

SPOREN VAN HERINNERING

61

PEDAGOGIE EN GESCHIEDENISOVERDRACHT

EEN DRIEMAANDELIJKE UITGAVE VAN
VZW AUSCHWITZ IN GEDACHTENIS

JULI - AUGUSTUS - SEPTEMBER 2026



Voorwoord (p. 2)

Actualiteit (p. 3)

LES ZAZOVS

MUZIEK EN MODE ALS VERZET
TIJDENS HET VICHY-RÉGIME

Oorden (p. 6)

THERESIENSTADT

HET KAMP WAAR MUZIEK OP
EEN TRAGISCHE MANIER BLOEIDE

No Comment (p. 10)

Biblio (p. 11)

Uitgediept (p. 12)

HET ONZEGBARE BEZINGEN
DE HOLOCAUST IN HET
FRANSE CHANSON

Vraagstuk (p. 17)

NAZILIEDEREN

IN NAZIGEZINDE
BELGISCHE ORGANISATIES

Pedagogische fiche (p. 19)

100 jaar geleden (p. 20)

Klasreflectie (p. 22)

**MUZIEK, VRIJHEID
EN KRITISCH DENKEN**

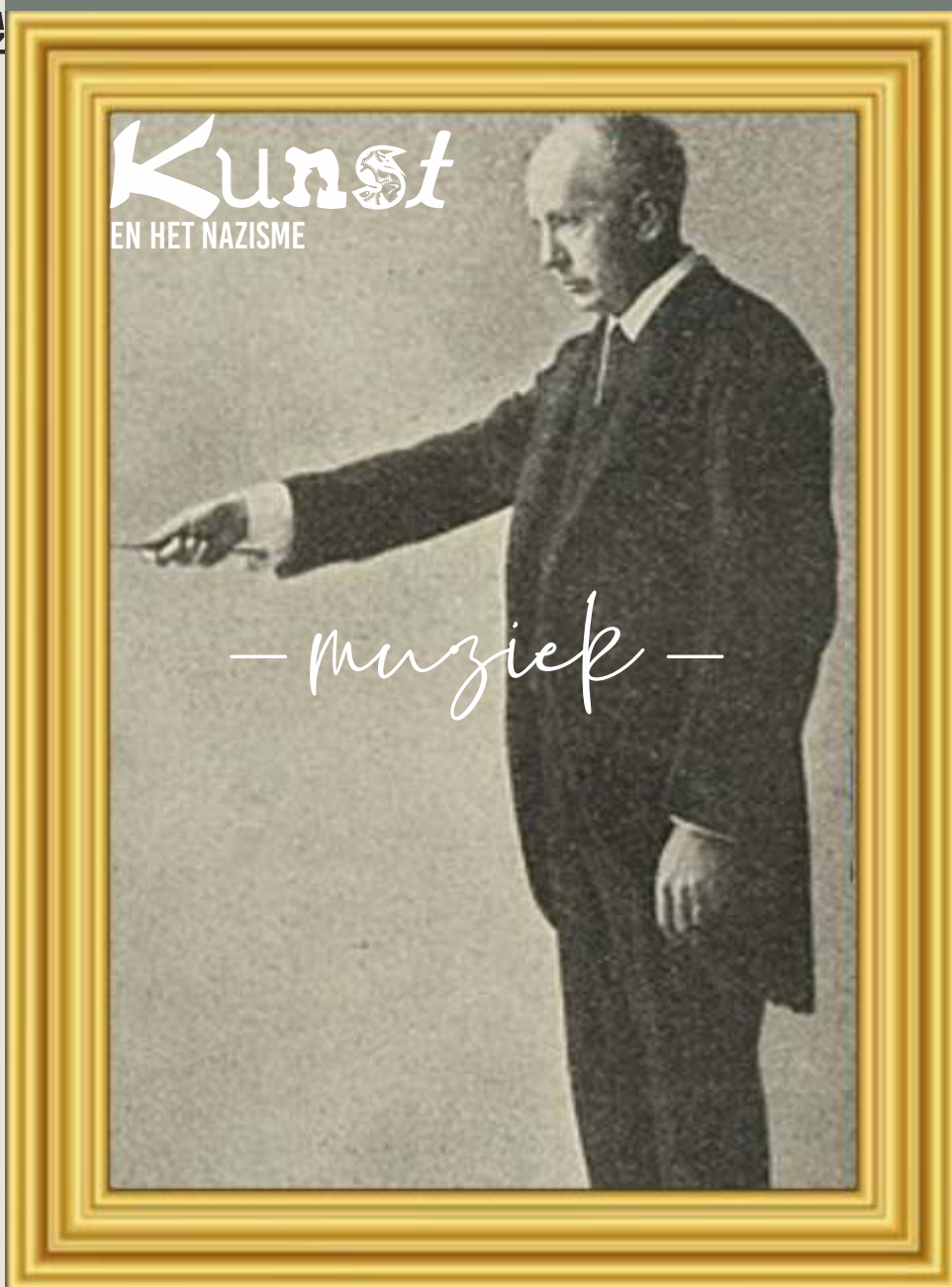
Wist je dit? (p. 24)

MUZIEK EN ORKESTEN IN DE
NAZICONCENTRATIEKAMPEN
EN -VERNIETIGINGSCENTRA
EEN PARADOXALE
WERKELIJKHEID

Varia (p. 27)

UITGELEZEN?

DEEL MIJ MET ANDEREN



Beste lezer

Kunst liegt niet, maar ze kan wél misleiden. Datzelfde penseel, dat instrument, die camera kan een mens verheffen of vernederen, een gemeenschap herdenken of uitwissen. Net die dubbelzinnigheid maakt kunst tot een bijzonder krachtig venster op de geschiedenis van vervolging, onderdrukking en herinnering en dus tot het thema waarmee we dit jaar aan de slag gaan. Doorheen de vier nummers van dit schooljaar 2026-2027 volgen we kunst in haar meest uiteenlopende vormen. Telkens met de vraag hoe ze werd ingezet: als propaganda, als verzet, als getuigenis, of als plek van herinnering.

We openen in nummer 61 met muziek, misschien wel de meest paradoxale kunstvorm in deze context: hetzelfde medium dat kampen en centra probeerde te ontmenselijken, bood kampgedetineerden ook een laatste stukje waardigheid en verbondenheid. Van het strijdlied tot de partituur die overleefde waar mensen dat niet deden, muziek klinkt door tot vandaag.

Daarna richten we in nummer 62 de blik op architectuur: op gebouwen en ruimtes die macht moesten uitstralen of net moesten intimideren, maar evengoed op plekken die vandaag als herdenkingsplaats fungeren. Architectuur toont hoe ideologie zich letterlijk in steen kan vastzetten en

hoe daarmee omgaan een voortdurende maatschappelijke opdracht blijft.

Het derde nummer (63) behandelt de *beeldende kunst*: van geroofde meesterwerken en de moeizame teruggave ervan, tot beelden en symbolen die vandaag nog in het landschap van voormalige kampen staan. Hier stellen we scherp op de vraag wie kunst maakt, wie ze bezit, en wie erover mag beslissen.

Ten slotte belanden we in nummer 64 bij *film*, het medium dat beelden van bevrijding, van daders en van slachtoffers tot op vandaag mee vormgeeft en dat, net als de andere kunstvormen, evenzeer werd ingezet om te propaganderen als om te getuigen.

Wat deze vier deelthema's verbindt, is niet enkel de esthetische vraag: "Is dit mooi?", maar vooral de pedagogische vragen die wij onszelf en onze lezers telkens opnieuw stellen: wat doet dit beeld, dit gebouw, dit lied, deze film met wie ernaar kijkt of luistert, wie sprak, wie werd tot zwijgen gebracht, en hoe blijft die stem - of net die stilte - vandaag doorklinken in de klas?

We wensen u veel leesplezier en inspiratie toe bij het verkennen van dit jaarthema, en kijken ernaar uit u doorheen de komende nummers mee te nemen langs muziek, architectuur, beeldende kunst en film. ■

Frédéric Crahay
Vzw Auschwitz in Gedachtenis

Les Zazous

MUZIEK EN MODE ALS VERZET TIJDENS HET VICHY-REGIME

▲ Jazz en Swing als tegencultuur in de kelders van Parijs

Het collectief geheugen herinnert ons regelmatig door middel van film, televisie en muziek, dat 'het Verzet' in het bezette Frankrijk een serieuze zaak was. In de jaren 1940 waren tal van dappere patriotten in de weer om de bezetter stokken in de wielen te steken. Maar niet iedereen liep met verboden wapens door de straten van Parijs. Er was tegelijk een soort passief verzet dat door een tegencultuur te vormen het Vichy-regime uitdaagde.

De zazou's vormden al een tegencultuur in Frankrijk vanaf de jaren 1930.

De naam duikt voor het eerst op in 1938 in een lied van Johnny Hess: *Je suis swing*. In het refrein hoor je "Je suis swing, je suis swing, zazou, zazou, zazou zazou dé". Het zazou-gedeelte werd overgenomen uit een Amerikaanse jazzsong *Zah Zuh Zah*, gebracht door Cab Calloway in 1933.

Het lied van Hess werd de grootste hit van het jaar 1940 in Frankrijk, samen met *Mademoiselle Swing* van Irène de Trébert en

vond bijgevolg veel gehoor bij een bepaalde jeugd, vaak afkomstig uit de Parijse bourgeoisie. Deze jonge 'nietsnuttentjes' werden al snel het doelwit van andere jongeren: de collaborerende jeugdgroeperingen die duidelijk actief waren in die periode.

De 'decadent' genaamde zazou's werden al vlug opgejaagd en gearresteerd. Hun middellang haar werd afgeschoren en sommigen werden gedeporteerd. Hierdoor sloten velen zich later aan bij de netwerken van het actieve Verzet in Frankrijk.

Cultureel verzet tegen het Vichy-regime en de bezetter.

Door excentrieke mode te volgen, naar Amerikaanse jazzmuziek te luisteren – een stijl die door de bezetter als decadent werd bestempeld – en door af te stemmen op Radio London, vielen de zazou's al vlug op. Ze straalden een brutale levensvreugde uit met een air van 'het kan me allemaal niet schelen', en waren bijgevolg een doorn in het oog van de Duitse bezetter en van de conservatieve Franse jaknikkers. Ondanks de avondklok organiseer-

den ze in het Quartier Latin, in de kelders van Saint-Germain, van de Dupont-Latin en de Capoulade, talrijke swing-danswedstrijden. Omdat ze dankzij hun familieachtergrond dikwijls over aanzienlijke financiële middelen beschikten, hielden ze van dure en elegante kleding: wijde broeken, lange, getailleerde colberts, overhemden met een stijve, hoge kraag, stropdassen en leren schoenen met dikke zolen. Als provocatie droegen ze te lange kleding in een tijd waarin stof gerantsoeneerd was. Ten slotte, om te laten zien dat ze niets serieus wilden nemen, maakten ze er een erezaak van om altijd een paraplu bij zich te hebben die ze nooit openden. Ze waren van ver herkenbaar aan hun lange geruite jassen en opvallende stropdassen, zware make-up en korte rokjes voor de meisjes. Ze droegen het haar halflang met gel erin, in tegenstelling tot het gemillimeterde soldatenkopje, de meisjes droegen hun haar hoog opgestoken met een kuif. Ze werden later afgeschilderd als 'vrije geesten'

die ondanks de recessie als gevolg van de oorlog een actief artistiek leven nastreefden met culturele voorkeuren die haaks stonden op de moraal van Vichy.

