

Duitsland sinds 1945 door het oog van Nederlandse fotografen

Geachte Raad van Bestuur, Jules, Ruud, collega's, familie, vrienden en studenten,

Het fotografisch procédé van Daguerre en zijn collega Niépce werd medio 1839 door de Franse staat officieel aan de wereld ten geschenke gegeven. Sindsdien heeft dit medium zich een niet weg te denken plaats veroverd in onze samenleving.

In 1966 – het jaar dat ik kunstgeschiedenis ging studeren aan de Universiteit van Amsterdam – verscheen het boek *Kunst und Photographie* van de Hamburgse kunsthistoricus Otto Stelzer. Daarvan is vooral de slotpassage mij blijven intrigeren. Onder verwijzing naar het fameuze essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* van Walter Benjamin uit 1936 schrijft Stelzer onder meer dat kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline ondenkbaar was geweest zonder de fotografie. Ik zat toen regelmatig in verduisterde collegezalen om aan de hand van lichtbeelden het nodige te leren over de kunst uit heden en verleden. Maar het medium fotografie zelf was in die jaren aan de Universiteit van Amsterdam nog geen onderwerp van studie. De meeste kunsthistorici rekenden de fotografie toen immers nog niet tot het domein van de kunsten.

Inmiddels zijn we een aantal decennia verder en mag ik sinds 2005 invulling geven aan het lectoraat fotografie aan AKV|St. Joost, Avans Hogeschool. Binnen het voor dit lectoraat gekozen thema 'fotografische standpunten' speelt identiteit een bijzondere rol – in persoonlijke, geografische, politieke, sociaal-economische en geconstrueerde zin. Een cruciale factor voor onze nationale identiteit is dat Nederland slechts twee directe buurlanden kent. Met name de verhouding met Duitsland als oosterbuur heeft ons na vijf jaar bezetting bijzonder

beziggehouden. Mede gezien mijn familiegeschiedenis geldt dat ook voor mij als kunsthistoricus. Zonder planmatigheid publiceerde ik samen met anderen in de loop der jaren een aantal studies waarin Duitsland en met name de gevolgen van het nationaal-socialisme een centrale rol speelt. Wat er terugblikkend nog ontbrak, was onderzoek naar de beeldvorming over Duitsland door Nederlandse fotografen sinds 1945.

De gecompliceerde Duits-Nederlandse verhoudingen sinds 1945 zijn onderwerp van talloze publicaties - vaak met foto's ter illustratie. Maar de vraag is niet eerder gesteld welk specifiek beeld Nederlandse fotografen van onze oosterburen hebben gegeven en in hoeverre dit strookt met of afwijkt van algemene ontwikkelingen in de Duits-Nederlandse verhoudingen.

In de na-oorlogse Duitse geschiedenis laten zich vier belangrijke perioden onderscheiden:

- de periode van de Duitse capitulatie in 1945 tot de oprichting van de Bundesrepublik Deutschland en de Deutsche Demokratische Republik in 1949;
- de periode van 1949 tot de bouw van de Muur in 1961;
- de jaren van de Duitse tweedeling van 1961-1989;
- de periode sinds de val van de Muur en de Duitse hereniging in 1989-1990.

In elk van deze perioden hebben individuele Nederlandse fotografen een rol gespeeld in de beeldvorming over Duitsland, waarbij hun onderscheiden benaderingen een interessante afspiegeling vormen van de ontwikkeling die de Nederlandse fotografie sinds 1945 heeft doorgemaakt.

Ik ben geen statisticus, maar wil u ter introductie één gegeven niet onthouden. Uit statistisch onderzoek blijkt dat de negatieve visie van Nederlanders over onze oosterburen in de na-oorlogse jaren al snel afnam, om precies te zijn: van 53% naar 17% in de jaren 1947 t/m 1953.

Friso Wielenga noemt in zijn belangrijke studie *Van vijand tot bondgenoot. Nederland en Duitsland na 1945* (1999) een aantal factoren, dat heeft geleid tot deze snelle positieve verandering van het beeld over Duitsland in Nederland: de Sovjet-Unie als nieuwe vijand sinds 1947-1948, de oprichting van de Bondsrepubliek in 1949, de hiermee samenhangende erkenning als bondgenoot en het wederopbouwdenken - dat meer vooruit deed kijken dan terugblikken.

