Guy Cassiers en Erwin Jans, *De Welwillenden*

Les Bienveillantes

Anneleen Spiessens

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/5074>

DOI : 10.4000/temoigner.5074

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 13-17

ISBN : 987 2-9600926-4-6

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Anneleen Spiessens, «Guy Cassiers en Erwin Jans, *De Welwillenden*», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 123 | 2016, Online op 02 novembre 2021, geraadpleegd op 04 novembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/5074> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/temoigner.5074>

DE WELWILLENDEN

THEATER “Laat me u vertellen hoe het ging. Het is een trieste geschiedenis, maar toch ook een verhaal met een moraal. Een vrij lang verhaal, er heeft zich heel wat afgespeeld. Maar misschien bent u niet gehaast, misschien heeft u tijd. Ik zal er alles aan doen om duidelijk te blijven. U hebt de garantie dat in wat ik u ga vertellen geen enkele wroeging zal doorklinken. Ik heb nergens spijt van, ik deed mijn werk, meer niet.”

Aan het woord is Max Aue, gespeeld door de Nederlandse acteur Hans Kesting. Als oude man blikt hij terug op zijn carrière bij de SD, later de SS, waar hij in het spoor van de Duitse *Einsatzgruppen* de ‘Holocaust door kogels’ aan het oostfront mee overzag en na een passage in Stalingrad naar Berlijn werd afgevaardigd om de inzet van gevangengenomen Joden in de oorlogseconomie te bestuderen. Vanop de Bühne spreekt hij zijn publiek nu rechtstreeks toe.

Toen de onbekende Amerikaanse schrijver Jonathan Littell in 2006 *Les Bienveillantes* (*De Welwillenden*) uitbracht, werd de roman een instantbestseller in Frankrijk. Het boek won zowel de Prix Goncourt als de Prix de l’Académie française, en werd in meer dan vijftien talen vertaald. Tezelfdertijd werd het verguisd door een deel van de Franse (en ook Amerikaanse) literaire kritiek. Een onwaarschijnlijke en onfatsoenlijke mengeling van fictie en geschiedenis, zo werd beweerd, maar het was voornamelijk het vertelperspectief van de nazibeuze dat een aantal critici tegen de borst stuitte.¹ Laat het nu net op die twee niveaus zijn – de rol van fictie en het standpunt van de dader – dat regisseur Guy Cassiers en dramaturg Erwin Jans een punt willen maken in hun toneelbewerking van de roman.

VERBEELDING EN DE HOLOCAUST

De scène is minimalistisch: geen swastika’s, geen SS-uniformen, geen rode vlaggen maar een kale ruimte met roestige opeengestapelde archiefkasten. Het decor is geïnspireerd op de installaties van de Franse kunstenaar Christian Boltanski: opgebouwd rond oude documenten, verzamelingen en archieven, vormen ze elementen in de strijd tegen het vergeten. Voor de kunstenaar is die strijd persoonlijk: Boltanski is geboren op de dag dat Parijs werd bevrijd en behoort dus tot de ‘postmemoriale’ generatie (Hirsch 1996, 675) zonder eigen herin-

neringen aan de Holocaust. ‘My work is not about, it is after’, bevestigt hij in een interview met Georgia Marsh (Marsh 1990, 10). Het is daarom via ‘Holocausteffecten’ (van Alphen 2007, 368) – aan de hand van symbolische, niet-letterlijke referenties – dat hij de gebeurtenissen uit het verleden oproept, en daarmee juist de idee van afstand, afwezigheid en verlies. Ook de archiefkasten op het toneel verwijzen dus slechts impliciet naar de Holocaust en zijn in eerste instantie een grote metafoor voor de (ontbrekende) herinnering. In het eerste deel van het stuk zijn de kasten gesloten, maar naar het einde toe lijken ze een eigen leven te gaan leiden: een na een slaan de deurtjes vanzelf open, waardoor het archief een soort van monster lijkt te worden. ‘Ineens voel ik de volle last van het verleden,’ stelt Aue vast, ‘van de pijn die hoort bij het leven en bij de onontkoombare herinnering.’

De archiefkasten symboliseren echter niet alleen de collectieve en persoonlijke herinnering; ze verwijzen ook naar de specifieke methode die de Holocaust typeerde. Inventariseren en catalogiseren tot in het ...