Provocatie en engagement

Tijdgenoten van de zazou's waren de existentialisten. Boris Vian, zelf geen zazou, maar vol bewondering voor hen, beschrijft ze als volgt: "De man droeg een krullende haardos en een hemelsblauw pak waarvan het jasje tot aan de kuit reikte. De vrouw droeg ook een jasje waaruit een ruime, geplooidde rok van tarlatane uit Mauritius minstens een millimeter uitstak. De zazou's droegen het Engelse kostuum van die tijd (dat doet denken aan wat de mods later droegen): het lange jasje, met twee zakken, een beetje uitlopend, getailleerd, de broek een beetje kort, maar niet te kort, waardoor witte wollen sokken zichtbaar waren; de meisjes droegen korte rokjes tot aan de knie, meestal geruit of met volants, schoenen met plateauzolen, kleine truien in allerlei kleuren,

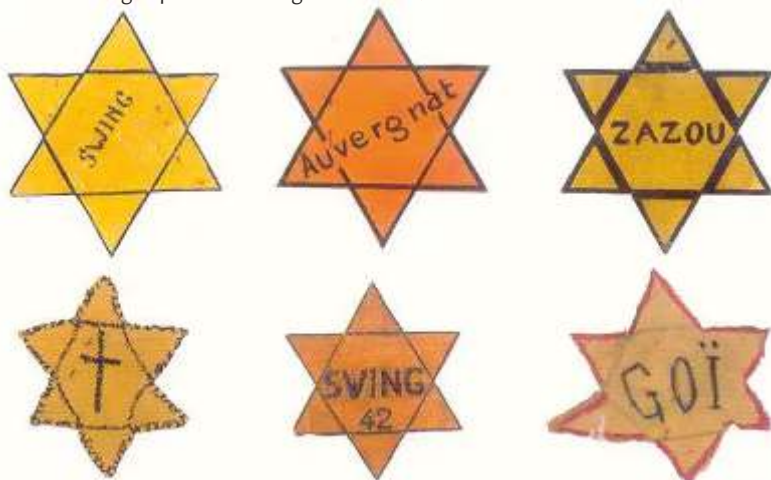
▼ De typische klederdracht van de 'zazou'



© Rechten voorbehouden

het 'nest van de meeuw'-kapsel met het haar naar achteren gekamd, of netkousen. De jongens droegen een heel smal stropdasje, in speldknoop, en het haar naar achteren gekamd, in een eendenstaart." De zazou's voelden zich al vlug aangetrokken tot wat zou uitgroeien tot *l'existentialisme* (Sartre, de Beauvoir en Camus na de Tweede Wereldoorlog), namelijk individuele vrijheid en absolute verantwoordelijkheid om zelf betekenis te geven aan een in wezen zinloos en absurd bestaan. Ze brachten de nachten door in de kelders waar hun geliefde muziek speelde, maar waar ook de toekomstige groten der literatuur vertoefden. Hun favoriete plekken waar ze hun avonden doorbrachten met het spotten met de politieke kwesties van dat moment, waren de boulevard Saint-Michel, en voor de ouderen het terras van de Pam-Pam op de Champs-Élysées en fietstochten in het Bois de Boulogne. In februari 1944, toen hij optrad op het podium van de Moulin Rouge, was Yves Montand nog sterk door-

De 'zazous' droegen provocerende gele sterren ▼



© Rechten voorbehouden



Recente opvoering van *Zazous, des lendemains qui chantent* ▲
in het Théâtre Le Public

In Théâtre Le Public belichtte *Zazous, des lendemains qui chantent* dit vergeten hoofdstuk uit de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog: de zazous, die jongerenbeweging die door middel van provocatie de verboden onder de bezetting trotseerde. Een vrolijke voorstelling geïnspireerd op ware gebeurtenissen. Het stuk was er te zien tot en met 4 juli 2026 maar werd recent verlengd tot september.

drongen van de zazou-wereld. Door zijn repertoire uit die tijd en zijn kleding wordt hij soms bestempeld als een van de laatste vertegenwoordigers van die Parijse jeugd die via de Amerikaanse muziek een uitweg zocht. Toen de rassenwetten in voege traden en de Joden verplicht werden de gele ster te dragen, waren de zazous er als de kippen bij om zelf ook gele sterren op te naaien, met als opschrift: Zazou, Swing of Goy. Een aantal onder hen werden aangehouden en overgebracht naar het kamp van Drancy, waar ze later weer vrijgelaten werden. Anderen hielden zich bezig met het kerven van Lotharingse kruisen op muren en het verstoren van Duitse film-nieuwsuitzendingen.

Vijanden van Vichy

In 1940 richtte het Vichy-regime een ministerie van Jeugdzaken op omdat het zich zorgen maakte over het onderwijs, de morele veerkracht en de productiviteit van de Franse jeugd. De zazou's die in de pas opgerichte jeugd-

werkkampen een poging zagen om de Franse jeugd te indoctrineren, waren al vlug een doelwit voor de toenmalige regering. Tussen 1940 en 1943 publiceerde de pers meer dan 130 anti-zazou-artikelen om het volk te waarschuwen voor het verval en de morele verdorvenheid van de zazou's, die tegelijk beschouwd werden als egoïstische luilakken en joods-gaullisten. Vanaf 1942 realiseerde het regime zich dat de nationalistische heropleving niet verwezenlijkt zou worden, vooral door de afwijzing van het opleggen van een bepaalde ethiek van arbeid, onbaatzuchtigheid, soberheid en mannelijkheid. De fascistische jeugdorganisatie *Jeunesses populaires françaises* (JPF) bestempelde de zazou's als haar aartsvijand. Slogans als 'Scalpeer de zazous' zetten een groot aantal van haar leden ertoe aan de zazou's aan te vallen, onder andere met tondeuses. Er kwamen razzia's en zazou's werden op straat in elkaar geslagen. Sommigen werden gearresteerd en zonder verdere plichtplegingen naar het platte-

land gestuurd om op de velden te werken. De zazoumeisjes waren een ware belediging voor het brave Franse meisje: de zware oogmake-up, rode lippen en de oude stoffige bontjassen strookten in het geheel niet met wat voor Vichy door de beugel kon. In het Vél d'Hiv verklaarde Jacques Doriot op 21 april 1944 tijdens een politieke bijeenkomst tegen het bolsjewisme het volgende: "Op je twintigste mogen leven in het meest grandioze tijdperk van de menselijke geschiedenis en je fysiek en moreel als een 'zazou' gedragen... Wat een verval, wat een ontaarding!".

De term 'zazou' werd opgenomen in het *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi) en gedefinieerd als 'een tiener met mateloze passie voor jazzmuziek en een smaak voor excentrieke kledij', later aangepast tot 'een nogal excentrieke figuur'. ■

Georges Boschloos

Bron: Amandine Venot voor
National Geographic

THERESIENSTADT

HET KAMP WAAR MUZIEK OP EEN TRAGISCHE MANIER BLOEIDE

Het kamp Theresienstadt (Terezín) was een nazimodelgetto dat als propagandamiddel gebruikt werd om de realiteit van de naziwreedheden te verhullen. Verrassend genoeg bloeide de muziek daar op een uitzonderlijke en tragische manier. De naziautoriteiten stonden een intens cultureel leven toe. Omdat ze waren vrijgesteld van werk om zich aan hun kunst te kunnen wijden, creëerden gerenommeerde componisten talrijke werken in het kamp. Tot de bekendste stukken behoren de opera De keizer van Atlantis van Viktor Ullmann en de kinderopera Brundibár van Hans Krása.

Een plaats voor kunstenaars

Op 10 oktober 1941 krijgt de Tsjecho-slovaakse citadel van Terezín, aan de grens van het Reich gelegen, de functie van verzamel- en doorgangskamp voor Joden uit Bohemen en Moravië. De eerste gedeporteerden, voor een groot deel *Prominenten* (kunstenaars, wetenschappers, gedecoreerden of invaliden uit de Eerste Wereldoorlog) komen er aan vanaf november 1941. In tegenstelling tot andere oorden, werden hier geen strijders uit het Verzet, homoseksuelen noch Roma en Sinti opgesloten. Van de maximumcapaciteit van tegen de 50 000 gedetineerden werden er een honderdtal geselecteerd die vrijgesteld werden van dwangarbeid om te kunnen genieten van een bevoorrechte status; die van artiest die ervoor zou moeten gaan zorgen dat de propagandamachine gesmeerd zou lopen. Er ontstaat al vlug een muzikaal leven in het kamp. De SS ziet hierin de mogelijkheid om een modelkamp te creëren en de propaganda vrije

loop te laten om aan de buitenwereld te tonen dat de aangehouden Joden een mooi leven wachtte. Twee weken na het eerste transport, op 6 december 1941, vindt een eerste concert plaats. De instrumenten, uit elkaar gehaald en verstopt in de bagage, zullen de eerste geïmproviseerde orkesten vormgeven die speelden zonder partituren. De SS laat de concerten toe en ziet zo een extra kans om de gedetineerden kalm te houden en af te leiden van het lot dat hen wacht. Rafael Schächter en Gideon Klein, waren twee van die muzikanten die direct van het conservatorium naar het getto verhuisden. Zij nemen het muzikale leven in het kamp in handen. Onder nazibewaking wordt een 'beheer van de vrijetijdsbesteding' opgezet. Een geselecteerd deel van de gedeporteerden wordt 'aangemoedigd' voorstellingen, concerten, lezingen en andere culturele evenementen te organiseren. Tegen eind 1942 staat een druk operaprogramma op de agenda:

Rafael Schächter laat de ene opera na de andere opvoeren (*De Verkochte Bruid* van Smetana, tot 35 maal na elkaar, *La Serva Padrona*, *Don Giovanni*, *Rigoletto*, *Tosca* en *Carmen*). Terwijl de deportaties naar het oosten doorgaan, waardoor de productieteams voortdurend hun bezetting moeten aanpassen, blijven de muzikale creaties bestaan.

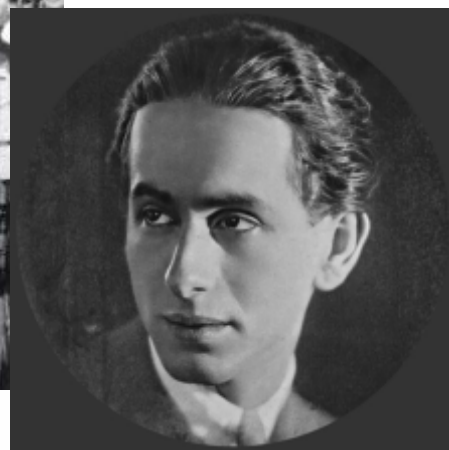
De kinderopera

Theresienstadt wordt al vlug gebruikt als een 'etalage' voor het beleid ten aanzien van de Joden: met het oog op een officieel bezoek van het Internationale Comité van het Rode Kruis werd alle muziek — zelfs die van Joodse componisten — toegestaan. Het concentratiekamp Theresienstadt bleek dus paradoxaal genoeg de enige plek in Tsjecho-slowakije te zijn waar muziek te horen was die door de nazi's als 'verdorven' was bestempeld. Voor de gedetineerden maakte de muzikale creativiteit in Theresienstadt onmiddellijk en gedurende hun gehele deten-