Ondanks deze snel gegroeide positieve houding jegens Duitsland is er onderhuids echter meer aan de hand. Hiervan getuigen onder meer de taferelen rond de verloren finale tegen Duitsland tijdens de wereldkampioenschappen voetbal in 1974; gevolgd door de 'wraak' tijdens de halve finale van de Europese kampioenschappen in 1988 en opnieuw een verlies tegen Duitsland tijdens de wereldkampioenschappen van 1990 met een op Rudi Völler spugende Frank Rijkaard. Maar het kwam uiteindelijk goed, getuige de reclamecampagne 'Met Echte Boter krijg je ze weer aan tafel' uit 1996.

1945-1949

Van de Duitse capitulatie tot de oprichting van de BRD en de DDR

In de eerste na-oorlogse jaren bestond er in Nederland grote honger naar beelden over de gevolgen van de Duitse bezetting die vanwege de censuur en papierschaarste niet eerder konden worden gepubliceerd. Hiervan getuigt een aantal in grote oplage verspreide fotoboeken, waarvan ik er drie laat zien. Niet minder nieuwsgierig was men naar de toestand in Duitsland en de ontwikkelingen die zich daar voltrokken.

Een citaat:

'Er is geen sprake van, dat wij de Duitse wreedheden vergeten zijn, evenmin als de perfide Nazi-propaganda, waarmede ons land sinds 1933 overstroomd

werd en waarmede een deel van ons volk vergiftigd is geworden. Wij zullen thans meer op onze hoede zijn! Wij willen weten met wie wij te doen hebben, wanneer straks de grenzen weer open gaan. Wij zullen (...) niet ontkennen, dat eens onder het verleden een streep gezet moet worden. Doch voor wij hiertoe overgaan (...), mogen wij de eisch stellen, dat we de "Duitschers van nu" leeren kennen. Het "Vierde Rijk" is in wording. Niemand echter, die nog precies voorspellen kan, hoe het zich ontwikkelen zal.'

Aldus schreef Hans Nesna in september 1946 ter inleiding van het boek *Zoo leeft Duitschland op de puinhopen van het Derde Rijk*, het verslag van een reis door Duitsland met de fotografen Aart Klein en Sem Presser. Beide fotografen hadden de nodige oorlogservaringen. Wraakgevoelens jegens de Duitsers hadden hun drijfveren kunnen zijn, maar geen van beiden hebben zich ooit in die termen uitgelaten over hun eerste na-oorlogse Duitse reis.

In het boek blijft onvermeld welke van de 194 gereproduceerde foto's moeten worden toegeschreven aan Aart Klein als de door Nesna zo genoemde 'fotograaf No. I' of aan Sem Presser als 'fotograaf No. II'. Naast originele afdrukken met eventuele stempels of annotaties op de achterzijde, vormen negatieven een belangrijk instrument om foto's te kunnen toeschrijven. Inmiddels is hierdoor van 119 opnamen zeker dat zij door Klein werden gemaakt. Daarvan maakte hij er 52 met zijn eigen Rolleiflex en 67 met een geleende Leica. Later ontwikkelde Klein een uitgesproken grafische stijl in de geest van de door Otto Steinert zo genoemde 'Subjektive Fotografie', maar over zijn werk in die eerste na-oorlogse jaren zei hij zelf:

'Onze stijlen verschilden toen niet zoveel. Bovendien kwamen we niet om mooi te fotograferen. Sem en ik waren allebei knippers, daar in Duitsland.

Fotograferen wat je tegenkomt, heel journalistiek. Het ging niet om de vorm en de compositie. We wilden in korte tijd zoveel mogelijk vastleggen.'

Daarbij liet Klein zich volgens Nesna overigens ontvallen dat het niet meeviel om iets anders dan ruïnes te fotograferen.

