

Liesbeth Hoeven, **Een boek om in te wonen. De verhaalcultuur na Auschwitz** (Dissertatie Tilburg 2015; Hilversum: Verloren, 2015, 310 pp., ISBN 978 90 8704 491 6).

De maanden april en mei bieden elk jaar een vloedgolf van krantenartikelen en radio- en televisieprogramma's over de Tweede Wereldoorlog. Steeds meer – het is al vaker geconstateerd – is de Shoah in de herinneringscultuur een centrale plaats gaan innemen. Vaak gaat het in de herdenkingsartikelen en -programma's om getuigenissen van overlevenden, en dus dient de vraag zich aan hoe we de erfenis van de Shoah vorm zullen geven wanneer de generatie van rechtstreekse ooggetuigen geheel zal zijn uitgestorven. Vermoedelijk zal de kunst in al haar verscheidenheid voor een belangrijk deel de rol van de ooggetuigen overnemen. De wijze waarop dat nu gebeurt is het onderwerp van het proefschrift waarop Liesbeth Hoeven eerder dit jaar in Tilburg promoveerde. Uit de titel en ondertitel zou je kunnen afleiden dat haar aandacht vooral uitgaat naar de literatuur, maar dat blijkt een misvatting. Met 'verhaalcultuur' doelt zij op de narratieve structuur van de uitingen van de herinneringscultuur zonder dat het altijd om verhalende teksten gaat, al zijn de laatste ook goed vertegenwoordigd in haar studie.

De auteur stelt dat de cultuur, het publieke bewustzijn, zich een *master narrative* heeft gekozen dat in zijn kortste samenvatting luidt: 'Nooit meer Auschwitz'. Zij koos vervolgens vier voorbeelden die zich enerzijds voegen in dat *master narrative*, maar zich daar anderzijds als *counter story* ook tegen verzetten. De selectie van juist deze vier is verrassend, want twee ervan horen in het hart van het 'Nooit meer Auschwitz'-verhaal: het dagboek van Anne Frank en *Leben oder Theater* van Charlotte Salomon. Het zijn wel *counter stories*, maar dan tegen het in hun tijd dominante verhaal van het nationaalsocialisme. Hier wreekt zich dat de keuze van de vier voorbeelden uit de overvloed van mogelijkheden niet duidelijk verantwoord wordt. De andere twee voorbeelden zijn Art Spiegelmans beeldverhaal *Maus* en de beeldende-kunstprojecten van de Duitse kunstenaar Jochen Gerz. Bij ieder van deze vier gebruikt de auteur een ander wetenschapsgebied of theorie om zich een extra toegang tot het kunstwerk te verschaffen. Voor *Maus* is dat de intieme journalistiek; voor Anne Frank erfgoedstudies (het gaat in dat hoofdstuk meer om het Anne Frank Huis dan om het dagboek zelf); voor Charlotte Salomon de traumatheorie; en voor Jochen Gerz de conceptuele kunst. Deze combinaties roepen wel vragen op: zou bijvoorbeeld Charlotte Salomons werk niet met evenveel recht vanuit de intieme journalistiek benaderd kunnen worden en speelt de traumatheorie niet een even grote rol in het werk van Art Spiegelman? Het is duidelijk dat

geen mens nog het hele veld van de herinneringscultuur van Auschwitz kan analyseren, of zelfs maar overzien, maar in een studie als deze zouden de gemaakte keuzes wel gemotiveerd moeten worden. Zo wekt het verbazing dat, wanneer het om ‘verhaalcultuur’ gaat, met bovendien een flink aandeel voor het beeld, aan de wereld van de film geheel voorbij wordt gegaan. Voor de meeste mensen in de eenentwintigste eeuw zal de film toch het voornaamste medium zijn voor hun kennismaking met het complex van gebeurtenissen dat met ‘Auschwitz’ aangeduid wordt. En juist ook in films zijn zowel een *master narrative* als *counter stories* te vinden.

Liesbeth Hoeven bespreekt de gekozen kunstwerken met aandacht voor details en met grote sensitiviteit voor het eigene van elke kunstvorm. Zij bereikt daarin grote diepzinnigheid, maar neemt ook eigenzinnige posities in. Wat mij betreft legt zij een wat al te grote stelligheid aan de dag in haar interpretatie van bijvoorbeeld *Maus*. Zij stelt dat Arties zoektocht naar de verdwenen dagboeken van zijn moeder daarin centraal staat (251), maar dat lijkt me meer ingegeven door de aandacht voor de troep van afwezigheid en onzichtbaarheid die zij in de vier besproken herinneringsvormen signaleert dan door het beeldverhaal van Spiegelman zelf. Voor veel lezers, ook voor degenen die goed op de hoogte zijn van de herinneringscultuur van de Shoah, zal de keuze voor het werk van Jochen Gerz een verrassing zijn. Het is een boeiend hoofdstuk dat tot nadenken stemt. Verschillende projecten van Gerz draaien om onzichtbaarheid. Zo bijvoorbeeld zijn ‘Mahnmal gegen Faschismus’ in Hamburg, een zuil waar het publiek eigen namen op kan schrijven en die langzaam, over een aantal jaren, in de grond zakt tot hij (in 1993) geheel verdwenen is. Of de stenen van het slotplein in Saarbrücken, die hij aan de onderkant voorziet van de ingekraste naam van een vernietigde joodse begraafplaats in Duitsland. Bezoekers van het slotplein zijn zich er, op een doodenkele uitzondering na misschien, niet van bewust. Het proces van het plaatsen van die stenen, ’s nachts hoewel niet in het geheim, kan zelf als kunstwerk beschouwd worden. Maar wat als het proces voltooid is? Heeft onzichtbare kunst nog zeggingskracht? De meeste passanten zijn zich er totaal niet van bewust, evenmin als van een nabijgelegen Gestapocel waar de inscripties van gevangenen nog op de muren te zien zijn. Die context zou het kunstwerk kunnen versterken. Maar nu, een mislukte gedachtenis-vorm? Of voor de fijnproever juist extra krachtig, omdat het project immers het proces van vergeten aan de kaak wil stellen?

De breedte van het onderzoek van Liesbeth Hoeven is imponerend, evenals haar reflectie op de kunstwerken, waarmee ze die in al hun diversiteit toch in één greep houdt. Het doet verlangen naar een groot internationaal en interdisciplinair samenwerkingsverband waarin beschreven, geanalyseerd en geëvalueerd wordt wat er allemaal door de jaren heen tot op de dag van vandaag aan uitingsvormen van de herinnering aan de Shoah het licht heeft gezien.