Propagandafoto van de kinderen die zongen in de opera Brundibár ▲

▼ Hans Krása



tie deel uit van een wil om weerstand te bieden aan het naziuitroeingsproject. Dit kwam onder andere tot uiting in de terugkeer naar het religieuze in de werken van talrijke Joodse componisten. Zeev Shek, opvoeder in Theresienstadt, getuigt van een van de uitdagingen: "Ik had de zorg over ongeveer twintig kinderen. Ik mocht met hen spelen, met hen zingen, maar het was mij verboden hen les te geven. Daarom moest ik mijn toevlucht nemen tot listige trucs. Zingen was ook een manier om les te geven. We kozen Hebreeuwse liederen, gebaseerd op gedichten, en zo kregen we enige basiskennis van literatuur. We waren ervan overtuigd dat we hen een Joodse opvoeding moesten geven." Tenslotte kan het lied ook een hymneachtige dimensie aannemen die respect afdwingt. Dit is het geval in de 40 minuten durende kinderopera Brundibár. Deze werd in 1938 gecomponeerd door Hans Krása op een libretto van Adolf Hoffmeister, voor een compositiewedstrijd. De

opera ging in het bezette Praag in première, uitgevoerd door de kinderen van een Joods weeshuis in de Belgickastraat, nog voordat de Joden uit Bohemen en Moravië in 1942 naar Theresienstadt werden gedeporteerd. In juli 1943 werd de partituur van *Brundibár* naar Theresienstadt gebracht, waar Krása ze bewerkte voor de instrumenten die hem ter beschikking stonden. In dit werk lijkt het verhaal op een fabel. Het beschrijft het ongelukkige lot van twee arme kinderen wier moeder ernstig ziek is en die geld moeten zien te verzamelen om haar te genezen. Ze roepen omstaanders en voorbijgangers op tot solidariteit en worden hierbij geholpen door magische dieren. Deze kinderopera ging in september 1943 in het kamp in première. Voor elke rol in de opera werden meerdere kinderen gecast. Het gebeurde meermaals dat bepaalde zangerjes of figuranten door ondervoeding en ziektes afwezig waren binnen de productie, en degenen die de hoofdrollen speelden

moesten meerdere keren worden vervangen. Anderen werden soms ook onverwacht gedeporteerd naar hun eindbestemming. Zich bewust van het propagandistische potentieel van dit werk, dat enorm populair was bij de Tsjechische bevolking in het kamp, gaven de naziautoriteiten opdracht om de opera op te nemen in de propagandafilm *Theresienstadt*. Een documentaire over het Joodse vestigingsgebied (*Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*), die tussen augustus en september 1944 onder leiding van Kurt Geron werd opgenomen. De opera werd in de zomer van 1944 ook opgevoerd voor de delegatie van het Internationale Comité van het Rode Kruis (ICRC), onder leiding van Maurice Rossel. In september 1944 vond de vijfenvijftigste en laatste voorstelling plaats; twee weken later betekenden de massale transporten naar Auschwitz-Birkenau en andere vernietigingscentra in het oosten het onverbidelijke einde van de

Partituur van
Der Kaiser von Atlantis



© Rechten voorbehouden

Viktor Ullmann



© Rechten voorbehouden

Affiche van de wereldpremière
in Amsterdam (1975)



© Rechten voorbehouden

culturele activiteiten. Brundibár is een opera die is opgevat als een Brechtiaans didactisch drama. Dankzij de solidariteit van alle kinderen overwinnen ze de draaiorgelspeler Brundibár op eigen kracht, omdat ze zich niet hebben laten misleiden door de subversie. We weten niet met zekerheid wat er met het stuk gebeurde tussen 1944 en 1975, toen de opera in de Verenigde Staten werd opgevoerd. In 1977 ging een Engelstalige versie in première in Canada en vervolgens in Duitsland in 1985. Sindsdien duikt Brundibár heel regelmatig op over heel de wereld. Ook bij ons, gebracht door de Opéra de Liège. Eén van hun vertoningen vond plaats tijdens de Trein der 1000, georganiseerd door Stichting Auschwitz in 2015.

De opera die nooit werd opgevoerd

Andere belangrijke werken hebben hun stempel gedrukt op de geschiedenis van het kamp. In 1943 componeerde Viktor Ullmann, samen met de librettist

Peter Kien, ter plaatse de opera *De keizer van Atlantis*. Ook deze opera illustreert hoe de kunstenaars het creatieve proces gebruikten als een ultieme vorm van geestelijk en menselijk verzet tegen de dagelijkse gruwelen. *De keizer van Atlantis* werd in het kamp uitvoerig gerepeteerd, maar nooit opgevoerd. In 1944 worden beide auteurs vermoord in Auschwitz-Birkenau. Ullmann en Kien hebben duidelijk het thema 'Welke waarde hebben leven en dood in een wereld die mensen van alle waardigheid heeft beroofd?' in hun werk verweven. Het libretto vertelt het verhaal van de paranoïde totalitaire keizer die met zoveel passie oorlog voert dat uiteindelijk ook de Dood zich tegen hem keert door zijn ambt neer te leggen. Deze vorm van onkwetsbaarheid moet in Theresienstadt, waar bijna 140.000 mensen stierven, wreed sarcastisch hebben geklonken... Geconfronteerd met een georkestreerde dood op industriële schaal, onder leiding van de

keizer van Atlantis, zijn Arlequin en de Dood – het leven dat niet meer kan lachen en de dood die niet meer kan huilen – gedwongen te kijken naar een wereld die niet meer weet hoe ze van het leven moet genieten en van de dood moet sterven. Wanneer de Dood weigert de keizer nog langer te dienen, stoppen de executies en de soldaten die mekaar uitmoorden. De Dood stelt voor zijn staking te stoppen indien de keizer zichzelf opoffert. Men is geneigd om *De keizer van Atlantis* te verheffen tot een gedenkteken tegen onderdrukking en vernietiging en tot een schitterend voorbeeld van moed en scheppingskracht. Men mag echter niet vergeten dat het hier ook gaat om een creatie waarvan de dramatische en muzikale waarde verder reikt dan de omstandigheden waarin het is ontstaan. De wereldpremière – allereerste opvoering van het stuk – ging door op 16 december 1975 in het Bellevue theater in Amsterdam, onder leiding van de Britse dirigent Kerry Wood-



Stilbeeld van de openingsscène van de film ▲

**THERESIENSTADT. EEN DOCUMENTAIRE
UIT HET JOODSE NEDERZETTINGSGBIED**
Kurt Gerron, Karel Pečený
1944 – Documentairefilm – Duitsland –
17 minuten

Een nazipropagandafilm die slechts in fragmenten bewaard is gebleven en nooit de kans heeft gekregen om zijn effect te 'testen'. Er was intensief onderzoek nodig om de verspreide resten te identificeren, de in omloop zijnde titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (De Führer schenkt de Joden een

stad) te corrigeren en duidelijk te maken wie deze poging tot misleiding van ongeveer 90 minuten überhaupt heeft kunnen zien voordat de film verdween. Het beoogde internationale publiek was in 1944/1945 niet langer bereikbaar. Maar zouden zij overtuigd zijn geweest door de hier in scène gezette 'nieuwe thuis' voor 'hervestigde' Joden? Kurt Gerron, een beroemdheid uit de film- en theaterwereld, die in het getto geïnterneerd was en als mederegisseur werd ingezet, werd in 1944 naar Auschwitz gedeporteerd en vermoord.

ward die de bladmuziek uit het concentratiekamp wist te redden en te reconstrueren. Er volgden grootschalige en moderne ensce-neringen in het Teatro Real van Madrid: het decor bestaat uit gespannen draden die de ruimtes

afbakenen. Arlecchino en de Dood zijn met elkaar verbonden door een draad. De Dood dooft vermoeid elke kaars uit die Arlecchino aansteekt. De keizer is volledig in het goud geschminkt. Meer recente producties in Europa wa-

ren uitvoeringen door de *Deutsche Opera am Rhein* in Düsseldorf en door het *Théâtre Athénée Louis-Jouvet* in Parijs. ■

Georges Boschloos

1. Wo - hin auch das Au - ge bli - cket Moor und Hei - de nur ring-sum

Vo - gel - sang uns nicht er - qui - cket Ei - chen ste - hen kahl und krumm Wir

sind die Moor - sol - da - ten und zie - hen mit dem Spa - ten ins Moor

The image shows a musical score for a song in Dutch. It consists of three systems of music, each with a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system contains the lyrics: "1. Wo - hin auch das Au - ge bli - cket Moor und Hei - de nur ring-sum". The second system contains: "Vo - gel - sang uns nicht er - qui - cket Ei - chen ste - hen kahl und krumm Wir". The third system contains: "sind die Moor - sol - da - ten und zie - hen mit dem Spa - ten ins Moor". The music is written in a simple, accessible style, suitable for a classroom setting.

Ontdek de oorsprong van het hier afgebeelde beeld of tekst en de link met het thema van het bulletin.
 Stuur je antwoord naar line.maes@auschwitz.be en win een boekenpakket voor je klas.

GESCHIEDENIS LEZEN DOOR EEN MUZIKALE BRIL

Jeremy Eichler is cultuurhistoricus, muziekcriticus bij *The Boston Globe* en essayist. In zijn doctoraatsonderzoek aan *Columbia University* stond het muziekstuk 'A Survivor from Warsaw' van componist Arnold Schönberg centraal. In 'Echo van de tijd' neemt hij de lezer opnieuw mee in het hoofd en het leven van Schönberg, maar breidt hij zijn onderzoeksveld uit. Ook werken van Richard Strauss, Dmitri Sjostakovitsj en Benjamin Britten komen aan bod. Hij focust hierbij voor elke componist op één specifiek werk.

Naast 'A Survivor from Warsaw' komen ook 'Metamorphosen' van Strauss, 'War Requiem' van Britten en 'Babi Yar', de dertiende symfonie van Sjostakovitsj aan bod.

Deze vier stukken gebruikt Eichler om door een muzikale bril naar de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog te kijken. Als muziekcriticus bespreekt hij hierbij uitvoerig de composities en de stijl van de muziek, maar hij zoomt ook in op de muzikanten zelf en de historische context waarin ze zich bewogen. Hoe die context hen be-

ïnvloedde, hoe ze hiermee omgingen en tenslotte tot welke composities ze hen bewoog. *Echo van de tijd* is als het ware een cultuurgeschiedenis van muziek. Daarbij benadrukt Eichler de kracht van de muziek en de verschillende rollen die ze kan vervullen in een samenleving. Zowel op het moment dat de muziek geschreven wordt en verschijnt, maar ook jaren later. Eichler onderzoekt in dit boek hoe muziek een drager van herinnering kan zijn. Hoe je in muziek de echo van een verleden kan horen. ■

Line Maes

Vzw Auschwitz in Gedachtenis

Bronnen

Eichler, Jeremy, *Echo van de tijd*, Amsterdam: Uitgeverij Unieboek | Het Spectrum bv, 2023.
Time's Echo, Jeremy Eichler, <https://jeremy-eichler.com/books/timesecho/>, 2026.

ECHO VAN DE TIJD

DE HERINNERING AAN DE TWEDE
WERELDOORLOG IN KLASIEKE MUZIEK

JEREMY EICHLER

Jeremy Eichler ▼



Benjamin Britten Arnold Schönberg
Dmitri Sjostakovitsj Richard Strauss



Het onzegbare bezingen

DE HOLOCAUST IN HET FRANSE CHANSON

Als je iemand vraagt om een Frans liedje te noemen dat de Holocaust behandelt, is de kans groot dat hij of zij *Nuit et Brouillard* (1963) van Jean Ferrat of *Comme toi* (1982) van Jean-Jacques Goldman noemt. Twee nummers die elk op hun eigen manier hun stempel op hun tijdperk hebben gedrukt. Daar komen we later op terug. In de muziek, net als in de samenleving als geheel, heeft het decennia geduurd voordat de genocide uitdrukkelijk aan bod kwam. Hoewel het onderwerp zelden rechtstreeks werd aangekaart, was het al direct na de oorlog aanwezig. Maar het ging om discrete en suggestieve uitzonderingen. Weinig artiesten waagden zich eraan; degenen die dat wel deden, waren vaak rechtstreeks betrokken en drukten hun verdriet uit met uiterste terughoudendheid.