Hoewel *Zoo leeft Duitsland* zeker twee herdrukken beleefde, werden deze historische beelden van het geruïneerde Duitsland niet ruimer verspreid vanwege afspraken met de uitgever. De bijzondere opnamen die Klein maakte van het 'Curiohaus-proces' in Hamburg tegen de verantwoordelijken voor concentratiekamp Neuengamme en de fameuze Neurenbergse processen bleven hierdoor verder ongepubliceerd. Overigens mocht hij de Neurenbergse processen van de Regeerings Voorlichtings Dienst niet fotograferen, omdat Cas Oorthuys daar al was. Diens 'Exclusieve foto-reportage' in het voormalige verzetsblad *Ons Vrije Nederland* getuigt hier inderdaad van. Hoewel Oorthuys naast Neurenberg ook nog een aantal foto's maakte in andere Duitse steden, zou hij Duitsland in zijn latere fotografische carrière zoveel mogelijk mijden.

Sem Presser ging in 1948 opnieuw met Hans Nesna naar Duitsland. Deze reis resulteerde in een tweede fotoboek, getiteld *Dans op de vulkaan*. Volgens Nesna is het een reis door een ontredderde wereld, waar iedereen ontheemd lijkt. De 79 foto's van Presser onderstrepen dit en concentreren zich nu op het wel en wee van de bevolking. Dit beeld strookt met een opmerkelijke bijdrage aan *Ons Vrije Nederland* van medio 1949 onder de titel 'Duitsers van heden. Een camera-studie van Sem Presser'. De tekst bij deze dubbele fotopagina benadrukt de noodzaak tot herintegratie van deze voormalige vijand binnen de Europese samenleving omdat het lot van Europa nauw met dat van Duitsland is verbonden.

Evenals andere Nederlandse geïllustreerde bladen was *Ons Vrije Nederland* – zelfs in het geval van bijzondere reportages – weinig scheutig met naamsvermelding van de fotografen. De schrijvende pers had duidelijk het primaat boven de fotografen en slechts enkelingen, zoals Sem Presser en Sam Waagenaar, combineerden beide professies.

Wijs geworden door de dramatische gevolgen van de exorbitante

herstelbetalingen na de Eerste Wereldoorlog, dacht men na de bevrijding in 1945 vooral aan forse gebiedsannexaties ter compensatie voor de materiële gevolgen van vijf jaar bezetting. Dit onder het motto: 'Grootere Nederland – grootere veiligheid! Eischt Duitschen grond!'. Na jaren van onderhandelingen beperkten deze annexatieplannen zich uiteindelijk tot een aantal voorlopige grenscorrecties, die op 23 april 1949 hun beslag kregen. Hierdoor werd ons land op 19 plaatsen uitgebreid met 69 vierkante kilometer en bijna 10.000 Duitsers, grotendeels woonachtig in de grensplaatsjes Elten en Tüddern (Tuddereren). Relatief dicht bij huis vormden de verwickelingen rond deze symbolische 'Wiedergutmachung' een geliefd onderwerp voor Nederlandse fotografen en de geïllustreerde pers. Zo was Sem Presser voor *Ons Vrije Nederland* in Tuddereren en Elten met camera en pen getuige van dit door hem als 'gemoedelijke "machtsovername"' omschreven historische gebeuren. Fotografisch leverde deze dag weinig spectaculaire beelden op. Dezelfde ervaring had Henk Blansjaar. Hij bezocht deze gebieden voor uitgeverij Spaarnestad en kwam met beelden thuis die op het eerste gezicht nogal idyllisch ogen; onder meer van bloeiende boomgaarden op de Duivelsberg bij Beek, het enige gebiedje dat in 1963 uiteindelijk niet aan de Bondsrepubliek werd gerestitueerd.

In deze eerste na-oorlogse jaren worstelden de meeste fotografen met hun relatie jegens de opdrachtgever en de schrijvende pers. Dit spreekt ook uit het manifest dat de Vakgroep Fotografie binnen de Vereniging van Beoefenaars der Gebonden Kunsten in de Federatie – onder wie Cas Oorthuys en Sem Presser – in 1948 publiceerde bij de tentoonstelling *Foto '48* in het Stedelijk Museum Amsterdam. Daarin lezen we onder meer:

'Het doel van de fotografie is niet het mooie plaatje, maar mededeling door middel van de camera. De fotografie vervult een dienende functie en is in de praktijk gebonden aan de opdracht. (...) De reportage gaat speciaal de aandacht vragen ..., maar de gebondenheid wordt groter. En juist hier moet de fotograaf, door de mate waarin hij boven deze gebondenheid uitkomt, zich manifesteren.'

