

De Bezetting revisited

Hoe van De Oorlog een ‘normale’ geschiedenis werd gemaakt die eindigt in vrede

BARBARA HENKES

The Occupation revisited. How Wartime and Repression are converted into ‘Normal’ History

At the end of 2009, a new television series about the Netherlands during the Second World War (called *The War*) was broadcast on Dutch television. Barbara Henkes examines how this audiovisual history can be interpreted and contextualized within Dutch historiography concerning the Second World War and the holocaust. *The War* was inspired by the wish to take a stand against the viewpoint that was articulated by figures such as the well-known historian, Loe de Jong. During the years 1960-1965 he presented a history of the Netherlands during the war on Dutch national television. This was the first of its kind and was entitled *The Occupation*. The program depicted the Netherlands as a violated nation whose citizens rose up *en masse* to oppose the ‘tide of evil’ that swept over them from Germany. De Jong’s national epic, which was also presented in a series of famous books, acquired the status of a *master narrative*, although it remained somewhat controversial. Soon afterwards other, more ambivalent perspectives on this dramatic episode in Dutch history were presented on Dutch television, with the trailblazing documentary entitled ‘*Resolute, but Flexible and in Moderation*’ (1974) leading the way. The program makers of *The War* ignore these alternative narratives and instead present us with a ‘new’ *master narrative*: their War has Hegelian traits in which coincidence or ‘fate’ determined whether someone collaborated with the Nazi’s, got involved in some form of resistance or carried on with business as usual; a scenario in which ‘human agency’ seems to disappear in the maelstrom of history.

Inleiding

In 2010, 65 jaar na de bevrijding, gaat de Tweede Wereldoorlog ‘met pensioen’. Dit vooruitzicht maakte de weg vrij voor een nieuwe documentaireserie over Nederland in oorlogstijd. Niet alleen zouden vernieuwende inzichten van wetenschappelijk onderzoek voor een breed publiek toegankelijk gemaakt worden, maar bovendien wilden de makers het oorlogsverleden vanuit een geheel nieuwe invalshoek belichten. Een invalshoek die de kijker niet zou belasten met een van bovenaf opgedrongen oordeel over wie of wat nu ‘goed’ en ‘fout’ was in de Oorlog.

Vanaf oktober 2009 werd de negendelige serie *De Oorlog* wekelijks op zondagavond *prime time* uitgezonden door de NPS-televisie. De eindredactie lag in handen van Ad van Liempt, die zijn sporen heeft verdiend in de verbeelding van het verleden op televisie, onder meer als eindredacteur van het geschiedenisprogramma *Andere Tijden*. Naast het scenario voor de televisieserie schreef hij het gelijknamige boek *De Oorlog* dat tegelijkertijd werd uitgebracht.¹ De voormalige directeur van het Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD) Hans Blom stond hem daarbij ter zijde als *senior advisor*, terwijl een team van vier onderzoekers anderhalf jaar lang op zoek ging naar nog onbekend bronnenmateriaal en geschikte gesprekspartners (zowel professionele historici als ervaringsdeskundigen). Inhoudelijk werd nauw samengewerkt met het NIOD en met het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid.² De uitvoering van de verschillende afleveringen lag in handen van vier verschillende regisseurs³ en de productie van de serie werd mogelijk gemaakt dankzij financiële steun van het Nationaal Fonds voor Vrijheid en Veteranenzorg en vooral van het project ‘Erfgoed van de Oorlog’ van het ministerie van Volksgezondheid, Welzijn en Sport (vws).

Deze financiële steun strekte zich ook uit tot de serie *13 in de Oorlog*, een dertiendelige serie voor de jeugd, die eveneens op 25 oktober 2009 van start ging. Beide programma’s zijn nu in handzame DVD-boxen verkrijgbaar. Daarnaast kan de geboden informatie nader bestudeerd en uitgediept worden via de goed toegankelijke websites <http://deoorlog.nps.nl> en <http://13indeoorlog.nps.nl>. Bij de lancering van beide series en websites op 19 oktober 2009 werd nadrukkelijk gezegd dat de overheid geen inhoudelijke bemoeienis had, ook al participeerden twee ambtenaren van vws

1 Ad van Liempt, *De Oorlog* (Amsterdam 2009).

2 Naast het team van onderzoekers, bestaande uit Chris van Esterik, Suzanne Hendriks, Yfke Nijland en Femke Veltman, slaagden René Kok (fotoresearch) en Gerard Nijssen (filmresearch) erin fascinerend beeldmateriaal op het spoor te komen.

3 Godfried van Run (afleveringen 1, 3 en 4), Matthijs Cats (afleveringen 2, 5 en 6), Gerda Jansen Hendriks (afleveringen 7 en 8) en Dirk Jan Roeleven (aflevering 9).

in de redactieraad.⁴ Dat neemt niet weg dat de overheid met haar subsidie van een kleine twee miljoen euro voor beide projecten⁵, onmiskenbaar een agenderende functie vervult bij deze hernieuwde (re)presentatie voor een breed publiek van de meest onderzochte vijf jaar uit de vaderlandse geschiedenis. Des te meer reden om te achterhalen hoe en met welke uitgangspunten dat gebeurt.

Ik zal nagaan in hoeverre de makers er daadwerkelijk in zijn geslaagd een nieuwe visie op het oorlogsverleden te presenteren. Eerst kijk ik naar de wijze waarop het oorlogsverleden eerder – met name in de tv-programma's *De Bezetting* (1960-1965) en *Vastberaden, maar soepel en met mate* (1974) – in beeld is gebracht en hoe *De Oorlog* zich daartoe verhoudt.⁶ Daarbij wordt aandacht geschonken aan de literatuur waarop de makers zich baseren en het bronnenmateriaal dat zij opspoorden of zelf produceerden. Door vervolgens te onderzoeken hoe zij de inzichten uit al dat materiaal hebben verwerkt, met welke retorische middelen (ook in de montage) die inzichten worden gepresenteerd en wie daarbij wel of geen stem en smoel krijgen, wordt duidelijk welk ordenend principe er aan dit historische beeldverhaal ten grondslag ligt en wat dat uiteindelijk heeft opgeleverd.

Eerdere beeldverhalen van Nederland in Oorlogstijd: heldenepos en anti-epos

Wat kan een televisieserie over de Tweede Wereldoorlog anno 2009 toevoegen aan de beeldverhalen die televisiekijkend Nederland eerder over deze episode te zien kreeg? Die vraag brengt ons bij het pionierswerk van de historicus Loe de Jong, die vanaf de oprichting in 1945 tot aan zijn pensionering in 1979 het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie (nu NIOD) bestierde. Toen de televisie vanaf de jaren 1950 zijn snelle opmars begon in de Nederlandse huiskamers, realiseerde de voormalig journalist en medewerker van Radio Oranje zich het belang van dit nieuwe massamedium. Tussen 1960 en 1965 bracht De Jong het oorlogsverleden in de huiskamers met de televisieserie *De Bezetting*. Hij vervulde zowel de rol van onderzoeker, scenarioschrijver en presentator, terwijl Milo Anstadt de regie op zich nam. Met deze 21-delige

4 De redactieraad bestond uit Arend Jan Heerma van Voss, Chris van der Heijden, Puck Huitsing, Cees Labeur, Ellen van der Waerden en Jolande Withuis.

5 Navraag bij de betreffende organisaties leert dat VWS een bedrag van € 1.305.754,- heeft bijgedragen aan de research- en productiekosten voor *De Oorlog* en een bedrag van € 637.848,- aan *13 in de Oorlog* (zowel de tv-series als de

begeleidende websites). Het Nationaal Fonds voor Vrijheid en Veteranenzorg heeft aan beide series € 830.000 bijgedragen.

6 Eerder recenseerde ik de losse afleveringen van *De Oorlog* voor <http://www.athenaeum.nl>. Voor een eerste beschouwing over alle delen zie: Rudolf Dekker, 'Aanpassen in De Oorlog', *Geschiedenis Magazine* 1 (januari 2010) 20-23.

serie ontwikkelden zij een sjabloon voor de verbeelding van de oorlog op de Nederlandse televisie, dat in 1989 onder dezelfde titel in een nieuw jasje werd gestoken met Pier Tania als presentator.⁷

De Jong benadrukte bij verschillende gelegenheden dat zijn relaas de vrucht was van wetenschappelijk onderzoek en dat hij de feiten voor zichzelf liet spreken. Dat neemt niet weg dat *De Bezetting* werd gedragen door 'de idee van een aangerande, maar ongedeelde en ongebroken natie'.⁸ De Jongs heldenepos over 'het Nederlandse volk' dat het kwaad had overwonnen en gezuiverd uit de strijd tevoorschijn was gekomen, werd een doorslaggevend succes dat zich vastzette in het visuele geheugen van zo'n vier miljoen Nederlanders.⁹ Televisiemakers die zich hierna aan een programma over de oorlogsperiode waagden, zouden zich tot *De Bezetting* moeten verhouden. Zo blijkt ook uit de verantwoording van Ad van Liempt als hij stelt dat in *De Oorlog* mensen aan het woord komen die volgens hem door De Jong genegeerd werden, zoals voormalige nationaalsocialisten, Oostfrontstrijders en andere collaborateurs. Van Liempt voegt daar aan toe dat 'de motieven van wat we tegenwoordig daders en omstanders noemen zeker zo interessant [zijn] als de overwegingen van verzetsmensen of de ervaringen van overlevenden en nabestaanden'.¹⁰ Kennelijk is hij vergeten dat De Jong de nodige aandacht besteedde aan de positie en motivering van individuele NSB-leden in deel 5 van *De Bezetting*.

Het is opmerkelijk dat Van Liempt zich zo nadrukkelijk afzet tegen de benadering van De Jong, zonder te verwijzen naar spraakmakende collega's die in een eerder stadium De Jongs sjabloon van het onverschrokken Nederland in verzet tegen het perverse nazi-Duitsland hebben opengebroken. Dat geldt vooral voor de avondvullende documentaire *Vastberaden maar soepel en met mate. Herinneringen aan Nederland 1938-1948* van Hans Keller, Henk Hofland

7 Chris Vos, *Televisie en Bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland* (Hilversum 1995) 70-113. H. Beunders, 'Van "Dr. L. de Jong" tot "zeg maar Loe"- de macht van de moderne media', in: M. de Keizer (ed.), *Een dure verplichting en een kostelijk voorrecht. Dr. L. de Jong en zijn Geschiedwerk* (Den Haag 1995) 145-174.