(1) Het was nochtans niet de eerste keer dat een fictieve nazibeuze het woord nam in een Franstalige roman. Dat gebeurde eerder onder andere al in *L’Enfance d’un chef* (Sartre 1939), *Le Roi des Aulnes* (Tournier 1970) en *Le Bonheur nazi* (Rachline 1972). In andere taalgebieden verschenen teksten met een gelijkaardig vertelperspectief: *Deutsches Requiem* (Borges 1946), *The Man in the High Castle* (Dick 1962), *Le Nazi et le barbier* (Hilsenrath 1971), *The Iron Dream* (Spinrad 1972), *Siegfried* (Mulisch 2001) of *The Castle in the Forest* (Mailer 2007). Voor een uitgebreidere studie van het daderperspectief verwijst ik naar Mingelgrün (2009) en Spiessens (2016).

© Adagp

– *Les Archives de C.B.* Installatie van 646 koekjesdozen die zo'n 1200 foto's en 800 andere documenten bevatten.
Christian Boltanski, 1965-1988.

●●● extreme, dat was wat de nazi's deden met hun slachtoffers: ze ontnamen hun elke vorm van individualiteit en maakten er archiveerbare objecten van. In het tweede deel van het theaterstuk worden de archiefkasten op het podium gerecupereerd door Eichmann – in het spel van Katelijne Damen een stijfburgerlijk en licht neurotisch figuur. Ze vormen letterlijk en figuurlijk de achtergrond van een aantal duffe discussies tussen Duitse bureaucraten die de Joden herleiden tot cijfertjes en fiches. Want hoe bereken je de capaciteit van het rollend materieel en het spoornet voor de transporten, en 'welk rantsoen geschikt is om een mens na een bepaalde periode te laten sterven'?

Boltanski's archieven, en daarmee ook Cassiers' decor, vormen duidelijk een kritiek op de dominante 'realistische' en puur historische manier van representeren. Archieven lijken ons directe toegang te verschaffen tot een authentiek verleden, maar verhullen vaak de processen van selectie en constructie die eraan voorafgaan. Het is Boltanski's achterdocht tegenover het document, dat niet noodzakelijk de absolute waarheid vertelt, en tegenover de intellectuele mechanismen van archiveren en inventariseren die precies aan de basis lagen van de genocide, die zijn werk fundamenteel ironisch maakt (vgl. Bergman-Carton 2001). Met zijn keuze voor Boltanski's strategie eist Cassiers het recht op van fictie, in dit geval theater, om het delicate onder-

werp van de judeocide te behandelen volgens haar eigen procedés en via haar eigen beeldtaal. Het is immers via fictie, zo stelt de regisseur, dat we historische feiten een emotionele lading kunnen geven en de toeschouwer mentaal dichterbij de realiteit brengen (Perrot & Cassiers 2015, 61-63).

De theatertaal van Cassiers en Jans houdt overduidelijk een reflectie in op de kracht en tegelijkertijd de onmacht van beelden. 'Ik heb het idee dat we tegenwoordig voortdurend blootgesteld worden aan een overvloed aan beelden die ons de gruwel, de vernietiging, het lijden overal ter wereld tonen', zo vertelt Cassiers in een eerder interview met *Getuigen*, 'maar dat is het probleem met beelden: hoe vaker je ze ziet, hoe meer je eraan went.' (Perrot & Cassiers 2015, 60) Op het treinspoor na ontwijkt hij inderdaad behoedzaam de clichébeelden die we associëren met de Holocaust. In plaats van letterlijke verwijzingen naar het nazitijdperk krijgen we abstractie en poëzie. De massaslachting bij Babi Jar, waar de nazi's meer dan 33 000 Joden vermoordden op amper twee dagen tijd, wordt uitgebeeld aan de hand van een installatie die de acteurs ter plaatste opbouwen en doet denken aan het werk van de Japanse Chiharu Shiota: een hoop schoenen, opgehangen boven het podium aan lange, dikke, rode veters. Elk van die schoenen stelt de afwezigheid voor van het lichaam van zijn eigenaar, en vormt een fysiek spoor van de overledene. De voorstel-

ling van extreem geweld mag dan een uiterst delicate kwestie zijn waarop vele taboes rusten (denk maar aan uitspraken van Claude Lanzmann in die richting; vgl. Jans 2016), fictie – en theater in het bijzonder – beschikt over een eigen esthetiek die zowel historisch bewust als ethisch verantwoord kan zijn.

