



001

De Vaas van Piranesi, door Giovanni Battista Piranesi samengesteld uit Romeinse fragmenten, ca. 1770. British Museum, Londen (Foto: The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share-Alike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence)

001

The Piranesi Vase, assembled from Roman fragments by Giovanni Battista Piranesi, ca. 1770. British Museum, London (Photo: The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-Share-Alike 4.0 International [CC BY-NC-SA 4.0] licence)

Schuldige taferelen

Dilemma's in de zorg voor het cultureel erfgoed

Bernard Colenbrander

'I saw what I saw very clearly. But I didn't know what I was looking at.'

V.S. Naipaul, *The Enigma of Arrival* (Londen 1987)

In de pas verschenen roman *Caledonian Road* van de Schotse auteur Andrew O'Hagan volgen we een enerverend jaar uit het leven van de eminente kunsthistoricus Campbell Flynn. Dat leven voltrekt zich aan de sociale bovenkant van de Britse samenleving, maar in de loop van O'Hagans meeslepende zedenschets blijkt de upper class vertakkingen te hebben tot in de smerigste kelders van die zelfde samenleving. Hoofdpersoon Flynn heeft zijn reputatie gevestigd met een studie naar het werk van Johannes Vermeer, een studie die door het publiek hogelijk wordt geprezen omdat het 'pure enigma' van Vermeer erin tot leven komt. Over Vermeers leven is nauwelijks iets bekend, maar dat scheen Flynn niet te hebben gehinderd, integendeel zelfs. Hij herkent in de lastig te duiden kwaliteiten van diens werk iets wat een bredere geldigheid zou kunnen hebben. Onttrekt de manier waarop kunst tot stand komt zich niet hoe dan ook aan een sluitende verklaring? Geldt misschien zelfs voor het leven in het algemeen dat het nooit in alle opzichten ontrafeld kan worden? Flynn kiest voor zijn Vermeer-studie als uitgangspunt de onkenbaarheid van het artistieke bedrijf. Wie Vermeers schilderijen scherp observeert, zal vaststellen dat iedere kleur door de kleur ernaast beïnvloed wordt; en uit het ambachtelijke métier, waarin het een met het ander wordt samengebracht, verschijnt uiteindelijk de voorstelling. Het biologeert professor Campbell en het stuurt zijn waarneming, niet alleen met Vermeer als object, maar evenzeer waar het zijn eigen leven en dat van zijn sociale omgeving betreft. Ieder waargenomen fenomeen kan door preciezer kijken in een ander daglicht komen te staan – en niet per se een aangenaam daglicht.

Flynns eigen leven heeft ondertussen de kenmerken van een Londens jetsetbestaan. Lunches met uitgevers die hopen op herhaling van het

Guilt-ridden tableaux

Dilemmas in the care of cultural heritage

Bernard Colenbrander

'I saw what I saw very clearly. But I didn't know what I was looking at.'

V.S. Naipaul, *The Enigma of Arrival* (London 1987)

In the recently published novel *Caledonian Road* by Scottish writer Andrew O'Hagan we follow a frenetic year in the life of eminent art historian, Campbell Flynn. That life plays out in the upper echelons of British society, but over the course of O'Hagan's riveting morality tale it transpires that the upper class has offshoots in some of the most squalid basements of that same society. Flynn established his reputation with a study of the work of Johannes Vermeer, a study that has been glowingly reviewed for bringing the 'pure enigma' of Vermeer to life. Little is known about Vermeer's life, but that does not seem to have hampered Flynn, quite the contrary in fact. In the enigmatic qualities of the painter's work, he discerns something that might have wider application. Doesn't the very way that art comes about preclude definitive explanation? Might it even be true of life in general that it can never be fully unravelled? Flynn's chosen premise for his Vermeer study is the unknowability of the artistic endeavour. The keen observer of Vermeer's paintings will notice that every colour is affected by the colour next to it; and out of the craft of painting, in which the one is united with the other, the representation eventually emerges. It fascinates Professor Campbell and influences his perception, not just of Vermeer, but also of his own life and that of his social milieu. Every perceived phenomenon when looked at more closely can be cast in a different – and not necessarily agreeable – light.

Flynn's own life has acquired the attributes of a London jet set existence. Lunches with publishers hoping for a repeat success alternate with a variety of social interactions with the beau monde, at receptions organized by the art shows and fashion studios he supplies with promotional copy. For this professor the university is no more than a sideshow and he in turn is at best tolerated

succes worden afgewisseld met allerhande sociaal verkeer met de beau monde, op ontvangsten bij kunstbeurzen en studio's van modemerken die hij met zijn wervende kopij bedient. De universiteit is voor deze professor niet meer dan bijzaak en omgekeerd wordt hij in het academische milieu hooguit verdragen. Maar met de politieke kringen van Lagerhuis en Hogerhuis staat Flynn op vertrouwde voet, zoals hij door zijn huwelijk ook innig met de aristocratische wereld van het oude geld is verbonden.

Caledonian Road beschrijft hoe dat oude geld na decennia van New Labour en daaropvolgende dominantie van de Tories verstrikt is geraakt met de nieuwe rijkdom, in het bijzonder toebehorend aan Russische oligarchen die in Londen een goed heenkomen hebben gevonden. Met hun kapitaal hebben ze een dikke vinger in de pap gekregen van politiek en cultuur. Flynn is daaraan hoe dan ook medeplichtig, want hij kan zijn eigen hoge levensstandaard alleen handhaven door een heimelijke lening bij een gefortuneerde zaken-vriend. Allengs wordt duidelijk dat deze vriend zich heeft uitgeleverd aan Russische magnaten die hun fortuin ontlenen aan mensenhandel en drugsproductie.

Met toenemende scherpte beseft professor Flynn dat zich achter de mondaine schijn van zijn eigen leven wel eens een lugubere werkelijkheid schuil zou kunnen houden. Hoe verhouden zich schijn en wezen tot elkaar, bij hemzelf, bij zijn directe omgeving, bij de cultuur in het algemeen?

Zodra hem als kunsthistorische eminentie de eer toevalt om de prestigieuze herfstlezing in het British Museum te mogen houden, besluit hij dat het moment is aangebroken om een begin te maken met het slechten van de façade – allereerst ten koste van de in dat museum bewaarde pronkstukken, maar uiteindelijk zal het hem ook zijn eigen glanzende reputatie kosten. Campbell spreekt zijn gehoor toe in de Enlightenment Gallery en begint zijn lezing geruststellend met het prijzen van deze ruimte, immers 'one of the Western world's most beautiful rooms', waarin de koninklijke bibliotheek van George III en de collectie van Hans Sloane zijn gehuisvest.¹ Staande onder een sculptuur van Hermes vraagt hij zich vervolgens af op wat voor wereld deze Hermes precies uitkijkt. Hij wijst naar het er tegenover opgestelde beeld van Venus – en daarmee begint het onttakelen van de heiligheid van het tafereel waarin hij met zijn gehoor te gast is. Is het Venus eigenlijk wel, vraagt Flynn zich af? Kan het niet net zo goed om Ariadne gaan? Waarschijnlijk, zo stelt hij vast, gaat het om niet meer dan een bewerking van een verloren gegaan Grieks origineel, meegenomen, ontvreemd, uit Italië. En staat ze er niet in een vreemd gekunstelde pose bij, een pose die

ook door wat het museum later met beeld heeft uitgehaald alleen maar gekunstelder is geworden? Zijn deftige publiek begint ongemakkelijk op de zetels te schuiven, nu de professor zo vrijmoedig gevestigde aannames ter discussie lijkt te stellen.

Nadat Flynn deze versie van Venus, die bij nader inzien misschien wel helemaal geen Venus is, gediskwalificeerd heeft als een 'outrageous fabrication', richt hij zijn vizier op de rest van de inhoud van de Enlightenment Gallery. Zijn gehoor begint hem beledigd 'Shame!' en 'Not true!' toe te roepen, wanneer hij de fameuze Piranesi-vaas hardhandig onder handen neemt. Flynn is nu niet te stuiten. Hij ontmaskert haar als 'a junk heap of ancient parts, a grotesque, hybrid beast of plundered items, a *glaisig*, a Krampus, owing nothing to science, aesthetic design or justice as it takes its place in the British Museum.' Om kort te gaan, alle objecten, verzameld in dit vermeende hoogtepunt van de westerse civilisatie, zijn niets anders dan 'plaster bric-à-brac snapped from their native pedestals to furnish the vanity of the ailing British'. Dat Britse volk namelijk, dat zichzelf zo hoog acht, woont in werkelijkheid 'a country full of plunder, full of bad money, yet it plumes on the "authenticity" of the objects it steals'.