Ook wat betreft de beeldvorming over Duitsland begon deze nieuwe standpuntbepaling zich in de jaren vijftig voorzichtig onder fotografen af te tekenen.

1949-1961

Van 1949 tot de bouw van de Muur

De staatsrechtelijk geformaliseerde tweedeling van Duitsland leidde vanzelfsprekend niet direct tot gewijzigde fotografische standpunten. Vele steden droegen immers tot ver in de jaren vijftig de sporen van de oorlog. Hiervan getuigt een reportage van Henk Blansjaar voor de *Katholieke Illustratie* uit 1950 over 'Vrouwen van de puindivisie' in Berlijn.

Na de stroom publicaties uit de eerste na-oorlogse jaren leek de fotografische belangstelling voor de beide Duitslanden in de jaren vijftig te tanen. Een mogelijke oorzaak was dat de sfeer van wederopbouw in eigen land zich niet verdroeg met het 'Wirtschaftswunder' dat zich in de Bondsrepubliek voltrok. Bovendien was een bezoek aan de DDR in de jaren van het McCarthyisme politiek al snel verdacht. Wanneer zij in Duitsland fotografeerden, richtten Nederlandse fotografen hun camera dus veelal op ontwikkelingen in de Bondsrepubliek. Een uitzondering vormt Lucebert, die via de fameuze theatermaker Bertolt Brecht op uitnodiging van de Oost-Duitse regering van september 1955 tot maart 1956 als 'Meisterschüler' in Oost-Berlijn verbleef. Het beperkte aantal sombere winterfoto's verraadt dat het verblijf in die stad hem zwaar viel - de reden om zijn tweejarige stipendium voortijdig af te breken. Hij richtte zijn camera er vooral op de alom aanwezige ruïnes. Op de meeste foto's ontbreekt de mens, of zien we slechts toevallige passanten. Met uitzondering van zes doodgravers die vanaf de stoep grijnzend naar hem opkijken achter het raam van zijn appartement op de eerste verdieping.

Voor bezoeken aan de DDR was een visum vereist, dat met de grootste terughoudendheid aan niet-communistische westerse (foto)journalisten werd verstrekt. Daarom was een eigen reportage over de DDR voor de Nederlandse geïllustreerde bladen al een nieuwsfeit op zich. 'Sem Presser glipte door de IJzeren Zeef' zo luidt de kop boven een reportage in *Revue* uit 1950, waarbij in een kadertekst wordt benadrukt hoe deze fotograaf kans zag 'in Oost-Duitsland, méér, véél meer te zien dan eigenlijk de bedoeling van zijn gastheren was ...' Daarvoor maakte hij gebruik van de soepeler toegangsregeling tijdens de Leipziger Messe. Het door Presser zelf geschreven artikel getuigt van zijn onverbloemde afkeer van het communistische bewind:

'Er is (...) een volkomen betrouwbare graadmeter voor de mening van de Oost-Duitsers over hun regeerders; dat is het aantal vluchtelingen. Welnu ieder jaar pakken een kwart miljoen bewoners van de Sovjetzone hun zaken bij elkaar (...) en nemen het risico dat is verbonden aan het overschrijden van de grens. Zij vluchten naar West-Duitsland. (...) Een kwart miljoen mensen, ieder jaar opnieuw ...'

Deze vluchtelingenstroom uit de DDR vormde in 1953 ook het onderwerp van de reportages die Martien Coppens maakte over de zogenaamde 'Oostpriesterhulp'. Coppens bood om niet zijn hulp aan als fotograaf en ging samen met een journalist naar de Charlottenbunker in Frankfurt-Höchst. Volgens Coppens had deze journalist aanvankelijk moeite met zijn gewoonte zelf fotografische onderwerpen te zoeken, maar leverde deze nieuwe verhouding tussen schrijver en fotograaf tijdens vervolfbezoeken aan Zuid-Duitsland en Oostenrijk geen problemen meer op.

