Vershil? . . . . .	5
<b>2</b>	<b>Beelden van de Sjoa</b>	<b>6</b>
2.1	Wollheims psychologische theorie van beeld . . . . .	11
<b>3</b>	<b><i>Shoah</i> versus <i>Schindler's List</i></b>	<b>14</b>
3.1	Lanzmann over <i>Schindler's List</i> . . . . .	16
3.2	Spielbergs verdediging . . . . .	17
<b>4</b>	<b>Oordeel en conclusie</b>	<b>18</b>
	<b>Bronvermelding</b>	<b>22</b>

# 1 Inleiding

## 1.1 Een scène uit *Shoah*[11]: Abraham Bomba, een kapperszaak in Holon, Israël

De scène speelt zich volgens de ondertiteling af in een kapperszaak in Holon, Israël. Abraham Bomba, dan 72 jaar oud[1] knipt een man terwijl Claude Lanzmann van buiten het beeld vragen stelt. Alles wijst erop dat de kapperszaak gewoon open is: er zijn ook andere klanten en kappers die hen knippen. Bomba heeft niet dezelfde werkkleding aan als de andere kappers.



*Shoah*: Abraham Bomba knipt een man in Holon terwijl hij zijn verhaal vertelt aan Claude Lanzmann.[11]

Terwijl hij een man knipt, geeft hij antwoord op de vragen van Lanzmann. Bomba spreekt Engels, maar met een accent. Zijn klemtonen en duidelijke woorduitstempeling geven de scène een vreemde sfeer.

Bomba vertelt waarom hij door de Duitsers werd uitgekozen en wat hij van hen moest doen. In Treblinka was het zijn taak het haar van vrouwen te knippen vlak voor ze werden vergast. Lanzmann vraagt hoe de weg heet die naar de gaskamer leidde. Bomba vertelt dat de Duitsers deze de ‘Himmelweg’ of ‘Himmelfahrtsweg’ noemden.<sup>1</sup>

De hele scène is gefilmd met zo’n invalshoek via een spiegel, dat de camera niet zichtbaar is; iets waarvoor Lanzmann elders in *Shoah* niet schuwt. Gedurende de hele scène zijn de knipgeluiden van Bomba goed te horen.

Bomba vertelt dat ze het haar van de vrouwen moesten knippen om ze rustig te houden door ze de illusie te geven dat de gaskamer een uitgang had. Ook vertelt hij dat de Duitsers hun eigen plannen hadden met de afgeknipte haren.

Soms draait de camera weg van Bomba en filmt die de dagelijkse gang van zaken in de kapperszaak. De scène is donker gefilmd met onheldere kleur.

---

<sup>1</sup>Opvallend is dat in de vorige scène een voormalig kampwacht beweerde dat die naam door de Joden werd gebruikt. Zoals zo vaak in *Shoah* laat Lanzmann het oordeel aan de kijker.

Lanzmann moet twee keer aan Bomba vragen hoe het voelde toen al die naakte vrouwen en kinderen de gaskamer binnenkwamen. De tweede keer vertelt Bomba dat je het je in Treblinka niet kon veroorloven gevoel te hebben. Hij vertelt over een vriend die de haren moest knippen van zijn eigen vrouw en zijn zus. Dan schudt hij zijn hoofd en wuift de camera weg. Bomba slaat dicht en kan niet verder vertellen en knipt stil door. Lanzmann laat die anderhalve minuut onaangeraakt maar breekt dan in: “Je moet doorgaan.” Bomba zegt dat het te moeilijk is, maar Lanzmann laat het er niet bij zitten: “We moeten het doen, dat weet je.”

Dit duurt bijna een minuut, tot Bomba bijna smeekt om niet gedwongen te worden verder te vertellen. Lanzmann blijft zeggen: “Je moet doorvertellen.” Als Bomba dat dan doet, praat hij anders. Zijn uitstempeling is weg en hij praat veel zachter. Hij vertelt door, maar over iets anders. Voordat hij weer poogt Lanzmanns vraag te beantwoorden, spreekt hij nog twee zinnen, vermoedelijk in het Jiddisch. Na een stilte van ongeveer 15 seconden vertelt hij verder, zoals hij dat tot aan dit moment deed. Zijn verhaal is dan bijna afgelopen.

## 1.2 Een scène uit *Schindler's List*[16]: Auschwitz-Birkenau

Een zwart-wit beeld van een sereen heuvellandschap bedekt met een paar boerderijen en verse sneeuw. Achter in beeld rijdt een stoomtrein. In de stoomtrein staan vrouwen, ze worden van dichtbij gefilmd; op de achtergrond is nog net het prikkeldraad te zien dat om de ramen zit. De vrouwen bespreken hoe je het beste *tsunt* kunt maken.



*Schindler's List*: Verlossing van angst in Auschwitz-Birkenau[16].

Ze rijden langs een groepje mensen. Een klein jongetje haalt zijn vinger langs zijn keel, dit beeld wordt drie keer getoond, van verschillende afstanden. Mila Pfefferberg, die in een eerdere scène aan haar medegevangenen vertelde wat ze had gehoord dat hen te wachten stond en net nog deel van het gesprek was, trekt haar sjaal nog iets meer over haar hoofd. Als ze door de poort van Auschwitz rijden, kijken alle vrouwen naar buiten. Er is veel rook of mist. Soms valt het licht even op de ingezoomde gezichten van de vrouwen; het lijkt te sneeuwen als ze naar buiten komen. Een man in uniform schalt Duitse commando's terwijl de vrouwen uit de trein komen en honden blaffen. Een Duitse vrouw telt de gevangenen.

Het beeld draait naar een hoge schoorsteen. Er schijnt licht uit op de rook die naar buiten komt, een laag rommelend geluid is te horen. Een kind vraagt waar ze zijn.

Elders komt Schindler zijn kantoor binnen en zegt dat de vrouwen naar Auschwitz zijn gebracht.

Muziek[14] begint: Het haar van de vrouwen wordt geknipt en ze moeten zich uitkleden. Een vrouw zegt (waarschijnlijk in het Pools) iets over desinfecteren; op de achtergrond schallen Duitse commando's. De vrouwen worden een 'desinfectiekamer' ingedreven: een kleine lange ruimte, met buizen en douchekoppen. Een stalen deur sluit de kamer, de kamer wordt getoond door een klein rond ruitje.

De camera filmt dan binnen de kamer, de vrouwen kijken om zich heen. Het licht gaat uit en aan, de vrouwen gillen. Er is weinig licht, maar soms schijnt een felle lamp in de camera. De vrouwen gillen en hebben de hand voor de mond, regelmatig wordt er op een gezicht ingezoomd. Ze kijken omhoog en het beeld zoomt in op een douchekop.

Een voor een komt er water uit de douches, de opluchting bij de vrouwen is groot.

Als de vrouwen buiten zijn, zien ze een groep mannen en jongens een ander gebouw ingaan, via een keldertrap. Via een shot op een schoorsteen komt het beeld terug op het gezicht van één van de vrouwen. De muziek fadet-out over het begin van de volgende scène.