Veel, zo niet alles, omtrent het verleden hangt af van hoe het gepresenteerd wordt. Professor Flynn gedraagt zich als een iconoclast die, ten koste van zichzelf, door roeien en ruiten gaat om de perfide achtergronden voor het voetlicht te brengen van wat zich op het eerste gezicht voordoet als een heerlijk museaal tafereel. Maar de Enlightenment Gallery is niet alleen fictie, deze zaal bestaat ook in werkelijkheid in het British Museum. Hoe wordt dit zelfde tafereel daar voor het voetlicht gebracht, bijvoorbeeld op de website van het museum? Daar heet het dat de inhoud van de zaal stamt uit de periode waarin Groot-Brittannië een wereldmacht werd en rijk werd. 'A significant part of that wealth came from Britain's colonial empire and its active involvement in the transatlantic slave trade. (...) While Enlightenment thinking and collections provided the foundations for much of our present understanding of the history of human cultural achievement, they also tended to tell that story from a predominantly European perspective. This period, and its legacies, are now increasingly being readdressed from a range of critical perspectives.'²

Op deze manier, met de zorgvuldig gekozen middelen van volwassen reputatiemanagement, wordt de woede van de iconoclast effectief onklaar gemaakt en tot redelijkheid omgebogen. Weliswaar is de associatie met schuld een van de lastigste te ontlopen klippen in het erfgoedbestel, net als ieder ander levend wezen streeft het

1

Andrew O'Hagan, *Caledonian Road*, Londen 2024, 397-399.

2

www.britishmuseum.org/collection/galleries/enlightenment.

in the halls of academia. But with the political inner circles of the Houses of Commons and Lords Flynn is on familiar terms, just as his marriage has made him an intimate of the aristocratic world of old money.

Caledonian Road recounts how that old money, after decades of New Labour followed by Tory dominance, became entangled with new money, in particular that of the Russian oligarchs who found a safe haven in London. With their immense capital they acquired a finger in every political and cultural pie. Flynn is one way or another complicit in this, because he is only able to maintain his high standard of living courtesy of a secret loan from a wealthy business friend. It gradually becomes clear that this friend has fallen prey to Russian magnates whose fortunes come from human trafficking and the drugs trade.

Professor Flynn becomes acutely aware that the worldly illusion of his own life might be hiding a more sinister reality. How do illusion and reality relate to one another, in himself, in his immediate surroundings, in culture in general?

When his high standing in the art history world earns him the honour of presenting the prestigious autumn lecture at the British Museum, he decides that the moment has come to start tearing down the facade – first of all at the expense of the showpieces preserved in that museum, but eventually at the cost of his own shining reputation. Campbell addresses his audience in the Enlightenment Gallery and begins his lecture on a reassuring note by praising the surroundings: ‘one of the Western world’s most beautiful rooms’, once home to the library of King George III and the collection of Sir Hans Sloane.¹ Standing beneath a sculpture of Hermes, he then wonders aloud about the kind of world Hermes looked down on. Pointing to the sculpture of Venus opposite, he then proceeds to demolish the sacrosanctity of the carefully curated tableau in which he and his audience are guests. Is it actually Venus, Flynn wonders? Couldn’t it just as easily be Ariadne? In all probability, he muses, it’s no more than an adaptation of a lost Greek original, carried off, stolen, from Italy. And isn’t her pose oddly artificial, a pose made all the more artificial by what the museum has subsequently done with the sculpture? His distinguished audience begins to shift uneasily on its chairs, as it starts to sink in that the professor is unapologetically calling established assumptions into question.

After having dismissed this version of Venus, which on closer inspection may not be Venus at all, as an ‘outrageous fabrication’, he turns his sights on the rest of the contents of the Enlightenment Gallery. His affronted audience starts shouting ‘Shame!’ and ‘Not true!’ when impugns the

famous Piranesi vase. But there is no stopping Flynn. He exposes the vase as ‘a junk heap of ancient parts, a grotesque, hybrid beast of plundered items, a glastig, a Krampus, owing nothing to science, aesthetic design or justice as it takes its place in the British Museum.’ To cut a long story short, all the objects assembled in this purported pinnacle of civilization, are nothing more than ‘plaster bric-à-brac snapped from their native pedestals to furnish the vanity of the ailing British’. In reality, those British people, who think so highly of themselves, live in ‘a country full of plunder, full of bad money, yet it plumes on the “authenticity” of the objects it steals’.

Much, if not everything, concerning the past depends on how it is presented. Professor Flynn acts like an iconoclast intent, at whatever cost to himself, on exposing the perfidious backgrounds of an ostensibly splendid museum tableau. Yet the Enlightenment Gallery is no mere fiction, but an actual gallery in the British Museum. How is this same tableau presented to the public, for example on the museum’s own website? There we are told that the contents of the gallery stem from the period when Great Britain was a world power and amassed great riches. ‘A significant part of that wealth came from Britain’s colonial empire and its active involvement in the transatlantic slave trade. ... While Enlightenment thinking and collections provided the foundations for much of our present understanding of the history of human cultural achievement, they also tended to tell that story from a predominantly European perspective. This period, and its legacies, are now increasingly being readdressed from a range of critical perspectives.’²

In this way, employing the carefully selected tools of fully fledged reputation management, the iconoclast’s wrath is effectively defused and deflected into reasonableness. While the association with guilt is one of the most difficult obstacles to avoid in the heritage system, the museum, like every other living entity, strives for survival and is prepared, within the bounds of social propriety, to do or refrain from doing a great deal to ensure it.

So, the contents of the Enlightenment Gallery are open to multiple interpretations, depending on the chosen perspective. But what both the fictional and the official museum versions teach us is that anyone attempting to assess the true value of cultural heritage must consider more than its physical manifestation, including its aesthetic and stylistic aspects. It is the difficult task of every serious observer to give due weight to the context and story behind an artefact under consideration. The heritage establishment, consisting of government institutions and philanthropic organizations,

1

Andrew O’Hagan, *Caledonian Road*, London 2024, 397-399.

2

www.britishmuseum.org/collection/galleries/enlightenment.

museum naar voortbestaan en, binnen de grenzen van het maatschappelijk betamelijke, is het bereid om daar veel voor te doen of te laten.

De inhoud van de Enlightenment Gallery is dus voor meerderlei uitleg vatbaar, afhankelijk van het gekozen gezichtspunt. Maar van zowel de gefingeerde als de officiële museale versie is te leren dat wie een poging wil wagen om de culturele erfenis op waarde te schatten niet genoeg heeft aan alleen de fysieke verschijningsvorm ervan, met inbegrip van het esthetische en stilistische aandeel daarin. Op iedere serieuze beschouwer rust de ongemakkelijke opgave om de context van een te beschouwen artefact en het verhaal erachter mee te laten wegen. Het erfgoed-establishment, bestaande uit overheidsinstituten en filantropische organisaties, is er al lang van door-drongen dat de zorg voor monumenten meer om het lijf moet hebben dan alleen feitelijke kennis van overgeleverde kunstwerken en gebouwen op zichzelf. Hoe dan ook is er een context van tijd en ruimte. In het institutionele fundament onder de internationale eigentijdse monumentenzorg, het uit 1964 daterende Charter van Venetië, wordt dienovereenkomstig een bij uitstek inclusief perspectief gekozen op de culturele erfenis. De stadsdelen met historische verdienste worden daarin niet beschouwd als verblijfplaats van afzonderlijke monumenten, 'but as a comprehensive system, marked by historical, geomorphological and social relationships with its setting and its environment, and characterised by a complex layering of meanings and expressions'.³

Een dergelijk breed opgespannen definitie komt vast en zeker overeen met de gelaagde en meerdimensionale werkelijkheid van de culturele omgeving, ze maakt het tegelijk lastig om nog grip te krijgen op waar die omgeving, als een kennelijk alomvattend systeem, precies voor staat. De Amsterdamse hoogleraar Freek Schmidt kwam in zijn recente oratie 'Architectuur als bewijs' dan ook tot de drastische slotsom dat het begrip erfgoed, ondanks de populariteit ervan, inmiddels 'onbruikbaar' was geworden, althans voor het begrip van de geschiedenis van de architectuur en de leefomgeving.⁴ Het besef van erfgoed is zodanig uitgewaaid naar aspecten los van het eigenlijke object dat het gemakkelijk is om het spoor bijster te raken. Desondanks blijft ook voor Schmidt de stad een omgeving waarin de aanwezige artefacten in verband gebracht kunnen worden met de antropologische functie die ze hebben weten te vervullen in de 'geleefde tijd'.

