

Fragmenten uit de Hel. Analyse van vier foto's uit Auschwitz

Vier foto's uit Auschwitz, tentoongesteld op de expositie *Mémoire des camps*, veroorzaakten in 2001 een grote controverse tussen de Franse intellectuelen Georges Didi-Huberman, Gérard Wajcman en Elizabeth Pagnoux. De vier opnames, in het geheim genomen door het Sonderkommandolid Alex in augustus 1944, tonen de crematie van vergaste lijken in de open lucht voor de gaskamer en vrouwen die op weg zijn naar de gaskamer van crematorium V in Auschwitz. In de catalogus van *Mémoire des camps* schreef Didi-Huberman een essay over deze foto's. Hij roept de kijker van de clandestiene foto's op om zijn verbeelding te gebruiken. Ondanks alles moeten we ons het afgebeelde proberen voor te stellen, ook al kunnen we dat niet volledig. Voor Pagnoux en Wajcman ligt Auschwitz voorbij de mogelijkheid tot representatie en is het dus onvoorstelbaar. Enkel woorden kunnen ons iets vertellen over de horror in Auschwitz volgens hen.

Dit debat vormt de rode draad doorheen deze studie. Sommige discussiepunten verdienen meer aandacht of geven aanleiding tot een verdere uitwijding. Een eerste discussiepunt dat wordt toegelicht, is het standpunt van de fotograaf van de vier clandestiene foto's. Volgens Didi-Huberman werden de twee foto's van de verbranding van de lijken gemaakt door een deuropening van een gaskamer in Crematorium V. Wajcman en Pagnoux betwijfelen dit en denken dat de foto's werden genomen door een venster. Het onderzoek van Jean-Claude Pressac en mijn bestudering ter plaatse geven Didi-Huberman gelijk. Maar in welke deuropening Alex zich op dat moment exact bevond, is niet geheel zeker. De twee foto's van de verbrandingskuilen werden volgens Pressac genomen vanuit de deur van de noordelijke gaskamer. Mijn onderzoek toont aan dat de foto's ook vanuit de westelijke gaskamer konden worden gefotografeerd. De twee andere foto's trok Alex ten oosten van Crematorium V.

Zoals Jacques Walter schrijft, is het debat over de locatie absurd. Door de sterke nadruk op de locatie, lijkt het alsof men zoekt naar een bewijs van de uitroeiing. Belangrijker is het standpunt van de Sonderkommando in de figuurlijke zin. De leden van de Sonderkommando onttrokken op eigen risico vier fragmenten van de hel uit Auschwitz. Zoals Marc de Kesel aantoonde, plaatsten de Sonderkommandoleden zich daardoor buiten de gruwel van Auschwitz. De Sonderkommando fotografeerde het onvoorstelbare met de bedoeling het te tonen aan de buitenwereld. Het was voor de Sonderkommando de enige vorm van verzet tegen de Nazi's. De daad van de Sonderkommando in augustus 1944 kan dus gezien worden als een inversie van machteloosheid.

Het tweede hoofdstuk van *Fragmenten uit de hel* besteedt aandacht aan de blik die de historicus werpt op de vier foto's. Wanneer de historicus wordt geconfronteerd met foto's van de Tweede Wereldoorlog, stoot hij meteen op enkele problemen. De exacte datum, plaats en identiteit van de fotograaf zijn meestal niet bekend. Bovendien zijn de oorspronkelijke negatieven vaak verdwenen. Bijgevolg moeten historici zich richten tot reproducties, wat een verlies van informatie met zich meebrengt. Daardoor dreigen de foto's herleid te worden tot symbolen van absolute horror en worden zij niet langer gezien als een momentopname. Daarom pleit Clément Chéroux voor een 'archéologie du document photographique'. De foto's met betrekking tot de Holocaust moeten terug hun documentaire waarde krijgen die ligt bedolven onder de vele reproducties en verschillende lagen van symbolisch gebruik. Iedere foto moet in een bepaalde context worden gezien, waarvan de kennis noodzakelijk is voor het historisch begrip. Aan de hand van verschillende bronnen moet de historicus de context van de foto's reconstrueren. Geschiedvorser Arno Gisinger gaat nog verder. Volgens hem is een nauwkeurige kennis van het medium, en een analyse van de historische context en blik van de kijker noodzakelijk.