### 1.3 Verschil?

Twee scènes uit twee films. Beide films zijn gemaakt als testament aan de Holocaust, die ik in de scriptie Sjoa<sup>2</sup> zal noemen. De regisseurs van beide films willen op hun eigen manier over de Sjoa vertellen aan de mensen die de film kijken en proberen daarmee een doel te bereiken. Ze hebben uiteenlopende keuzes gemaakt waardoor hun films grote verschillen vertonen. Om tot een oordeel te komen welke film de Sjoa het beste weergeeft, gegeven de doelen van de regisseurs, moeten we meer te weten komen over de *afbeeldbaarheid* van de Sjoa. Nu is afbeeldbaarheid op zich al een ingewikkelde aangelegenheid waar een hele eigen scriptie over te schrijven is<sup>3</sup>, maar bij

---

<sup>2</sup>Over de vraag hoe we de Sjoa moeten noemen – Sjoa of Holocaust – is een aparte scriptie te schrijven. De term *Holocaust* komt van het Griekse woord *ὄλοκαυτεω* waarin *ὄλο* staat voor geheel en *καυτεω* verbranden.[13] Het is de term die de Oude Grieken gebruiken voor een brandoffer waarin het offer(dier) geheel werd verbrand. De term *שואה* [2] (Sjoa) is het Hebreeuwse woord voor catastrofe. Ik kies in deze scriptie voor de term *Sjoa* omdat dat de voorkeur heeft bij de meeste Joden. Hierover schrijft Jon Petrie in zijn artikel: The Secular Word “HOLOCAUST”: Scholarly Sacralization, Twentieth Century Meanings.[15] Ik besef dat de term Sjoa judeocentrisch is; het is daarom van belang te benadrukken dat ook andere groepen slachtoffer zijn geworden van de Sjoa: onder wie Roma, Sinti, Jehova's Getuigen, gehandicapten, homoseksuelen en krijgsgevangenen.

<sup>3</sup>Kun je bijvoorbeeld een bloem überhaupt afbeelden? Waar moet die afbeelding aan voldoen om de afbeelding van een bloem te zijn? Waarom 'werken' afbeeldingen als ze zo

de Sjoa wordt dat nog ingewikkelder. De Sjoa is niet te bevatten en omdat het een hoge emotionele lading heeft, staat er iets<sup>4</sup> op het spel dat bij de weergave van bijvoorbeeld een bloem niet op het spel staat. Betekent dit dat er regels zijn waaraan een afbeelding van de Sjoa zich, in welke vorm ook, moet houden? Zijn die regels specifiek voor de Sjoa? Wie bepaalt die regels dan?

In deze scriptie wil ik meer te weten komen over de afbeeldbaarheid van de Sjoa. Hiertoe bestudeer ik een debat tussen Georges Didi-Huberman en Gérard Wajcman over het tentoonstellen van foto's die gemaakt zijn in Auschwitz in augustus 1944. De vraag in dit debat is of originele beelden een rol mogen spelen in onze herdenking van de Sjoa. Vervolgens wil ik dit debat herbezoeken aan de hand van de 'psychologische theorie van beeld' van Richard Wollheim, de term 'intimatie' van Rob van Gerwen en de stelling van Lanzmann die luidt: "Beelden doden de verbeelding" [10]. Met deze kennis in handen wil ik beide films naast elkaar leggen en hun merites vergelijken aan de hand van de doelstellingen van de regisseur.<sup>5</sup>

In deze scriptie verwacht ik een genuanceerd antwoord te vinden waarin verschillende manieren van weergeven elkaar aanvullen. Deze aanvulling gaat echter niet vanzelf, men moet hiervoor werk verzetten. Een van de vereisten van deze aanvulling<sup>6</sup> verwacht ik bij Didi-Huberman te vinden, die een genuanceerde positie inneemt in het zojuist genoemde debat.

Voor nu staan de scènes nog even naast elkaar. Aan het einde van de scriptie, als we de gereedschappen hebben om ze te beoordelen, kom ik terug bij deze scènes en de films waaruit ze komen.

## 2 Beelden van de Sjoa

Hoe beeld je zoiets onvoorstelbaars als de Sjoa uit? In mijn paper *Beeld en Shoah* [8] concludeer ik dat "[...] misdaden tegen de menselijkheid onvoorstelbaar leed impliceren," [8, p.7] en (impliciet) dat het geen zin heeft om dat leed objectief te willen vergelijken. Hierop doorgaand kunnen we afspreken dit leed als oneindig te beschouwen, zodat alles wat je erbij optelt, ervan aftrekt of wat je naast elkaar legt niet meer uitmaakt<sup>7</sup>. Wat moet er op een afbeelding staan om de Sjoa weer te geven? Ik weet het niet. De vraag of we dat desalniettemin moeten proberen is niet eenvoudig beantwoord, voor

---

verschillend zijn van de werkelijkheid, alleen al in dimensionaliteit?

<sup>4</sup>Wat dit iets is, wordt op p. 18 geïdentificeerd.

<sup>5</sup>De vragen over de regels van het weergeven van de Sjoa worden beantwoord in mijn andere scriptie, met de werktitel *Sjoa en Taboe*, die ik schrijf voor mijn BA Religiestudies.

<sup>6</sup>Noem het een regel, zo je wil.

<sup>7</sup>Hierover bestaat een analogie in de wiskunde. Daar gaat men ervan uit dat het aantal natuurlijke getallen oneindig is. Men gaat er ook vanuit dat het aantal even getallen oneindig is. Hoewel onze intuïtie stelt dat er meer natuurlijke getallen zijn dan even getallen geldt de vergelijking:  $|\mathbb{N}| = |2\mathbb{N}| = \infty$ .

beide posities zijn goede argumenten te voeren. Marc de Kesel gaat in zijn artikel *Vanuit een Donkere Kamer*[7] op zoek naar het antwoord op deze laatste vraag in de hierboven benoemde discussie tussen Didi-Huberman en Wajcman. In deze discussie probeer ik meer te weten te komen over de afbeeldbaarheid van de Sjoa.

“Ergens in augustus 1944 slaagt een aantal gevangenen uit Auschwitz-Birkenau erin om de hallucinante gruwel die zich daar voltrekt in een paar foto’s vast te leggen.”[7, §1] In een roep om gehoord te worden riskeerden deze gevangenen hun leven om deze foto’s te maken en naar buiten te smokkelen. “Zij wilden dat het onvoorstelbare gezien werd, dat de mensen buiten het kamp er zich een voorstelling van konden maken. Die foto’s waren een schreeuw aan het adres van de Poolse weerstand, van de Poolse regering in ballingschap, van de geallieerden en van de gehele wereld: ‘Alsjeblief [sic], kijk naar die beelden, ze zijn ongelooflijk. Maar alsjeblief [sic], geloof dat het ongelooflijke dagelijks plaatsgrijpt, dat die beelden getuigen van wat niemand zich ooit heeft kunnen inbeelden, maar hier op dit eigenste moment onverminderd wordt voltrokken.”[7, §6]

De gevangenen in kwestie waren het *Sonderkommando*, gevangenen die de Duitsers moesten helpen met de *Sonderbehandlung*, het vergassen van de andere gevangenen. Ze moesten deze de gaskamer in leiden, hun eigendommen sorteren en de lijken verbranden. De Kesel schrijft in zijn artikel ook dat voorafgaand aan het binnensmokkelen van de camera, het *Sonderkommando* het dak van Crematorium V beschadigde waardoor ze de camera binnen konden smokkelen om zo “een uitstekend overzicht over het terrein [te hebben] en [...] dekking [te] geven aan de ‘fotograaf’ onder hen, een Griekse Jood waarvan we enkel de voornaam kennen: Alex.”[7, §1]<sup>8</sup>

Het is de gevangenen gelukt de camera en de foto’s Auschwitz-Birkenau uit te smokkelen en na de oorlog zijn de foto’s, volgens De Kesel, “op tal van plaatsen tentoongesteld en in allerlei vormen en maten gereproduceerd.”[7, §1] De Kesel vertelt verder dat de foto’s in de naoorlogse periode niet met voldoende respect zijn behandeld; dat ze zijn gemanipuleerd, de negatieven kwijt zijn geweest en dat het tot 2001 duurde totdat ze bij elkaar en onbewerkt tentoongesteld werden. Dit gebeurde in de tentoonstelling *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination Nazi (1933-1999)*. [7, §1 en noot 8] Het slotartikel van de catalogus van de tentoonstelling is een essay van de hand van Didi-Huberman dat de veelbetekenende naam draagt: ‘Images malgré tout’ (Beelden ondanks alles).