Dat brengt hij in zijn oratie zelf in de praktijk, door zich aan een soortgelijke oprisping van iconoclasme over te geven als zijn fictieve collega Campbell Flynn overkwam in het British Museum. Bij Schmidt is de steen des aanstoots K.P.C. de

Bazels vermaarde hoofdkantoor van de Nederlandsche Handelmaatschappij aan de Amsterdamse Vijzelstraat. Voor menigeen (deze schrijver bijvoorbeeld) draagt de inderdaad forse bouw-massa van dit gebouw bij aan wat Paul Meurs ter zake omschreef als een 'dialectisch stadsbeeld'.⁵ Maar de Amsterdamse hoogleraar Schmidt ziet dat toch anders: 'Met de standbeelden van Van Heutsz, Coen en Daendels, de gouverneurs van Nederlands-Indië, hoog in de gevel, verwijst het gebouw nog altijd naar het koloniale rijk. Te midden van de commerciële en "corporate" architectuur die in de decennia rond 1900 een herkenbare nieuwe laag aan het stedelijke landschap toevoegde, is dit gebouw het meest megalomaan, een monument van kapitalistische arrogantie van gefortuneerde ondernemers die in meerdere opzichten nietsontziend, politiek succesvol en invloedrijk bleken.'⁶

De Bazels gebouw voor de Handelmaatschappij, thans zonder geëtaleerd bezwaar in gebruik bij nota bene het Stadsarchief Amsterdam en het Bureau Monumenten en Archeologie, is bij nader inzien dus eerder een treffend voorbeeld van schuldig erfgoed dan een moedige ingreep in het stedelijk weefsel. Ofschoon Schmidt de suggestie oproept dat dat ook ligt aan de door De Bazel hier gebezigde beeldtaal en het formaat van het kantoor, is het bovenal het verhaal achter het gebouw dat het de das om doet. Het is de schuld van de stichters, opgelopen in de 'geleefde tijd', die het gebouw voorgoed heeft besmet.

Duidelijk is dat een overgeleverd cultureel artefact, zoals het gebouw van De Bazel in Amsterdam, op verschillende manieren op waarde kan worden geschat. Daardoor geeft de verschijningsvorm van de geschiedenis in de publieke ruimte regelmatig aanleiding tot discussie en daarmee potentieel ook tot conflict. Waar staat het voor, dat oude gebouw of dat standbeeld? Welke boodschap draagt het uit? Wat moeten we ermee? In de tegenwoordige diensteneconomie, die de bijverschijnselen heeft van een consumenteneconomie en een beleveniseconomie, is deze omstandigheid nog verder gecompliceerd geraakt. Tegenwoordig wordt namelijk nog een andere dimensie van de overgeleverde geschiedenis actief geëxploreerd dan alleen die van de 'geleefde' tijd. Wat zich heeft aangediend is het burgerlijke verlangen naar 'beleefde' tijd. Een ervaring van vermeende 'authenticiteit' blijkt daarin cruciaal te zijn: 'it is at the core of consumer behavior', schrijft Linde Egberts in haar lezenswaardige overzicht van de actuele wisselwerking tussen geschiedenis en actuele burgerlijke behoefte.⁷

De hedendaagse consument blijkt voor een

3

Francesco Bandarin en Ron van Oers, *The Historic Urban Landscape. Managing Heritage in an Urban Century*, Chichester 2012, 72.

4

Freek Schmidt, 'Architectuur als bewijs', Amsterdam, 24 mei 2023, p. 3.

5

Paul Meurs, *De moderne historische stad. Ontwerpen voor vernieuwing en behoud, 1883-1940*, Rotterdam 2000, 301.

6

Schmidt 2023 (noot 3), 5.

7

Linde Egberts, 'Experiencing the past. Introduction to Experience, Strategies, Authenticity and Branding', in: Linde Egberts en Koos Bosma, *Companion to European Heritage Revivals*, Amsterdam 2014, 23.

has long been aware that heritage conservation must entail more than factual knowledge of surviving artworks and buildings alone. Like it or not, there is a temporal and spatial context. The institutional bedrock beneath today's international heritage conservation, the 1964 Venice Charter, consequently adopts an eminently inclusive view of cultural heritage. The urban areas of historical merit are regarded not as a collection of individual monuments, 'but as a comprehensive system, marked by historical, geomorphological and social relationships with its setting and its environment, and characterised by a complex layering of meanings and expressions'.³

While such a sweeping definition is certainly consistent with the layered and multi-dimensional reality of the cultural environment, it makes it difficult to pin down what exactly that environment – as an evidently all-embracing system – stands for. In an inaugural address entitled 'Architecture as evidence', Freek Schmidt the newly appointed professor of architecture at VU Amsterdam, came to the radical conclusion that the notion of heritage, despite its popularity, had become 'unusable', at least for understanding the history of architecture and the living environment.⁴ The expansion of the idea of heritage to include aspects separate from the actual object is such that it makes it easy to lose one's way. Nevertheless, for Schmidt, too, the city is still a setting in which the artefacts located there can be linked to the anthropological function they managed to fulfil in 'lived time'.

He puts that into practice himself in his address by yielding to an upsurge of iconoclasm similar to that which overcame his fictional colleague Campbell Flynn in the British Museum. In Schmidt's case the bone of contention is K.P.C. de Bazel's legendary headquarters of the Nederlandse Handelsmaatschappij on Amsterdam's Vijzelstraat. For many (including this writer) the indeed substantial mass of this building contributes to what Paul Meurs has aptly described as a 'dialectic cityscape'.⁵ But the Amsterdam professor sees it differently: 'With the statues of Van Heutsz, Coen and Daendels, governors of the Netherlands East Indies, high up on the facade, the building continues to reference the colonial empire. In the midst of the commercial and "corporate" architecture that added a recognizably new layer to the urban landscape in the decades around 1900, this building is the most megalomaniac, a monument to the capitalist arrogance of wealthy entrepreneurs who proved in more than one respect to be ruthless, politically successful and influential.'⁶

De Bazel's building for the Handelsmaatschappij, currently occupied without discernible demur by none other than the Amsterdam City Archives and the Office of Monuments and

Archaeology, is thus on closer inspection a striking example of guilty heritage rather than a spirited intervention in the urban fabric. Although Schmidt seems to suggest that this is also due to the visual language De Bazel employed and the size of the office, it is above all the story behind the building that proves fatal. It is the guilt of the founders, accumulated in 'lived time', that has tainted the building forever more.

It is clear that the value of an historical cultural artefact, such as De Bazel's building in Amsterdam, can be evaluated in different ways. That is why the public space manifestation so often provokes debate and with it the possibility of conflict. What does it stand for, that old building or that statue? What message is it conveying? What are we supposed to do with it? In today's service economy, which bears the traits of a consumer economy and an experience economy, this situation has become even more complicated. 'Lived' time is not the only dimension of passed-down history being actively explored today. There is now a consumer craving for 'experienced' time. And it seems that an experience of presumed 'authenticity' is a crucial component: 'it is at the core of consumer behavior,' writes Linde Egberts in her stimulating survey of the current reciprocity between history and current consumer demand.⁷

It seems that when it comes to historical experiences, the availability of reliable information is not enough for today's consumers; what they are looking for is an active experience through 'co-creation'. And that desire is being amply catered to. To considerable public response, battles of long ago are re-enacted, complete with meticulously reconstructed costumes, matching weaponry and highly detailed scenarios, so that all participants can fully experience the coveted highlights of the battle. To celebrate the end of the Second World War eighty years after the event, it is no longer enough to raise the national flag; if at all possible there is a parade of old army vehicles, driven by neighbours dressed as doughty soldiers or medics.