8 Frank van Vree, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis* (Groningen 1995) 57-88, aldaar 65.

9 Vos, *Televisie en Bezetting*, 108.

10 Tekst van lezing van Ad van Liempt gehouden op 21 april 2009 in het Verzetsmuseum Amsterdam. Te vinden op <http://deoorlog.nps.nl/upload/tekst-lezing-de-oorlog-websiteversie.doc> geraadpleegd 31-12-2010. Vergelijk Vos, *Televisie en Bezetting*, 97-98. Sindsdien zijn er meerdere documentaires specifiek gewijd aan de motieven en ervaringen van Nederlandse Oostboeren, SS'ers en NSB'ers, waaronder van Cherry Duyns, *Lotgevallen: de verlokking* (VPRO 1982); Wim Bosboom, *Fout, getuigenissen van NSB'ers* (TROS 1992) en Roelf van Til, *Mussert* (KRO-TV 2005).

en Hans Verhagen, die in 1974 door de VPRO werd uitgezonden.¹¹ Zij waren de eersten die collaboratie van Nederlandse zijde een prominente plaats gaven in hun hooggewaardeerde beeldverhaal van het oorlogsverleden.¹² Waar De Jong die jaren benaderde als een op zichzelf staande episode uit de Nederlandse geschiedenis die ‘het Nederlandse volk’ was ‘opgedrongen’ door ‘de’ Duitsers, wilden Keller cum suis juist laten zien dat de oorlog geen breuk vormde in de Nederlandse geschiedenis. Zij legden de nadruk op het falen van de verantwoordelijke autoriteiten en de mentale verwantschap van collaborateurs en ‘gewone’ brave burgers in Nederland.¹³ Dat maakt *Vastberaden* tot een ‘anti-epos’¹⁴, waarmee het eenduidige goed-fout schema van De Jong al ver voor de inaugurele rede van Hans Blom uit 1982 ter discussie werd gesteld.¹⁵ Net als voor De Jong geldt ook voor Keller cum suis dat zij bij de keuze van hun materiaal, bij de selectie en benadering van de geïnterviewden en bij de montage gedreven werden door een visie: zij wilden echter niet zozeer de heldhaftigheid, als wel de halfslachtigheid ten tijde van het nationaalsocialisme zichtbaar maken.

Uit niets blijkt dat de makers van *De Oorlog* studie hebben gemaakt van deze alternatieve benadering van Nederland in oorlogstijd die toch een paradigmatische verschuiving liet zien, waar schrijvende historici zo’n tien jaar later pas aan toe zouden komen. *Vastberaden* lijkt uit de canon van de oorlogsgeschiedenis te zijn verdwenen, dan wel naar de achtergrond te zijn verdreven door het rumoer rond Bloms latere pleidooi om uit ‘de ban van goed en fout’ te springen. Dat komt wellicht doordat de beeldverhalen op televisie nog zo weinig geïntegreerd zijn in onze geschiedschrijving.¹⁶ Van Liempt suggereert dat er in zijn *Oorlog* voor het eerst plaats wordt ingeruimd voor ‘gewone’ mensen en het alledaagse leven in oorlogstijd. Dan gaat

11 Op hun beurt lieten Keller cum suis zich inspireren door de historische documentaire *Le Chagrin et la Pitié* (1969). Zie: H.J.A. Hofland, Hans Keller en Hans Verhagen, *Vastberaden maar soepel en met mate. Herinneringen aan Nederland 1938-1948* (Amsterdam 1976) 32.

12 Bijna één miljoen mensen bleven constant naar dit avondvullende programma kijken. De uitzending kreeg een hoge waardering (7,7). Ook de pers was opmerkelijk positief. Vos, *Televisie en Bezetting*, 148-150.

13 H.J.A. Hofland had deze continuïteitstheze al eerder in zijn boek *Tegels lichten of Ware verhalen over de autoriteiten in het land van de voldongen feiten* (Amsterdam 1972) uit de doeken gedaan.

14 Van Vree, *In de schaduw van Auschwitz*, 84.

15 J.C.H. Blom, ‘In de ban van goed en fout? Wetenschappelijke geschiedschrijving over de bezettingstijd in Nederland’, in: idem, *Crisis, bezetting en herstel. Tien studies over Nederland 1930-1950* (Rotterdam en Den Haag 1989) 102-120.

16 Uitzondering daarop vormen het eerder aangehaalde proefschrift van Vos en het fascinerende hoofdstuk ‘Geschiedenis als monument. *De Bezetting* (1960-1965) en de nationalisering van de herinnering’ in Van Vree’s *In de schaduw van Auschwitz*, 57-88. Daarnaast heeft Bert Hogenkamp in *Direct Cinema, maar soepel en met mate* (Hilversum 2006) er aandacht aan besteed.

hij echter voorbij aan de plaats die Keller cum suis gaven aan onbekende mannen (voor vrouwen werd nauwelijks plaats ingeruimd), evenals aan hun vernieuwend gebruik van amateuropnames waarmee zij ‘de zijstraten’ van de geschiedenis wilden belichten.¹⁷ Daarnaast stelt Van Liempt dat hij en zijn team een vernieuwend oog hebben voor ‘de normaliteit van de oorlog, voor het gegeven dat voor veel mensen het leven gewoon doorging’.¹⁸ Maar ook dit inzicht kwam eerder in *Vastberaden* uitvoerig aan de orde, met dit verschil dat daar ook de absurditeit van die ‘normaliteit’ in beeld werd gebracht. Juist die verwijzing naar het absurde van het ‘gewoon’ doorgaan – of het nu gaat om de joodse trompettist die blijft spelen in Auschwitz of de verzetsman die zijn pistool nog altijd bij de hand houdt – is cruciaal voor het karakter van dit anti-epos. Keller cum suis werden tot hun vernieuwende aanpak gedreven door de, sinds het eind van de jaren 1960, zo prangende vraag naar de legitimiteit van gezaghebbende instanties en de noodzaak van ongehoorzaamheid en dus naar de veranderlijke betekenis van morele categorieën als ‘goed’ en ‘fout’ in de jaren voor, tijdens en na de oorlog.

Van Liempt daarentegen gaat een dergelijke *historisering en contextualisering van de moraal* uit de weg wanneer hij zich beperkt tot de uitspraak dat de makers van De Oorlog ‘de klassieke goed-fout-oordelen’ en ‘het geijkte schema van collaboratie en verzet’ wilden vermijden. In navolging van Hans Blom streven zij ernaar zich ‘bij de presentatie van de feiten en de verhalen zoveel mogelijk te onttrekken aan de morele appreciaties’.¹⁹ Geen opgeheven vingertje dus. Toch is het vermijden van een moralistische houding iets anders dan de afwezigheid van morele categorieën. Iedere selectie van de makers is immers bepalend voor de manier waarop de geschiedenissen van de oorlog worden ge(re)presenteerd. Juist daar, in die keuzes van wat en wie zij op welke manier laten zien en horen, schuilt de onvermijdelijke moraal van het verhaal. En daar laat Van Liempt zich niet over uit. De vraag is dan ook: welk ordenend principe hanteren de makers van *De Oorlog* om hun verhaal over het voetlicht te brengen? En in hoeverre slagen zij erin hun eigen oordeel buiten beeld te houden?

17 H. Keller, ‘In de zijstraten van de geschiedenis’, in: Hofland, *Vastberaden*, 7-14.

18 Van Liempt, lezing 21 april 2009.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

Na Van Liemperts herhaalde uitspraak dat hij de 'morele appreciaties' zoveel mogelijk aan de kijker wil overlaten²⁰, is het opmerkelijk dat de kijker begeleid wordt door een 'alleswetende verteller'. Daarmee treden de makers van *De Oorlog* in de voetsporen van Loe de Jong (en in een later stadium Pier Tania) die in *De Bezetting* als 'explicateur' de verschillende bronnen van een toelichting voorziet, de episodен aan elkaar praat, verschillende 'getuigen' interviewt en bovenal als deskundige met zijn specifieke visie op het oorlogsverleden het beeldverhaal bepaalt. Sinds Loe de Jong is een dergelijke gids die de kijkers bij de hand neemt nauwelijks meer weg te denken uit televisieseries over het verleden. Even leek het erop dat Keller cum suis deze stijlfiguur met succes naar de achtergrond hadden weten te dringen. Zij lieten zien dat een geschiedenis goed, of zelfs beter verteld kan worden zonder tussenkomst van een dergelijke *anchorman* die 'het' verhaal domineert. In plaats daarvan kozen zij voor een vijftal 'verhaallijnen' die afgewikkeld werden door ervaringsdeskundigen: een drietal tewerkgestelde arbeiders, een tweetal verzetstrijders (van links en rechts), een tweetal politici, een joods overlevende van de kampen en de helper van een joodse familie die werd opgepakt en vermoord, evenals een NSB'er die aan het Oostfront streed. Zij vertellen over uiteenlopende ervaringen die hun posities voor, tijdens en na de oorlog inzichtelijk maken. Zodoende ontwikkelden de makers van *Vastberaden* een benadering die recht doet aan meerdere gezichtspunten zonder tussenkomst van een explicateur, die de complexiteit van de werkelijkheid ondergeschikt maakt aan de mal van zijn eigen visie en het verloop van zijn eigen verhaal.