Uiteraard, zo geeft de titel reeds aan, zijn aan het gebruik van beelden grote risico’s verbonden, maar *ondanks dit alles* verdie-

---

<sup>8</sup>Filip Müller, een van de belangrijkste getuigen die door Lanzmann in *Shoah* wordt geïnterviewd, maakte toen deel uit van het *Sonderkommando* en kwam in 1943 bij Crematorium V te werken. Ik heb niet kunnen achterhalen of hij een actieve rol had bij het maken van de foto’s.



nen ze een volwaardige plaats in de receptie en de studie van de nazigenocide.”[7, §1] Daarom, zo legt Didi-Huberman uit, dien je foto’s uit Auschwitz te respecteren in hun oorspronkelijke vorm, en ze te benaderen met de grootst mogelijke zorg en wetenschappelijke eerlijkheid. En daarin onderscheidde de tentoonstelling *Mémoires des camps* zich van alle voorgaande.[7, §1]

Dit raakt aan de filosofische kwestie die Lanzmann bespreekt in zijn reactie op *Schindler’s List*[10]. Hij stelt dat ‘beelden de verbeelding doden’. Lanzmann claimt impliciet dat wij de Sjoa met onze verbeelding moeten benaderen. Dit is een belangrijk punt in de later behandelde discussie tussen Didi-Huberman en Wajcman.

Didi-Hubermans essay en de tentoonstelling lokten vernietigende reacties uit van Wajcman en Elisabeth Pagnoux in *Les temps modernes* van maart 2001.[7, §1 en noot 10] Volgens deze twee auteurs werd het gevaar van beelden door Didi-Huberman onderschat. Ze namen Didi-Huberman kwalijk zich niet voldoende bewust te zijn van het “verblindende effect dat beelden nu eenmaal kunnen hebben.”[7, §1] Het probleem was precies dat Wajcman en Pagnoux stelden dat de foto’s toeschouwers het idee zouden kunnen geven door te kunnen dringen tot het hart van de Sjoa. Zien ze het leed niet voor hun ogen voltrekken? Zijn de foto’s niet vanuit de gaskamer gemaakt? Hier zit, zo citeert De Kesel zowel Pagnoux als Wajcman, de val van bewijslogica: “Zodra je Auschwitz en de gruwel waar die naam voor staat tracht te *bewijzen* voed je ongewild ook de twijfels van de negationist<sup>9</sup>. Auschwitz is een realiteit, een historisch feit, maar geen spoor, geen teken, geen woord kan het ooit *bewijzen*. [...] De gruwel waarover het hier gaat, ligt nu eenmaal *voorbij* de mogelijkheid zelf[sic] tot representatie. Auschwitz is niet voor te stellen, in te beelden of in beelden om te zetten.”[7, §1] Pagnoux geeft hier antwoord op de vraag waarmee we deze paragraaf openen: de Sjoa kan niet worden afgebeeld en de Sjoa mag niet worden afgebeeld<sup>10</sup>. Haar reactie op de tentoonstelling was dan ook dat deze ‘ijdel’, ‘ledig’ en ‘obsceen’[7, §1] was.

Wat hier werkelijk aan de hand is, probeert De Kesel via een reactie van Wajcman uit te leggen wanneer hij de eerste lijnen van zijn essay citeert:

Er bestaan geen beelden van de Shoah. Dit wil zeggen dat we tot op heden niet over foto’s of films beschikken die de vernietiging van de joden in de gaskamers laten zien. Er is een groot aantal beelden van de kampen, van concentratie- en uitroeiingskampen, maar er is er geen enkel van de gaskamers in actie, van de misdaad van de Shoah zelf. In de actuele stand van onze kennis is

---

<sup>9</sup>De Kesel: Noot 11

<sup>10</sup>De Kesel geeft de argumenten van Pagnoux, waarop ze deze conclusie baseert niet weer, maar die vinden we wel bij Wajcman, hieronder.

dit een feit. Dit exacte feit is dan ook voor herziening vatbaar, al naargelang[sic] de vorderingen van het historisch onderzoek en van mogelijke [nieuwe]<sup>11</sup> ontdekkingen.<sup>12</sup> Er bestaat zoets als het onvoorstelbare. Alles wat reëel is, is daarom nog niet zichtbaar te maken. Dit is geen feit, dit is een stelling. Zij heeft niet het exacte op het oog, maar de waarheid. Zij is absoluut en niet voor herziening vatbaar.[7, §2]<sup>13</sup>

Wajcman postuleert het onvoorstelbare en plaatst de Sjoa vervolgens daarin. Dit raakt aan wat ik eerder zei over de oneindigheid van leed bij misdaden tegen de menselijkheid. Vervolgens gebruikt hij deze notie van het onvoorstelbare om te stellen dat het niet mogelijk is de Sjoa zichtbaar te maken.

De Kesel gaat vervolgens op zoek naar argumenten voor deze stelling en wijdt een groot deel van zijn artikel aan het verbinden van Wajcman en Didi-Huberman aan de psychoanalyticus Jacques Lacan. Zijn stelling is dat zowel Wajcman als Didi-Huberman op Lacan leunen voor het onderbouwen van hun argumenten. Lacan, zo legt De Kesel uit, stelt dat we via beelden geen toegang hebben tot de realiteit. Wat we zien is slechts een ‘semiotisch oppervlak’[7, §2] dat “fungeert [...] als scherm dat de toegang tot wat reëel is eerder belet dan bevordert.”[7, §2] Dat reële ligt achter dat scherm en wij kunnen er niet bij. Dit is het reële wat Wajcman postuleert en waar hij vervolgens de Sjoa in plaatst.

Didi-Huberman roept op om geen beroep te doen op *het onvoorstelbare* en ons proberen juist wél voor te stellen hoe Auschwitz was. Hij stelt dat de gevangenen ons via hun foto’s vragen hun hel voor te stellen. Daarom mogen we onszelf niet in bescherming nemen tegen die voorstelling. Didi-Huberman weet dat het niet mogelijk is ons Auschwitz voor te stellen, maar we moeten het toch proberen<sup>14</sup>, ‘malgré tout’ (ondanks alles).

Wajcman volgt Lacan door te stellen dat woorden alleen naar andere woorden verwijzen en zo dus nooit pretenderen bij de werkelijkheid uit te komen. Beelden hebben het probleem dat ze, volgens zowel Didi-Huberman als Wajcman, een spiegel zijn “die zijn eigen spiegelkarakter aan het gezicht onttrekt en zo de illusie wekt iets afwezig aanwezig te stellen.”[7, §5] Beelden geven het idee dat iets wat er niet is, er wel is. Ze zetten iets neer en communiceren daar verder niet over. Volgens Didi-Huberman dienen

---

<sup>11</sup>Vierkante haken door De Kesel

<sup>12</sup>Ofschoon Lanzmann ze meteen zou vernietigen: “Als ik een bestaande film had gevonden – een geheime film want filmen was streng verboden – gedraaid door een SS’er, die laat zien hoe 3000 joden, mannen,vrouwen, kinderen, gezamenlijk sterven, stikken, in een gaskamer of crematorium, dan zou ik hem niet alleen niet hebben getoond, ik zou hem hebben vernietigd. Ik kan niet zeggen waarom. Het spreekt vanzelf.”[10]

<sup>13</sup>Uit Gérard Wajcman, *De la croyance photographique*. Les Temps Modernes, LVI, 2001, pp.47-83

<sup>14</sup>Zoals in bepaalde religies de gelovige weet dat hij onrein is en nooit rein kan worden, maar het toch moet proberen.

beelden, zeker waar het gaat om de Sjoa, te communiceren over hun tekortkomingen en pas dan kunnen ze een plek hebben in de herinnering aan de Sjoa, ondanks hun gevaren. Omdat woorden deze pretentie niet hebben naar de werkelijkheid te verwijzen, zijn ze veel geschikter om over de Sjoa te spreken.