In what reality is this playing out? One can't help thinking that there might well be a yawning psychological gap between today's 'experienced' and yesteryear's 'lived'. A second idea that springs to mind is that co-creation would only seem to be possible when the historical trigger can be associated with unalloyed joy – the Liberation – or has been neutralized over the course of time – which applies to battles of long ago.

In the summer and autumn of 2024 newspaper readers could take note of several occasions on which cultural and historical artefacts present in the public space evoked unpredictable sentiments

3
Francesco Bandarin and Ron van Oers, *The Historic Urban Landscape. Managing Heritage in an Urban Century*, Chichester 2012, 72.

4
Freek Schmidt, 'Architectuur als bewijs', Amsterdam, 24 May 2023, 3.

5
Paul Meurs, *De moderne historische stad. Ontwerpen voor vernieuwing en behoud, 1883-1940*, Rotterdam 2000, 301.

6
Schmidt 2023 (note 3), 5.

7
Linde Egberts, 'Experiencing the past. Introduction to Experience, Strategies, Authenticity and Branding', in: Linde Egberts and Koos Bosma, *Companion to European Heritage Revivals*, Amsterdam 2014, 23.

historische ervaring niet genoeg te hebben aan de beschikbaarheid van betrouwbare informatie, maar zoekt de actieve beleving door 'cocreatie'. Daar wordt tegenwoordig goed op ingespeeld. Met aanzienlijke publieke weerklank worden veldslagen van lang geleden opnieuw in scène gezet, voorzien van secuur gereconstrueerde kostuums, bijpassend wapentuig en tot in het detail uitgewerkte scenario's, zodat alle deelnemers de begeerde hoogtepunten van de strijd volop mee kunnen maken. Voor de viering van de afloop van de Tweede Wereldoorlog wordt het na tachtig jaar niet meer genoeg geacht om het rood-wit-blauw in top te hijsen; als het even kan is er een parade van oude legervoertuigen, bestuurd door als moedige militair of hospik verklede buurtgenoten.

In welke realiteit speelt zich dit af? De gedachte dringt zich op dat er wel eens een enorme psychologische kloof zou kunnen gapen tussen het tegenwoordige 'beleefd' en het toenmalige 'geleefd'. Een tweede gedachte die opkomt, is dat cocreatie alleen aan de orde lijkt te kunnen zijn wanneer de historisch trigger met onverdeelde blijdschap geassocieerd kan worden – de bevrijding – of door de loop der tijd geneutraliseerd is geraakt – wat geldt voor veldslagen van lang geleden.

In de zomer en het najaar van 2024 kon de krantenlezer kennisnemen van verschillende gebeurtenissen waarin de in de publieke ruimte aanwezige cultuur en geschiedenis onvoorspelbare sentimenten bleken op te roepen en op ideologisch vuurwerk werden onthaald. Het is de 'beleefde' tijd die hier opspeelt, in beweging gebracht door soms redelijke, dan weer onredelijke verwijzingen naar het oorspronkelijke historische feit. Past dat feit niet langer bij de huidige zeden en gewoonten, dan volgt met regelmaat een impuls om het weg te werken, de geschiedenis te retoucheren en zodoende aan te passen aan de voorkeur van het moment.

Zo presenteerde de burgemeester van Belgrado in september zijn plan om het centrum van de stad te verlossen van het mausoleum gewijd aan de voormalige Joegoslavische president Josip Tito. Tito's laatste rustplaats werd in 1980 ingericht, maar daarna viel Joegoslavië uit elkaar en stak een virulent nationalisme op. 'We moeten voor eens en altijd afrekenen met het bolsjewisme en communisme', liet de burgemeester weten, 'want die waren fataal voor het Servische volk'.⁸ Vandaar dat zelfs de aanwezigheid van een dode Tito onverdraaglijk werd voor hem.

Een maand later is het raak in Duitsland, in de deelstaat Saksen-Anhalt. Daar bevindt zich het Bauhaus, dat opgericht werd in 1925. Met een jubileum van dit eminente instituut in aantocht

vatte de deelstaatregering het plan op om volgend jaar het eeuwfeest te gaan vieren. Maar dat idee werd per ommegaande op scherpe kritiek onthaald door de politieke beweging Alternative für Deutschland. Ging het bij dat Bauhaus niet om 'koude architectuur' in plaats van om 'kwaliteit van leven'? Stond het Bauhaus niet voor 'universele esthetiek', terwijl daarentegen 'regionale bijzonderheden' prioriteit zouden moeten hebben?⁹ Menigeen begreep direct dat met deze kritiek rechtstreeks geappelleerd werd aan kritische noties van nationaal-socialistische zijde, die het Bauhaus, als 'ontaard' instituut, in de jaren dertig van de vorige eeuw de kop kostte. In de gespannen verhoudingen van het actuele publieke domein in Duitsland kon een vergelijkbare argumentatie zonder schaamte gereanimeerd worden. Het is nu al zeker dat het Bauhaus een beladen jubileum zal beleven.

Schaamte en gêne zijn gewaarwordingen die niet alleen in strikt private omgevingen worden ondergaan; soms worden ze publiek. Ook dit is onlangs gebleken. In de zomer van 2024 werd de tot dan toe alom gerespecteerde Britse nieuwslezer Huw Edwards door de rechtbank veroordeeld voor kinderpornografische misdragingen. Dat kwam hem niet alleen op gevangenisstraf te staan, Edwards werd ook met terugwerkende kracht verbannen uit het publieke domein. In zijn voormalige woonplaats Llangennech was men opeens niet meer zo trots op zijn lokale beroemdheid. Eerder was zijn portret daar in een muurschildering opgenomen. Op de dag na zijn veroordeling werd dat portret meteen overgeschilderd. Daar bleef het niet bij. Ook de archieven van de BBC behoren tot het publieke domein. Om die van ongewenste smetten te ontdoen, werden ze geschoond, met Huw Edwards als doelwit. Prioriteit bij de opruiming werd gegeven aan 'entertainment-content' en programma's voor gezinnen, waaronder het kookprogramma *Great British Menu*.¹⁰ Kennelijk pakt een associatie met kinderpornografie daar het schadelijkst uit

Uitwissen is een extreme vorm van exorcisme. Zodra de bron van het kwaad in het niets is opgelost, kan het leven zich onbekommerd hernemen. Maar het vermogen van de exorcist is niet on beperkt - en dienovereenkomstig slinkt zijn bereik wanneer het niet lukt om de geschiedenis te vernauwen tot een enkel schandaal of een individueel graf. De Bazels Nederlandse Handelmaatschappij aan de Vijzelgracht mag dan beladen zijn met de zonden van het vaderlandse koloniale verleden, het gebouw floreert alsof het nergens van weet. Evenzeer blijft de Tweede Wereldoorlog hardnekkig aanwezig in de Europese cultuur, ook nog nadat de generatie die haar zelf bewust heeft

8
Thijs Kettenis, 'Moet Tito straks zijn graf verlaten?', *Trouw*, 22 september 2024.

9
Nikolaus Bernau, 'Widersprüchlich und gerade deshalb modern', *TAZ*, 24 oktober 2024. Zie ook: Katja Hoyer, 'The Nazis hated the Bauhaus. Now the AfD is picking a fight with its legacy too', *The Guardian*, 29 oktober 2024.

10
'Huw Edwards verdwijnt uit archief', *Trouw*, 5 augustus 2024.

and were met with ideological fireworks. It is 'experienced' time that is the culprit here, galvanized by sometimes reasonable, at other times unreasonable references to the original historical fact. If that fact is no longer consistent with current mores, it regularly elicits an impulse to eliminate it, to airbrush history and in so doing adapt it to the preferences of the moment.