Met de recente series over de Europese geschiedenis van de twintigste eeuw (Geert Mak), de Nederlandse geschiedenis (Charles Groenhuizen), de historische canons op de regionale televisie (bijvoorbeeld Herman Beliën in Amsterdam) en *De Oorlog* is de alleswetende verteller weer helemaal terug op het beeldscherm. Dat is meestal een beschaafde, serieuze man van middelbare leeftijd die de onwetende kijkers meeneemt op zijn tocht door een meer of minder dramatische episode uit het verleden. Voor de *jeugdserie 13 in de Oorlog* is voor het eerst een jonge vrouw uitverkoren deze rol te vervullen. Voor de 'volwassen' evenknie fungeert de ervaren radio- en televisiepresentator Rob Trip als houvast in de branding van het verleden, als continue factor die de diverse 'getuigen' interviewt, die als *voice over* uiteenlopende bronnen over het oorlogsverleden toelicht en die een brug vormt tussen heden en verleden. Het verschil is dat De Jong zich voornamelijk in de studio bevond, terwijl Trip (evenals Mak en Groenhuizen) zich lopend of per auto, trein en tram door Amsterdam, Nederland, Europa en Indonesië beweegt in een poging het geschiedverhaal een meer dynamisch en 'authentiek' karakter te verlenen. 'Hier gebeurde het' of 'Hier zat hij', zegt Trip meer dan eens in een poging het historische personage en diens leefwereld dichter bij de kijker te brengen. De

Plek krijgt op die manier een magische betekenis. Of het nu gaat om het lege kantoor van Mussert aan de Utrechtse Maliebaan, de bossen rond Arnhem waar tevergeefs gestreden werd, de Londense woning waar Wilhelmina ooit verbleef, of het Nationaal Archief waar Trip de papieren onder de lamp legt, al die locaties worden verheven tot *lieux de memoire* die een ‘historische sensatie’ bij de kijker te weeg moeten brengen.

Deze werkwijze brengt Rob Trip, en met hem de kijker, in de eerste aflevering van *De Oorlog* naar Compiègne, vlak bij Parijs. Daar staat een replica van de wagon van de Franse spoorwegen waarin op 11 november 1918 de wapenstilstand werd getekend die een einde maakte aan de Eerste Wereldoorlog. Voor het betreden van deze nagebouwde ‘plaats van herinnering’ zien we hoe hij zijn schoenen uittrekt: een welhaast rituele handeling alsof het een gewijde plek betreft. De plechtstatige muziek mengt zich met geweerschoten en Trips entree in de wagon wordt doorsneden met zwart-wit beelden van vechtende soldaten. Dan zien we de tafel waaraan de Fransen, samen met hun bondgenoten aan de ene kant, en de Duitsers aan de andere kant, de wapenstilstand tekenden. Trip vertelt ons dat de voorwaarden zó ongunstig waren voor de Duitsers, ‘dat een Britse kolonel meteen uitriep: “De volgende oorlog komt er, over twintig jaar”’. Om daar direct aan toe te voegen: ‘Daar zat ie niet ver naast’.

De serie is nauwelijks begonnen of de vraag rijst wat Trips aanwezigheid op locatie toevoegt aan het verhaal over macht en onmacht bij de betrokken partijen. Het is eerder zo dat zijn lijfelijke aanwezigheid het voorstellingsvermogen van de kijker in de weg zit. Zijn commentaar maakt bovendien duidelijk hoe moeilijk het is een alleswetende verteller in te zetten en tegelijkertijd het oordeel aan de kijker te willen overlaten. Hier en in wat volgt wordt klip en klaar verteld hoe wij moeten oordelen over het Verdrag van Versailles, dat wordt omschreven in de ronkende term van ‘een dictaat’, dat onvermijdelijk naar een Tweede Wereldoorlog zal leiden. Het is een schoolvoorbeeld van finalistische geschiedenis: een benadering waarbij men met de kennis van wat er later zou gebeuren en met voorbijgaan aan de diverse mogelijkheden die tijdens de ‘gouden jaren’ van de democratische Weimar Republiek werden geboden, naar een bepaald eindpunt – het uitbreken van De Oorlog – toe redeneert.

Zodoende krijgt Trip de rol van autoriteit, die – net als zijn voorganger De Jong – als vanzelfsprekend het monopolie van zijn oordeel opeist. Het uitgangspunt dat de kijkers hun eigen mening moeten kunnen vormen op basis van verschillende visies die hen tijdens de serie worden aangereikt, blijkt al direct in deze eerste aflevering een illusie. De voortdurende aanwezigheid van Trip laat weinig ruimte voor andere actoren in dit historische schouwspel over *De Oorlog*. Op een enkele uitzondering na krijgen zij een ondergeschikte plaats toebedeeld in zijn verhaal. Dat komt zowel door de hoofdrol die Trip is toebedeeld, als door de keuze om zo’n 150 individuele stemmen en gezichten op te voeren in deze serie. De korte fragmenten uit dagboeken,

brieven, memoires, amateurfilms en interviews bieden vaak een veelzeggende illustratie, maar stijgen zelden uit boven het niveau van de anekdote.²¹ Al zijn er kostbare momenten waarop dat wel gebeurt, wanneer de ‘getuigen’ van toen reflecteren op hun eigen positie te midden van wat er gaande was. Op zo’n moment bieden de gekozen fragmenten een wezenlijke aanvulling op Trips exposé. Maar over het algemeen ontbreekt het *actor*-perspectief, waardoor de presentatie van de overdonderende hoeveelheid egodocumenten, in combinatie met een stroom aan intrigerende beelden uit propagandafilms, polygoonjournaals, amateurfilms en fotocollecties al snel het karakter krijgt van een tentoonstelling waar de kijker met open mond langs gevoerd wordt.

Allen tegen allen in een Duister Europa

Hoe hebben de makers hun filmische expositie over *De Oorlog* opgebouwd en de negen afleveringen ingericht? Net als *De Bezetting* en *Vastberaden* is ook deze serie opgezet als een combinatie van een chronologisch en thematisch verhaal, al lopen de keuzes voor de periodisering en de thematiek sterk uiteen. De Jong koos voor 1933, het jaar van Hitlers verkiezingsoverwinning, als aanloop tot *De Bezetting*. De verantwoordelijkheid voor ‘het kwaad’ werd zodoende in Duitsland gesitueerd en bij de Duitsers, door wie Nederland in mei 1940 overweldigd zou worden. Zijn eindpunt, mei 1945, als nazi-Duitsland definitief wordt verslagen, sluit daar logischerwijs op aan. Dan is Nederland immers bevrijd van de vreemde overheersing en kunnen de ‘goede’ tijden wederkeren. Dat zagen Keller cum suis anders. *Vastberaden* begint in 1938, het jaar van Chamberlains *appeasement* politiek in München en gaat door tot 1948 om de naoorlogse oorlog in Indonesië te kunnen aanstippen. Dat was een *statement* waarmee ze hun continuïteitsthese over het falen van verantwoordelijke autoriteiten en de meegaande houding van gezagsgetrouwe burgers kracht bijzetten.

21 <http://deoorlog.nps.nl/page/personen> geeft toegang tot een portrettengalerij van ‘personen uit de afleveringen’. Naast een alfabetisch gerangschikt, onvolledig totaaloverzicht van 110 dagboek-, brieven- en memoireschrijvers en geïnterviewden, worden deze ‘actoren’ onderverdeeld in de volgende categorieën: bestuurders (14), politici (10), militairen (13), journalisten (10), kinderen (14), kampen (16), oorlogsgeweld (9) en overig (24). Het is een raadsel waarom gekozen is voor deze curieuze

indeling op basis van functie, leeftijd, plek en beleving. Opmerkelijk is dat de categorie joden angstvallig wordt vermeden, terwijl zij nu bij uitstek een ‘ervaringsgemeenschap’ vormen waar gebruikers van de website geïnteresseerd in kunnen zijn. Dat geldt evenzeer voor politieke categorieën zoals Indonesische vrijheidstrijders, nationaalsocialisten, of communisten. Ook de keuze voor bepaalde ‘hoofdpersonen’ bij sommige afleveringen is raadselachtig. De website staat onder redactie van Joris Smeets.

In *De Oorlog* wordt voor weer een andere periodisering gekozen. De serie begint in 1918 en gaat door tot op de dag van vandaag door de laatste aflevering te wijden aan de voortdurende strijd om de herinnering aan De Oorlog. Deze tijdsafbakening biedt een kader waarbinnen de kijker aan het slot mee teruggenomen kan worden naar het beginpunt. Daar, in Compiègne, sluit Rob Trip de cirkel door de (herinneringen aan de) geschiedenis van Nederland in oorlogstijd in een breder, Europees kader te plaatsen en te verbinden aan de Europese eenwording. Aan het eind van de serie wordt duidelijk dat het de makers te doen is om een *catharsis*: om een voorstelling van zaken waarin de fouten, die nu eenmaal aan alle kanten werden gemaakt, te tonen – waarna men tenslotte tot een verzoening met elkaar en met het verleden kan komen. Nadat de wreedheden die door alle betrokken partijen werden begaan en ondergaan op één lijn zijn geplaatst, wordt de kijker alsnog onthaald op een *happy ending* over duurzame vrede in een herenigd, democratisch Europa.

In de eerste aflevering wordt de aanzet daartoe gegeven door Duitsland en de Duitsers te ontlasten van schuld aan het nationaalsocialistische verleden, terwijl de geallieerden via het ‘dictaat van Versailles’ mede verantwoordelijk worden gesteld voor de opkomst ervan. Na de ongelukkige aanloop in Compiègne introduceert Trip het concept van ‘een grote Europese burgeroorlog’. Tussen 1918 en 1939 zou in Europa ‘overall hetzelfde’ gebeuren: ‘aanhangers van de drie grote ideologieën strijden om de macht: aanhangers van het fascisme, van de parlementaire democratie en van het communisme’, aldus onze zegsman in termen van zijn scenarioschrijver. Waarom zou Van Liempt, geadviseerd door Hans Blom, de zo uiteenlopende ontwikkelingen in Europa onder het label ‘Europese burgeroorlog’ willen vatten? Het ziet er naar uit dat zij het sterk uiteenlopende werk van de Duitse historicus Ernst Nolte en de Britse historicus Mark Mazower met elkaar wilden verbinden.