Het streng scheiden van het discursieve en dat wat op onze imaginatie werkt, is precies waar het Wajcman om te doen is; het verhindert ons in de huid van het Auschwitz-slachtoffer te kruipen en “ons aan hem gelijk te wanen. Die ‘gelijkheid’ moet met alle middelen tegengewerkt worden, aldus Wajcman.” [7, §4]

De link naar Lanzmanns *Shoah* wordt snel gelegd. In *Shoah* zijn in de hele negen-en-een-half uur alleen sprekende getuigen te zien en bevat de film nergens een archiefbeeld. [7, §4] Volgens De Kesel kijken we negen-en-een-half uur aan tegen woorden. “[G]een enkele van de geziene of gehoorde woorden van de film *Shoah* brengt ons op imaginaire wijze in Auschwitz.” [7, §4] In het betoog van De Kesel past deze stelling, maar ze klopt niet. Juist omdat woorden, in hun indirectheid, het voorstellingsvermogen activeren en ons dus juist wel op imaginaire wijze in Auschwitz brengen. Ik kom hier op pagina 15 op terug.

Didi-Huberman gebruikt Walter Benjamins term *breuk* als een moment in de geschiedenis waarop de stroom van de geschiedenis plots een wending neemt. Dit zijn de definiërende momenten in onze geschiedenis. Dit moment is volgens hem niet in woorden of categorieën uit te beelden. Maar soms kan daar een beeld ontstaan. Voor Didi-Huberman zijn de foto’s van het *Sonderkommando* zulke beelden: *breukbeelden*. [7, §5]

Didi-Huberman vindt De Kesel aan zijn zijde als hij beweert dat het vooral gaat om wat het *Sonderkommando* met de foto’s probeerde te bereiken: “‘Alsjeblief [sic], kijk naar die beelden, ze zijn ongelofelijk. Maar alsjeblief [sic], geloof dat het ongelofelijke dagelijks plaatsgrijpt, dat die beelden getuigen van wat niemand zich ooit heeft kunnen inbeelden, maar hier op dit eigenste moment onverminderd wordt voltrokken.’ [7, §6]” Het *Sonderkommando* wilde de buitenwereld Auschwitz intrekken om te laten zien wat er daar dagelijks plaatsvond, en, zo zegt De Kesel, wilde “[é]en imaginair moment lang een menselijke plaats creëren binnen het sadistische universum van hun kamp, een plaats *semblable* aan die van de buitenwereld[.]” [7, §7] De Kesel concludeert dat “[h]un hallucinante gruwelervaring opsluiten ‘binnen’ de heilige niche van ‘het onvoorstelbare’ [...] hen ten enenmale onrecht aan[doet].” [7, §7]

De conclusie van De Kesel is elegant en juist; het niet laten zien van de foto’s van het *Sonderkommando* doet de fotograaf onrecht aan. De vraag óf we de foto’s van het *Sonderkommando* mogen tonen is daarmee positief beantwoord. Afbeeldingen van de Sjoa mogen dus in ieder geval in sommige gevallen. De vraag of beeld of woord een betere weergave van de Sjoa is, is nog niet beantwoord.

## 2.1 Wollheims psychologische theorie van beeld

Over de verschillen tussen taal en beeld is veel te doen. Een van de spelers uit dat debat, Wollheim, stelt in het twaalfde hoofdstuk van zijn boek *The Mind and Its Depths*[17] een psychologische theorie van betekenis van beelden voor die de tot dan toe gangbare semiotische theorieën moet vervangen.<sup>15</sup> Wollheims inzichten kunnen ons helpen bij het zoeken naar antwoorden op de vraag hoe we de Sjoa moeten weergeven. Ook, zo zullen we zien, geeft het een ander licht op de discussie tussen Didi-Huberman en Wajcman.

In dit hoofdstuk, “Pictures and Language”[17], maakt hij een scherp onderscheid tussen taal en beeld. Hij is op zoek naar de verschillen tussen aan de ene kant het woord ‘bizon’ en de zin ‘De bizon staat.’ met een echte bizon en aan de andere kant de verbinding van een grottekening van een bizon met dezelfde echte bizon.

Zijn conclusies zijn scherp, simpel en raak: “[zijn theorie] verwerpt de assimilatie van beeldige naar talige betekenis”[17, p.185], in tegenstelling tot de overgrote meerderheid van de alternatieve theorieën.[17, p.185] Wollheim komt met drie argumenten.

Het woord ‘bizon’ en de zin ‘De bizon staat.’ ontleen hun betekenis aan regels en conventies. Voor een afbeelding geldt dat niet; bij afbeeldingen kunnen regels en conventies de betekenis hooguit oprekken maar nooit funderen, beelden hebben die fundering niet nodig. In tegenstelling tot bij beeld, is de verhouding tussen taal en de werkelijkheid arbitrair<sup>16</sup>[17, p.187], andere woorden en andere tekens zouden hetzelfde kunnen betekenen, zoals in andere talen het geval is. Deze arbitrariteit zorgt ervoor dat wij door het kijken naar een woord nooit bij de betekenis uitkomen. Bij beelden werkt dat anders. Als ik weet hoe een dier eruit ziet, kan ik het op een afbeelding herkennen, gegeven dat ik voldoende gevoelig ben. Als ik niet weet hoe een dier eruit ziet, niet voldoende geïnformeerd ben, kan ik dit (als een kind) leren aan de hand van die afbeelding.[17, pp.186–187]

Wollheim acht met deze drie argumenten te hebben aangetoond dat beeld en woorden niet in elkaar vertaald kunnen worden, en dat hij daarmee de basis onder wat hij ‘semiotische theorieën’ noemt te hebben weggenomen. Hij stelt voor een psychologische theorie in de plaats te zetten.[17, p.188] Het zichtbare oppervlak van een beeld wekt twee verschillende psychologische ervaringen op: “één in het hoofd van de toeschouwer en één in het hoofd van de kunstenaar,”[17, p.188] de artiest.

Nu moeten we die psychologische ervaring van het zien van de afbeelding van een bizon niet zoeken in de lijn van het zien van een echte bizon, volgens Wollheim is dit het pad van illusie in plaats van het pad van afbeelding. In

---

<sup>15</sup>Interessant is de verbinding met de notie van de *iconic turn*. Het voert te ver hierop in te gaan. Meer over de *Iconic turn* is met name te vinden in het werk van Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Was ist ein Bild?, München 1994, p. 11-38.

<sup>16</sup>Wollheim ontleent dit aan Saussure.

plaats daarvan benadert hij dit via het begrip *zien-in*.

Dit *zien-in* is al zo oud als de mensheid. Onze voorouders, zo stelt Wollheim, zagen van alles in natuurlijke formaties. Maar met het uitvinden van *afbeelden* is daar een intentionele laag bijgekomen. Vanaf dat moment kan het ook fout gaan, precies omdat het beeld een menselijk artiest heeft die de tweede psychologische ervaring in de afbeelding legt: “zijn gerealiseerde doelstellingen.” [17, p.189] “Een afbeelding is niet een plaatje van alles wat wij erin kunnen zien.” [17, p.189] Als ik in een plaatje iets anders zie dan de gerealiseerde doelstelling van de kunstenaar, zie ik het verkeerd.