In September 2024 the mayor of Belgrade presented his plan to relieve the city centre of the mausoleum devoted to the former Yugoslav president, Josip Tito. Tito's final resting place was set up in 1980, but then Yugoslavia fell apart, sparking an upsurge of virulent nationalism. 'We must once and for all put bolshevism and communism behind us,' the mayor announced, 'for they proved fatal for the Serbian people'.⁸ Hence, even the presence of a dead Tito was now insupportable for him.

A month later it was the turn of Germany, specifically the state of Saxony-Anhalt. It is home to the Bauhaus, which was founded in 1925. With a major anniversary of this eminent institute on the horizon, the state government conceived a plan to celebrate the centenary the following year. But that idea was immediately lambasted by the Alternative für Deutschland political movement. Wasn't the Bauhaus all about 'cold architecture' instead of the 'quality of life'? Didn't the Bauhaus stand for a 'universal aesthetic', when 'regional characteristics' should take priority?⁹ Many readers immediately understood that this criticism appealed directly to critical notions of national-socialist origin, which had sealed the fate of the 'degenerate' Bauhaus institute in the 1930s. The strained relations in the German public domain today made it possible to revive a similar argument without blushing. The Bauhaus's centenary celebrations is already guaranteed to be a fraught experience.

Feelings of shame and embarrassment are not confined to strictly private surroundings; sometimes they go public. This, too, recently proved to be the case. In the summer of 2024, the previously universally respected British news presenter Huw Edwards pleaded guilty in court to child pornography offences. His public disgrace did not end with the six-month suspended prison sentence; Edwards was also retrospectively banished from the public domain. In his home town of Llangennech people were suddenly no longer so proud of their local celebrity. His portrait, which had been included in a mural in the town, was painted over on the day of his sentencing. Nor was that the end of it. The BBC archives also belong to the public domain. To rid them of undesirable associations they were purged, with Huw Edwards the target and with priority given to 'entertainment

content' and family programmes, including the cooking show *Great British Menu*.¹⁰ Evidently that is where an association with child pornography is most damaging.

Erasure is an extreme form of exorcism. As soon as the source of the evil has dissolved into nothingness life can resume free of care. But the exorcist's power is not unlimited and their reach diminishes correspondingly when it proves impossible to constrict history to a single scandal or an individual grave. De Bazel's Nederlandse Handelsmaatschappij on the Vijzelgracht may be burdened with the sins of the nation's colonial past, but the building prospers as if blissfully ignorant of the fact. Likewise, the Second World War remains stubbornly present in European culture, even after the generation that consciously experienced it has vanished from time. Thanks to a constant stream of new studies our knowledge of lived time between 1940 and 1945 is becoming more and more detailed. And down the decades the war continues to serve as an appropriate reference for classifying experiences in the present, assigning meaning to the 'right' and 'wrong' of then even now. The concrete traces of the outrages of the Second World War are not always clear visible in the Dutch landscape today. But the former centres of deportation and murder are increasingly valued as sites of remembrance. That is true for example of the Hollandsche Schouwburg in Amsterdam and of prison camps like Westerbork, Amersfoort and Vught.

In Camp Vught the tableau of what the war wrought is at its most layered, for it is here that memory connects painfully with present-day functioning. The entrance to the camp is through an unremarkable pavilion of recent vintage. Inside visitors are presented with museumized stories about the camp's inmates, accompanied by the inevitable audio tour and introductory film. The pavilion building conceals the main attraction, the actual camp. It seems for the most part to have been transformed into a rather sterile reconstruction that for the sake of an historically correct overview is prefaced by a model of the main volumes. The reconstruction includes the notorious cell 115, marked as a room in a likewise fully reconstructed barracks. The original was the scene of the 'bunker tragedy' of 15 January 1944. On the orders of the camp commandant Adam Grünewald, 74 women were punished by being locked in this 9-square-metre cell overnight. Come morning, ten women were found to have suffocated and 24 had lost consciousness.¹¹

The original cell 115 is located in an adjoining complex whose gateway presents on site far more menacingly than that of the camp visitor

8
Thijs Kettenis, 'Moet Tito straks zijn graf verlaten?', *Trouw*, 23 September 2024.

9
Nikolaus Bernau, 'Widersprüchlich und gerade deshalb modern', *TAZ*, 24 October 2024. See also: Katja Hoyer, 'The Nazis hated the Bauhaus. Now the AfD is picking a fight with its legacy too', *The Guardian*, 29 October 2024.

10
'Huw Edwards verdwijnt uit archief', *Trouw*, 5 August 2024.

11
Ad van Liempt, *Wraak van het verzet. Hoe de laatste maanden van het Kamp Vught vele honderden levens kostten*, Amsterdam 2024, 17, 44.

meegemaakt uit de tijd is verdwenen. Door een voortdurende stroom van nieuwe studies wordt kennis van de tussen 1940 en 1945 geleefde tijd steeds gedetailleerder. Ook blijft de oorlog door de decennia heen nog steeds als geschikte referentie dienen om ervaringen in het heden te kwalificeren, waarbij aan het 'goed' en 'fout' van toen ook nu nog betekenis wordt toegekend. De concrete sporen van de schanddaden van de Tweede Wereldoorlog zijn in het tegenwoordige Nederlandse landschap niet overal meer scherp te ontwaren. Maar de voormalige centra van deportatie en moord worden meer en meer op waarde geschat als plaats van herinnering. Dat geldt bijvoorbeeld voor de Hollandsche Schouwburg in Amsterdam en voor de gevangenkampen zoals die van Westerbork, Amersfoort en Vught.

In Kamp Vught toont het tableau van wat de oorlog heeft aangicht zich het meest gelaagd, dat wil zeggen, het is hier dat de herinnering navrant in verband komt te staan met tegenwoordig functioneren. De entree van het kamp bevindt zich in een onbeduidend paviljoen van recente datum. Daarin krijgt het bezoek de gemusealiseerde verhalen van de gevangenen van het kamp voorgeschoteld, begeleid door de onvermijdelijke audiotour en introductiefilm. Ruimtelijk onttrekt het paviljoen de hoofdzaak aan het zicht, namelijk het eigenlijke kamp. Merendeels blijkt dat omgevormd te zijn tot een nogal steriele reconstructie, die voor het historisch correcte overzicht wordt ingeleid door een maquette van de hoofdvormen. Onderdeel van de reconstructie is de beruchte cel 115, als kamer gemarkeerd in een eveneens globaal gereconstrueerd paviljoen. In het origineel speelde zich op 15 januari 1944 het zogenaamde bunkerdrama af. Op instructie van kampcommandant Adam Grönwald werden in deze cel van 9 vierkante meter toen voor straf 74 vrouwen opgesloten voor de nacht. De volgende ochtend bleken tien vrouwen gestikt en 24 hadden het bewustzijn verloren.¹¹

Het origineel van cel 115 bevindt zich in een complex terzijde van het kamp, waarvan de poort zich op de locatie aanmerkelijk dreigender presenteert dan het kampaviljoen: het is de Penitentiaire Inrichting (PI) Vught. Binnen het zwaar omheinde complex van de PI bevindt zich het zo mogelijk nog zwaarder afgeschermd gebouw van de Extra Beveiligde Inrichting (EBI), dat uit vier afdelingen van zeven cellen bestaat. Als ruimtelijke structuur gedraagt de PI zich als een matroesjkapop. In de EBI worden de zwaarste, meest meedogenloze en vluchtgevaarlijke criminelen van het vaderland apart gehouden, waaronder Willem Holleeder en Riduan Taghi. Elders binnen het complex bevindt zich de eveneens robuust afgegrensd Bunkergevangenis, ook wel

aangeduid als SS-gevangenis, en een van de cellen hiervan is het origineel van cel 115.

In de oorlogsjaren fungeerde de gevangenis in het kamp als het centrum van de hier op de gearresteerde Nederlanders uitgeoefende terreur. Vanaf januari 1943 was Kamp Vught een belangrijke schakel in de door de bezetter in Nederland tegen de Joden en de illegaliteit ondernomen acties. Het fungeerde als werkkamp, met name voor het Philips-Kommando, als tussenstop op weg naar de vernietigingskampen in het oosten van het zogenaamde Derde Rijk en, naarmate het einde van de oorlog naderde, werden ook in het kamp zelf dagelijks executies uitgevoerd.¹² Kamp Vught was ingericht om een geolied onderdeel te zijn van de Duitse moordmachine, waar serieus werk werd gemaakt van Heinrich Himmlers bevel dat geen vijand van het Derde Rijk levend in handen van de geallieerden mocht vallen.