De term Europese burgeroorlog is gemunt door Nolte met zijn boek *Die Europäische Bürgerkrieg 1917-1945* uit 1987. De gezaghebbende maar later fel omstreden Nolte, die aan de wieg stond van de zogenaamde *Historikerstreit*, pleitte ervoor het nationaalsocialisme en haar antisemitische genocide te beschouwen als een reactie op de bolsjewistische terreur. Daarmee legde hij de verantwoording voor de nazi-misdaden bij de communistische Oosterburen, zoals eerder vanuit Duits-nationale kant de verantwoording voor de opkomst van het nationaalsocialisme bij de geallieerden werd gelegd. De Britse historicus Mark Mazower volgt in zijn *Dark Continent. Europe's Twentieth Century* uit 1998 een andere benadering. Ook hij keert zich tegen een geschiedschrijving vanuit het ‘overwinnaars-perspectief’ die alle verantwoording bij Duitsland legt. Maar hij plaatst het succes van het nationaalsocialisme binnen een breder verband van de gelijktijdige opkomst van drie dominante politieke vertogen (fascisme, communisme en liberalisme) in Europa. Door aandacht te vragen voor de anti-democratische

tradities in heel Europa maakt hij het mogelijk een verklaring voor het succes van het nationaalsocialisme zowel in als buiten Duitsland te zoeken, terwijl de verantwoording voor de Shoah onverminderd bij het virulent antisemitische nationaalsocialisme blijft berusten. Mazowers diagnose van de ontwikkelingen in Europa in de eerste helft van de twintigste eeuw als een strijd tussen ‘antagonistic New Orders’ nodigt ertoe uit na te gaan hoe deze strijd in verschillende landen tot uiteenlopende uitkomsten leidde. Daarom kan Mazowers vernieuwende benadering van de periode tussen de beide wereldoorlogen onmogelijk samengevat worden in de even simpele als sensationele term van Nolte’s ‘Europese burgeroorlog’.

Dat die term onbruikbaar is, wordt duidelijk wanneer de camera zich in deze eerste aflevering op de ontwikkelingen in Nederland richt. Communisten en fascistie kregen hier ‘geen voet aan de grond’, vertelt Trip die zich voor het Binnenhof, in het centrum van Nederlands parlementaire democratie, heeft geposteerd. Onwillekeurig sluipt er een ondertoon van nationale zelfgenoegzaamheid in zijn presentatie, wanneer hij dat verklaart uit een drietal factoren: dankzij de neutraliteit tijdens de Eerste Wereldoorlog zou de economische situatie in Nederland relatief beter geweest zijn, de ‘verzuiling’ zou een rem hebben gevormd op de neiging tot ‘extremisme’ en tot slot wordt opgemerkt dat het aanvankelijke succes van de NSB geen vervolg kreeg omdat ‘De NSB de harten van de meeste Nederlanders niet bereikte’ (een uitspraak die meer vragen oproept dan beantwoordt). Hoe het ook zij: ‘de krakende en piepende democratie’ bleef in Nederland overeind, terwijl ‘de wereld’ zich steeds meer zorgen begon te maken over de ontwikkelingen in het buurland.

Hier zijn de makers even terug op het spoor van Loe de Jong: het onschuldige Nederland, dat zich samen met de rest van ‘de’ (?) wereld bedreigd wist door een kwaadaardig nazi-Duitsland. Bij het aanschouwen van de nog altijd indrukwekkende filmbeelden uit Leni Riefenstahl’s *Triumph des Willens* (1935) stelt Trip dat deze onrust ‘ieder jaar opnieuw werd gevoed’ als de partijdagen van de NSDAP in Neurenberg werden gehouden. Daarmee wordt echter voorbijgegaan aan de gelijktijdige bewondering en afgunst die dergelijke manifestaties in het buitenland, inclusief Nederland, opriepen. Neurenberg biedt de makers een aanknopingspunt om de antisemitische maatregelen aan de orde te stellen en het woord te geven aan de joodse Fred Schwarz, die na de *Anschluss* vanuit Wenen naar Nederland vluchtte en werd toegelaten. Over de afwerende houding van de Nederlandse regering die de meeste joodse vluchtelingen aan de grens terugstuurde wordt niet gerept, terwijl dat nu juist de ondertoon van nationale zelfgenoegzaamheid had kunnen relativiseren.

Normaliteit in oorlogstijd

Na de eerste aflevering over ‘de wraak van Duitsland’, waarin de leidende gedachte over de gedeelde schuld en onmacht van alle betrokken partijen in Europa is geïntroduceerd, volgen vijf afleveringen die zich hoofdzakelijk binnen de Nederlandse grenzen afspelen. Uitgangspunt vormt de aanpassing aan de politieke en economische verhoudingen ‘onder vreemd gezag’.²² Aflevering twee opent met een idyllisch beeld van de Amsterdamse grachten. Rob Trip vertelt ons dat een mooie zomerdag in juli 1941 ten einde liep, toen een Amsterdammer in zijn notitieboek beschreef hoe hij de voorbije dag had beleefd:

Half Amsterdam trok er vandaag op uit, in een lichte stroom. Er was slechts zon en wind, en de weide bloeide. Er leeft alleen maar een stemming van verliefdheid op het leven in mij. Het is merkwaardig, maar je moet wel zeggen dat vandaag het leven heerlijk is.²³

Die woorden worden kracht bijgezet met beelden van zeilboten die vredig door het glinsterende water klieven. De anonieme auteur is zich klaarblijkelijk bewust van *de paradox* tussen de lichtheid van zijn bestaan en het nationaalsocialistische geweld dat elders gaande was.

Diezelfde paradox weet de joodse Edith Velmans-van Hessen, uit wier oorlogsdagboek we een aantal opgewekte fragmenten hebben gehoord²⁴, in haar terugblik helder te verwoorden:

Je wilde graag doorgaan met je fijne leventje, maar het was vaak niet fijn. Dat valt me op als ik mijn dagboek lees: dat ik probeerde de fijne dingen op te schrijven en de negatieve dingen vaak weg te stoppen. Je hield je vast aan alles. Je kon beter leven als je gehoord had, van wie dan ook, dat de oorlog met drie maanden was afgelopen. Zo gingen we door, de hele oorlog door.

Het commentaar op haar eigen geschriften laat zien hoe belangrijk het is om na te gaan wat er *niet* gezegd wordt in historische bronnen zoals dagboeken en brieven. De ambivalente relatie tussen weten & ontkennen en tussen zien & wegstijven gaat echter teloor als Trip constateert: ‘Nederland is in juli 1941 al meer dan een jaar bezet, maar de meeste mensen hebben zich in die bezetting heel aardig weten te schikken’. Hij introduceert bovendien een scheidslijn

22 Titel aflevering 2 van *De Oorlog*.

23 Anoniem, ontbreekt in portrettengalerij van ‘personen uit de aflevering’ op de website.

24 Edith Velmans-van Hessen, *Het verhaal van Edith* (Amsterdam 1997).

tussen *mensen*, en niet tussen uiteenlopende *houdingen* die een en dezelfde persoon op verschillende momenten kan innemen.

De makers tonen zich vooral geïnteresseerd in degenen die zich aanpasten en min of meer vrolijk doorgingen met hun leven van alledag. Die montere sfeer komt evenzeer tot uitdrukking in fragmenten uit Duitse *propagandafilms*, die laten zien en horen hoe het nieuwe regime de goede relaties met het Nederlandse ‘broedervolk’ benadrukt, hoe Duitse soldaten Artis bezoeken en in hun gecensureerde brieven naar huis schrijven dat in Nederland alles ‘farbenfreulicher und bunter’ is dan in de *Heimat*. Dat alles wordt gelaardeerd met vrolijke liedjes van onder andere de populaire Ramblers, die de Nederlanders aanmoedigen in deze ‘benarde tijd’ de handen ineen te slaan ‘voor het nieuwe vaderland’. ‘Daden van verzet’, zo houdt Trip de kijker voor, ‘waren uit den boze. En waarom zou je ook, als de bezetter samenwerking heeft aangeboden en zich van zijn beschaafde kant liet zien?’²⁵

Haaks op dit commentaar staat dan toch de opstelling van de Leidse hoogleraar Cleveringa, die in november 1940 een fel protest liet horen tegen het ontslag van zijn joodse collega’s aan de universiteit. Ook zijn collega Barge, die in zijn colleges benadrukte dat er geen joods ras bestond, zomin als er sprake kon zijn van een ‘arisch’ ras, komt in beeld. Beide professoren namen in een vroeg stadium stelling tegen antisemitische maatregelen; beiden zouden in de tijd daarna gearresteerd worden.²⁶ De kijker krijgt echter geen inzicht in de dilemma’s waarvoor de beide hoogleraren zich geplaatst zagen. Het is alsof ze het ‘gewoon’ deden omdat ze intelligente en weldenkende mensen waren. Maar in dat geval zouden zij zich toch juist – net als zoveel academici en in overeenstemming met Van Liemperts aanpassingstheorie – hebben neergelegd bij de uitsluiting van hun joodse collega’s?²⁷ Op zo’n moment raken de makers verstrikt in hun eigen these over de ‘normale’ voortgang van het alledaagse leven in tijden van uitsluiting en repressie.

Ook als het over de economische ontwikkelingen in bezet Nederland gaat, luidt de boodschap dat ‘de’ Nederlanders in hun alledaagse bestaan weinig te lijden hadden van de politieke omwenteling in mei 1940.²⁸ Sterker nog: aanvankelijk gaf het nationaalsocialistische regime een impuls aan het Nederlandse bedrijfsleven en ook de middenstand ging het voor de wind.²⁹ In navolging van het omstreden werk van de historicus Gerard Trienkes

25 *De Oorlog*, aflevering 2.

26 Nadat Loe de Jong in *De Bezetting* uitvoerig aandacht had besteed aan deze daad van verzet (*De Bezetting*, aflevering 3), doen Van Liempert cum suis dat nog eens dunnetjes over (*De Oorlog*, aflevering 3).

27 Daarbij hadden de makers zich kunnen baseren op de vele studies die de afgelopen vijftien

jaar over de Nederlandse universiteiten en wetenschappelijke disciplines in oorlogstijd zijn verschenen.

28 *De Oorlog*, aflevering 4.