De vraag waar dan de betekenis ligt, beantwoordt Wollheim door te stellen dat deze ligt in het zichtbare oppervlak van de afbeelding en niet op een of andere manier wordt verplaatst naar de hoofden van de artiest of de toeschouwer. Toch, stelt hij, is dit niet zo makkelijk als het op een of andere manier lijkt. “Dat wat zichtbaar is op het oppervlak van de afbeelding is afhankelijk van welke ervaringen de afbeelding zijn voldoende gevoelige toeschouwer laat hebben wanneer deze hem bekijkt, gegeven dat deze ervaringen samenvallen met of voortkomen uit de doelstellingen van de artiest.” [17, p.189]

Hieruit distilleert hij nog twee punten die het onderscheid tussen taal en beeld scherper maken. Als eerste kan het aanschouwen van een afbeelding toegang geven tot de betekenis: de doelstellingen van de artiest, maar hoe lang men ook naar een woord kijkt, de betekenis is niet via deze weg te achterhalen. [17, p.189] Daarnaast draagt een afbeelding ook altijd een perspectief in zich, deze noodzakelijkheid ontbreekt in taal. [17, p.190]

Wollheim vat zichzelf samen door te stellen dat: “(a) de doelstellingen van de kunstenaar ervoor zorgen dat deze (b) een oppervlak op een bepaalde manier markeert wat op zijn beurt (c) een bepaalde ervaring oproept in een voldoende gevoelige en voldoende geïnformeerde toeschouwer.” [17, p.190]

Wollheim maakt een nuttig onderscheid tussen kunstenaar en toeschouwer. In het geval van de foto's van het *Sonderkommando* zijn wij toeschouwer en is het *Sonderkommando* de artiest. Met Wollheim zorgen de doelstellingen van het *Sonderkommando* ervoor dat zij het negatief ‘op een bepaalde manier markeren’, en foto's maken die bij voldoende geïnformeerde en voldoende gevoelige toeschouwers een bepaalde ervaring oproepen. Volgens Wollheim zit de betekenis in de afbeelding zelf.

De gerealiseerde doelstelling van het *Sonderkommando* is het duidelijk maken aan de wereld wat er zich in Auschwitz afspeelde. Die doelstelling zorgde ervoor dat het die foto's maakte, en die doelstelling moeten wij meenemen als we de foto's nu bezien.

Deze doelstelling heeft het *Sonderkommando* de foto's laten maken en deze foto's veroorzaken bij ons een psychologische ervaring, mits we voldoende geïnformeerd en voldoende gevoelig zijn. Wollheim verbindt deze twee condities aan het laten ‘werken’ van een beeld. We moeten als eerste

voldoende geïnformeerd zijn. Dit impliceert dat een toeschouwer van de foto's van het *Sonderkommando* mogelijk niet voldoende weet om die foto's te kunnen duiden. Nu is, volgens Wollheim, een eigenschap van afbeeldingen, dat je, als je ernaar kijkt en niet voldoende geïnformeerd bent, dat je erdoor kunt leren. “[...] [A]ls ik niet weet hoe deze dieren er uit zien, is het goed mogelijk dat ik dat (als een kind) door die beelden leer.”[17, p.187] De moeilijkheid zit precies bij de gevoeligheid. In het geval van een afbeelding van een bizon is de gevoeligheid bij bijna alle mensen voldoende. De vraag is of wij voldoende gevoelig zijn om vatbaar te zijn voor de vervulde doestellingen van deze artiest, het *Sonderkommando*. Wollheim heeft het in zijn artikel niet over of je deze gevoeligheid ook kunt ontwikkelen door lang naar de afbeelding te kijken. Ik vermoed dat de verschillen tussen Didi-Hubermans en Wajcman terug te voeren zijn op een verschillende interpretatie van ‘de vervulde doestellingen van de artiest’. Als een toeschouwer dat niet kan, en zich daar niet van bewust is, misinterpreteert hij het beeld. Is Wajcman hier bang voor en wil hij daarom het debat in woorden voeren? Didi-Huberman ziet ook de gevaren, maar zegt dat we, ondanks die gevaren, afbeeldingen toch moeten gebruiken, juist omdat het *Sonderkommando* ons dat vragen.

Wollheim spreekt in “Pictures and Language”[17] ook over taal, maar negatief. In Wollheims hoofdstuk lezen we dat taal als een geabstraheerde weergave van de werkelijkheid gezien kan worden. Hierin gaat een aantal eigenschappen van beeld verloren; taal is strikt regelgebonden en heeft geen grond in de werkelijkheid. Taal is gefundeerd op regels en conventies. In die abstrahering is ook de mogelijkheid op een natuurlijke manier een woord te verbinden met waar dat woord voor staat, verloren gegaan; hoelang we ook kijken. En, als laatste, is ook de noodzakelijkheid van perspectief verdwenen. Maar wat hebben wij daarvoor teruggekregen? Vaagheid en meerduidigheid, of beter: de mogelijkheid om zaken vaag en meerduidig weer te geven. Op een afbeelding is dat moeilijk, in taal niet.

Van Gerwen gebruikt hiervoor de term intimatie: “Intimatie betekent eigenlijk niets dan ‘suggestie’, maar ik voer de term voor een vorm van representatie die een beleving intiem maakt voor een publiek, vaak eerder door betekenisvolle stilten dan door expliciete afbeelding. Zulke stilten zetten de kijker aan om zelf het mentale te constitueren met associaties uit zijn eigen zieleven – totdat dit de gepaste hoogte en diepte bereikt.<sup>17</sup>”[4, p.77]

Als we weergaven intiemer kunnen maken door delen weg te laten, zien we meteen waarom Wajcman taal zo’n krachtig medium vindt. Omdat woorden altijd verwijzen naar andere woorden, en nooit pretenderen bij de werkelijkheid uit te komen, intimeren ze makkelijk. Het gaat hier in feite over de kracht van de onduidelijkheid; intimatie. Dit natuurlijke vermogen van taal kost veel meer moeite om te gebruiken in beeld. Maar het is wel mogelijk,

---

<sup>17</sup>Van Gerwen: noot 20.

zoals we later zullen zien.

Als we met Wollheim mee gaan door te stellen dat taal en beeld niet tot elkaar te reduceren zijn, hebben we twee grootheden. Deze grootheden hebben elk hun eigen krachtpunten en gevaren. Door het (veelal) directe ontstaan van een psychologische ervaring door beeld in de toeschouwer trekt beeld erg aan. Beeld werkt sneller en heftiger. Taal heeft, omdat het zo abstract is, meer mogelijkheden. Meer kans te *intimeren*. Ik stel voor om niet een vorm van weergave uit te sluiten van hoe we de Sjoa moeten weergeven. We moeten taal en beeld naast elkaar zetten en beide inzetten zodat ze elkaar kunnen aanvullen.

We waren op zoek naar hoe we de Sjoa moeten weergeven om de herinnering levend te houden. Voordat we terug kunnen naar de twee scènes uit de inleiding van deze scriptie en de films waar ze uit komen om te beoordelen welke van deze twee de Sjoa het beste weergeeft, hebben we gereedschap nodig om die keuze te maken. De onderdelen van dit gereedschap zijn reeds beschreven in bovenstaande tekst.

We zijn begonnen met de vraag of het afbeelden van de Sjoa mag. Wajcman stelt dat dat niet mag maar Didi-Huberman stelt dat we dat moeten, mits we ons bewust zijn van de gevaren en de tekortkomingen van het beeld eerlijk communiceren. Dat is de eerste conditie van het afbeelden van de Sjoa in een film. In een afweging tussen een talige of beeldende weergave van de Sjoa zien we dat taal makkelijker dan beeld *intimeert*. Beeld heeft meer moeite met intimatie, het vergt bewuste keuzes van de artiest. Beeld geeft zaken direct weer, en daarin ligt het gevaar, we moeten ons hun tekortkomingen realiseren. Beelden realiseren doelstellingen van de artiest; bij de beide films is het van belang wat de regisseur ermee wilde bereiken. Als we *Shoah* en *Schindler's List* willen beoordelen, moeten we deze punten meenemen.

### **3 *Shoah* versus *Schindler's List***

Als we antwoord willen geven op de vraag welke film de Sjoa beter weergeeft komen we onvermijdelijk in het domein van felle debatten. In dit hoofdstuk wil ik eerst kort iets vertellen over beide films, dan een deel van het debat rond die films weergeven, om uiteindelijk het gereedschap uit het vorige hoofdstuk te gebruiken om een gewogen oordeel te geven welke film de Sjoa het beste weergeeft en wat er nodig is voor die weergave.