In de jaren vijftig verscheen er slechts één fotoboek van een Nederlandse fotograaf over Duitsland: *Menschen in Berlin* van Nico Jesse. Te beginnen met *Vrouwen van Parijs* had deze arts als fotograaf sinds 1954 internationaal naam gemaakt met een stroom bedrijfs-, landen- en stedenboeken. Als een vervolg

hierop verbleef hij in 1958 langere tijd in Berlijn voor een fotoboek over deze stad dat oorspronkelijk bij Van Loghum Slaterus zou verschijnen. Dit prachtig in koperdiepdruk uitgevoerde boek onderscheidt zich doordat beelden uit Oost- en West-Berlijn door elkaar lopen. Mede door het veelvuldig gebruik van flitslicht geeft Jesse een zeer levendig beeld van de bewoners en het leven in deze gedeelde stad. Een voorpublicatie van zijn foto's treffen we rond de jaarwisseling van 1958 aan bij twee artikelen in de *Katholieke Illustratie*. Maar in tegenstelling tot zijn eerdere steden- en landenboeken zal er uiteindelijk alleen een Duitstalige editie van zijn boek verschijnen. Dit tekent de eerder gesignaleerde afgenomen Nederlandse belangstelling voor Duitsland.

Deze veronderstelling wordt bevestigd door de foto- en reisockets die uitgeverij Contact tussen 1951 en 1966 publiceerde, veelal met foto's van Cas Oorthuys. Deze reeks zou uiteindelijk 46 internationaal gedistribueerde deeltjes gaan omvatten, in een oplage van vele honderdduizenden exemplaren. Afgezien van een fotopocket over de in 1918 door Frankrijk geannexeerde Elzas, werd Duitsland door deze uitgever kennelijk niet interessant geacht als toeristische bestemming.

Rijnreizen waren voor Nederlanders voor en na de oorlog een zeer populaire vakantiebesteding. Privé-albums zouden dit moeten bevestigen, maar het enige album waarover ik tot nu toe beschik om de na-oorlogse populariteit te illustreren betreft een kampeerreis per auto uit augustus 1957. Zoals vaak in albums zijn eigen fotografische opnamen gecombineerd met prentbriefkaarten en betalingsbewijzen met betrekking tot consumpties, diners, overnachtingen, bezoeken aan toeristische attracties en tankstations.

De onbevangen blik van de vrijetijdsvotograaf speelt inmiddels een belangrijke rol in de wereld van de professionele fotografie, de kunst en kunstmusea. Privé-albums vormen ook een potentiële bron voor onderzoek naar de beeldvorming over Duitsland. Maar helaas is dit soort visuele ego-documenten nog niet

consequent verzameld en staat het onderzoek ervan nog in de kinderschoenen. Wat betreft de waardering van Nederlanders voor ons grootste buurland mag hier overigens niet onvermeld blijven dat Duitsland in 2007 Frankrijk voor het eerst passeerde als meest geliefde Nederlandse vakantiebestemming.

De grens tussen amateuristische en professionele fotografie is niet altijd even scherp te trekken. Opgeleid als reclameontwerper was Frits J. Rotgans voor en tijdens de oorlog al een verwoed amateurfotograaf tot deze hobby geleidelijk zijn beroep werd. In 1947 maakte hij als transportofficier van de Nederlandse Rijnvaart Missie – een onderdeel van het Essex Regiment van het Britse bezettingsleger – in Duisburg-Ruhrort zijn eerste opnamen van deze rivier. Aanvankelijk werkend met 6x6 camera's stapte hij midden jaren vijftig over op zelf gebouwde breedbeeldcamera's. Tot zijn overlijden in 1978 documenteerde hij de Rijn systematisch en professioneel als een van de belangrijkste economische schakels tussen Nederland en Duitsland en toonde hij hoe de binnenvaart een snelle evolutie doormaakte van traditionele schepen naar duwvaart en containervervoer. Hiervan getuigen zijn eerste boek over *De Nederlandse Rijnvaart* (1952) en talloze verspreide, latere publicaties.