29 De makers baseren zich hierbij op Hein A.M. Klemann, *Nederland 1938-1948. Economie en samenleving in jaren van oorlog en bezetting* (Amsterdam 2002).

stelt Trip bovendien dat de eerste oorlogsjaren goed zijn geweest voor de volksgezondheid omdat men minder vet en meer vitamine tot zich nam.³⁰ Dankzij de introductie van het distributiesysteem werd het beschikbare voedsel bovendien ‘vrij eerlijk’ verdeeld, ook onder de armen. Onderduikers of andere ‘illegalen’ die niet geregistreerd stonden en dus niet voor bonnen in aanmerking kwamen, worden in deze redenering vergeten. Maar ook de geselecteerde filmbeelden van de opening van een gaarkeuken in 1941 en van rijen wachtenden voor de winkels en distributiekantoren duiden erop dat schaarste niet louter een *idee-fixe* was. Toch krijgt de kijker te horen dat het ‘ervaren’ gebrek aan primaire levensbehoeften haaks zou staan op de ‘feitelijke’ tekorten. Waar eerder en later de fragmenten uit egodocumenten en gesprekken ter illustratie van Trips meta-verhaal dienen, wordt de waarde van de individuele ervaringen en herinneringen ter discussie gesteld zodra zij het ordeningsprincipe van de makers wat betreft de ‘normaliteit’ in oorlogstijd niet langer ondersteunen.

In de vijfde aflevering – geheel gewijd aan het lot van de joden – kan die normaliserende grondtoon niet gehandhaafd blijven. Normaliteit is dan ook ver te zoeken als het gaat om degenen die vastgepind werden op een joodse herkomst en als zodanig uit de samenleving moesten verdwijnen. In antwoord op de vraag hoe zij daarmee omgingen kan het *actor*-perspectief zijn dienst bewijzen. Zo lieten de makers van *Vastberaden* zien hoe de joodse trompettist Lex van Weren zo’n dertig jaar later met verbijstering terugblijkt op de wijze waarop hij zich destijds als ambitieuze jongeman, vastklappend aan zijn trompet, wist af te sluiten van het onmenselijke drama waarvan hij deel uitmaakte. De muziek creëerde nog enige ‘normaliteit’ en vooral perspectief die hij nodig had om de absurde waanzin van de kampen te overleven. Normaliteit krijgt in een dergelijke context een heel andere betekenis: het wordt in feite het tegendeel van ‘gewoon’.

Ook de makers van *De Oorlog* brengen die omkering onwillekeurig te berde door de opstelling van de Joodse Raad in Enschede en in Amsterdam naast elkaar te plaatsen. Want waar de leiding van de Raad in Enschede er in een vroeg stadium van overtuigd raakte dat onderduiken (het onttrekken aan de absurde normaliteit) de enige optie was die de joden overbleef, koos de leiding in Amsterdam voor samenwerking met de nationaalsocialistische autoriteiten. Achteraf gezien een fatale strategie, maar op het moment zelf hoopte men op die manier zo lang mogelijk zoveel mogelijk joden in Amsterdam te houden. In de praktijk betekende dat echter dat de Raad bijdroeg aan het

30 Gerard M.T. Trienekens, *Tussen ons volk en de honger. De voedselvoorziening 1940-1945* (Utrecht 1985); Idem, *Voedsel en honger in oorlogstijd 1940-1945. Misleiding, mythe en werkelijkheid* (Utrecht

en Antwerpen 1995). Vergelijk onder andere Ralf Futselaar, *Lards, Lice and Longevity* (Amsterdam 2008) die aantoont dat de kindersterfte in oorlogstijd beduidend hoger was dan daarvoor.

geordende verloop van de deportaties. Illustratief voor het effect van deze opstelling zijn de amateurbeelden van joodse Amsterdammers die bepakt en bezakt de voordeur achter zich dichttrekken om zich bij een verzamelpunt te melden. Één van hen zwaait ten afscheid met zijn hoed naar de filmcamera, die kennelijk werd gehanteerd door de overburen. Voor de makers bood die intrigerende bron geen aanknopingspunt om de uiteenlopende reacties op de Jodenvervolging van niet-joodse Nederlanders aan bod te laten komen, hoewel hun steun of hun wegstappen zeker zo belangrijk was als de opstelling van de plaatselijke Joodse Raad voor het besluit om al dan niet onder te duiken.



▲
Amateurbeelden van joodse Amsterdammers die bepakt en bezakt de voordeur achter zich dichttrekken om zich bij een verzamelpunt te melden.
Bron: *De Oorlog*, aflevering 5.



▲
 Rob Trip bij de verlaten villa van Westerborks
 commandant Albert Gemmeke. Bron: *De Oorlog*,
 aflevering 5.

Naast de joden, als slachtoffers en overlevers van de antisemitische vervolgingspolitiek, krijgen hun vervolgers een stem en een gezicht. Al blijft dat vooral beperkt tot hun antisemitische uitspraken tijdens publieke optredens van met name Arthur Seyss-Inquart in Nederland of van nazi-kopstukken in Duitsland. Dat geeft een indruk van de virulent antisemitische retoriek waarmee joden werden bestempeld tot ‘parasieten’ en ‘misdadigers’ die een gevaar vormden voor ‘alle volkeren’. Maar het blijft onduidelijk waarom de markt van Heerlen in mei 1942 zwart zag van de mensen die zich daar verzameld hadden om de antisemitische redevoering van de Duitse leider van het *Arbeitsfront* aan te horen. En het blijft een raadsel hoe die retoriek aansluiting kon vinden bij degenen die de gewelddaad bij het antisemitische woord voegden.³¹ Die kant van het verhaal wordt niet verder uitgediept wanneer een verontwaardigde Trip de geëgaliseerde trap in de steengroeve van Mauthausen beklimt, de verlaten villa van Westerborks commandant

31 Dat geldt niet alleen voor de nazi-kopstukken, maar ook voor de, als hebzuchtige schlemielen geportretteerde, Nederlandse ‘Jodenjagers’. Gebaseerd op Ad van Liemp, *Kopgeld*.

Nederlandse premiejagers op zoek naar joden, 1943 (Amsterdam 2002).

32 *De Oorlog*, afleveringen 7 en 8.

Albert Gemmeker betreedt, of zich (samen met de *Putzfrau*) buigt over de glazen vitrines van het *Haus der Wannseekonferenz* in Berlijn. Door een aparte aflevering aan de joodse vervolgd en hun vervolgers te wijden, terwijl in andere afleveringen het ‘gewone’ leven van de ‘gewone’ Nederlander in grote lijnen voortkabbelt, wordt de Jodenvervolg letterlijk en figuurlijk een hoofdstuk apart. Zodoende kan de nadruk op normaliteit en continuïteit, waarmee het leven in oorlogstijd inclusief haar antisemitische terreur wordt benaderd, gehandhaafd blijven.

De normaliteits-these wordt echter wel losgelaten zodra de plaats van handeling zich verplaatst naar Nederlands-Indië, de voormalige Nederlandse kolonie die in maart 1942 door de Japanners werd bezet.³² Dat is opmerkelijk, want net als het Duitse gezag in Nederland, streefden de Japanse autoriteiten naar ‘verbroedering’ met de Indonesische bevolking. Het was ook hun inzet om het leven voor deze meerderheid ‘gewoon’ door te laten gaan. Een treffende illustratie daarvan biedt het antwoord op de vraag van Trip aan een plaatselijke Indonesiër of de inwoners van de kustplaats Eretan de Japanners ‘als vriend of vijand’ zagen. ‘Ze waren hier alleen op doortocht’, luidt het fraaie compromis van de jongeman. Om na enig aandringen te antwoorden dat de Japanners ‘als gasten’ werden gezien. Maar verder blijven de ervaringen van de Indonesische bevolking in oorlogstijd, voor zover die niet betrokken was bij de onafhankelijkheidsstrijd, buiten beeld.

Gezien vanuit het perspectief van de minderheid van blanke Nederlanders en Indo-Europeanen viel er weinig ‘normaals’ meer te ontdekken aan het geterroriseerde leven in gescheiden mannen- en vrouwenkampen. Ook na de overgave van de Japanners konden zij het ‘normale’, koloniale leven van voor de oorlog niet meer oppakken, ondanks de even gewelddadige als tevergeefse pogingen van Nederlandse zijde om de koloniale macht te herstellen. In die zin bevestigt aflevering 7 over de oorlog in de Stille Oceaan dat de focus op de ‘normaliteit’ in oorlogstijd geen recht doet aan de ervaringen en het perspectief van degenen die buiten die normaliteit vielen – hetzij omdat zij daar vanwege hun etniciteit door de Nieuwe Orde van buitengesloten werden, dan wel omdat zij niet in staat of bereid waren de politieke en morele implicaties van dat nieuwe gezag te erkennen.³³

33 Vergelijk de discussie tussen de historicus Saul Friedländer en Martin Broszat naar aanleiding van Broszat pleidooi voor een *Normalbehandlung* van de naziperiode in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 36 (1988).

Overgeleverd aan de mallemol van de geschiedenis

Na de capitulatie van Duitsland en Japan (augustus 1945) was de oorlog nog niet voorbij. In de voorlaatste aflevering over ‘loodzware jaren’ hebben de makers zich de opgave gesteld binnen één aflevering de naoorlogse ontwikkelingen in zowel Nederland als Indonesië te combineren. Het *loodzwaar* uit de titel refereert zowel aan de kogels die op enkele kopstukken van de NSB werden afgevuurd, als aan de kogelregen die de Nederlandse militairen in Indonesië hebben verspreid of waardoor ze getroffen werden. De afrekening met collaborateurs en de terugkeer van vervolgden en dwangarbeiders in Nederland raakt op die manier verbonden met de gewelddadige strijd om ‘ons’ koloniale bezit in het Oosten. Want daar ging het uiteindelijk om bij de inzet van Nederlandse strijdkrachten in Indonesië na de capitulatie van Japan, ook al werd zij destijds gepresenteerd als een ‘bevrijdingsstrijd’ om de arme Indonesische bevolking te redden uit de klauwen van de revolutionairen.