Een van de weinige stemmen die zich in de onmiddellijke naoorlogse periode lieten horen, was die van Renée Lebas (1917-2009). Een kunstenaar die vandaag de dag in de vergetelheid is geraakt, maar die niettemin een mooie en lange carrière heeft gehad. Ze werd in Parijs geboren als dochter van Roemeense Joodse ouders (een kleermaker en een naaister) en verloor haar vader en haar jongere zus tijdens de razzia in de Velodrome d'Hiver in juli 1942; bei-

den werden gedeporteerd en vermoord in Auschwitz. Zelf vluchtte ze uit Parijs naar Nice, in de Vrije Zone, en vervolgens naar Lausanne in Zwitserland, met de hulp van haar vriend, de schrijver Francis Carco. Daar bleef ze tot het einde van de oorlog en zong ze wekelijks op de radiozender Radio Suisse Romande, waaronder ook antinaziliederen. Na de bevrijding behoort ze tot de toonaangevende zangeressen: ze vertolkt nummers van Ferré, Aznavour, Vian, enz. Ze neemt ook door de Askenazische cultuur geïnspireerde liederen op in haar repertoire, zoals in *Mammy* (1947) of *Tire l'aiguille, ma fille !* (1952). In 1946 zong ze *Garde l'espérance*, gebaseerd op *Hatikva*, nog voordat dit het volkslied van Israël werd. Het is moeilijk om in dit lied de schaduw van de Shoah niet te bespeuren. Het is echter pas tien jaar later, met *La Fontaine endormie* (1956)¹, dat de Holocaust voor het eerst het centrale thema van een lied wordt, ook al is dat nog grotendeels metaforisch en roept het vooral de afwezigheid en de herinnering aan een vervlogen verleden op.

Voordat we verdergaan met dit overzicht, staan we even stil bij *Monsieur Tout-Blanc*, een lied dat in 1949 werd geschreven en gezongen door Léo Ferré (1916-1993). Hij, toen een jonge dertiger

en nog grotendeels onbekend, haalt uit naar paus Pius XII en diens stilzwijgen tijdens de oorlog. Hoewel de tekst suggestief en soms raadselachtig is, wordt het verboden door het *Comité d'écoute* van de Franse omroep. Zijn kritiek op het conformisme en het morele gezag van de paus wordt niet geaccepteerd. De stilte waarnaar wordt verwezen, heeft duidelijk betrekking op de vervolging van de Joden. In tegenstelling tot de meeste andere artiesten die hier aan bod komen, heeft Léo Ferré tijdens de bezetting kennelijk geen persoonlijk trauma opgelopen; hij is geen slachtoffer geweest van raciale of politieke vervolging. Zijn drijfveren zijn vooral politiek en antiklerikaal, in een tijd waarin de controverse over het zwijgen van de paus ten aanzien van de Holocaust al voor opschudding zorgde.

Bij Jean Ferrat (1930-2010) was het oorlogstrauma diepgaand: zijn vader Mnacha Tenenbaum, een Russisch-Joodse immigrant, werd in 1942 gedeporteerd en vermoord in Auschwitz. Vanaf dat moment leefden zijn moeder, broers en zussen deels ondergedoken, tussen Versailles en het zuidwesten van Frankrijk, geholpen door solidariteitsnetwerken. Toch zijn er geen autobiografische verwijzingen in zijn lied *Nuit et brouillard* (1963), dat al snel een

ware hymne ter nagedachtenis aan de deportatie zou worden. Bij de release raadde Robert Bordaz, de directeur van de Franse radio- en televisieomroep (RTF), onder druk van het Élysée, ten zeerste af om het lied op de radio en televisie uit te zenden. De sfeer van Frans-Duitse verzoening mocht niet worden verpest. *Nuit et brouillard* kent echter een ongelooflijk succes en draagt bij aan het levend houden van de herinnering aan de deportaties, en aan de vragen over de rol van de Franse staat daarin. Het lied heeft een universele boodschap, misschien te universeel? Dat zou de kern worden van een polemiek die in 2005 ontstond door de publicatie van een interview met Meïr Weintrater in het maandblad *Nouvelles d'Arménie Magazine* over het thema van de herinnering. De hoofdredacteur van *L'Arche*, het toonaangevende tijdschrift van het Franse jodendom, wees erop dat de slachtoffers van het nazisme zonder onderscheid door elkaar werden gehaald, en dat het lied vandaag de dag beschuldigd zou kunnen worden van 'impliciet holocaustontkenning', omdat het de joodse identiteit van de slachtoffers uitwiste. Er volgde een controverse, een scherpe open brief van Jean Ferrat en een antwoord van Meïr Weintrater, waarin hij verduidelijkte dat hij Ferrat niet van antisemitisme be-

schuldigde, maar vasthield aan zijn beschouwing over de ontwikkeling van de perceptie van de genocide, en aan het feit dat het lied een weerspiegeling was van een tijdperk waarin de unieke aard van de Jodenvervolging in de hele samenleving werd ontkend. Maar hoewel de perceptie van de Holocaust in veertig jaar tijd radicaal is veranderd, heeft de symbolische kracht van het lied niet al te veel te lijden gehad onder de polemiek, zoals blijkt uit de vertolking ervan door een kinder- en jeugdkoor tijdens de ceremonie ter ere van de opname van Simone Veil in het Panthéon in 2018.

De herinnering aan de bezetting in de liederen van Barbara (1930-1997) is subtiel en zeer persoonlijk. In enkele van haar teksten vinden we uitingen van dit verleden en van haar ervaringen als ondergedoken kind tijdens de oorlog. In *Göttingen* (1964), geschreven na een concert in die stad, zegt ze niets rechtstreeks, maar het gaat wel degelijk over dat recente verleden en over een verzoening vol menselijkheid die nog zo kort daarvoor onmogelijk leek. In *Mon enfance* (1968) is de herinnering intiemer. Barbara beschrijft daar een spontane tussenstop in 1967 in Saint-Marcellin (Isère), het dorp waar haar familie tijdens de bezetting een tijdje ondergedoken

zat. Haar liederen staan door hun ingetogenheid in contrast met *Nuit et Brouillard* van Ferrat, maar raken ook aan iets universeels.

Net als de liederen van Barbara onderscheidt *Rue des Rosiers* (1967) zich door zijn soberheid en schijnbare eenvoud. Het lied, in 1967 opgenomen door Pia Colombo (1930-1986), op tekst van Silvain Reiner (1921-2001) en muziek van Joël Holmès (1928-2009), zet het verleden en de intimiteit van een straat tegenover de grote Geschiedenis. De Rue des Rosiers, gelegen in het hart van de Marais, wordt al sinds de middeleeuwen gekenmerkt door het joodse leven in Parijs. Een plek van levendige cultuur, verscheurd door razzia's en deportaties. De tekst roept de afwezigheid op van de vermisten, degenen die tijdens de razzia van de Vél d'Hiv in 1942 werden gearresteerd. Het is één van de zeldzame Franse liedjes die hierover gaan. Silvain Reiner (1921-2001) en Joël Holmès, beiden overlevenden van de Holocaust, verloren hun families in Auschwitz na hun arrestatie in 1942. De eerste zou decennia later het verbazingwekkende verhaal vertellen achter het ontstaan van dit lied, en hoe het min of meer toevallig werd vertolkt door Pia Colombo, een geëngageerde zangeres van de Rive Gauche. Maurice Fanon (1929-



Cover van *La petite juive*, van Maurice Fanon

© Rechten voorbehouden

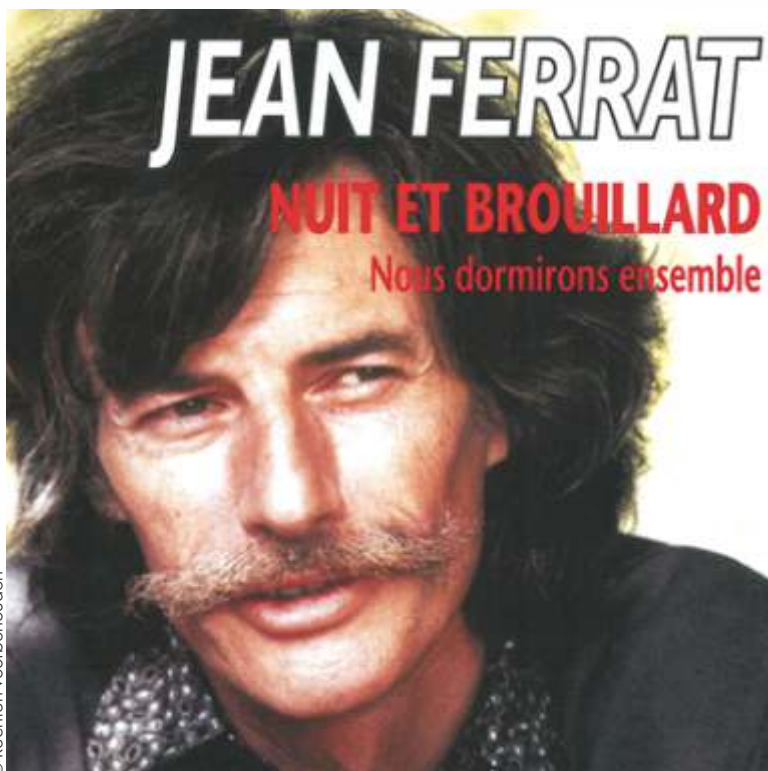
1991), een andere figuur uit de geëngageerde liederenbeweging van die jaren – die een tijdlang de partner van Pia Colombo was –, componeerde en zong *La petite juive* in 1965. Een lied dat in de vergetelheid is geraakt, maar dat ook de Holocaust oproept. In het Parijs van de jaren zestig kwam de Holocaust dus op discrete wijze naar voren².

Een decennium later hanteert Serge Gainsbourg (1928-1991) totaal andere stijlmiddelen: ironie en sarcasme. Als zoon van Russisch-Joodse immigranten die in 1921 in Frankrijk aankwamen, ondergedoken waren en tijdens de oorlog aan verschillende razzia's wisten te ontsnappen, speelt Gainsbourg met de codes van de rock- en popcultuur om het nazisme te onkrachten. Zijn conceptalbum *Rock Around The Bunker* (1975) bevat tien nummers die volledig aan het nazisme zijn gewijd. Trouw aan zijn voorliefde voor provocatie en zwarte humor daagt Gainsbourg taboes uit. In *Yellow Star* beschrijft hij zijn erva-

ringen als kind dat de gele ster moest dragen. In *SS in Uruguay* gaat hij sarcastisch in op de vlucht van nazi's naar Zuid-Amerika en hun straffeloosheid. Het album zal zowel in de media als commercieel gezien een beperkte impact hebben en blijft vandaag de dag een van de minst bekende albums van Gainsbourg. Hij, die altijd een uitgesproken voorliefde voor schandalen heeft gehad, oogst hier slechts onverschilligheid. Een flop, waarvan de diepere redenen onbekend zijn. Een kwestie van taboe? Gebrek aan interesse voor het onderwerp? Of heeft het te maken met de gebruikte muzikale vormen? Het artistieke en politieke klimaat na 1968 werd sterk gekenmerkt door grensoverschrijdingen (Coluche, Hara Kiri, Charlie Hebdo, films van Jean Yanne, enz.) en weinig onderwerpen bleven gespaard. De redenen voor de mislukking zijn waarschijnlijk niet aan die kant te zoeken³.