---

### Shoah

Regisseur: Claude Lanzmann  
Jaar: 1985  
IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0090015/>  
Duur: 544 min.  
Imdb-score: 8,0/10 (3056 stemmen)  
Meta-score: 99/100 (4 reviews)

---

*Shoah* is een ruim negen uur durende film. IMDB noemt het een documentaire terwijl de regisseur claimt dat het dat niet is, hij noemt het een nieuwe vorm[9, 10]. In *Shoah* interviewt Lanzmann overlevenden van de Sjoa, mensen die in de buurt van kampen woonden en ook enkele oud-kampwachten. Hij brengt de mensen in een situatie die hun herinneringen doet opleven. Zo laat Lanzmann een man liedjes zingen in een boot net als toen hij gevangen was. Met een ander gaat hij terug naar de plek waar hij lijken moest opgraven en een voormalig kampwacht moet op een kaartje alle plekken aanwijzen en vertellen wat daar gebeurde. Dit wisselt hij af met associatieve beelden, zoals beelden van moderne goederentreinen die over hetzelfde spoor rijden als de treinen in de Tweede Wereldoorlog of beelden van hoe de concentratiekampen er in 1985 uitzagen. Lanzmann gebruikt dus wel beeld in *Shoah*, beeld dat het voorstellingsvermogen lijkt te activeren. Maar hij stelt dat beelden juist de verbeelding doden[10]. Wat hier aan de hand is is precies intimatie. Lanzmanns activerende beelden zijn indirect en intimeren, in tegenstelling tot echte beelden uit het archief. In de ruim negen uur die *Shoah* duurt, gebruikt Lanzmann geen enkel archiefbeeld.[7, §4] De gehele tekst van de film is ook als boek uitgekomen. Dat deze ‘verboeking’ slechts 200 pagina’s bevat zegt hoe klein de rol van tekst is in de film.

---

### Schindler’s List

Regisseur: Steven Spielberg  
Jaar: 1994  
IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0108052/>  
Duur: 195 min.  
Imdb-score: 8,9/10 (316.997 stemmen)  
Meta-score: 93/100 (23 reviews)

---

*Schindler’s List* is een boekverfilming. De film verhaalt over een Duitse industrieel die naar Polen komt. Hij laat Joden in zijn emaillefabriek werken. Eerst omdat ze goedkoop zijn, maar door het zien van de gruwelen waar de Joden aan worden blootgesteld, verandert zijn instelling en geeft hij zijn gehele kapitaal weg om 1200 Joden te redden. Deze huurt hij in om in zijn



nieuwe wapenfabriek in Duitsland te gaan werken, maar hij wil niet dat er ooit een werkende artilleriekogel uit zijn fabriek komt. De film is nagenoeg geheel in zwart-wit met enkele krachtige uitzonderingen.

### 3.1 Lanzmann over *Schindler's List*

In 1985 voltooide Claude Lanzmann na negen jaar[9, 10] aan zijn film *Shoah*. Deze film wordt gezien als een ‘meesterwerk’ en ‘journalistiek van een hoge orde’[12]. Acht jaar later voltooit Steven Spielberg zijn film *Schindler's List*. Toen deze twaalf nominaties voor de Academy Awards kreeg en er zeven won, reageerde Claude Lanzmann op de film met een artikel in *Le Monde*[9, 10].

In dat artikel, dat internationaal in verschillende kranten verscheen, vertelt Claude Lanzmann wat hij van *Schindler's List* vond: “een onmogelijk verhaal”[9, 10]. Lanzmann heeft problemen met het feit dat *Schindler's List* verhaalt over het redden van 1200 Joden door een Duitser terwijl het niet vertelt over de 6 miljoen die niet zijn gered. *Schindler's List* laat de “normaliteit van de procedure van moord, van de machinerie van uitroeiing”[10] volgens hem niet zien.

Lanzmann stelt dat Spielberg geen nuance en subtiliteit toont op plekken waar men “met een pincet te werk had moeten gaan”[10]: zo brengt hij het idee over dat “Joden hebben deelgenomen aan hun eigen vernietiging”[10] door “zonder nuanceren, zonder gebruiksaanwijzing”[10], te laten zien dat “Joodse politie-agenten op deuren bonzen tijdens razzia's”[10] en stereotypet hij Joden door de verbinding tussen “bebaarde Joden en geld.”[10] Daarnaast communiceert iedereen met elkaar in *Schindler's List* terwijl het voor Lanzmann een “ethische stellingname”[10] was dat juist niemand met iemand anders communiceert in *Shoah*. [10]

Natuurlijk rijst ook de vraag hoe acteurs, hoe goed ook, die rollen kunnen spelen. Liam Neeson and Ben Kingsly zijn niet de eersten de besten, maar het acteren van iemand in een situatie zoals die alleen in de Sjoa voorkomt, is volgens Lanzmann onmogelijk.

Lanzmann stelt dat Spielberg in *Schindler's List* alles laat zien wat hij in *Shoah* heeft weggelaten. Daarmee wordt het een soort “geïllustreerde *Shoah*”[10] en immers, “beelden doden de verbeelding”[10].

Spielberg vertelt het verhaal van Oskar Schindler die 1200 Joden redt, in *Shoah* zit “geen enkel persoonlijk verhaal”[10]. *Schindler's List* gaat over het leven van 1200 Joden, *Shoah* over de uitroeiing van een volk.

Lanzmann stelt dat de tranen die bij de kijker vloeien aan het einde van *Schindler's List*, tranen van *katharsis*<sup>18</sup> zijn, terwijl velen hebben aangegeven niet te kunnen huilen bij *Shoah*. *Schindler's List* eindigt in kleur,

---

<sup>18</sup>“Effect van zelfondervraging van de toeschouwer, teweeggebracht door het bijwonen van een tragedie. De kijker beweegt zich in het spanningsveld van vrees en medelijden met de held en wordt daardoor gezuiverd.”[6, p.78]

wat volgens Lanzmann een *happy end* insinueert. Het eindigt in een grote verzoening, waarin volgens Joods gebruik kleine kiezels in de vorm van een kruis op het graf van Schindler in Israel worden gelegd. “Het laatste beeld van *Shoah* is anders. Het is een trein die rijdt en nooit stopt. Om te zeggen dat de holocaust [sic] geen einde heeft.”[10]

Met deze storm van kritiek is het logisch dat Lanzmann *Schindler's List* een ‘onmogelijk verhaal’ vindt.

### 3.2 Spielbergs verdediging

De *Facing History and Ourselves National Foundation, Inc.* heeft een handleiding voor *Schindler's List* geschreven. Deze wordt gesierd door een voorwoord van de regisseur van, Steven Spielberg:

The film *Schindler's List* focuses on the years of the Holocaust – a time when millions of Jews and other men, women, and children were murdered solely because of their ancestry. It is one of the darkest chapters in human history. Yet an appalling number of people, young and old, know little if anything about it. Even today the world has not yet learned the lesson of those terrible years. There are far too many places where hate, intolerance, and genocide still exist. Thus *Schindler's List* is no less a “Jewish story” or a “German story” than it is a human story. And its subject matter applies to every generation. *Schindler's List* is simply about racial hatred – which is the state of mind that attacks not what makes us people but what makes us different from each other. It is my hope that *Schindler's List* will awaken and sustain an awareness of such evil and inspire this generation and future generations to seek an end to racial hatred. [...] [5, p.3].

Steven Spielberg  
Amblin Entertainment, Inc.

In deze inleiding geeft Spielberg aan waar het hem om te doen was toen hij *Schindler's List* maakte. Hij geeft aan dat een grote hoeveelheid mensen weinig tot niets over de Sjoa weet en dat de wereld zijn lesje nog niet heeft geleerd. Hij wil ons met zijn film bewustmaken van rassenhaat en Spielberg hoopt dat zijn film in deze generatie en de daaropvolgende een bewustzijn opwekt om een einde aan deze rassenhaat te maken. *Schindler's List* is een film om ons bewust te maken van onze geschiedenis; hij wil ons vertellen over “een van de duisterste hoofdstukken uit de menselijke geschiedenis”: *opdat wij niet vergeten.*

Bijna iedereen die ik ken heeft *Schindler's List* gezien, of is van mening dat ze hem gezien zouden moeten hebben. Als het doel van Spielberg is

het verhaal te vertellen aan zoveel mogelijk mensen, kunnen we niet anders zeggen dan dat hem dat is gelukt.