IK, DE NAZIBEUL

De naziofficier die Cassiers en acteur Hans Kesting creëren is geen psychopaat. Hij voelt een 'heftige drang naar het absolute en naar het overschrijden van grenzen', dat wel. Die zoektocht naar het avontuur en het radicale, in een tijd waarin de Duitse staat zelf een radicaal project heeft opgestart, voert hem uiteindelijk naar de rand van de massagraven in Oekraïne. Wanneer hij in het eerste tafereel van zijn oversten te horen krijgt dat alle Joden, ook vrouwen en kinderen, moeten worden vermoord, slaat bij hem de twijfel toe. Achter die twijfel gaat weliswaar een rationeel argument schuil en geen morele overweging (het uitmoorden van alle Joden is namelijk geen efficiënte oplossing voor het probleem van 'bevolkingsbeheer'), maar hij beschouwt zichzelf wel degelijk als een 'fatsoenlijk man'. We zien hem later in gesprek met de kleine Jakov, een Joods jongetje dat Bach speelt op zijn viool en voor wie hij uit Berlijn bladmuziek van Couperin laat overbrengen ('misschien wel het allermooiste wat er bestaat'). De oude Jood uit Dagestan spreekt hij toe in het Grieks en begraaft hij met zijn eigen handen op de plek die de man verkiest.

De meeste collega's van Aue zijn trouwens geen sadisten maar gewone mannen, echtgenoten en vaders, die moeite hebben met de vreselijke orders die ze krijgen. 'Smeerlapperij, het is een grote smeerlapperij!', schreeuwt de ene, terwijl de andere een kritisch betoog

houdt tegen de pseudowetenschappelijke rassentheorie van de nazi's. Nog een andere collega is bedroefd omdat hij als ingenieur werd opgeleid om bruggen te bouwen – een culturele missie, naar eigen zeggen – en zich in Oekraïne alleen maar met opgeblazen bruggen mag bezighouden. Thomas Hauser, Aue's beste vriend, blijkt dan weer een onversneden opportunist die geen gelegenheid onbenut laat om carrière te maken.

De keuze van de theatermakers om de nadruk te leggen op de 'normaliteit' van de naziofficiëren werkt als een omgekeerde catharsis: de beul is niet de 'ander', hij is geen gek of monster waarvan we ons radicaal kunnen distantiëren. Het uitgangspunt van de voorstelling is precies de gelijkenis tussen de toeschouwer en het hoofdpersonage: zijn wij niet allemaal 'gewone' mensen? En hoe zouden wij hebben gehandeld, mochten we ons in de situatie van Aue hebben bevonden? Een ongemakkelijke oefening. Daar waar Littells romanfiguur bijzonder sarcastisch uit de hoek komt, waardoor zijn 'ik ben net als u' eerder provocerend dan serieus overkomt, neemt Cassiers die stelling als uitgangspunt voor zijn bewerking. Ieder van ons zou in bepaalde omstandigheden wel een grens overschrijden, zo meent de regisseur. Het komt er dan op neer om de mechanismen van het staatsgeweld te ontleden en de rol van 'gewone' mensen in die machine te onderzoeken, een kwestie die ook historici als Christopher Browning en Harald Welzer al jaren bezighoudt (Browning 1992; Welzer & Christ 2006).

De identificatie tussen toeschouwer en hoofdpersonage wordt in de hand gewerkt door de uitgekiende scenografie. Tijdens de inleiding, wanneer Aue het publiek rechtstreeks toespreekt om te vertellen 'hoe het ging', verbreekt Cassiers bewust de toneelillusie. De lichten in de zaal zijn nog niet volledig gedoofd ●●●

© Kurt Van der Elst - www.kvde.be

... wanneer de *Obersturmbannführer* aan zijn monoloog begint. Dat gebeurt pas na Aue's finale waarschuwing: 'Het werkelijke gevaar voor de mens, dat ben ik, en dat bent u. En als u daar niet van overtuigd bent, dan moet u maar weggaan.' Kesting mag dan wel een acteur zijn die een romanpersonage incarneert, wat we zien is niet 'zomaar' toneel. Kijken houdt een ethische verplichting in: we moeten de morele afstand meten die ons scheidt van de beul en afzien van een al te zelfgenoegzame demonisering van de misdadige Ander. Later, wanneer Aue de opdracht krijgt om de gewonden af te maken in het ravijn van Babi Jar, worden we meegesleurd in zijn vergiftigde dromen en traumatische hallucinaties. Hans Kesting staat vooraan op het podium; achter hem hangt een gaasdoek met daarop een gigantische projectie van zijn hoofd, licht vervormd. De toeschouwer kruipt als het ware in zijn geest. Het beeld wordt echter steeds bloederiger: er verschijnen rode vlekken naarmate Aue het relaas doet van zijn onrustige nacht.