Zoals we in de inleiding al zeiden, heeft het lied *Comme toi* (1982)

van Jean-Jacques Goldman een belangrijke plaats ingenomen in de herinnering aan de Holocaust in Frankrijk. De tekst beschrijft een meisje met gewone verlangens – school, liedjes, dromen – wier leven op zijn kop wordt gezet, zonder dat het lied de omstandigheden expliciet noemt. Net als in verschillende voorbeelden hierboven maakt de weglating het mogelijk om de gebeurtenis op te roepen zonder in pathos te vervallen, en versterkt dit de universele reikwijdte van de boodschap. De kern wordt op indirecte wijze overgebracht, maar met grote doeltreffendheid. Het refrein 'comme toi' creëert een spiegeleffect tussen de luisteraar en het slachtoffer, en maakt een identificatiemechanisme mogelijk. Ook hier heeft de persoonlijke geschiedenis van de artiest een direct verband met de bezetting. Jean-Jacques Goldman, geboren in Parijs in 1951, is de zoon van Joodse immigranten die diep getekend waren door ballingschap en oorlog. Zijn moeder, Ruth Ambrunn, geboren in München, vluchtte in de jaren



Nuit et brouillard, cover van de plaat uit 1963, met gelijknamige titel van de bekende documentaire uit 1956 van Alain Resnais

1930 uit nazi-Duitsland; zijn vader, Alter Mojsze Goldman, geboren in Lublin (Polen) en in de jaren 1920 naar Frankrijk geëmigreerd, was verzetsstrijder en communistisch activist. Deze familieherinneringen vormden de inspiratiebron voor een groot deel van zijn liedjes. *Comme toi* was een enorm succes (gouden plaat in 1983) en maakte een breed publiek bewust van de Shoah, zonder gebruik te maken van de traditionele codes van het geëngageerde lied. Zoals historicus Ivan Jablonka benadrukte, slaagt het daarin zonder de woorden 'Joden', 'oorlog' of 'nazi's' te gebruiken⁴.

De aanwezigheid van de Holocaust in het lied volgt op het geleidelijk doorbreken van de stilte in de rest van de samenleving. Zonder alle vermeldingen sinds de jaren 1980 te bespreken⁵, willen we nog even stilstaan bij twee artiesten met radicaal verschillende artistieke stijlen: Catherine Ringer (van Les Rita Mitsouko) en Charles Aznavour.

De vader van Catherine Ringer, Sam Ringer (1918-1986), werd geboren in de buurt van Krakau en groeide op in Oświęcim (Auschwitz in het Duits), de stad vlakbij het kamp Auschwitz. In 1940 werd hij gedwongen mee te werken aan de bouw van dat kamp, waarna hij gedurende de oorlog naar verschillende andere kampen werd gedeporteerd. In 1946 verliet hij Polen en kwam in 1947 in Frankrijk aan. Twee nummers van Les Rita Mitsouko herinneren aan dit verleden: *Le petit train* (1988) en *C'était un homme* (2000). Het eerste nummer hanteert een metaforische en collectieve benadering, waarbij de tekst scherp contrasteert met een luchtige en vrolijke melodie. Het tweede nummer is een persoonlijk eerbetoon van Catherine Ringer aan haar vader, de titel van het nummer verwijst uiteraard naar *Is dit een mens?* van Primo Levi. De uitbundige stijl van Les Rita Mitsouko, die met de grenzen van het absurde speelt, geeft zelfs de ernstigste onderwerpen een bijzondere en zeer persoonlijke tint.

We herinneren ons hun hit *Marcia Baila*, een eerbetoon aan hun vriendin die aan een agressieve vorm van kanker stierf, beter dan deze twee nummers.

Charles Aznavour (1924-2018) heeft de Armeense genocide meerdere malen in zijn liedjes aan de orde gesteld, zoals in *Ils sont tombés*, dat precies zestig jaar na de razzia op Armeense intellectuelen in Constantinopel op 24 april 1915 werd opgenomen. Bij de eerste luisterbeurt zou je kunnen denken dat *J'ai connu* (2011) ook hieraan is gewijd. Het gaat hier echter over de Holocaust. Hij legde uit dat het lang had geduurd voordat hij het schreef: "Het kost tijd om het te laten rijpen. Voor sommige nummers heb ik er tien jaar over gedaan. Toen ik over de Holocaust schreef, moest ik de zin vinden die niets met de Holocaust te maken heeft, maar die alles zegt: 'Wat de mens de mens aandoet, doet het dier niet.' De zin is gevonden, het lied is geschreven."⁶ De zeer persoonlijke band die Charles Aznavour



Cover van *Comme toi*, van Jean-Jacques Goldman

© Rechten voorbehouden

met de Holocaust verbindt, is pas onlangs aan het licht gekomen: tijdens de Tweede Wereldoorlog heeft zijn familie moedig Joden en verzetsstrijders – waaronder het communistische verzetspaar van Armeense afkomst, Mélinée en Missak Manouchian – laten onderduiken in hun bescheiden Parijse appartement. Deze engagement kwam in 2016 aan het licht door een boek van de Israëlische historicus Yaïr Auron⁷. In 2017 ontvingen Charles en zijn zus Aïda in Israël de Raoul Wallenbergmedaille voor deze heldendaden⁸.

Het heeft tijd gekost voordat de Holocaust zijn intrede deed in het repertoire van het Franse chanson, net als het langzame proces van herdenking en erkenning in de samenleving. De artiesten die zich hieraan hebben gewaagd, zijn bijna allemaal direct betrokken: slachtoffers, ondergedoken kinderen, kinderen van overlevenden. Over het algemeen wordt vaker de afwezigheid uitgedrukt dan de realiteit van de misdaad. De misdaad wordt zelden bij naam genoemd. Via uiteenlopende stijlen – van de plechtig-

heid van Ferrat tot de ironie van Gainsbourg, van de ingetogenheid van Barbara tot de eigenaardigheid van Les Rita Mitsouko – hebben de echo's van deze tragedie geleidelijk aan weerklank gevonden in de populaire cultuur. Elke artiest heeft, afhankelijk van zijn of haar geschiedenis en stijl, bijgedragen aan de langzame opkomst van een herinnering die lange tijd verzwegen bleef. ■

Yannik van Praag
Vzw Auschwitz in Gedachtenis

(1) Het lied is van Eddie Marnay (tekst) en Emil Stern (muziek), die de oorlog in het verzet doorbrachten en talrijke liedjes voor Renée Lebas zouden schrijven.

(2) Laten we voor deze periode ook nog *Petit Simon* (1968) van Hugues Aufray noemen.

(3) Het contrast met de reacties op *Aux armes et cætera* (1979), een bewerking van *La Marseillaise* op een reggaemelodie, is opvallend: een

nationaal schandaal... en een platina plaat.

(4) Jablonka, Ivan, *Un garçon comme vous et moi*, Parijs: Seuil, 2021, p. 221-222.

(5) Vermeldenswaardig zijn ook *Anne, ma sœur Anne* (Louis Chédid, 1985), *La Rafle du Vél'd'Hiv* (Gilbert Bécaud, Annie Cordy, 1987), *Souviens-toi du jour* (Mylène Farmer, 1999) en *Le p'tit grenier* (Anne Sylvestre, 2003).

(6) <https://www.ouest-france.fr/>

culture/musiques/charles-aznavour-la-jeunesse-n-est-pas-une-question-de-rides-5478376, (laatst geraadpleegd op 4 augustus 2026).

(7) Auron, Yaïr [voorwoord door Charles Aznavour], *Sauveurs et combattants*, Sartrouville: Sigest, 2016.

(8) https://www.raoulwallenberg.net/wp-content/files_mf/1509641340pressbookAznavour.pdf (laatst geraadpleegd 4 augustus 2026).

NAZILIEDEREN

IN NAZIGEZINDE BELGISCHE ORGANISATIES

Bij de verovering van de Westerse landen, zoals België, dringt het nationaalsocialistische wereldbeeld zich op. Het Duitse nazimodel wordt in de plaatselijke cultuur van de veroverde landen geïntroduceerd. Ook jeugdbewegingen en de liederen die gezongen worden door de leden ontsnappen hier niet aan. Binnen de Duitse jeugdbewegingen had muziek al een belangrijke plaats ingenomen. Dit werd overgenomen door de Belgische jeugdbewegingen. Het opmerkelijke aan die gezongen liederen is dat de meeste ervan marsliederen waren en dus een (para)militaire stempel drukten op de bewegingen en onvermijdelijk op de hieraan verbonden jongeren. In dit artikel overlopen we kort de invloed van de Duitse bezetter - die Belgische jeugdbewegingen met open armen ontvingen - en in een volgens hun noden aangepaste versie vertaalden. De taal verschilt evenwel, doch niet de ideologie die erachter schuilgaat.

Jef Cleybergh, een medeoprichter van de in 1937 opgerichte *Dietsche Opvoedkundige Beweging*, schrijft in 1942 in het *Maandblad voor Volksche Opvoeding* een stuk met als titel 'Muziek in de jeugdbeweging'. In dit opiniestuk pleit hij kortweg voor de aanpassing van de marsliederen die Vlaamse jongeren zingen; beter kan een kijkje genomen worden bij de Duitsers om die liederen over te nemen en te vertalen naar het Nederlands. Met een zekere jaloezie wordt naar Duitsland gekeken, aangezien dat land een betere muzikale opleiding aan zijn jeugd aanbiedt, wat uitmondt in het afleveren van hoger gekwalificeerde musici.

De *Vlaamsche Jeugd*, die sterke overeenkomsten vertoont met de nazistische *Hitlerjugend*, was de jongerenafdeling van het VNV (Vlaams Nationaal Verbond). Bij de oprichting van deze jeugdafdeling werd voorgesteld om een eigen Vlaggenlied te componeren. Dit lied werd sterk beïnvloed door 'Vorwärts! Vorwärts!', het

vlaggenlied van de *Hitlerjugend*, en was geschreven door de Hitlerjugendleider Baldur von Schirach. De nadruk kwam bij de opmaak van het lied te liggen op het Vlaamsgezinde element.

Tevens onder auspiciën van het VNV resorteert het *Algemene Vlaamsche Nationaal Jeugdverband* (AVNJ), dat overduidelijk een Duitse invloed vertoont. De AVNJ Blauwvoetvondels, de jeugdbeweging, zong exclusief Vlaamse liedjes, ook al droegen sommige van die liederen een overduidelijke nazisignatuur. Het paramilitaire karakter uitte zich in de marsliederen die jongeren in de pas lieten lopen. Bijvoorbeeld 'De Trommeljongen' werd dan wel in het Nederlands gezongen, toch verraden de muziek en de uit het Duits vertaalde tekst een nazi-involed. De *Dietsche Blauwvoetvondels-Meisjesscharen*, hier afgekort tot DMS, voorzagen zich van een eigen dienst - 'volksdans en volkszang' - die uit verschillende departementen bestond. Het zwaartepunt lag hierbij op de herwaardering van de eigen

volkse culturele eenheden. Uit nazi-Duitsland kwam de invloed van de positie van het meisje en de vrouw overgewaaid.