Volgens Didi-Huberman is de omgang van historici met de foto's moeilijk omdat ze te veel of te weinig verwachten van de beelden. Langs de ene kant vragen historici te veel, bijvoorbeeld de volledige waarheid, maar de beelden zijn slechts fragmenten van die waarheid. Langs de andere kant kunnen historici ook te weinig verlangen van de beelden. In dit geval zien ze een foto enkel als afbeelding of voorstelling van iets en dus niet als een historisch document. Of historici beschouwen de foto's louter als document en houden geen rekening met hun fenomenologie. Deze paradox om te veel of te weinig in de vier foto's van augustus 1944 te zien, koppelt Didi-Huberman aan het

herkaderen en de retouchering van de vier clandestiene foto's. Doordat sommige onderzoekers alles in de foto's willen zien, gaan ze over tot het retoucheren van de foto's. Daartegenover kunnen foto's louter als document worden gezien. In die zin werden de vier opnames vaak hergekaderd om hen een informatiever karakter te geven.

Het volgende hoofdstuk zoomt in op het symbolische gebruik van de vier Sonderkommandofoto's. Vaak worden de foto's weergegeven zonder enige referentie naar de fotograaf, locatie of datum. De foto's verliezen zo hun documentaire waarde en worden herleid tot symbolen van absolute horror of zelfs iconen. Aan de hand van de vier parallellen die Cornelia Brink trekt tussen foto's van de concentratiekampen en iconen wordt aangetoond hoe de vier foto's uitgroeiden tot iconen van horror. De vier analogieën zijn authenticiteit, symboolfunctie, canonisering en sluierbeeld vs. voorstelling. Deze vier analogieën vinden we ook terug bij de Sonderkommandofoto's. In dit hoofdstuk wordt ook de iconoclastische houding van Wajcman, Pagnoux en hun leermeester Claude Lanzmann onder de loep genomen. Voor Wajcman is de Holocaust onvoorstelbaar omdat de werkelijkheid zich niet volledig openbaart in het waarneembare. Voor Pagnoux rest enkel stilte ten aanzien van Auschwitz. Beide zien de documentaire *Shoah* van Lanzmann als een werk met enkel woorden en een absolute weigering van het beeld.

Bij het bestuderen van foto's zijn niet enkel de maker en de context belangrijk. Ook de kijker en het kijken hebben invloed op foto's. Het vierde hoofdstuk schenkt aandacht aan de blik van de kijker en neemt hierbij de ideeën van Roland Barthes en Susan Sontag als vertrekpunt. Ten eerste wordt de studium-punctumtheorie van Barthes toegepast op de vier foto's. Volgens historicus Dan Stone kunnen we deze tweedeling tussen punctum en studium, ten aanzien van de vier Sonderkommandofoto's niet langer behouden. Eigen onderzoek wees aan dat het onderscheid studium-punctum wel kan worden behouden, hoewel ze soms dicht in elkaars buurt komen. Vervolgens wordt stilgestaan bij de omgeving waarin de vier clandestiene foto's worden getoond. Zoals Sontag aantoonde heeft de setting een invloed op de perceptie van de toeschouwer. Een analyse van de representatie van de vier foto's in het Staatsmuseum van Auschwitz-Birkenau toont aan dat de nadruk ligt op het creëren van shock.

Ook Didi-Huberman beïnvloedt het kijken met zijn oproep tot de verbeelding. Pagnoux en Wajcman zien dit als een oproep om zich in te leven en zich op het moment van het nemen van de foto's in Auschwitz te wanen. Maar dit is niet wat Didi-Huberman bedoeld. Hij illustreert zijn idee aan de hand van de getuigenis van Jorge Semprun, overlevende van Buchenwald, bij het bekijken van beelden uit zijn kamp. De beelden die Semprun vertrouwd waren, werden vreemd voor hem toen ze op het scherm verschenen. De beelden verschenen voor hem onpersoonlijk, toch voelde hij er zich wel aan gebonden. Deze positie moeten we ook ten aanzien van de vier foto's uit Auschwitz nemen volgens Didi-Huberman.