Na afloop van de Tweede Wereldoorlog draaide voor het kamp de situatie in zoverre om dat er aanvankelijk collaborateurs werden opgesloten in de zelfde ruimtes waar kort daarvoor nog de gevangenen van het Derde Rijk zaten. De Bunkergevangenis werd nadien genormaliseerd tot een reguliere gevangenis, om in de jaren negentig van de vorige eeuw na een paar geruchtmakende ontsnappingen nog even dienst te doen als Tijdelijk Extra Beveiligde Inrichting¹³ Sinds 2013 stond dit oudste en historisch meest beladen deel van de PI Vught echter leeg. Voor zover een gebouw zelf iets kan meemaken, dan had het verschrikkelijke dingen gezien, maar uiteindelijk werd het aan zijn lot overgelaten, zonder toeschouwers van buiten, want het bleef als een kleine matroesjka opgesloten binnen de grote pop.

Maar door toenemende noodzaak om gevangenen uit de gevaarlijkste categorie goed te kunnen bewaken, viel het oog later toch opnieuw op de Bunkergevangenis. Hier zou de bestaande EBI aangevuld kunnen worden met acht, goed van elkaar afgescheiden, extra cellen. Een motie met deze strekking van de Tweede Kamer werd in februari 2024 aangenomen. Het was het startsein voor protest, ingebracht door experts en ondersteund door de Rijksbouwmeester.¹⁴ Het zou ongepast zijn om de nagedachtenis van de gevangenen uit de Tweede Wereldoorlog, in het bijzonder de slachtoffers van het bunkerdrama, te besmeuren door in hun cellen van destijds nu zware criminelen onder te brengen. Hier kwam een gevoeligheid aan het licht die in de voorafgaande decennia helemaal niet gebleken was. Had de Bunkergevangenis niet al decennia in diverse reguliere penitentiaire functies kunnen functioneren zonder dat iemand er aanstoot had genomen? Dat was niet zo relevant, meldde een bezwaarmaker, kennelijk ging het erom dat de her-

11

Ad van Liempt, *Wraak van het verzet. Hoe de laatste maanden van het Kamp Vught vele honderden levens kostten*, Amsterdam 2024, 17, 44.

12

Zie hiervoor Van Liempt 2024. Op Duits verzoek werd in Vught een speciale werkplaats ingericht voor het zogenaamde Philips-Kommando. Dat commando stond onder toezicht van de N.V. Philips, dat geselecteerde gevangenen mocht 'belonen' met een extra warme maaltijd. Zie: L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Gevangenen en gedeporteerden* (deel 8, tweede helft), Den Haag 1978, 635.

13

Zie Gerlof Leistra, 'SS-gevangenis in Vught blijft intact: "Er is nu een andere waardering van oorlogserfgoed"', *EW* 23 juni 2024, www.ewmagazine.nl/nederland/achtergrond/2024/06/gespaarde-bunker-76842w/.

14

Bram Endedijk, 'Beroeps-criminelen onderbrengen in een oud SS-gevangenis: is dat "moreel, emotioneel en historisch gezien" onwenselijk?', *NRC*, 25 maart 2024.

pavilion: it leads to the Penitentiary Institution Vught (PI). Within the PI's heavily fenced compound is the, if possible, even more heavily fenced building housing the maximum security unit (EBI), which consists of four seven-cell units. Spatially speaking the PI is like a Russian matryoshka doll. In the EBI the country's worst, most ruthless and dangerous inmates are kept separate from the rest of the prison population. Elsewhere in the prison complex is the also robustly secured Bunker Prison, aka SS concentration camp, and one of its cells is the original cell 115.

During the war years the camp prison functioned as the centre of the terror perpetrated here on the apprehended Dutch citizens. From January 1943 Camp Vught was an important link in the occupying forces' concerted campaign against the Jews and the Resistance. It functioned as an industrial camp, mostly for the Philips-Kommando, as a transit point on the way to the extermination camps in the eastern part of the Third Reich and, as the end of the war neared, as the setting for daily executions.¹² Camp Vught was set up to be a well-oiled component of the German killing machine, where Heinrich Himmler's order that no enemy of the Third Reich should fall into the hands of the Allies alive was taken very seriously.

After the end of the Second World War the camp's situation was reversed in that it was initially used to house collaborators in the same spaces where shortly before the prisoners of the Third Reich had been housed. The Bunker Prison was subsequently normalized into a regular prison, briefly serving as a Temporary Maximum Security Institution in the 1990s following a couple of high-profile escapes.¹³ However, since 2013 the oldest and historically most emotionally charged section of PI Vught has stood empty. To the extent that a building is sentient, this one had witnessed appalling things, but was eventually left to its own devices, without outside observers, for it remained like a tiny matryoshka sealed within the larger doll.

But in light of the growing need to be able to keep the most dangerous prisoners securely locked up, the bureaucratic eye later fell once again on the Bunker Prison. Its reuse meant the existing EBI could be supplemented with eight, solidly separated, additional cells. A House of Representatives motion along these lines was adopted in February 2024. It was met with protests advanced by experts and supported by the Government Architect.¹⁴ It was claimed that it would be inappropriate to besmirch the memory of the Second World War prisoners, in particular the victims of the Bunker Tragedy, by housing vicious criminals in the cells they once occupied. A sensitivity was revealed here that had not been apparent at all in previous decades. Hadn't the

Bunker Prison already functioned for decades as a regular prison without anyone taking offence? That was not so relevant, according to one complainant, obviously it was the *current* reorganization of the building – eighty years after the Liberation mind you – that had suddenly succeeded in hitting a nerve. So while the historical facts sink still further into the past, the significance attributed to them in the present is, paradoxically enough, being ramped up. When the proposal to repurpose the Bunker Prison was withdrawn two months after the parliamentary motion, experienced time had overtaken lived time.

It seems logical to narrow the focus of the history of Camp Vught to the worst crimes: the Bunker Tragedy, the deportations to the extermination camps and the executions. But the camp's lived time is at least as well served by a focus that is phenomenological rather than strictly factual that can also make it easier to empathize with daily life in the barracks. Something of that nature is provided by the highly emotive diary entries of the young Jewish prisoner David Koker, published posthumously after the war because the writer himself died on the transport to Dachau in February 1945.¹⁵ In the year Koker describes, starting in February 1943, day-to-day reality becomes increasingly repressive when the supposed industrial camp turns out to be more of a transit camp, with transport after transport departing eastwards. The Bunker Tragedy is mentioned almost in passing, as is the erection of a gallows in August, 'very efficiently constructed, like the whole camp actually'. Things get literally closer to the bone in July when Koker is made to wear the striped prison uniform and three months later has his head shaved. Atmospherically, too, camp life is a world away from a life in freedom: '[W]e have no idea of the time all day long, like fish in stagnant water who see the light become clear and then disappear again. Indeed, the light here is lacking in variation, like everything. No dawn, a misty night gives way to a misty morning. And the unvaried day usually ends in a grey evening and that in a night in which one can no longer see anything.'¹⁶

The contrast with life outside becomes clear when Koker is on one occasion permitted to accompany a 'changeover squad' to 's-Hertogenbosch. 'The SS guys who came along were quite decent. ...I had my first conversation with a national socialist. Wanted to make him see reason ... but failed miserably. ... At any rate a fine day, in spite of everything. I almost had tears in my eyes when I came through the village and saw the living rooms.'¹⁷ Back in the camp he is even more aware of 'how we are changing, how tense we've become, how severe in our attitude too, and in our judgement of other people. ... The entire emotional

12

See Van Liempt 2024. At the request of the Germans a special workplace was set up in Vught for the so-called Philips-Kommando. That commando was under the supervision of the Philips company, which was permitted to 'reward' selected prisoners with an additional hot meal. See: L. de Jong, *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Gevangenen en gedeporteerden (deel 8, tweede helft)*, The Hague 1978, 635.