De aanvankelijk tot het VNV behorende jeugdorganisatie *Nationaal-Socialistische Jeugd in Vlaanderen*, die later door toedoen van Jef van de Wiele ingelijfd werd bij DeVlag, breidt haar muziekrepertoire uit door vele liederen rechtstreeks over te nemen uit het Duits. Als voorbeelden hiervan zijn de liederen 'Wij mannen der Blauwvoet', 'De Trommeljongen' en 'Schoon klaart de Dag' te vermelden. De nazi-involed beperkt zich niet louter tot het klakkeloos vertalen van de liederen; ook worden muziekstructuren overgenomen en toegepast in de jeugdbewegingen. Uitwisselingen tussen Vlaamse en Duitse jongeren beïnvloedden beide kampen. In oktober 1943 wordt de *Hitlerjugend* in Vlaanderen opgericht: de Hitler-Jeugd-Vlaanderen. Kort gesteld was de Hitler-Jeugd-Vlaanderen een soort lokale afdeling van de Duitse *Hitlerjugend*, waar de naam van getuigt. De



Baldur von Schirach, afkomstig uit de Pruisische grootburgerij, bracht zijn jeugd door in de schaduw van zijn extreemrechts actieve vader. Als ambitieuze jongeman maakte Baldur een bliksemsnelle opmars binnen het nazisysteem: op 18-jarige leeftijd werd hij lid van de NSDAP en op 24-jarige leeftijd werd hij leider van de *Hitlerjugend*. Hij nam de leiding en organisatie ervan op zich en had vanaf 1933 de ideologische en paramilitaire begeleiding van miljoenen jongeren in handen.

gezongen liederen getuigen evenzeer van de Duitse inmening; de meeste liederen waren uit het Duits vertaalde gezangen waarbij muziekpartituren overgenomen werden en veelal voorzien van een naar het Nederlands aangepaste tekst. Veelal betekent niet exclusief. Sommige liedjesteksten bleven in het Duits, zoals het Duitse volkslied 'Deutschland über Alles', weergegeven in het Goetisch.

De invloed van nazi-Duitsland beperkte zich niet louter tot de Vlaamse cultuur en jeugdbewegingen; ook in Wallonië konden

de Duitsers hun invloeden overdragen. *La jeune Légion*, de Waalse rexistische jeugdbeweging, zong naar het Frans vertaalde nazigeïnspireerde liederen. Door tussenkomst van de Waalse SS'er Léon Degrelle, de leider van Rex, werd het liederenpakket samengesteld. Een belangrijk verschil met Nederlandstalige collaborerende jeugdbewegingen is dat Franse liederen evenwel de muziek van de nazi's overnamen, maar er een eigen tekst in het Frans bij verzonden die weliswaar weinig of soms niets met de oorspronkelijke Duitstalige tekst te maken had. Hiervan

getuigt het liedje 'Le chant de la légion : nous sommes les légionnaires.' De oorspronkelijke tekst van dit lied, 'Bombenfliegermarsch Legion Condor: Wir sind deutsche Legionäre', was een marslied dat voor Duitse gevechtspiloten tijdens de Spaanse burgeroorlog was geschreven. De Waalse jeugdbeweging verving de originele tekst door vaderlandslievende en kameraadschappelijke eloges. ■

Johan Puttemans
Vzw Auschwitz in Gedachtenis



© <https://uurl.kbr.be/2324739/p7>

In juni 1943 verschijnt in *La jeune Légion* het lied 'Nous sommes les Légionnaires'

Analyseer de tekst.

Welke bewoordingen in dit liedje kunnen volgens jou als ideologisch beschouwd worden?



© <https://www.youtube.com/watch?v=ilXBzOTJV70> (screenshot op 21 augustus 2026)

Onder de VNV werden meerdere liederen met een 'Dietse' invloed gecomponeerd.

Zoek het lied 'Wij zijn bereid' op en beluister de liedtekst.

Welke passages in dit marslied kunnen volgens jou als ideologisch beschouwd worden?

Elk trimester verschijnt in *SPOREN VAN HERINNERING* een praktische pedagogische toepassing met bijhorende fiche die u in de klas kan gebruiken en verzamelen. U vindt deze fiches ook terug op onze website www.auschwitz.be onder de rubriek PEDAGOGIE.

100 JAAR GELEDEN

Dossiermap van de paramilitaire vrijwilligersmilitie



© Rechten voorbehouden

November 1926 is een bewogen maand in het fascistische Italië onder Mussolini.

Op 6 november wordt het decreet aangenomen, dat voorheen gestemd was door de ministerraad, aangaande de politiewet. Deze wet breidt de bevoegdheden van de regering, waarin Benito Mussolini sinds 1922 als eerste minister optreedt, uit op het vlak van aanhoudingen en opsluitingen van door het fascistische regime als verdacht geachte mensen. Eveneens vergroot de regering haar bevoegdheden zodat ze kan optreden om culturele en politieke organisaties makkelijker te kunnen ontbinden. Ook wordt in één adem de wet op deportatie vergemakkelijkt; mensen die een kleine overtreding begaan, kunnen op Italiaans grondgebied opgesloten worden. Overtreders van zwaardere feiten kunnen zelfs gedeporteerd worden naar strafkampen die zich in Italiaanse kolonies op Afrikaanse bodem bevinden. Om zijn macht in Italië te verstevigen, eist Mussolini dezelfde dag nog de ministerpost van Binnenlandse Zaken op. De hieraan verbonden ministeriële aangelegenheden vergemakkelijken het fascistische Italië om op te treden tegen voornamelijk politieke tegenstanders van de fascistische ideologie.

Op 9 november 1926 verliezen 123 Italiaanse leden, zo'n 23% van het totaal, die in het parlement zetelen hun mandaten. Een wet die stipuleert dat de parlementaire onschendbaarheid van verkozenen inge-

trokken kan worden, wordt door een fascistische parlementaire meerderheid gestemd. Deze wet komt er als reactie op de boycot tegen parlementaire deelname die gevoerd wordt door oppositiepartijen. Kortom verzetten zij zich tegen de fascistische meerderheid in het parlement die sinds juni 1924 aan de macht is. Sedert twee jaar hadden zeven van elkaar verschillende politieke oppositiepartijen, die dankzij een wettelijke regeling toch vertegenwoordigd waren in het parlement, protestacties gevoerd. Met de nieuwe regeling verliezen oppositieleiden niet alleen hun zetel en politieke immuniteit, maar dreigen zij eveneens aanhoudingsbevelen uitgevaardigd tegen hen te zien. De leider van de Communistische Partij van Italië wordt zelfs in Rome gearresteerd en opgesloten.

Op 22 november 1926 ontstaat uit de *Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale* – de zogenaamde Zwarthemden (*Camicie Nere*), een paramilitaire tak die afhangt van de Nationale Fascistische Partij van Italië – de *Milizia Confinaria*: de grensmilitie. Deze paramilitaire ideologische militie krijgt als taak de grenzen te bewaken om te voorkomen dat personen illegaal de grens oversteken. Voor de praktische werking van de *Milizia Confinaria* wordt voornamelijk beroep gedaan op de plaatselijke bevolking die de berggebieden goed kenden en die tevens trouw zweren aan Mussolini en diens fascistische ideologie.

ITALIAANSE STRAFKAMPEN EN PARAMILITAIRE GRENSMILITIE

WEG MET DIE ROMMEL EN DIE VUNZIGHEID

Op 18 december 1926 vaardigt de Republiek van Weimar het *Gesetz zur Bawahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften* (de wet op de bewaring van de jeugd voor vunzigheid en rommel) uit. Met deze wet wordt opgetreden tegen door de overheid als onaangepast beschouwde literatuur met als hoofdbedoeling de jeugd te beschermen. Vanaf dat moment wordt een lijst bijgehouden die aangevuld wordt met voor de jeugd verboden literatuur.

Het idee in die tijd is dat bijvoorbeeld pornografie en andere als minderwaardig bestempelde rommel tegen het ideale Duitse *Bildungsidee* inging. Er wordt geloofd dat de bevolking, zowel positief als negatief, beïnvloed kan worden door hetgeen ze kunnen aanschouwen en lezen. Door dergelijke literatuur te verbieden, wordt aangenomen dat een goede *Bildung* bevordert en versterkt kan worden.

Tijdens het Interbellum was LGBT+-literatuur streng verboden aangezien dergelijke seksuele praktijken als tegennatuurlijk worden beschouwd. In die periode wordt nog geloofd dat homoseksualiteit geen aangeboren seksuele aantrekking betreft maar verklaard wordt door aangeleerd gedrag en diens invloeden. Onder andere het tijdschrift *Die Freundin*

zou vrouwen lesbisch maken. De ook als *Das Gesetz zum Schuß der Jugend gegen Schund und Schmutz* (de wet op de bescherming van de jeugd tegen rommel en vunzigheid) gekende wet stipuleert het verkoopverbod voor jongeren en het verbod om dergelijke literatuur uit te stallen in het openbaar; volwassenen die het zich willen aanschaffen, moesten er specifiek naar vragen. Eens de nazi's aan de macht komen in januari 1933, maken zij gretig gebruik van deze uit de Weimarrepubliek daterende wet om de massale boekenverbranding te rechtvaardigen. Evenwel passen de nazi's de lijst van verboden boeken aan naar hun ideologische normen: werken van Joodse schrijvers, boeken die het verlies van de Eerste Wereldoorlog uitleggen en werken over het communisme en socialisme vergroten de lijst zienderogen. Tevens worden alle werken over verboden seksuele praktijken op de lijst geplaatst en in mei 1933 wordt het overgrote deel van de bibliotheek van het *Institut für Sexualwissenschaft* in het openbaar verbrand. De in 1926 uitgevaardigde wet wordt in 1935 door de nazi's vervangen door een nieuwe wetgeving die veel strenger optreedt tegen lezers van onaangepaste literatuur waarmee censuur een feit geworden is in nazi-Duitsland. ■

Omslag van het tijdschrift *Die Freundin*



Johan Puttemans
Vzw Auschwitz en Gedachtenis

MUZIEK, VRIJHEID EN KRITISCH DENKEN

Vrijheid van, vrijheid om

In 1954 bracht de 34-jarige Franse schrijver en muzikant Boris Vian het lied *Le Déserteur* uit. Het was een gewaagd stuk in een woelige tijd: de gemoederen in het door Frankrijk gekoloniseerde Algerije waren uitermate verhit en in het Vietnamese deel van Frans Indo-China kreeg het Franse leger de opstandelingen niet onder controle. De Franse staat had heel wat rekruten nodig – onruststokers en dienstweigeraars kon ze missen als kiespijn.

Le Déserteur is de fictieve klaagzang van een man die zopas werd opgeroepen om in het leger te dienen. Zelf raakte hij eerder al zijn vader en zijn broers kwijt, zijn kinderen waren doodongelukkig en zijn moeder was van ellende gestorven (*J'ai vu mourir mon père, j'ai vu partir mes frères et pleurer mes enfants*). Daarom richtte hij een brief tot de president, beleefd maar beslist, in eenvoudige taal. Zijn besluit stond vast: hij weigerde dienst te nemen (*C'est pas pour vous fâcher, il faut que je vous dise, ma décision est prise, je m'en vais désert*) en hij riep anderen op zijn voorbeeld te volgen. Als de president hem voor zijn dienstweigering wilde vervolgen of laten neerschieten, dan moest hij dat maar doen (*Si vous me poursuivez, prévenez vos gendarmes que je n'aurai pas d'armes et qu'ils pourront tirer*). De Franse overheid reageerde scherp: de radiostations kregen de opdracht het lied uit de ether te halen en jarenlang was het nummer nauwelijks op de radio te horen.