In het artikel “Lanzmann’s Ban on Depiction” [3] analyseert Van Gerwen de stellingname van Lanzmann. Het artikel opent met wat, denk ik, een cruciaal verschil tussen *Shoah* en *Schindler’s List* is: *Shoah* heeft geen narratief, het is een verzameling getuigeverklaringen, *Schindler’s List* is een speelfilm. Volgens Van Gerwen en Lanzmann is het onmogelijk voor acteurs om het Joodse leed uit te drukken. Vanzelfsprekend geldt dit tot op zekere hoogte voor iedere acteerprestatie, maar er zit iets meer achter. Van Gerwen spreekt in de volgende alinea over Margalits *morele getuige*. Hij legt uit dat een morele getuige iemand is die daadwerkelijk van dichtbij heeft meegemaakt waar hij over getuigt en als zodanig aan die gebeurtenis verbonden is en het in oprechtheid kan overbrengen. Toch zit er, aldus Van Gerwen, een zeker risico aan het getuigen, vanwege deze verbondenheid: de getuige geeft zich bloot en is kwetsbaar. Als laatste vertelt Van Gerwen dat een morele getuige niet opgeroepen kan worden om te bewijzen hoe iets in elkaar zat. Hij heeft een binnenperspectief en kan alleen vertellen hoe het was vanuit zijn oogpunt. “Hij heeft een grotere rol te spelen.” [3, p.1] Het is precies dit risico dat op het spel staat bij het weergeven van de Sjoa, waarover ik op pagina 6 sprak.

Als een acteur overtuigend speelt, komt die overtuigendheid voort uit technieken, technieken die een morele getuige niet hoeft te gebruiken. Daarom is het verhaal horen van een morele getuige beter. Maar aan de andere kant is in veel gevallen een goede acteur het beste wat we hebben.

Tegen het eind van het artikel [3, p.7] komt van Gerwen met het cruciale argument. Al eerder werd daarnaar gehint waar hij stelt dat Lanzmann had moeten stellen dat de Sjoa niet fotografisch afgebeeld kan worden [3, p.5]. Hij stelt dat de realiteit van de Sjoa niet overgedragen kan worden in beeld, omdat je in een afbeelding altijd iets weglaat en daarmee de enormiteit van de Sjoa tekortdoet. “Lanzmann spreekt van ‘normaliteit’, wat suggereert dat voor hem kwantiteit ergens in kwaliteit is veranderd, of dat het denken in termen van kwantiteit niet adequaat is.” [3, p.7]

## 4 Oordeel en conclusie

In dit werk proberen we meer te weten te komen over de afbeeldbaarheid van de Sjoa. We gingen op zoek naar de vraag of de Sjoa afgebeeld kon en mocht worden. Als dat kon en mocht, hoe we dat moesten doen en wie de regels daarvoor bepaalt. Met dit voor ogen hebben we gekeken naar de discussie rond de foto’s van het *Sonderkommando* en de films *Shoah* en *Schindler’s List*. Drie instanties die ons iets willen vertellen over de Sjoa. Drie instanties waarin we een deel van onze antwoorden vonden.

We moeten vaststellen dat Wajcman zichzelf tegenspreekt. Zijn ‘ethische stellingname’ is dat wij de Sjoa niet met ons voorstellingsvermogen mogen benaderen, maar uitsluitend talig. Dit is om te voorkomen dat wij ons gelijk wanen aan de slachtoffers van de Sjoa. We zien echter dat de kracht van taal juist in intimatie zit, en intimatie werkt door weglating waardoor het voorstellingsvermogen juist wordt geactiveerd. Taal zorgt eigenlijk precies voor datgene wat hij wil vermijden. Ook Lanzmann zegt daarover dat ‘beelden de verbeelding doden’; dit impliceert, gegeven de tegenstelling tussen taal en beeld, dat taal de verbeelding juist activeert. Dit is een sterk punt tegen de foto’s van het *Sonderkommando*. Hun foto’s zijn echter erg onscherp, waardoor niet duidelijk te zien is wat er op de foto’s is afgebeeld. Dat intimeert. Daarnaast zijn de foto’s genomen vanuit een gaskamer waardoor een dikke zwarte rand rond de foto’s te zien is. Deze rand intimeert ook; het geeft indirect weer hoe de fotograaf zich heeft moeten verschuilen in de gaskamer van Crematorium-V om ze te kunnen maken. Het impliciete bezwaar dat de foto’s van het *Sonderkommando* de verbeelding zouden doden, gaat dus niet op, juist vanwege de zojuist benoemde intimatie.

Een andere interessante verbinding vinden we in de opmerking van De Kesel dat Auschwitz nooit ‘wetenschappelijk bewezen’ kan worden. De morele getuigen, die Lanzmann oproept in *Shoah* hebben dit ook niet ten doel, kunnen dat niet eens, als we Van Gerwen volgen. Dit is een belangrijk punt ten faveure van *Shoah*.

De Kesel stelt dat we bij *Shoah* negen-en-een-half uur lang tegen woorden aankijken.[7, §3] *Shoah* is dus verfilmd woord. Hierin komt een belangrijk verschil met *Schindler’s List* naar voren, dat erg beeldend werkt. Zo staat het woord in *Shoah* tegenover het beeld in *Schindler’s List*. Het probleem is alleen, dat we de stelling van De Kesel direct moeten nuanceren. *Shoah* is geen woord; *Shoah* is een voorbeeld van hoe woord en beeld kunnen samenwerken. Dit komt precies voort uit de notie van *intimatie*. Als we terugkijken naar de scène in de kapperszaak in Holon, wordt het meest ‘verteld’ wanneer Bomba dichtklapt. Hoe hij niet spreekt maar doorknipt. Hoe hij de vraag van Lanzmann die hij niet kan beantwoorden, wegwuift. We zien iets soortgelijks in de zwarte rand rond de foto’s van het *Sonderkommando*, waarop niets te zien is. De Kesel ziet ook dat die randen van belang zijn als hij zegt: “De donkere massa die het zicht op de lijken en de kuilen omgeeft, die massa waar niets te zien valt [où rien n’est visible], biedt in werkelijkheid een visuele markering [marque visuelle <sup>19</sup>] die van even groot belang is als de rest van het gedrukte oppervlak.”<sup>20</sup>[7, §6] De Kesel kent het woord *intimatie* niet; als hij dat wel kende, had hij het hier vast gebruikt.

In die stiltes van Bomba en de zwarte randen op de foto’s van het *Sonderkommando* vinden we *intimatie*. Die minuten in die scène vertellen zoveel

<sup>19</sup>noot 38 in de originele tekst van De Kesel

<sup>20</sup>vierkante haken van De Kesel

meer dan Bomba's hele verhaal. Het gaat om mensen; mensen qua mensen. De gebeurtenissen zijn ontegenzeggelijk verschrikkelijk, onafbeeldbaar en onbeschrijfelijk. Maar waar de gruwel echt ligt is op het niveau van de mens. De misdaden tegen hen, en de hel van de beelden die ze met zich meedragen. Precies dat wordt in de stilte in die kapperszaak duidelijk. Precies dat mist in *Schindler's List*.