Het gevolg van deze combinatie is dat daders en slachtoffers van heel verschillende regimes stuivertje wisselen. Zowel de teruggekeerde joden als de geïnterneerde en geëxecuteerde nazi’s in Nederland komen als miskende slachtoffers in beeld, evenals de Nederlandse militairen en de revolutionaire onafhankelijkheidsstrijders in Indonesië. De moraal van het verhaal lijkt te zijn dat iedereen werd (en wordt) meegesleept in de dramatische mallemol van de geschiedenis. Deze visie wordt gepersonifieerd door Leo Bromlewe: een vaardig verteller die de verschuiving in zijn eigen, ambivalente beleving van de naoorlogse oorlog in Indonesië goed weet te verwoorden. Het is een van de zeldzame keren dat het verhaal van een ‘ervaringsdeskundige’ een prominente plaats krijgt in *De Oorlog*. Bromlewe was één van de 60.000 vrijwilligers die zich kort na de bevrijding aanmeldden om tegen de Japanse bezetter te gaan vechten in Indonesië, waar zijn zuster met haar gezin nog geïnterneerd was. Nadat Japan in augustus 1945 capituleerde, werd zijn verzoek tot ontslag uit het leger niet gehonoreerd.

Het lijkt alsof Bromlewe, die getekend had voor onbepaalde tijd, tegen zijn zin in dienst moest blijven. Maar uit een volgend interviewfragment, ruim tien minuten later, blijkt dat hij en zijn kompanen ervan overtuigd waren dat ook na de Japanse capitulatie het gros van de bevolking in Indonesië op de Nederlandse troepen zaten te wachten. Ondanks de acties van de zogenoemde Indonesië-weigeraars vielen bij Bromlewe pas jaren later ‘de schellen van de ogen’, zoals hij het zelf noemt. Dat gebeurde toen hij het plaatselijke desso hoofd vertelde dat Soekarno was gearresteerd in december 1948. Geconfronteerd met diens geschokte reactie realiseerde hij zich: ‘Wij zijn hier gewoon verkeerd bezig’.

Tussendoor heeft hij nog een foto laten zien van twee Indonesische strijders, die zijn patrouille gevangen had en later aan de Inlichtingendienst werden overgeleverd. ‘Hoorde je dan nooit wat er verder mee gebeurde?’, vraagt Trip. ‘Nee, geen idee. Die gingen niet zo zacht met die lui om; dat wilde je gewoon niet weten’, luidt het dubbelzinnige antwoord. Aansluitend maakt Trip melding van gruwelijke moorden op de plaatselijke bevolking en op krijgsgevangenen. Volgens het oordeel van Nederlandse rechters achteraf ging het daarbij niet om ‘bewuste’ oorlogsmisdaden, maar eerder om ‘grenzeloze onverschilligheid’, aldus Trip, die daar ter verontschuldiging aan toevoegt:

Veel militairen, niet allemaal, maar veel, hebben grote moeite met de omgeving en de onbekende cultuur. En zoals altijd is een guerrillaoorlog chaotisch. Dat alles samen kan niet iedereen aan.

Men kan zich afvragen wat het wezenlijke verschil is tussen ‘bewuste’ terreur of grenzeloze onverschilligheid – en of de makers op deze manier niet hun ‘morele appreciaties’ *volens volens* aan de kijker opdringen.³⁴

Door de persoonlijke lotgevallen van de sympathieke Bromlewe zo centraal te stellen, vormt het perspectief van het Nederlandse ‘moederland’ het uitgangspunt en verschuift de verantwoordelijkheid voor oorlogsmisdaden en andere ‘ongeregeldheden’ door Nederlandse militairen in de toen al internationaal erkende republiek Indonesië naar de marge. Dat wordt nog versterkt door het verhaal van de beleefd glimlachende Sukotkjo Tjokroatmodjo over gewelddadigheden van de revolutionaire guerrillastrijders er als een *contrapunt* doorheen te vlechten. Sterker nog: het revolutionaire elan van de toenmalige onafhankelijkheidsstrijders in Indonesië wordt op onnavolgbare wijze verbonden met de revolutionaire gedrevenheid van de huidige Al Qaida-strijders. Dat gebeurt naar aanleiding van Trips bezoek aan het museum bij het nationale monument voor de onafhankelijkheid van Indonesië in Jakarta. ‘Opzwevende radiotoespraken van de lokale, revolutionaire leider Soetomo laten het roemruchte begin van de staat herleven’, luidt zijn commentaar. Uit het onderschrift bij deze revolutionaire stem blijkt dat de man de bevolking opriep zich nooit over te geven: ‘Onze leuze is *vrijheid of sterven*’. Gevolgd door de drievoudige uitroep ‘God (?), B.H.) is groot’ en ‘Vrijheid!’ Tegelijkertijd zien we hoe een jongeman buiten de vlag hijst; hij draagt een T-shirt met de naam en afbeelding van Osama bin Laden. De cameraman en regisseuse konden die buitenkans

34 Vergelijkbare uitspraken werden gedaan in de eerste aflevering wanneer Trip, in navolging van enkele militaire historici, concludeert dat het bombardement op Rotterdam geen *terreurbombardement* was. Een dergelijk

onderscheid tussen een ‘gewoon’ bombardement of een ‘terreur’ bombardement suggereert dat dit bombardement als ‘onvermijdelijk’ gevolg van een oorlogssituatie gezien moet worden.

kennelijk niet voorbij laten gaan. Maar deze montage vormt wel een retorisch dieptepunt, waarmee alle geweld over één kam geschoren wordt zonder de (on)machtverhoudingen en de daaruit voortvloeiende gewelddadigheden te historiseren en te contextualiseren.

Er is nog zo'n moment waarop de makers van *De Oorlog* het geweld van geïnstitutionaliseerde repressie en van het verzet daartegen op één lijn plaatsen. Dat gebeurt tijdens de gesprekken met neef en nicht Folmer.³⁵ Als jonge man nam Jan, samen met nog zo'n 20.000 Nederlandse jonge mannen, dienst bij de *Waffen-SS*. Nadien heeft hij zich op een Oostenrijkse Alpentop gevestigd. Maar hij kent de verhoudingen in Nederland goed genoeg om te weten dat hij publiekelijk afstand moet nemen van zijn SS-verleden voordat hij als geloofwaardige verteller geaccepteerd zal worden. Tijdens het gesprek met Trip betuigt hij spijt over het feit dat hij 'dat uniform' heeft gedragen. Terwijl de montage Duitse journaalbeelden toont van brandende huizen op het Sovjet platteland die vervolgens naadloos overgaan in de vlammen van het openhaardvuur waaraan Folmer zich warmt, benadrukt de geïnterviewde dat hij aan het Oostfront nooit van oorlogsmisdaden heeft gehoord en er al helemaal nooit aan heeft deelgenomen. Trip weet daar niets anders tegenover te stellen dan 'dat heel veel mensen dat niet zullen geloven'. Op zijn beurt kan Folmer weinig anders zeggen dan 'dat is dan hun probleem'.

In die zin biedt deze ontmoeting meer informatie over wat in de Nederlandse herinneringscultuur wel of niet acceptabel is, dan dat de toenmalige strijd lust van de jonge Jan inzichtelijk wordt gemaakt. De makers proberen dat alsnog te doen door het verhaal van neef Jan te verbinden aan dat van zijn nicht Joke Folmer. Zij is een gelauwerd verzetsvrouw, die in 1944 werd opgepakt en ternauwernood aan haar doodsvonnissen ontkwam. Voor het oog van de camera typeert zij haar neef als 'een geschonden mens' met wie zij bij zijn naoorlogse terugkeer in Nederland medelijden had. Er is geen enkele reden om daaraan te twijfelen. Maar in de context van deze televisieopnames maakt haar uitspraak deel uit van een actuele publieke *performance*: het is een uitgesproken vorm van vergeving nu hun beide levens ten einde lopen. In zijn gelijknamige boek *De Oorlog* doet auteur Van Liempt er nog een ongereflacteerd schep bovenop, wanneer hij Joke Folmers reactie aanhaalt op de onmogelijke vraag wat er gebeurd zou zijn als zij, net als haar neef, in een NSB-gezin was grootgebracht:

Dan was ik misschien ook de verkeerde kant opgegaan. Vast wel, want dan had ik alleen maar vanuit hun gezichtspunt gekeken naar de wereld. Want wat weet je er van? Hij was 16 jaar toen; net als ik.

35 *De Oorlog*, aflevering 3. De makers kwamen hen op het spoor dankzij Peter Gerritse, *De verzetsvrouw en de SS'er* (Amsterdam 2005).

Als commentaar voegt Van Liempt daar aan toe: ‘Joke en Jan Folmer, twee mensen uit één familie – zomaar een voorbeeld van hoe grillig het lot kon bepalen wat er met mensen in de Tweede Wereldoorlog kon gebeuren’.³⁶ Ook hier verdringt ‘het lot’ of het toeval het *actor*-perspectief van waaruit de kijker een idee kan krijgen voor welke dilemma’s jong en oud, man en vrouw, wel of niet afkomstig uit een NSB-milieu zich ten tijde van de Tweede Wereldoorlog geplaatst zagen.

Herinneringscultuur en instrumentalisering van de geschiedenis

De Oorlog gaat door tot op de dag van vandaag. Van Liempt cum suis proberen in hun laatste aflevering na te gaan hoe er geleidelijk meer aandacht ontstond voor specifieke ‘ervaringsgemeenschappen’ – zoals joden, Nederlanders in de Japanse kampen, (kinderen van) NSB’ers en Duitsers – bij de herdenking van de Tweede Wereldoorlog. Daarmee sluiten ze aan bij recent onderzoek naar de dynamiek van de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog.³⁷ Het gaat daarbij om de vraag op welk moment welke uiteenlopende ervaringen en herinnering die daarmee verbonden worden een plaats krijgen binnen een gedeelde herinneringscultuur. Nu kwam deze vraag in feite in alle voorafgaande afleveringen al aan de orde, wanneer mensen – overlevenden van de Shoah, leveraars aan de *Wehrmacht*, strijders aan het Oostfront, geallieerde en Indonesië veteranen, of brave bewoners van de Wagnerkade in Heemstede – vertellen over hun persoonlijke herinneringen aan De Oorlog. Hun optreden voor de camera wordt onherroepelijk gekleurd door het kader dat daarvoor is geschapen in de geschiedschrijving, de literatuur, de monumenten, speelfilms en documentaires waarmee de Tweede Wereldoorlog in de publieke ruimte wordt herdacht – waar ook deze televisieserie, zoals eerder *De Bezetting* en *Vastberaden*, haar eigen bijdrage aan levert. In deze laatste aflevering gaat het echter niet zozeer om de beweeglijkheid van de persoonlijke herinneringen, als wel om de dynamiek van de publieke herdenkingen van de Tweede Wereldoorlog.