Om deze oefening centraal te kunnen stellen in het stuk, moest wel een bijzondere montage worden gemaakt van het tekstmateriaal. Daar waar Littell de lezer binnenleidde in de duistere achterkamers van Aue's brein – de perverse incestueuze relatie die hij heeft met zijn zus Una en de brute moorden die hij pleegt buiten zijn dienst – krijgen we in de theaterbewerking een redelijk en voorkomend man te zien, die door zijn omgeving wordt meegetroond en stilaan verzinkt in 'een beerput, een wurgend moeras'. In tegenstelling tot enkele van zijn collega-officieren vraagt hij echter geen overplaatsing aan. Uit nieuwsgierigheid gaat hij door tot het einde, 'met wijd open ogen'. Hij observeert voortdurend zichzelf en de impact die het hele gebeuren op hem heeft, en merkt tot zijn ontsteltenis dat de afkeer voor de gruwel vanzelf slijt: 'Je voelt op den duur niet veel meer, je raakt er eigenlijk aan gewend.' De aanvankelijke schok heeft plaats geruimd voor 'een doffe, beklemmende opwinding, die steeds korter duurt, [...] en zo, zonder het goed te beseffen, zak ik langzaam weg in de modder, terwijl ik zoek naar het licht'.

DE TAAL VAN HET KWAAD

De Welwillenden past binnen een ruimer project waarin Cassiers en Jans via theater het kwaad bestuderen als institutioneel, maatschappelijk én talig mechanisme. Het mag dan ook niet verbazen dat de makers zorgden voor een uitgebreide historische context en sociale inbedding van de voorstelling. Het is niet omdat theater het recht op fictie opeist bij de representatie

© Kurt Van der Elst – www.kvdde.be

van de Holocaust, dat het geen geschiedkundige duiding behoeft. Integendeel: pas met een gedegen feitelijke kennis over het verleden is het mogelijk het puur documentaire niveau te overstijgen. Littell zelf werd trouwens geprezen om het minutieuze archiefonderzoek dat aan de basis lag van zijn roman.

De teams van het Toneelhuis en Toneelgroep Amsterdam ontwikkelden *Test of Civilisation*, een online longread in vijf talen die een overzicht biedt van de belangrijkste fases van de Jodenvervolgung: van het antisemitische gedachtengoed van de negentiende-eeuwse Duitse historicus Heinrich von Treitschke over uitspraken van nazikopstukken als Hitler, Himmler en Mengele tot de verdediging van Eichmann tijdens zijn proces in 1962. De nadruk ligt hier op het symbolische geweld van woorden en op de retorische mechanismen die de nazi's inzetten om de ander te stigmatiseren.

In dit verband maakte Cassiers in 2015 al een voorstudie op basis van *Le sec et l'humide*, een essay waarin Jonathan Littell de stellingen van de Duitse socioloog Klaus Thelewit toetst aan het taalgebruik van de Belgische fascist Léon Degrelle. De relatie tussen macht en taal is immers een geliefkoosd thema bij Cassiers. Manipulatie van taal maakt het mogelijk om zaken tot in het absurde te rationaliseren, zodat mensen hun gevoeligheid en hun verantwoordelijkheidsbesef verliezen en uiteindelijk 'het onverdedigbare [...] verdedigen' (Perrot & Cassiers 2015, 62). In de toneelbewerking van *De Welwillenden* is het Thomas Hauser, gespeeld door Kevin Janssens, en niet Max Aue die de consequenties van het nazi-jargon overdenkt:

Mensen geloven nog dat woorden ideeën aanduiden. Maar volgens mij bestaan ideeën niet echt. Er zijn alleen maar woorden en het gewicht dat ze hebben. We heb-

ben ons laten meeslepen door een woord [*Endlösung*] en door de onontkoombaarheid ervan! Want het is toch onmogelijk om weerstand te bieden aan de verleiding van een dergelijk woord. Dat is even onvoorstelbaar als weerstand bieden aan woorden als gehoorzamen, dienen, wet. Wellicht dat daarom in ons ambtelijke taalgebruik, ons *bürokratisches Amtsdeutsch*, zoveel abstracties en passieve constructies overheersen: 'er is besloten'; 'de joden zijn vervoerd'; 'deze zware opdracht is volbracht'... en zo gebeuren de dingen volkomen vanzelf, niemand doet ooit iets, niemand handelt, daden zonder daders.

