

Toespraak Christophe Busch op de prijsuitreiking Stichting Auschwitz op 28 november 2023 in het stadhuis van Brussel

Ik presenteer op de voorpagina van mijn proefschrift twee elementen van mijn betoog. Het eerste is visueel duidelijk zichtbaar, maar onbegrijpelijk. Het toont een studio-opname van een groot wit pluizig Angorakonijn, een haas. En natuurlijk stelt u zich de vraag wat in godsnaam deze foto te maken heeft met de Holocaust als een van de meest tragische gebeurtenissen uit onze recente menselijke geschiedenis. Het tweede element is moedwillig wat verstopt en is een aforisme van de Duitse natuurkundige Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), dat stelt: “zeer vele en misschien wel de meeste mensen moeten om iets te vinden eerst weten dat het er is.” Met deze twee verwonderlijke elementen startte ik mijn zoektocht naar de beeldvorming van ouderschap tijdens het nationaalsocialisme tussen 1933 en 1945. Het was initieel ingegeven door het in 2007 publiek gemaakte fotoalbum van Karl Höcker, die als voormalig adjudant van de kampcommandant een onverbloemde inkijk gaf in de fotografische representatie van de vaderwereld in Auschwitz. In mijn zoektocht naar wie de man was achter dit unieke fotoalbum uit Auschwitz en wat het juist toonde (of net niet toonde), kwam een grillig pad tevoorschijn van allerhande visuele bronnen die soms haaks stonden op de klassieke representatie van het kwaad en de ouders die meestal als duivel of desperado te zien waren op de bevrijdingsfoto's van de kampen of in de beklagdenbanken van de naoorlogse processen.

Vanuit de confrontatie met de visuele “normaliteit” die we in het Höckeralbum waarnemen, we zien immers geen misdaden of gruweldaden in het album, stel ik dat bij het interpreteren van dergelijke bronnen men 1/ de dingen niet ziet en 2/ men de dingen niet in relatie tot elkaar ziet. In een bredere zoektocht naar visuele bronnen van ouderschap, die op het eerste zicht moeilijk te begrijpen zijn, analyseerde ik verschillende fotoverzamelingen die als “markers van het kwaad” gekende en minder gekende processen van ouderschap aantoonde. Zo'n eerste visuele bron was Himmler's fotoalbum over het SS Angora project in de kampen. Een presentatiealbum gemaakt voor Himmler dat het fokken van Angorakonijnen voor wol en vlees toont binnen het bredere kampstelsel en de economische administratie van de SS, maar ook de bredere ideologische en oorlog gerelateerde propaganda die een extreem utilitaire benadering voorstond, gebaseerd op raciale pseudowetenschap en sociaal Darwinisme. Een andere bron die ik selecteerde waren de wetenschappelijke artikelen geschreven door Günther Niethammer over de vogelwereld van Auschwitz. Als wetenschapper-kampbewaker kreeg Niethammer de positie als jachtopziener (een ziener dus) en kreeg daarmee de toegang tot het gehele SS-*Interessengebiet* van Auschwitz. Zijn ornithologisch wetenschappelijk onderzoek resulteerde tot de volledige beschrijving van de vogelwereld in Auschwitz en tevens enkele herkenbare foto's die deze biotoop natuurkundig vastlegden. Maar geen woord over het geweld en geen beeld van de gruwel die zich op dat moment voltrok. Helemaal anders zijn de vier clandestien genomen foto's door enkele leden van het *Sonderkommando* in Birkenau. De foto's zijn uniek, want ze werden genomen door slachtoffers die een onderdeel van het proces van ouderschap wilden verzilveren op de lichtgevoelige plaat. De foto's tonen wel de gruwel in het hart van de hel. Je ziet slachtoffers op weg naar de gaskamer en de verbranding van lichamen in open lucht achter crematorium V. Een luchtopname gemaakt door de geallieerden in de zomer van 1944 toont dezelfde witte wolken van crematie, maar dan deze maal vastgelegd door een ijzeren vogel hoog boven in de lucht. Deze “markers van het kwaad” tonen het parallelle universum dat Auschwitz, en vele andere plaatsen van ouderschap, was. Er bestaan als het ware twee werelden: een waar de ouders in een herkenbaar universum vertoefden waar teambuilding, samenhang en allerhande samenlevingsaspecten een eerder normaal verloop kenden en een andere wereld waar de slachtoffers werden uitgesloten tot het morele universum. Een wereld die Primo Levi benoemde als de Upside-Down. Een buitengewone wereld voor de slachtoffers

waar alles was onderste boven gedraaid. Het zijn deze twee werelden, een wereld van *belonging* en een wereld van *othering*, die innig met elkaar verbonden zijn en mede talloze processen van daderschap vooruit stuwden.

Met mijn onderzoek richtte ik me dan ook op de nationaalsocialistische visualiteit of beeldvorming die mede aan de basis van de Holocaust had gelegen. Het is daarbij van belang te weten dat de meeste Holocaust gerelateerde fotografie, gedurende de twaalf jaren van het Nationaal Socialisme, werd gemaakt door daders en documenteert niet alleen direct of indirect hun ideologisch kader, maar ook verschillende aspecten van dat daderschap en de maatschappelijke verwickelingen waarbinnen dit gebeurde. Door het (dader)beeldmateriaal als bron zelf te benaderen, analyseerde ik hoe het gecreëerde en verspreide beeldmateriaal vormgaf aan een nationaalsocialistische visualiteit of beeldvorming die mensen geleidelijk aan betrokken bij processen van daderschap of hen op zijn minst deed wegstijgen van de processen van slachtofferschap. De verbeelding van het daderschap is te vinden in officiële fotoalbums en andere gecoördineerde visuele voorstellingen in media of tentoonstellingen, maar is ook te zien in private (dader)fotografie die toewerkt naar de door de staat gewenste visuele kaders.

In vijf hoofdstukken en vijf beeldsecties richtte ik me op enkele visuele markers van het kwaad in Auschwitz en andere kampen, de manier waarop het concentratiekamp als een nieuw en noodzakelijk instrument werd gevisualiseerd door de opkomende nationaalsocialistische staat, de manier waarop de harde kern van daders hun eigen leven en werk in de kampen visualiseerden, de manier waarop wreedheidsfotografie kan fungeren als een performatief (visueel referentiekader) dat daderschap normaliseert, stimuleert of zelfs initieert en tenslotte hoe we daderfotografie vandaag kunnen benaderen als een bron die ons zoals Hannah Arendt het stelde "momenten van waarheid" laat zien, waarvan we kunnen leren.

Door deze visuele anekdotes, die "momenten van waarheid" bevatten, als zelfstandig bronnen te analyseren binnen een brede historiografische context (die voornamelijk gebaseerd is op geschreven bronnen), kunnen we de verschillende dynamieken van collectieve geweldsprocessen beter begrijpen. Met andere woorden het begrijpen van de tijdloze mechanismen van het totalitarisme (zoals de processen van slachtofferschap, daderschap en implicatie of betrokkenheid) noodzakelijk die visuele omslag door deze visualiteit of beeldvorming zelf kritisch te analyseren. De enorme en diverse hoeveelheid aan beeldmateriaal van de Holocaust heeft een groot potentieel om ons te leren hoe het beeld werd gebruikt als een instrument van beïnvloeding en hoe we het kunnen gebruiken als een instrument van reflectie en analyse. Op die manier wordt een beroep gedaan op visuele vaardigheden die meer dan ooit nodig zijn in onze zoektocht om de complexe dynamiek van geweldsprocessen beter te begrijpen en er effectiever op in te spelen.