36 Van Liempt, *De Oorlog*, 117. Hier valt de echo te herkennen van het populaire en later verfilmde boek van Tessa de Loo, *De tweeling* (Amsterdam 1993).

37 Frank van Vree en Rob van der Laarse (eds.), *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de*

Tweede Wereldoorlog in een internationale context (Amsterdam 2009) en zeer recent Madelon de Keizer en Marije Plomp (eds.), *Een open zenuw. Hoe wij ons de Tweede Wereldoorlog herinneren* (Amsterdam 2010).



Juni 1945, defilé op de Dam. Praalwagen met voormalige gevangenen van de concentratiekampen.

Bron: *De Oorlog*, aflevering 8.

Deze thematiek wordt geïntroduceerd met een herdenkingsbijeenkomst op 4 mei 2009 in de Sint Petrus Banden Kerk te Venray. Daar heeft de Duitse ambassadeur plaats genomen achter het spreekgestoelte van waar hij bedankt voor de uitnodiging te mogen spreken op deze dag waarop alle slachtoffers van oorlogsgeweld of terreur worden herdacht. We volgen hem op deze drukke dag. De boodschap is duidelijk: zijn aanwezigheid bij de dodenherdenkingen geeft uitdrukking aan de verzoening tussen beide landen. Al is de Duitse ambassadeur op de Dam in Amsterdam nog steeds niet welkom. Als men die verzoening werkelijk serieus neemt, zo laat hij Trip weten, dan zou hij ook, of juist, in Amsterdam erbij moeten zijn 'om op die centrale plek samen te vieren' ('feiern' laat hij zich ontvallen in plaats van 'gedenken').³⁸

De makers keren terug in de tijd: naar de eerste herdenking op de Dam, waar toenmalig minister van Staat, Beelaerts van Blokland, plechtig verklaart dat 'den geschiedenis' zal uitwijzen welke invloed de vijf oorlogsjaren op de Nederlandse bevolking zal uitoefenen. Het verlangen het oorlogsverleden ver achter zich te laten was onlosmakelijk verbonden met de behoefte aan rituelen en tastbare monumenten om de doorwerking van 'de benauwenissen' uit de



▲
Mensen defileren langs de urn gevuld met as van in Auschwitz vermoorde joden, tijdens de herdenking van de bevrijding van het concentratiekamp (Amsterdam, 1952). Fotograaf: Dolf Kruger. Bron: Nederlands Fotomuseum.

38 Naar aanleiding van deze aflevering ontspoon zich opnieuw een debat tussen voor- en tegenstanders van de aanwezigheid van een vertegenwoordiger van de Duitse regering bij de herdenking in Amsterdam. Uiteindelijk heeft de

Duitse ambassadeur verklaard dat het om een 'misverstand' ging. Vergelijk hoofdredactioneel commentaar 'De betekenis van 4 mei', *de Volkskrant*, 9 januari 2010, 9.

oorlogsjaren te bezweren; om ze een plaats te kunnen geven in het naoorlogse bestaan. Eerder passeerden al intrigerende beelden van het defilé dat koningin Wilhelmina afnam op de Dam in juni 1945. Onder haar ogen had zich een uitbundige menigte verzameld, die portretten meedroeg van Churchill (met sigaar), Stalin en Truman, en in hun midden enkele praalwagens. Op één daarvan stonden voormalige gevangenen van de concentratiekampen in gestreepte kleding achter prikkeldraad met het opschrift ‘Vught, Neuengamme, Dachau’, even later gevolgd door een wagen vol padvinders die Sneeuwwitje en de zeven dwergen verbeeldden.³⁹ Enkele maanden later werd de bevrijding gevierd in het Olympisch Stadion, waar de camera een curieus optreden registreerde van gewapende militairen, vendelzwaaiende mannen, Alkmaarder kaasmakers, brandweermannen en verpleegsters. Dat het herdenken van een dramatische episode in de geschiedenis niet vanzelf gaat, tonen deze eerste, enigszins verward aandoende pogingen om gelijktijdig te vieren en te herdenken. Spoedig zouden die ceremonies uit elkaar getrokken worden en kregen zij een meer vaste vorm, verdeeld over 4 en 5 mei.

Één van de pijlers van de herinneringscultuur rond de Tweede Wereldoorlog is het dagboek van Anne Frank, waar aanvankelijk weinig interesse voor bestond. Inmiddels is het dagboek een wereldwijd icoon van de Jodenvervolging⁴⁰ en trekt de plek waar haar verhaal zich afspeelt zo'n één miljoen mensen per jaar uit de hele wereld. Die toegenomen interesse valt te verklaren uit een veranderende herinneringscultuur sinds de jaren 1960. Lag de nadruk voor die tijd vooral op de herinnering van het Nederlandse verzet tegen het Duitse gezag, nadien verschoof het accent naar de joodse slachtoffers van het nationaalsocialisme. Met het proces tegen de hoge SS'er Adolf Eichmann in 1960 zette de Shoah zich vast in de collectieve herinnering aan de oorlog.⁴¹ In Nederland geldt dat eveneens voor het in 1972 hoog oplopende debat rond de voorgenomen vrijlating van de Drie van Breda, waarvan we emotionele televisiebeelden in zwart-wit te zien krijgen. Illustratief voor het ontbreken van aandacht voor hun lot in de eerste decennia na de bevrijding is het (beeld)verhaal over de omzwervingen in 1952 van een urn met as van in Auschwitz vermoorde joden. De slachtoffers van de Japanse interneringskampen in Indonesië pasten aanvankelijk evenmin in het nationale heldenepos van die tijd. Ook in hun geval werd de eerste aanzet tot herdenking gegeven door een urn, niet gevuld met as maar met aarde van

39 *De Oorlog*, aflevering 8.

40 Sinds de eerste uitgave in 1947 zijn er zo'n 35 miljoen exemplaren van verkocht.

41 Naast de Nederlandse radio en het Polygoonjournaal deed ook Harry Mulisch verslag van het proces en bewerkte zijn stukken voor zijn vermaarde boek *De zaak 40/61*. Dat had een mooi

aanknopingspunt kunnen bieden om in te gaan op de verbeelding van het oorlogsverleden in de Nederlandse literatuur. In plaats daarvan laten de makers zich op sleeptouw nemen tijdens een onderhoud met de beroemde schrijver, die hen een handgeschreven briefje van Eichmann voor de neus houdt.

22 erebegraafplaatsen in Indonesië, die werd bijgezet in het Monument op de Dam. Maar pas in 1988 werd het Indisch Monument onthuld, waar sindsdien jaarlijks de Japanse capitulatie wordt herdacht.

Nadat de makers deze ‘vergeten’ ervaringsgemeenschappen in beeld hebben gebracht, evenals de rituelen en monumenten waarmee hun vertraagde opname binnen de Nederlandse herinneringscultuur gepaard ging, stelt Trip: ‘De belangstelling voor de oorlog neemt alleen maar verder toe met mensenrechten, racisme en discriminatie als invalshoek’. Die uitspraak vormt de opmaat naar de veroordeling van het ‘misbruik’ van De Oorlog als metafoor in politieke conflicten. Onverhoeds keren de makers terug naar de jaren 1960 met beelden van stakende bouwvakkers gesteund door jongeren die de Nederlandse politie uitmaken voor SS’ers, en opnames van protesten tegen de oorlog in Vietnam met spandoeken waarop ‘Nixon oorlogsmoordenaar’ staat geschreven (waarbij de x van Nixon een hakenkruis is). Trip constateert dat verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog het goed doen in demonstraties: ‘De Tweede Wereldoorlog is de maat der dingen. De oorlog met al zijn verschrikkingen biedt veel mensen houvast; ze is de norm voor goed en fout, tot in het absurde’. Waarna we getrakteerd worden op hilarische beelden van demonstrerende pitbulleigenaren die zichzelf en hun honden met gele davidsterren hebben opgetuigd en borden meedragen met teksten als ‘Pitbullwet is nog erger dan Jodenvervolgning’ en ‘Stop de pitbullrazzia’.

Hier is opnieuw een moment waarop de kijker zich afvraagt wat de makers met deze tekst en beelden willen suggereren. Het lijkt alsof zij willen waarschuwen tegen een instrumentalisering van de Oorlog – en dan bedoelen de makers niet de Tweede Wereldoorlog maar de Shoah – in het politieke debat door tegenstanders als ‘nazi’s’ te defameren. Maar in één adem stellen zij ook de functie ter discussie die het oorlogsverleden vervult als maatstaf om uitsluiting en discriminerende retoriek te kunnen signaleren en het negeren van schendingen van mensenrechten aan de kaak te stellen.

Tot slot

65 Jaar na de bevrijding en 45 jaar na de uitzending van *De Bezetting* vonden Van Liempt en de NPS, evenals het ministerie van vws en andere steunende instanties dat het tijd werd om het geschiedverhaal over de Tweede Wereldoorlog vanuit een geheel nieuwe invalshoek te belichten. De makers

42 Vergelijk Elsbeth Etty, ‘De normgevende herinnering’, *NRC Handelsblad*, 15 december 2009 en mijn reactie van 19 december 2009 op <http://weblogs.nrc.nl/etty/2009/12/15/de-normgevende-herinnering/#more-117>.

wilden een moreel en politiek ‘neutraal’ standpunt innemen, waardoor de kijker alle ruimte zou krijgen een ‘eigen’ oordeel te vellen. Met dat streven zetten de makers van *De Oorlog* zich af tegen het *ordenend principe* zoals dat door Loe de Jong in *De Bezetting* werd uitgedragen: de idee van Nederland als een geschonden natie die zich *en masse* heeft verzet tegen ‘het kwaad’ dat vanuit Duitsland over haar kwam.⁴² Deze geïdealiseerde voorstelling van De Jong is echter sinds geruime tijd vervangen door een meer kritische voorstelling van Nederland in oorlogstijd. Ook voor het televisiekijkende publiek stond zij al veel eerder en meermaals ter discussie, met *Vastberaden maar soepel en met mate* als indrukwekkende wegbereider. Door daaraan voorbij te gaan hebben de makers een kans laten liggen voort te bouwen op de vernieuwende inzichten en beeldpraktijken, zoals die in de programma’s van hun collega’s werden ontwikkeld.