Het Duitse staatsapparaat had een taal uitgevonden die de dingen als onafwendbaar en noodzakelijk voorstelde en de slachtoffers als *Untermenschen*.

Het nazi-jargon als talig kluwen waarin gewone mensen verstrikt raken: daarin schuilt meteen het gevaar waarvoor Cassiers de toeschouwers ook vandaag wil behoeden, door hen te dwingen tot reflectie. In de longread *Test of Civilisation* legt dramaturg Erwin Jans verbanden tussen taalmechanismen in gewelddadige contexten vroeger (Holocaust in Europa, apartheid in Zuid-Afrika, segregatie in de VS) en nu (seksisme, racisme, *hate speech*, pesten). Ook de mediaverslaggeving over de huidige vluchtelingencrisis, net als de terughoudendheid van een aantal Europese landen om vluchtelingen op te vangen, wordt op de korrel genomen via verwijzingen naar de mislukte conferentie van Evian, in 1938 samengeroepen door de Amerikaanse president Roosevelt met de bedoeling een plan uit te werken om de massa Joodse vluchtelingen op te vangen die Duitsland moesten verlaten. Via het digitale platform *Invisible Cities* spoort de publiekswerking van het Toneelhuis laatstejaarsstudenten journalistiek van de AP Hogeschool Antwerpen bovendien aan om de problematiek van uitsluiting op microniveau te bestuderen. Ze maakten een reeks portretten van stadsbewoners die op de een of andere manier buiten de samenleving vallen.

Hoewel de gelijkenis tussen dader en toeschouwer mij eerder interessant lijkt als onderzoeksvraag dan als stelling (wordt er geen al te grote gedachtesprong gemaakt van 'de nazi is geen monster' naar 'ieder van ons draagt het kwaad in zich?'), vormt die in elk geval de aanleiding voor een soort theater dat zich via een innovatieve beeldtaal een plaats toe-eigent in de Holocaustcommentaar en op een structurele manier haar maatschappelijke betrokkenheid toont. ■

Anneleen Spiessens (Universiteit Gent)

→ Meer weten

♦ *De Welwillenden* in een bewerking van Guy Cassiers en Erwin Jans. Productie: Toneelhuis en Toneelgroep Amsterdam. Gezien op 13 maart 2016 in Antwerpen.

→ Bibliografie

- ♦ Janis Bergman-Carton, 'Christian Boltanski's *Dernières Années*: The history of violence and the violence of history', *History & Memory* 13(1), 2001, 3-18.
- ♦ Christopher Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York: HarperCollins, 1992.
- ♦ Marianne Hirsch, 'Past Lives: Postmemories in Exile', *Poetics Today* 17(4), 1996, 659-686.
- ♦ Erwin Jans, "'Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch'" (Adorno): daderperspectief in de Holocaustrepresentatie', persdossier *De Welwillenden*, Antwerpen: Toneelhuis, 2016.
- ♦ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Parijs: Gallimard, 2006.
- ♦ ---, *De Welwillenden*, vertaald uit het Frans door Jeanne Holierhoek en Janneke van der Meulen, Amsterdam: De Arbeiderspers, 2008.
- ♦ Georgia Marsh, 'An Interview with Christian Boltanski', in Christian Boltanski (red.), *Reconstitution* [tentoonstellingscatalogus], Londen: Whitechapel Art Gallery, 1990.
- ♦ Albert Mingelgrün, 'La figure du bourreau nazi au tournant du XXI^e siècle. Quelques variations littéraires', *Getuigen* 102, 2009, 17-27.
- ♦ Edwige Perrot & Guy Cassiers, 'Deconstructie van het verleden, een nieuwe kijk op de geschiedenis', *Getuigen* 121, 2015, 59-63. Ook beschikbaar als multimedieverhaal op de website van het Toneelhuis: http://webdoc.toneelhuis.be/deconstructie-van-het-verleden_interview-guy-cassiers#27248 (geraadpleegd 30 maart 2016).
- ♦ Anneleen Spiessens, *Quand le bourreau prend la parole: témoignage et fiction*, Genève: Droz, 2016.
- ♦ Ernst van Alphen, 'Deconstructing the Archive: Visual Archives as Preposterous History', *Art History* 30(3), 2007, 364-382.
- ♦ Harald Welzer & Michaela Christ, *Täter: Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006.

→ Websites

- ♦ *Invisible Cities*, <http://invisible-cities.eu> (geraadpleegd 30 maart 2016).
- ♦ *Test of Civilisation*, <http://testofcivilisation.eu> (geraadpleegd 30 maart 2016).