13

See Gerlof Leistra, 'SS-gevangenis in Vught blijft intact: "Er is nu een andere waardering van oorlogserfgoed"', EW 23 June 2024, www.ewmagazine.nl/nederland/achtergrond/2024/06/gespaarde-bunker-76842w/.

14

Bram Endedijk, 'Beroepschriminelen onderbrengen in een oud SS-gevangenis: is dat "moreel, emotioneel en historisch gezien" onwenselijk?', NRC, 25 March 2024.

15

David Koker, *Dagboek geschreven in Vught*, Amsterdam 1977. Published in English as *At the Edge of the Abyss: A Concentration Camp Diary, 1943-1944*, Illinois 2012.

16

Idem, 50.

17

Idem, 123.

inrichting van het gebouw *nu*, nota bene tachtig jaar na de bevrijding, opeens een pijnzenuw wist te raken. Terwijl de historische feiten steeds verder wegzinken in het verleden wordt dus, paradoxaal genoeg, de betekenis die er in de huidige tijd aan wordt toegekend juist opgevoerd. Toen het voorstel om een nieuwe bestemming toe te kennen aan de Bunkergevangenis maanden na de Tweede Kamer-motie alweer werd ingetrokken, haalde de beleefde tijd de geleefde tijd in.

Het ligt voor de hand om de blik op de geschiedenis van Kamp Vught te vernauwen tot de voorname misdaden: het bunkerdrama, de deportaties naar de uitroeiingskampen en de executies. Maar het begrip van de destijds geleefde tijd is minstens zo veel gediend met een blik die eerder fenomenologisch is dan strikt feitelijk en die kan helpen om mentaal dichterbij het dagelijks leven in de barakken te komen. Iets dergelijks wordt geboden door de uiterst gevoelige dagboek aantekeningen van de jonge Joodse gevangene David Koker, na de oorlog postuum uitgegeven omdat de auteur zelf in februari 1945 bezweken was op transport naar Dachau.¹⁵ In het jaar dat Koker vanaf februari 1943 beschrijft, wordt de werkelijkheid van dag tot dag wurgender, wanneer het vermeende industriekamp toch veel meer een doorvoerkamp blijkt te zijn, met transport na transport oostwaarts. Het bunkerdrama wordt bijna terloops vermeld, zoals ook de opstelling van een galg in augustus, 'mooi doelmatig gekonstrueerd, als het hele kamp trouwens'. Letterlijk dichterbij het lijf komt het dagboek wanneer Koker in juli een streepjespak moet gaan dragen en drie maanden later de haren eraf gaan. Ook atmosferisch is het kampleven onvergelijkbaar anders dan een leven in vrijheid: '[W]ij weten de hele dag niet hoe laat het is, als vissen in stilstaand water, die het licht zien helder worden en weer verdwijnen. Trouwens: het licht is hier ongenueanceerd zoals alles. Geen zonsopgang, uit een mistige nacht komt een mistige morgen. En meestal eindigt de effen dag in een grijze avond en die in een nacht, waarin men niets meer kan zien.'¹⁶

Het contrast met het leven buiten wordt duidelijk wanneer Koker een keer mee mag op een 'wisselkommando' naar Den Bosch. 'De SS lui die mee gingen, waren heel geschikt. (...) Ik had mijn eerste gesprek met een nationaal-socialist. Wilde hem tot redelijkheid dwingen ... maar dat mislukte finaal. (...) In ieder geval een prachtige dag, ondanks alles. Ik had bijna tranen in mijn ogen, toen ik door het dorp kwam en huiskamers zag.'¹⁷ Terug in het kamp valt des te meer op 'hoe wij veranderen, hoe strak wij zijn geworden, hoe hard ook in onze houding en in ons oordeel ten opzichte van andere mensen. (...) Het hele

gevoelsleven wordt iets bij uitstek lichamelijks. En ontzaglijk veel, verheugenswaardigs en onaangenaams, gaat je voorbij zonder dat je reageert.'¹⁸ Omdat Koker onderdeel uitmaakte van het Philips-Kommando kon hij nog betrekkelijk lang de illusie handhaven dat een industriekamp misschien ruimere overlevingskansen zou bieden dan een doorgangskamp op weg naar de vernietiging oostwaarts. '[D]e oorlog duurt nog wel 50 jaar. En wij praatten hoe wij dan bijzonder goed radio's zouden kunnen maken. Ze vliegen dan langs de banden, groeien aan als in een tekenfilm. Wij allen zijn oud en de SS wordt bijzonder goedmoedig van louter ouderdom.'¹⁹

Goedmoedigheid is wel het laatste dat de SS kan worden aangewreven, maar toch lukte het niet om onafhankelijke, volhardende geesten zodanig te breken dat ze het vermogen kwijtraakten om tegen te denken. Een zo mogelijk nog vitalistischer neerslag hiervan dan David Kokers dagboek zijn de herinneringen van medegevangene Yvo Pannekoek, die anders dan Koker de oorlog wel wist te overleven. Pannekoek weigert in het kamp alleen prikkeldraad te zien: 'Overigens omsluit dat prikkeldraad een alleraardigst bos, waar ik, gewapend met vlijmscherpe uitvluchten, kleine maar heerlijke herfstwandelingetjes maak.' Zelfs wanneer hij voor straf een maand eenzaam wordt opgesloten, weet hij overeind te blijven, althans te doen alsof: 'ik had een heel programma van onderwerpen om over na te denken, en ik heb onder andere in gedachten een uitvoerige roman geschreven, zodat de tijd is omgevlogen en ik mij geen moment verveeld heb'.²⁰

Met een paar bladzijden Koker en Pannekoek is het eenvoudiger om, zij het van comfortabele afstand, toch enigszins in de buurt te komen van de historische ervaring van een Duits concentratiekamp dan met de klinische reconstructie van enkele barakken in Kamp Vught. Ruimtelijk is in Vught eerder het standpunt indrukwekkend, op het voorplein van het nietszeggende paviljoen dat de entree is van wat nu als Nationaal Monument gepresenteerd wordt. Dat is omdat de blik opzij de grimmige poort treft van de tegenwoordige Penitentiaire Inrichting. Daar wordt een stel zware misdadigers achter slot en grendel gehouden. Ergens ver achter die poort staat de echte Bunkergevangenis, waar niemand bij mag en die per se leeg dient te blijven omdat de geschiedenis te gevoelig ligt.

Hier, op dit voorplein, wordt in ieder geval iets duidelijk van historisch ongemak. Is de erfenis van de Tweede Wereldoorlog echter werkelijk gediend met in herdenkingscentra verbeelde oorlogsverhalen, begeleid door een geluidsbandje, waarna de bezoeker verondersteld wordt ontroerd

15
David Koker, *Dagboek geschreven in Vught*, Amsterdam 1977.

16
Idem, 50.
17
Idem, 123.
18
Idem, 127.
19
Idem, 173.
20

Yvo Pannekoek, *Memoires van Yvo Pannekoek*, Amsterdam 1982, 76, 85.

life becomes something primarily physical. And an awful lot, joyful *and* unpleasant, passes you by without your reacting.¹⁸ As a member of the Philips-Kommando, Koker was able to prolong the illusion that an industrial camp might offer better chances of survival than a transit camp en route to extermination in the east.. '[T]he war will last another 50 years. And we talk about how by then we'd be able to make extremely good radios. They fly along the conveyor belts, swell like in a cartoon. We're all old and the SS become kind-hearted from pure old age.'¹⁹

Kind-heartedness is the last thing the SS can be accused of, yet they don't succeed in breaking independent, tenacious spirits to the extent that they lose the capacity for oppositional thought. An, if possible, even more animated account of this than David Koker's diary concerns the memories of fellow prisoner Yvo Pannekoek, who unlike Koker managed to survive the war. Looking at the camp, Pannekoek refuses to see no further than the barbed wire: 'By the by, the barbed wire encloses a lovely wood, where I, armed with razor-sharp pretexts, take short but delightful autumn walks.' Even when he is punished with a month in solitary confinement, he manages to tough it out, or at least to create that illusion: 'I had a whole list of topics to think about, and I wrote a lengthy novel in my head among other things, so the time flew by, and I wasn't bored for a single minute.'²⁰

A few pages of Koker and Pannekoek makes it easier, albeit from a comfortable distance, to get close to the historical experience of a German concentration camp than the clinical reconstruction of a few barracks in Camp Vught. Spatially, it is the viewpoint in Vught that impresses, in the forecourt of the nondescript pavilion that is the entrance to what is now presented as a National Monument. This is because a sideways glance encounters the forbidding gate of the current Penitentiary Institution where a group of vicious criminals are securely locked away. Somewhere far behind that gate is the real Bunker Prison, where no one is allowed and that must necessarily remain empty because its history is deemed too sensitive.