In plaats daarvan keerden ze terug naar De Jong om diens moralistische ‘strijdmodel’ van onderdrukking & verzet te vervangen door een zeker zo moralistisch ‘accommodatiemodel’ van aanpassingsbereidheid. Daarmee gaan zij opnieuw voorbij aan de ambivalente aantrekkingskracht van het ‘heldendom’ in verschillende politieke kampen en aan de complexe identificaties met zowel daders als slachtoffers die zich gedurende de twintigste eeuw hebben gemanifesteerd. Zonder zich daarvan bewust te zijn sluiten de makers van *De Oorlog* in zekere zin aan bij *Vastberaden*, dat evengoed het heldendom en het daderschap wilde relativiseren en duidelijk wilde maken dat er geen scherpe lijn tussen ‘goed’ en ‘fout’ te trekken valt. Maar daar gebeurde dat op een wezenlijk andere manier door het doen en laten van hun historische personages van het begin tot eind te volgen. Vanuit dat *actor*-perspectief werd de *Werdegang* van de hoofdrolspelers voorgesteld als een reeks stappen, waarbij de kijker zich realiseert dat elke stap gepaard ging met even zovele morele en strategische alternatieven. Zo wordt iedere stap, iedere richting die men insloeg begrijpelijk, maar niet noodzakelijk – en daarmee wordt de vraag naar verantwoordelijkheid meer gecompliceerd in plaats van ‘opgelost’.⁴³

In het ‘accommodatiemodel’ van Van Liempt cum suis wordt het levensverhaal van hun historische personages opgenomen in een koor van stemmen, waardoor het *actor*-perspectief uit beeld raakt. Welke richting men ook insloeg, alles wordt even aannemelijk als ‘toevallig’. De vraag naar mogelijke alternatieven verdwijnt van het schouwtoneel, samen met complexe gevoelens van angst, verantwoordelijkheid en meerdere

43 Vergelijk Martijn Eickhoff, Barbara Henkes en Frank van Vree, ‘De verleiding van een grijze geschiedschrijving. Morele waarden in historische voorstellingen’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 123 (2010) in druk.

44 Chris van der Heijden, *Grijs verleden. Nederland en de Tweede Wereldoorlog* (Amsterdam 2001).

loyaliteiten. Aanpassingsbereidheid wordt daarmee de vanzelfsprekende norm. In navolging van de publicist Chris van der Heijden⁴⁴, die ook deel uitmaakte van de redactieraad, hanteren de makers een ordenend principe met Hegeliaanse trekken: we zijn reddeloos overgeleverd aan de mallemlen van de geschiedenis en waar we terecht komen wordt bepaald door toeval, 'het (nood)lot', en dus door machten groter dan wijzelf. In het verlengde daarvan past de nadruk op de 'normaliteit' en continuïteit in oorlogstijd, zonder dat de absurditeit daarvan een plaats krijgt in hun beeldverhaal. Ook in tijden van repressie en vervolging gaat het leven 'gewoon' door en kan men zich maar het beste zo goed en zo kwaad als het gaat neerleggen bij de gegeven situatie. Dat kan verklaren waarom vormen van georganiseerd verzet en andere vormen van creatieve ongehoorzaamheid jegens het nationaalsocialistisch gezag in *De Oorlog* nagenoeg ontbreken. 'Doe maar gewoon, dan doe je al gek genoeg' luidt het onuitgesproken maar overduidelijke credo waarmee de makers de geschiedenis van Nederland onder nationaalsocialistisch gezag presenteren. Daarmee krijgen de kijkers weldegelijk een *moreel oordeel* opgedrongen.

De normaliteit en continuïteit worden ook belichaamd door het personage van Rob Trip, die de kijker aan het einde van de rit mee terugneemt naar Compiègne. Daar volgt de *catharsis* wanneer hij ons voorhoudt dat een 'Europese burgeroorlog' definitief tot het verleden behoort. Alle repressie, vervolging en genocide jegens een 'niet-Arische' bevolking worden vergeten, wanneer Trip beweert dat dankzij het overwinnen van de Frans-Duitse tegenstellingen binnen de Europese Unie een 'duurzame vrede' gegarandeerd zou zijn. Op dat moment betrekken de makers van *De Oorlog* een onverbloemd politiek-morele stelling door oorlog in nationale termen te duiden en door de Europese eenwording als een vredescheppende beweging bij uitstek te propageren en daar 'de onaantastbare positie' van de parlementaire democratie aan te verbinden. De geschiedenis zal uitwijzen hoe lang die vrede zal duren en aan welke ingrijpende veranderingen die 'onaantastbare' parlementaire democratie nog onderhevig zal zijn. ◀

Barbara Henkes (1955) is als universitair docent verbonden aan de sectie moderne geschiedenis van de Rijksuniversiteit Groningen met als aandachtsgebied geschiedenis van de politieke cultuur. In de periode 2007-2009 was zij betrokken bij het Oral History-project 'Getuigen Verhalen', als onderdeel van het programma Erfgoed van de Oorlog van het ministerie voor VWS. Haar huidige onderzoek richt zich op transnationale familiegeschiedenissen en migratie tussen Nederland en Zuid-Afrika in de twintigste eeuw. Relevante publicaties: 'Liefde, leugens en egodocumenten. Oral History en de veranderende status van ooggetuigenverhalen in de naoorlogse historiografie', *Biografie Bulletin* (voorjaar 2009) 7-12; *Uit liefde voor het volk. Volkskundigen op zoek naar de Nederlandse identiteit 1918-1948* (Amsterdam 2005); *Heimat in Holland. Duitse dienstmeisjes 1920-1950* (Amsterdam 1995) en medewerking aan de gelijknamige documentaire van Cherry Duyns (VPRO 1995).

Recensies

Algemeen

Koldewij, Jos, Hermesdorf, Alexandra, Huvenne, Paul (eds.), **De schilderkunst der Lage Landen I. De middeleeuwen en de zestiende eeuw** (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, 299 blz., ISBN 978 90 5356 809 5); Vlieghe, Hans, Kieft, Ghislain, Wansink, Christina J.A. (eds.), **De schilderkunst der Lage Landen II. De zeventiende en de achttiende eeuw** (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, 384 blz., ISBN 978 90 5356 833 0); Sillevius, John, Smets, Irene, Stumpel, Jeroen, (eds.), **De schilderkunst der Lage Landen III. De negentiende en de twintigste eeuw** (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007, 286 blz., ISBN 978 90 5356 834 7).

Het is de tijd van historische overzichts- en verzamelwerken. De discussies over het gebrek aan historische kennis bij de gemiddelde Nederlander en over de canon van de Nederlandse geschiedenis hebben geleid tot een stroom aan publicaties die ons verleden toegankelijk maken voor iedere geïnteresseerde lezer. Zo verschijnt sinds 2006 bij uitgeverij Waanders *De kleine geschiedenis van Nederland*, een tiendelig overzicht van de vaderlandse geschiedenis, geschreven door Arie Wilschut en Ben Speet. In datzelfde jaar verschenen de eerste delen van de achtdelige reeks *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*, geschreven door onder andere Frits van Oostrom, Herman Pleij en Mieke Smits-Veldt (Amsterdam 2006-2010). De geschiedenis van de Nederlandse architectuur van de vroege middeleeuwen tot en met de twintigste eeuw werd beschreven in het vuistdikke *Bouwen in Nederland 600-2000* (Zwolle

2007), onder redactie van architectuurhoogleraar Koos Bosma. En dan zijn er nog de maar liefst vijftiendertigdelige, rijk geïllustreerde verzamelwerken *De geschiedenis van het boerenleven in Nederland* onder redactie van Jan Bieleman (Zwolle 2006-2008) en *Geloof in Nederland* (Zwolle en Utrecht 2008-2010). Kortom, nieuwe naslagwerken, lees- en bladerboeken in overvloed.

Gelukkig bleef de kunstgeschiedenis hierbij niet achter. In 2006-2007 verscheen *De schilderkunst der Lage Landen*, een driedelig overzichtswerk van de Nederlandse schilderkunst van het begin in de elfde eeuw, tot werk van Rob Scholte en Marlene Dumas uit de jaren negentig van de twintigste eeuw. Het gaat om een herziene en uitgebreide uitgave van een oorspronkelijke Italiaanse versie, getiteld *La Pittura nei Paesi Bassi* (Milaan 1997). Ieder deel is geschreven door drie kunsthistorici, in het totaal zijn dus negen specialisten betrokken. Dat kan ook bijna niet anders, want het onderzoeksterrein van de Nederlandse schilderkunst is de afgelopen vijftig jaar zo breed en veelomvattend geworden, dat alleen met specialisten op de deelgebieden gezorgd kan worden voor een overzichtswerk op niveau.

In zijn voorwoord schrijft Axel Rüger – directeur van het Van Goghmuseum in Amsterdam – dat *De schilderkunst der Lage Landen* ‘het eerste echt complete overzicht van de schilderkunst van de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden’ is (I, 9). In hoeverre een overzicht ‘echt compleet’ kan zijn valt nog te bezien, want terecht stelt Rüger dat overzichtswerken zich noodgedwongen moeten beperken. Maar het blijft een feit dat een boekenreeks als deze er nog niet was. Een voorloper is *De Nederlandse schilderkunst van Van Eyk tot Van Gogh* door Gherardus Knuttel uit 1938. Daarnaast is er de twaalfdelige reeks *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, geschreven door diverse experts onder redactie van Hendrik Enno van Gelder (1937) en dat tot in de jaren zestig meermaals werd herzien en herdrukt. Beide overzichtswerken zijn