In zijn recente boek *Over vrijheid* (*On freedom*, 2024) beargumenteerde de Amerikaanse historicus Timothy Snyder dat er in grote lijnen twee soorten vrijheden bestaan. De eerste soort wordt vooral in Amerika beleeden en definieert vrijheid als 'vrij zijn van' – vrijheid betekent dan dat het individu vrij is van externe belemmeringen, zoals overheidsinmenging. Als vrouw ben ik vrij om abortus te laten uitvoeren als er geen wet bestaat die zwangerschapsonderbrekingen verbiedt. Daarnaast bestaat ook de meer doorgedreven, eerder Europese variant van vrijheid, 'vrij zijn om'. Vrijheid van is een negatieve vrijheid, vrijheid om een positieve, beargumenteert Snyder – de tweede betekent niet enkel de afwezigheid van een verbod of belemmering, maar ook en vooral dat mogelijkhedenvoorwaarden worden geschapen om die vrijheid te realiseren. Als vrouw ben ik pas vrij om voor abortus te kiezen, niet enkel wanneer de overheid het mij formeel toelaat, maar vooral wanneer instellingen worden opgericht waarin abortussen op een veilige en betaalbare wijze kunnen worden uitgevoerd.

Net als alle andere kunstvormen heeft muziek het potentieel uitdagend te zijn, aan te zetten tot denken, te emanciperen, grenzen te verleggen, tot individuele expressie op te roepen. Als dusdanig is ze altijd een voetangel voor autoritaire regimes en voor staatsvormen die uniformiteit en onnadenkendheid verkiezen boven individualisme en kritisch denken. De

mate waarin muziek een plaats krijgt en floreert, kan dan ook als een graadmeter voor het vrije, democratische gehalte van een staat worden beschouwd: hoe onvrijer de staat, hoe vaker gebruik wordt gemaakt van macht om de 'vrijheid van' te beperken. De censuur die de overheid toepaste op *Le Déserteur*, vormde zo een inbreuk op Vians negatieve vrijheid.

De 'vrijheid om' als instrument van onvrijheid

Soms gaan autoritaire staten en regimes echter subtieler te werk. Ze garanderen 'vrijheid van' en 'vrijheid om' voor kunst en muziek die niet bevrijdt, maar die vrijheid net beknot; die niet tot denken aanzet, maar in de pas doet lopen; die niet verbindt, maar uitsluit en discrimineert; die geen individuele expressie toelaat, maar het individu in het collectief laat verdwijnen; die niet streeft naar evenwicht, maar naar overwicht. Dat kan gebeuren door middel van de inhoud van het lied. In zijn memoire 'Organisation Heinz' nam Friedrich Glombowski het lied 'vom verlorenen Haufen' (van Otto Paust) op. Glombowski was tijdens de Eerste Wereldoorlog twee jaar lid geweest van de Duitse marine. Met lede ogen zag hij in 1918 hoe de slagkracht van het Duitse keizerlijke leger door muitende mariniers werd aangetaast. Hij sloot zich aan bij irreguliere stoottroepen, de *Freikorpsen*, en bestreed met bruto geweld de communisten in Berlijn, de Polen in Opper-Silezië en de Fransen in het



© Wikipedia



© Wikipedia

Het Horst Wessellied – nationaalsocialistische ‘vrijheid om’...



Klasreflectie

Ga eens na wanneer jij voor het laatst een lied hoorde dat je in de pas liet lopen, en je denkvermogen niet zozeer prikkelde maar eerder uitschakelde. Denk ook eens na over welk lied onlangs een inspirerende, bevrijdende, verheffende of emanciperende invloed op jou uitoefende



Boris Vian, 1948

Ruhrgebied. ‘Organisation Heinz’, waar Glombowski toe behoorde, liquideerde naar eigen zeggen 200 verraders uit eigen rangen. Verbindend kan men het lied ‘vom verlorenen Haufen’ bezwaarlijk noemen: het schetst het beeld van een Duitsland dat ten onder gaat ‘in de rode moerassen’, dat door immorele ‘vijanden’ en ‘plunderend gepeupel’ wordt ‘uitverkocht’ en dat enkel een leefbare toekomst tegemoet gaat als het bereid is massaal geweld te gebruiken (*Deutschland, versinkend in rotem Sumpf, Deutschland verschachert, Deutschland verkauft (...); da Deutschland sterbend im Arm seiner Feinde lag (...); plündernder Pöbel durchgröht die Nacht*). Het lied is niet gericht op creativiteit en excellentie, maar op herhaling (zeven van de negen coupletten eindigen met ‘Weisst du es noch?’), rijm (Dumpf-Sumpf, Verkauft-Gestauff, Feind-Blutgeent) en eenvoud. Wie het lied zingt, wordt niet uitgenodigd om na te denken of te protesteren, maar om te volgen; individualiteit is niet langer aan de orde, de enkeling gaat op in de massa. Wellicht is het geen toeval dat het woord ‘ik’ niet één keer in het lied voorkomt – het woord ‘wij’ (wir) daarentegen zeven keer, Duitsland (*Deut-*

schland) 5 keer, en groepen (*Freikorps/deutsche Kolonnen/Reich/Nation/Vortrupp und Stosstrupp*) doortrekken de hele tekst.

De ‘vrijheid om’ kan ook worden misbruikt in de vorm en de context van een lied. Muziek kan worden meegebruikt, meegeklapt, met de voeten meegestampt. Ze kan worden begeleid door tromgeroef, door uniforme rituelen, door zangers en muzikanten in een specifieke klederdacht, in fel belichte of schaduwwijke decors. Ze kan eindeloos repetitief zijn, bedwelmend in het gebruik van woorden en klanken, met een hardheid in de toon die de hardheid van de inhoud reflecteert. Niets van dit alles zet aan tot denken, tot maximale inclusie, tot meer dan de middelmaat. En niets van dit alles gaat over jou of over mij, als individu, als mens. “De LTI [taal van het Derde Rijk, FVS] is doodarm. Haar armoede is principieel: het is net of ze een gelofte van armoede heeft afgelegd,” schreef de Duitse taalkundige Viktor Klemperer in zijn befaamde analyse van de nationaalsocialistische taal. De taal van het nazisme “was niet alleen arm omdat iedereen zich aan hetzelfde voorbeeld moest houden, maar vooral ook omdat ze in

een zelfgekozen beperking werkelijk maar één aspect van het menselijke wezen tot uiting liet komen (...). De LTI is er volledig op gericht het individu van zijn individuele kern te beroven, hem als persoonlijkheid te bedwelmen, van hem een gedachteloos en willoos deel van een kudde te maken die in een bepaalde richting wordt gedreven en opgejaagd.” Geldt dat ook niet voor sommige vormen van als vrije expressie verpakte muziek – en niet enkel die van het Derde Rijk? ■

Fabian Van Samang
Vzw Auschwitz in Gedachtenis

Bibliografie

- Glombowski, Friedrich (ed.), *Organisation Heinz (O.H.). Das Schicksal der Kameraden Schlageters. Nach Akten bearbeitet von Friedrich Glombowski*, Berlijn: Verlag von Reimar Hobbing, 1934, 240 p.
- Klemperer, Victor, *LTI. De taal van het Derde Rijk*, Antwerpen en Amsterdam: Uitgeverij Atlas, 2000, 366 p.
- Snyder, Timothy, *On Freedom*, Londen: Penguin House, 2024, 345 p.
- Van Loo, Bart, *Een gezongen geschiedenis van Frankrijk*, Antwerpen: De Bezige Bij, 2011, 332 p.

MUZIEK EN ORKESTEN IN DE NAZICONCENTRATIEKAMPEN EN -VERNIETIGINGSCENTRA

Een paradoxale werkelijkheid

Een van de meest verontrustende en tegelijk aangrijpende aspecten van de geschiedenis van de naziconcentratiekampen is het bestaan van georganiseerd muziekleven binnen de kampmuren. Terwijl miljoenen mensen werden vernederd, uitgehongerd, gedwongen tot dodelijke dwangarbeid of vermoord in de vernietigingscentra, speelden op diezelfde plaatsen orkesten muziek. Dit lijkt op het eerste gezicht onverenigbaar met de gruwel van de Holocaust, maar juist die schrijnende tegenstelling maakt het onderwerp historisch en menselijk zo belangrijk. Muziek in de kampen was nooit onschuldig vermaak; ze was doordrenkt van macht, dwang, vernedering, propaganda, maar ook van menselijke veerkracht, verzet en de wanhopige poging om de eigen waardigheid en identiteit te behouden.

Funcities van muziek binnen het kampstelsel

De SS organiseerde in tientallen kampen officiële orkesten, vaak samengesteld uit kampgedetineerden die voor de deportatie professioneel musici waren geweest. Deze orkesten hadden concrete, door de kampleiding opgelegde functies. Ten eerste moesten ze marsmuziek spelen tijdens het dagelijkse vertrek en de terugkeer van werkcommando's, zodat de gedetineerden in een regelmatig tempo de poort in en uit konden marcheren. Dit diende een praktisch doel voor de bewakers, die zo makkelijker het aantal gevangenen konden tellen en controleren, maar het had ook een diep vernederend karakter: mensen die uitgeput, ziek en ondervoed waren, moesten op de maat van vrolijke marsen en oprethemelodieën voorbijlopen, terwijl bewakers toekeken en soms lachten. Overlevenden hebben beschreven hoe deze combinatie van muziek en systematische wreedheid een van de meest ontwrichtende ervaringen van het kampleven was. Ten tweede werd muziek gebruikt tijdens appels, strafexercities en zelfs bij executies, waarbij het spelen van bekende, soms sentimentele melo-

dieën een instrument van psychologische terreur werd. De SS liet orkesten spelen om de indruk van orde en beschaving te wekken, terwijl tegelijkertijd extreem geweld plaatsvond. Deze combinatie van esthetiek en barbarij was door de daders bewust ingezet: muziek moest de waarneming van de werkelijkheid vervormen, zowel voor buitenstaanders als voor de kampgedetineerden zelf. Ten derde dienden orkesten en muzikale voorstellingen soms een propagandadoel, vooral wanneer buitenlandse waarnemers of het Rode Kruis het kamp bezochten. Muziek werd dan ingezet om de wereld te doen geloven dat de omstandigheden in de kampen humaan waren.

Het orkest van Auschwitz-Birkenau

Auschwitz-Birkenau kende meerdere orkesten, waaronder een mannenorkest en, vanaf 1943, een vrouwenorkest. Het vrouwenorkest van Birkenau werd geleid door de Oostenrijkse violiste Alma Rosé (1906-1944), een nicht van componist Gustav Mahler en dochter van violist Arnold Rosé. Alma Rosé wist door haar autoriteit en muzikale discipline het orkest een zekere bescherming te

bieden: de muzikanten kregen relatief betere voeding en onderdak dan andere gevangenen, wat voor velen het verschil betekende tussen overleven en sterven. Tegelijkertijd stond het orkest onder voortdurende druk van de SS en moest het dagelijks urenlang marsmuziek spelen voor de werkcommando's die de poort passeerden, evenals lichte klassieke muziek en populaire melodieën voor SS-officieren. Bijzonder aangrijpend zijn de getuigenissen over orkesten die moesten spelen bij de aankomst van transporten op de Rampe in Birkenau, op het moment dat de zogenaamde selectie plaatsvond: de scheiding tussen wie onmiddellijk naar de gaskamers werd gestuurd en wie tijdelijk tot dwangarbeid werd veroordeeld. Muziek moest de nieuw aangekomenen geruststellen en de indruk wekken dat er niets ernstigs aan de hand was, terwijl in werkelijkheid honderdduizenden mensen binnen enkele uren werden vermoord. Deze inzet van muziek als instrument van misleiding behoort tot de meest cynische aspecten van het vernietigingsproces. De Franse zangeres en pianiste Fania Fénelon (1908-1983), die zelf lid was van het vrouwenorkest in Birkenau, beschreef



▲ Het orkest, bestaande uit kampgedetineerden, in Auschwitz I, net naast de keukens van het kamp

▲ Liedblad van het Moorsoldatenlied getekend door Hanns Kralik, gedetineerde in KL Börgermoor in 1933-1934

deze ervaringen na de oorlog in haar memoires. Haar getuigenis, later verwerkt in boeken¹ en verfilmingen, behoort tot de belangrijkste bronnen over het dagelijkse leven van de muzikanten in het kamp: de constante angst, de afhankelijkheid van de goodwill van SS'ers, maar ook de solidariteit tussen de vrouwen en de merkwaardige troost die muziek soms kon bieden, zelfs te midden van de verschrikking.