Here, on this forecourt, at least *something* of historical discomfort becomes clear. Is the legacy of the Second World War really served by memorial centres with illustrated war stories, accompanied by an audiotape, after which the deeply moved visitor is supposed to declare that 'this must never be allowed to happen again'? Is the tragedy of the past really exorcised by isolating and fossilizing the remaining buildings which, metaphorically speaking, were eye witnesses? It seems like a sign of impotence that also fails to do

justice to the potential outreach of cultural studies.

Systematic art history emerged in the nineteenth century and Heinrich Wölfflin can be safely regarded as its founding father. But his teacher, Jakob Burckhardt, initiated something that preceded systematics, and when the occasion arose allowed himself to go against the logic of crystal-clear analysis. 'He did not feel comfortable without the freedom of a certain arbitrariness and openly apologizes for this,' according to Wölfflin.²¹ The acceptance of arbitrariness might seem inappropriate for an historian, but it did enable Burckhardt to really get to grips with the past through 'empathy'.

As is well known among experts, Burckhardt's 1860 study of the Renaissance is the source of the idea that it was in the Florence of the fifteenth- and sixteenth centuries that the foundations of the modern European mind were laid. The art of Alberti and Rafael is illustrative of that, but Burckhardt's attempt to interpret this history is dominated by the part played by the deeper culture of politics, religion and contemporary mores. He regarded the polity as a well-reasoned artwork, but all the violent and offensive actions required in order to establish and maintain it went hand in hand with countless forms of profound immorality: 'Intrigues, armaments, leagues, corruption and treason make up the outward history of Italy at this period.'²² His characterization of the clergy is similarly mixed, with the pious conduct of the penitential preachers amply compensated by the misconduct of other monks: 'They cheat, steal, and fornicate, and when they are at the end of their resources, they set up as saints and work miracles.'²³

Thus this famous portrait of the magnificent beginning of European culture is rife with ambivalence: 'But the Italian of the Renaissance had to bear the first mighty surging of a new age. Through his gifts and his passions, he has become the most characteristic representative of all the heights and all the depths of his time. By the side of profound corruption appeared human personalities of the noblest harmony, and an artistic splendour which shed upon the life of man a lustre which neither antiquity nor mediævalism either could or would bestow upon it.'²⁴

It may perhaps be considered strange, even arbitrary, to use Burckhardt's practice of the historical enterprise as reference, with the presumption that it is still valid a century and a half later. Nonetheless, rereading these texts nourishes a desire to approach the history of the twentieth century with just as much empathy, if necessary beyond the pain threshold.

18

Idem, 127.

19

Idem, 173.

20

Yvo Pannekoek, *Memoires van Yvo Pannekoek*, Amsterdam 1982, p. 76, 85.

21

Heinrich Wölfflin, quoted in: Werner Kaegi, *Jakob Burckhardt. Eine Biographie* (vol. 4), Basel 1967, p. 205.

22

Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Berne 1943 (1860), p. 102. [English translation from the Gutenberg version: *The Civilization of the Renaissance in Italy* by Jacob Burckhardt, trans. Middlemore, S. G. C. (Samuel George Chetwynd), <https://www.gutenberg.org/ebooks/2074>]

23

Idem, 480.

24

Idem, 475.

te verzuchten dat ‘dit nooit meer mag gebeuren’? Wordt de tragiek van het verleden echt uitgedreven door de resterende gebouwen die, overdrachtelijk gesproken, ooggetuige zijn geweest in gefixeerde toestand apart te zetten? Het lijkt een bewijs van onmacht, dat bovendien geen recht doet aan het bereik dat de cultuurstudies potentieel in zich hebben.

In de negentiende eeuw ontstond de systematische kunstgeschiedenis en Heinrich Wölfflin kan veilig aangemerkt worden als de aartsvader daarvan. Maar zijn leermeester, Jakob Burckhardt, entameerde iets wat aan de systematiek voorafging en stond zichzelf in voorkomende gevallen toe tegen de logica van de kraakheldere analyse in te gaan. ‘Er fühlte sich nicht wohl ohne die Freiheit einer gewissen Willkür und bittet dafür offen um Entschuldigung’, meende Wölfflin.²¹ Het aanvaarden van willekeur lijkt misschien ongepast voor een historicus, maar het maakte het Burckhardt wel mogelijk om zich door ‘Einfühling’ wezenlijk met het verleden uiteen te zetten.

Zoals onder deskundigen genoegzaam bekend, is in zijn uit 1860 daterende studie naar de Renaissance de bron te vinden van het idee dat in het Florence van de vijftiende en zestiende eeuw het fundament werd gelegd voor de moderne Europese geest. De kunst van Alberti en Rafaël is daarvan de illustratie, maar bij Burckhardts poging om deze geschiedenis te duiden, domineert toch het aandeel van de diepere cultuur van politiek, religie, zeden en gewoonten. De staatsvorm is bij hem een weloverwogen kunstwerk, maar alle gewelddadige en offensieve acties die voor de vestiging en instandhouding daarvan noodzakelijk zijn, gaan gepaard met oneindige vormen van diepe immoraliteit: ‘Diese Ränke, Lügen, Rüstungen und Verrätereien machen zusammen die äussere Geschichte des damaligen Italiens aus.’²² Net zo gemengd is zijn duiding van de clerus, waar het vrome gedrag van boetepredikers rijkelijk gecompenseerd wordt door de wan-gedragingen van andere monniken: ‘Sie betrügen, rauben und huren, und wo sie nicht mehr weiter wissen, stellen sie sich als Heilige und tun Wunder.’²³

Zodoende is dit befaamd geworden portret van het magnifieke begin van de Europese cultuur beladen met ambivalenties: ‘Der Italiener der Renaissance aber hatte das erste gewaltige Daherwogen dieses neuen Weltalters zu bestehen. Mit seiner Begabung und seinen Leidenschaften ist er für alle Höhen und alle Tiefen dieses Weltalters der kenntlichste, bezeichnendste Repräsentant geworden; neben tiefer Verworfenheit entwickelt sich die edelste Harmonie des Persönlichen und eine glorreiche Kunst, welche

das individuelle Leben verherrlichte, wie weder Altertum noch Mittelalter dies wollten oder konnten.’²⁴

Misschien wordt het vreemd, of zelfs willekeurig, gevonden om Burckhardts praktiseren van het historisch bedrijf nog als referentie te gebruiken, met de pretentie dat die stand kan houden tot anderhalve eeuw later. Desondanks: de herlezing van een en ander nodigt uit om ook de geschiedenis van de twintigste eeuw met evenveel, desnoods tot over de pijngrens reikende, empathie tegemoet te treden.

21

Heinrich Wölfflin, aangehaald in: Werner Kaegi, *Jakob Burckhardt. Eine biographie* (Teil 4), Bazel 1967, 205.

22

Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Bern 1943 (1860), 102.

23

Idem, 480.

24

Idem, 475.



002

Binnenplaats van de bunker
in Kamp Vught, najaar 1944.
(Foto: Beeldbank WO2
- NIOD, beeldnr. 65947)

002

Courtyard of the bunker at
Camp Vught, autumn 1944.
(Photo: Image bank WO2
- NIOD, image nr. 65947)



003

Geïnterneerde SS'ers tij-
dens een strafexercitie in
Kamp Vught, juni 1945.
(Foto: Beeldbank WO2
- NIOD, beeldnr. 95129)

003

Interned SS members dur-
ing a punitive exercise at
Camp Vught, June 1945.
(Photo: Image bank WO2
- NIOD, image nr. 95129)