De blik van de kijker is niet altijd even onschuldig als we denken. Wajcman en Pagnoux beschuldigen bijvoorbeeld de kijker van de vier Sonderkommandofoto's van een voyeuristische blik. Hoofdstuk vijf analyseert deze blik en onderzoekt het aspect gender. Met name de derde clandestiene foto van de vrouwen in het berkenbos zou de kijker seksueel prikkelen. Een voorbeeld van zo'n voyeuristische blik ten aanzien van deze foto vinden we in de getuigenis van Andrzej Brycht. Hij zag de foto's in hun herkaderde versie en zonder bijkomende informatie. Afhankelijk van de representatie, is het mogelijk een voyeuristische blik te werpen op de vier Sonderkommandofoto's. In het gezelschap van anderen, bijvoorbeeld op een tentoonstelling, zal een toeschouwer zich niet overgeven aan een voyeuristische blik. In *Mémoire des camps* werden de foto's wél met historische informatie getoond. Dit maakt, in tegenstelling tot wat Wajcman en Pagnoux beweren, de overgave tot voyeurisme moeilijk.

Het afbeelden van (naakte) vrouwen had niet de bedoeling de kijker seksueel te prikkelen. Wat was dan wel de bedoeling en waarom worden vaak vrouwen afgebeeld op foto's van de concentratiekampen? Volgens Barbie Zelizer is de algemene opzet van de foto's het tonen van de gruwel die zich in de kampen afspeelde en de voorstelling van de vrouwen was daaraan ondergeschikt. Gender was ofwel ten volle aanwezig, ofwel volledig afwezig in de foto's van de concentratiekampen. In het eerste geval kwam gender heel sterk naar voor. In zulke foto's werd het stereotiep van de vrouw als kwetsbaar wezen, opvoedster en huisvrouw opgevoerd. Op andere

foto's werd gender geneutraliseerd, waardoor het verschil tussen man en vrouw vervaagde. Het verzet van vrouwen, hun heroïsme en autonomie werden niet getoond. Zo werd een verkeerd beeld gegeven, maar een beeld dat wel nodig was om de brutaliteit en barbarij van de Nazi's in de verf te zetten. Het 'overgenderen' en het neutraliseren van gender zien we ook op de vier foto's van Auschwitz 1944.

In het laatste hoofdstuk wordt het *Nachleben*, de doorwerking van de vier foto's in de kunst en cultuur, belicht. Art Spiegelman baseerde zich voor één van zijn tekeningen van de strip *Maus* (1986) op de Sonderkommandofoto's. Doordat Spiegelman de foto's vertaalt in tekeningen, overstijgt hij het shockeffect dat we ervaren ten aanzien van de echte foto's. Hij maakt het de kijker mogelijk om zich de gebeurtenissen in Auschwitz voor te stellen, zonder een volledige identificatie na te streven. Ook kunstenaar David Levinthal deed beroep op de vier foto's uit Auschwitz voor zijn fotoreeks *Mein Kampf* (1993-1994). Eigen onderzoek wees aan dat één van zijn kunstfoto's gebaseerd is op de derde clandestiene foto. Levinthal fotografeert telkens speelgoedfiguurtjes, waardoor hij een volledige identificatie met het afgebeelde tegengaat. Op die manier wil hij de mythische iconen van onze populaire cultuur in vraag te stellen en met de grond gelijk te maken. Ook de gendervoorstellingen van onze cultuur en de voyeuristische blik worden bespot in zijn werk. Levinthal evocerde bovendien op één van zijn foto's de doodstrijd van enkele vrouwen in de gaskamer. Deze foto kunnen we zien als de 'missing link' tussen de vier Sonderkommando-foto's. Beide kunstenaars sluiten aan bij de manier van kijken die Georges Didi-Huberman verwacht ten aanzien van de clandestiene foto's. Ze proberen zich het afgebeelde voor te stellen, zonder zich volledig te identificeren.

Griet Frère