Theresienstadt: het 'voorbeeld-kamp' en zijn componisten

Een bijzondere plaats in de geschiedenis van muziek in de Holocaust neemt het getto-kamp Theresienstadt (Terezín) in, in het huidige Tsjechië. De nazi's presenteerden Theresienstadt aan de buitenwereld als een modelkamp waar Joden een relatief beschermd leven zouden leiden, terwijl het in werkelijkheid een doorgangstation was naar de moordcentra in het oosten, met name Auschwitz. Juist omdat Theresienstadt een propagandafunctie had, kreeg cultureel leven er een unieke, hoewel altijd broze en door de SS gecontroleerde, ruimte. In Theresienstadt ontstonden koren, kamerorkesten en operavoorstellingen, georgani-

seerd door gedetineerden zelf, onder wie vooraanstaande Middeuropese musici en componisten. Namen als Viktor Ullmann (1898-1944), Gideon Klein (1919-1945), Pavel Haas (1899-1944) en Hans Krása (1899-1944) zijn onlosmakelijk verbonden met de muziekgeschiedenis van dit kamp. Ullmann componeerde in Theresienstadt onder meer de opera *Der Kaiser von Atlantis*, een verkappt allegorisch werk over de dood en de macht van tirannie, dat pas na de oorlog werd uitgevoerd omdat de kampleiding de opvoering ervan verbood. Hans Krása's kinderspeelstuk *Brundibár* werd tientallen keren opgevoerd door Joodse kinderen in Theresienstadt en zelfs getoond aan een delegatie van het Internationale Rode Kruis in 1944, als onderdeel van een grootschalige propagandacampagne die de werkelijke aard van het kamp moest verhullen. Vrijwel alle genoemde componisten werden in 1944 gedeporteerd naar Auschwitz, waar de meesten werden vermoord. Het culturele leven in Theresienstadt toont op schrijnende wijze hoe kunst en creativiteit konden voortbestaan onder extreme onderdrukking, terwijl diezelfde kunst tegelijkertijd door de daders werd

misbruikt om de buitenwereld te misleiden over de aard van de vernietigingspolitiek.

Muziek in andere kampen en moordcentra

Ook in kampen als Dachau, Buchenwald, Sachsenhausen, Mauthausen en moordcentra als Bełżec, Sobibór en Treblinka bestonden vormen van georganiseerde muziek, variërend van officiële orkesten tot clandestiene, informele muziekbeoefening tussen gedetineerden onderling. In sommige kampen werden liederen geschreven die specifiek verwezen naar het kampleven, zoals het beroemde *Moorsoldatenlied* (ook bekend als *Die Moorsoldaten*), dat ontstond in het vroege concentratiekamp Börgermoor en later door kampgedetineerden in vele andere kampen werd overgenomen en gezongen als uiting van verzet en menselijke waardigheid. In moordcentra zoals Sobibór, Treblinka en Bełżec, waar het overgrote deel van de aangekomen mensen binnen enkele uren werd vermoord, was er nauwelijks ruimte voor georganiseerd cultureel leven zoals in Theresienstadt, maar ook hier zijn getuigenissen bekend van gedwongen gezang of muziekbegeleiding bij

In het nummer 124 (April 2017) van haar tijdschrift GETUIGEN TUSSEN GESCHIEDENIS EN HERINNERING wijdde Stichting Auschwitz een dossier aan het thema *Muziek in de kampen*



het aankomstproces, ingezet door de daders om paniek te voorkomen en het vernietigingsproces efficiënter te laten verlopen. Zo klonk in Bełżec de militaire muziek *Drei Lilien* door de boxen, op het moment dat de slachtoffers door de *Schlauch* naar de gaskamers werden geloodst.

Muziek als overlevingsstrategie en instrument van macht

In de kampen had muziek een dubbele, diep ambigue functie. Enerzijds was het een instrument in handen van de daders: een middel tot vernedering, misleiding, controle en propaganda. Anderzijds was muziek voor veel gevangenen een manier om hun menselijkheid te behouden, hun culturele identiteit vast te houden, verdriet te verwerken en soms zelfs stille vormen van verzet te uiten. Voor musici in het orkest kon deelname bovendien letterlijk levensreddend zijn, omdat zij vaak wat betere voedsel- en huisvestingsomstandigheden kregen dan andere gevangenen, al bleef hun positie te allen tijde precair en afhankelijk van de willekeur van de SS.

Herinnering en naoorlogse erkenning

Na de bevrijding van de kampen bleven composities die in Theresienstadt en elders waren geschreven lange tijd onbekend. Vanaf de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw begonnen musicologen en orkesten wereldwijd het werk van vermoorde componisten als Ullmann, Klein en Haas te herontdekken en opnieuw uit te voeren. Deze heruitvoeringen worden vandaag beschouwd als een belangrijke vorm van historische gerechtigheid: ze geven een stem terug aan kunstenaars wier leven en werk door de nazi's werden vernietigd, en ze herinneren eraan dat de slachtoffers van de Holocaust niet alleen anonieme cijfers waren, maar mensen met namen, talenten en een rijk cultureel leven vóór hun dood. Het bestaan van orkesten en muziek in de naziconcentratiekampen en vernietigingscentra vormt een van de meest complexe hoofdstukken uit de geschiedenis van de Holocaust. Muziek was er tegelijk instrument van onderdrukking en uiting van menselijke waardigheid, middel tot

misleiding en bron van troost, onderdeel van het vernietigingsapparaat en tegelijk een laatste bolwerk van cultuur en identiteit. Het bestuderen van dit onderwerp helpt niet alleen om de perfide werkwijze van het naziregime beter te begrijpen, maar ook om de veerkracht en de menselijkheid te eren van hen die, te midden van onvoorstelbare wreedheid, probeerden hun cultuur, hun kunst en hun waardigheid te bewaren. ■

Frédéric Crahay
Vzw Auschwitz in Gedachtenis

(1) Fénelon, Fania, *Das Mädchenorchester in Auschwitz*, München: dtv, 1981, 380 p.

EEN GIGANTISCHE SYNAGOGE ZWEEFT BOVEN VENETIË

De twaalf meter hoge opblaasbare installatie van kunstenaar Anna Kamyshan is een eerbetoon aan de verdwenen synagogen van Oost-Europa en aan eeuwen van Joodse omzwervingen.

Deze zomer zweeft er een monumentale synagoge boven de lagune van Venetië. Deze met helium gevulde opblaasbare sculptuur, genaamd 'Nabatele', is twaalf meter hoog en is geïnspireerd op de oude houten synagogen die vroeger in de shtetls van Oost-Europa stonden. Het werk, dat is opgesteld in de buurt van het Arsenaal, een van de belangrijkste locaties van de Biënnale van Venetië, is bedacht door Anna Kamyshan, een in Londen gevestigde Oekraïense kunstenaar en architecte. Het beeld is bijzonder indrukwekkend in een stad waar vijf eeuwen geleden synagogen van buitenaf niet zichtbaar mochten zijn en verborgen

moesten worden in gewone gebouwen. Maar voor de kunstenaar is het feit dat deze synagoge op geen enkele grond rust net zo belangrijk als haar zichtbaarheid. "Ik wilde dat ze niet geworteld was, omdat wij als Joden altijd in beweging zijn geweest, overal en nergens tegelijk", legt ze uit. De geschiedenis van het kunstwerk sluit ook aan bij die van de maker. Anna Kamyshan ontdekte op elfjarige leeftijd haar Joodse afkomst, die lange tijd verborgen was gehouden door haar grootvader, een overlevende van het bloedbad van Drobitsky Yar, nabij Charkov. Hij had zijn naam veranderd om zijn identiteit te verbergen en had nooit over zijn verleden gesproken, totdat een reis van zijn zoon naar Israël hem ertoe bracht zijn verhaal te vertellen.

Het beeld herinnert niet alleen aan de Joodse gemeenschappen die tijdens de Shoah werden

vernietigd, maar ook aan de eeuwenlange moeilijkheid om een plek te vinden waar men zich duurzaam kon vestigen. De naam, afgeleid van een Jiddisch woord dat een oproep tot actie impliceert, sluit aan bij een eerder videoproject waarin een vliegende synagoge door Londen, New York, Warschau, Berlijn, Jeruzalem en Odessa vloog. De installatie, die tot half september te zien is, moet dag en nacht worden bewaakt om vernielingen te voorkomen en de imposante structuur in de lucht te houden. Verschillende buitenlandse Joodse instellingen hebben al belangstelling getoond om het werk daarna een plaats te geven. Een synagoge zonder fundering, maar voor iedereen zichtbaar: boven de wateren van Venetië verandert 'Nabatele' de geschiedenis van de ballingschap in een spectaculair symbool van de Joodse aanwezigheid.

PROGRAMMA

- 08:30 Onthaal
- 09:00 Inleiding
- 09:30 Concentratiekampen versus moordcentra, een wereld van verschil
- 10:30 Koffiepauze
- 10:45 *Aktion T4*, de nazistische genadedood
- 11:30 *Einsatzgruppen*, de holocaust met de kogel
- 12:00 Lunch
- 13:00 Chelmno, het eerste moordcentrum
- 13:45 *Aktion Reinhardt*
- 14:15 Koffiepauze
- 14:30 Belzec, het laboratorium
- 15:00 Sobibór, de frustratie
- 15:30 Treblinka, het primitieve moordcentrum
- 16:00 Birkenau, de perfecte moordfabriek
- 16:30 Besluit en evaluatie

HET NAZIVERNIETIGINGSPROCES: EEN TECHNISCHE INVALSHOEK

EEN PEDAGOGISCHE VORMINGSDAG GEORGANISEERD DOOR DE VZW AUSCHWITZ IN GEDACHTENIS

Frédéric Crahay en Johan Puttemans

VRIJDAG 20 NOVEMBER 2026
9 - 17 UUR

**LES ATELIERS
DES TANNEURS** (Zaal Gamay)
Huidevettersstraat 60A
1000 Brussel

GRATIS TOEGANG
Inlichtingen en
inschrijving (verplicht) via
info@auschwitz.be

Op wandelafstand van BRUSSEL CENTRAAL en BRUSSEL ZUID
Bus 52 en 48 - halte VOSENPLEIN
Metro HALLEPOORT

VZW AUSCHWITZ IN GEDACHTENIS - STICHTING AUSCHWITZ
WOLSTRAAT 17/BUS 50 - 1000 BRUSSEL - TEL.: +32 (0)2 512 79 98

WWW.AUSCHWITZ.BE
INFO@AUSCHWITZ.BE

Eindredactie: Henri Goldberg
Hoofdredactie: Frédéric Crahay, Johan Puttemans
Redactiesecretaris: Line Maes
Redactiecomité: Dirk Lagast, Jean Cardoen,
Dimitri Roden, Fabian Van Samang
Vertalingen naar het Nederlands: Rudy Trullemans
Graficus: Georges Boschloos

Met de steun van:

 **nationale
loterij**
MEER DAN SPELEN