Aan Didi-Hubermans eis van eerlijkheid in de communicatie over de gevaren en tekortkomingen van beeld wordt in *Schindler's List* niet voldaan. Nergens wordt verteld dat het hier gaat om een geïsoleerd stukje narratief dat is losgesneden van zijn context. Het is alsof iemand de Sjoa heeft gepakt, het verhaal rond Oskar Schindler heeft uitgeknipt en de randjes mooi heeft opgeschuurd. Het lijkt alsof hij alle slachtoffers van de Sjoa heeft gered in plaats van 1200 Joden. Dat is Spielberg kwalijk te nemen. In *Shoah* zie ik geen pretenties, het claimt niet meer te zijn dat het is. Het is juist veel meer dan het claimt te zijn.

Wat dat betreft scoort *Schindler's List* elders wel een punt. Het is weliswaar jammer dat de film geen gebruik kon maken van *morele getuigen*. Precies de kennis dat die weg zouden vallen dreef Lanzmann tot het maken van zijn film. Spielberg had die mogelijkheid niet. Goede acteurs waren het beste wat hij had. Dit gebrek probeert hij aan het eind van zijn film goed te maken door de acteurs nog één maal op te voeren, hand in hand met de *morele getuigen* die ze uitbeelden in de film. Daarin communiceert *Schindler's List* juist wel zijn zwakte.

Als we kijken naar de gerealiseerde doelstellingen van de artiest, zien we bij Spielberg een tweevoudige doelstelling. Enerzijds stelt hij dat hij met *Schindler's List* iets wilde doen tegen het verschrikkelijke gebrek aan kennis over de Sjoa. Hij wilde ook de hele wereld verbeteren, dat wij naar aanleiding van zijn film tegen elkaar zouden zeggen dat we dit nooit meer zouden toestaan. De doelstelling van Lanzmann ben ik nergens expliciet tegengekomen, maar de hele film ademt het veiligstellen van de verhalen voor het nageslacht. Als de overlevenden tenslotte zijn overleden, zijn hun verhalen in *Shoah* bewaard gebleven.

Lanzmann is in zijn doelstelling geslaagd, maar het is hem niet gelukt die herinneringen aan veel mensen over te brengen. Zijn film, hoe goed ook, hoe eerlijk en hoe echt, kost zeer veel moeite om te kijken. Niet alleen doordat hij negen-en-een-half uur duurt maar het is ook de emotionele lading die het kijken moeilijk maakt. Maar daarmee is de film wel eerlijk ten opzichte van de gebeurtenissen. *Schindler's List* is ook geen lichte film, maar de *katharsis* aan het einde loutert de zware emoties die de film oproept. Het is die loutering die in mijn ogen niet in een film over de Sjoa zou moeten zitten. Je kunt niet over de Sjoa vertellen als je aan het eind communiceert dat alles op zijn plek valt, dat alles is vergeven en iedereen met elkaar is verzoend. De Sjoa heeft geen *happy end*, en we moeten dat ook niet in een film willen communiceren. Het einde van Lanzmann, waarin een trein de

oneindigheid in rijdt en nooit stopt om aan te geven dat de Sjoa geen einde heeft, is daarmee vele malen sterker. Na het kijken van *Shoah* blijft dat nare gevoel hangen, en precies dat zou het doel moeten zijn, precies dat had Spielberg moeten inzetten als hij zijn tweede doelstelling had willen behalen: het verbeteren van de wereld. Ironisch genoeg zou precies dat ervoor hebben gezorgd dat mensen zijn film niet hadden willen zien. Het grote publiek wil nu eenmaal een *happy end*. In Hollywood is de kijker koning; als een *happy end* zorgt voor kijkdichtheid, levert Hollywood een *happy end*. Precies dat zorgt ervoor dat Spielberg wel is geslaagd in zijn eerste doelstelling; hij heeft een groot deel van de (Westerse) wereld verteld over de Sjoa. De vraag blijft of hij het verhaal goed heeft verteld.

Twee vragen zijn nog onbeantwoord. Hoe moet de herinning aan de Sjoa worden weergegeven en wie bepaalt die regels? Ik heb laten zien, met Didi-Huberman en De Kesel, dat een beeldverbod ingaat tegen wat het zou willen bereiken. Afbeelden mag, maar we moeten de gevaren ervan niet uit het oog verliezen. Afbeelden of talig weergeven is niet beter. Het is vruchtbaarder ze te zien als verschillende paradigmata die elkaars kracht kunnen aanvullen en elkaars zwakte omkleden; mits we eerlijk zijn. Wie bepaalt deze regels? In deze scriptie is er helaas geen plek meer voor het beantwoorden van deze vragen. In mijn andere scriptie met de werktitel *Sjoa en Taboe*, die binnenkort verschijnt, probeer ik ze te beantwoorden.

## Referenties

- [1] [...], *Abraham Bomba, Visual History Biographic Profiles*. <http://www.echoesandreflections.org/pdfs/bios/Bomba.Abraham.pdf>. Anti-Defamation League, USC Shoah Foundation Institute, Yad Vashem, 2007.
- [2] [...], *shoah*. <http://www.milon.co.il/general/general.php?term=shoah> DvB: 18-08-2010.
- [3] Rob van Gerwen, *Lanzmann's Ban on Depiction*. <http://www.phil.uu.nl/~rob/directions/ban.shtml> (DvB: 22-06-2011), 2011.
- [4] Rob van Gerwen *Representaties waarnemen* <http://www.phil.uu.nl/~rob/output/GerwenRepresentatiesWaarnemen.pdf> (DvB: 09-07-2011)
- [5] Phyllis Goldstein, *Facing History and Ourselves, a guide to the film Schindler's List*. Facing History and Ourselves National Foundation, Inc.. Brookline, Massachusetts, 1994.
- [6] H. van Gorp, R. Ghesquiere, D. Delabastita, *Lexicon van literaire termen* Martinus Nijhoff, Groningen, 1998.
- [7] Marc de Kesel, *Vanuit een donkere kamer*, over Shoah en beeldverbod. De Witte Raaf, nr. 136 / november-december, 2008.
- [8] Gauwain van Kooten Niekerk, *Beeld en Shoah*. Eindpaper voor *Religie en Zin*, 2010.
- [9] Claude Lanzmann, *Schindler's List is an impossible story*. <http://www.phil.uu.nl/staff/rob/2007/hum291/lanzmannschindler.shtml>(DvB: 21-06-2011), uit: NRC Handelsblad 26-03-1994, Page 11 Opinion.
- [10] Claude Lanzmann, *Schindler's List's is een onmogelijk verhaal*. [http://www.phil.uu.nl/~rob/PF\\_oud/s\\_thcolleges/s\\_thteksten/Lanzmann.pdf](http://www.phil.uu.nl/~rob/PF_oud/s_thcolleges/s_thteksten/Lanzmann.pdf)(DvB: 21-06-2011), uit: NRC Handelsblad 26-03-1994, Page 11 Opinie.
- [11] Claude Lanzmann, *Shoah*. Historia & Les Films Aleph, 1985
- [12] Emanuel Levy, *Shoa: Critical Response to the Landmark Holocaust Documentary*. <http://www.emanuellevy.com/comment/shoa-critical-response-to-the-landmark-holocaust-documentary-9/> (DvB: 21-06-2011),
- [13] F. Muller and J.H. Thiel and W. Den Boer(ed), *Beknopt Grieks-Nederlands woordenboek*. Wolters-Noordhof, Groningen, 1969.

- [14] Itzak Perlman, Boston Symphony Orchestra, John Williams, *Auschwitz-Birkenau*. Schindler's List: Original Motion Picture Soundtrack, MCA Music Entertainment Group, 1993.
- [15] Jon Petrie, *The Secular Word "HOLOCAUST"*: Scholarly Sacralization, Twentieth Century Meanings, <http://www.berkeleyinternet.com/holocaust/> DvB: 15-07-2011.
- [16] Steven Spielberg, *Schindler's List*. Universal Pictures & Amblin Entertainment, 1993.
- [17] Richard Wollheim, *The Mind and Its Depths*, XII Pictures and Language. pp. 185–190, Harvard UP, Cambridge Massachusetts/London, England, 1993. Korte citaten: eigen vertaling GvKN.