1961-1989

De jaren van de Duitse tweedeling

In tegenstelling tot uitgeverij Contact achtte De Geïllustreerde Pers in 1962 de tijd wel rijp voor een reisgids over Duitsland. Begin dat jaar verscheen *Op reis in Duitsland met dr. L. van Egeraat* als deel drie in de *Margriet Reisbibliotheek*. Geïllustreerd met ruim 200 zwart-wit en kleurenfoto's van Kees Scherer oogt dit lijvige, in koperdiepdruk en op dun tijdschriftenpapier gedrukte boek als het gelijknamige damesblad. In woord of beeld ontbreekt elk spoor van de Tweede Wereldoorlog. Voorts wordt er zonder meer van uitgegaan dat Duitsland gelijk staat aan de Bondsrepubliek en wordt het bestaan van het Oostblok

doodgezwegen. Opmerkelijk omdat recente ontwikkelingen de verhoudingen tussen de Bondsrepubliek en de DDR verder op scherp hadden gezet.

De ruim 45 kilometer lange Muur tussen Oost- en West- Berlijn – waarvan de aanleg begon in de nacht van 12 op 13 augustus 1961 – was bijna dertig jaar lang het symbool bij uitstek van de Koude Oorlog. De vooral als beeldhouwer bekend geworden kunstenaar Shinkichi Tajiri – in Los Angeles uit Japanse ouders geboren en in 1956 definitief naar Nederland geëmigreerd – voelde zich er sterk door aangetrokken. Na zijn aanstelling als docent aan de Staatliche Hochschule für Bildende Kunste in Berlijn begon hij de Muur in 1969 fotografisch te documenteren. Bij het tienjarig bestaan publiceerde hij in augustus 1971 *The Wall. Die Mauer. Le Mur* met bijna 600 contactafdrukken in een toepasselijk oblong formaat. Door de manier van fotograferen trad Tajiri min of meer in de voetsporen van zijn voormalige stadgenoot Ed Ruscha, die vanaf 1963 een opmerkelijke reeks conceptuele kunstenaarsboeken publiceerde waarin op een neutrale, bijna onprofessionele fotografische manier steeds één enkel thema wordt belicht. Uit de volgende woorden van Tajiri blijkt hoezeer zijn aanpak hierbij aansloot:

‘Het ging hierbij niet om het tonen van mooie of sensationele plaatjes, het was mijn bedoeling met het boekje het concept Muur in al zijn slaapverwekkende saaiheid te tonen. Zonder commentaar.’

Ook de architectuurfotograaf Piet Rook werd gefascineerd door *De Muur*, zoals de titel luidt van de in 1984 verschenen publicatie. Door theoretische teksten van een drietal auteurs wordt het fenomeen van muren of wallen in een breder cultuur-, architectuurhistorisch, politiek en strategisch perspectief geplaatst.

‘De muur fascineert, want de muur is een sprekende muur; geen klaagmuur, maar aanklacht. Daarom verdraagt de stad de muur. Sterker nog, Berlijn vertoont de neiging de muur tot haar embleem te maken. De muur blijkt mediageniek’, zo lezen we onder meer in de tekst.

De niet minder mediagenieke Amerikaanse president John F. Kennedy voelde dit feilloos aan toen hij – enkele maanden voor zijn gewelddadige dood – tijdens een bezoek aan Berlijn op 26 juni 1963 de legendarische woorden sprak: 'Ich bin ein Berliner'. De Nederlandse fotograaf Bob van Dam was er met zijn camera getuige van en één van zijn beelden werd iconisch door reproductie op de stofomslag van het boek *De duizend dagen. Kennedy in het Witte Huis* van Arthur Schlesinger Jr.

Niet de Muur zelf, maar de gevolgen ervan zijn het onderwerp van de serie foto's die Fons Brassier in de jaren 1983 tot 1986 maakte van de toegangen en perrons van 59 gesloten S-Bahn stations in West-Berlijn. Onder de titel *Berlin Geisterbahn* verscheen deze – met een kleinbeeld-camera en bestaand licht gemaakte – serie in 1997 uiteindelijk als boek. De parallelle serie die Brassier onder de titel 'Berlin gesperrt' in 1985-1986 maakte van gesloten S- en U-Bahn stations in Oost-Berlijn, wijkt in die zin af dat hij de spookachtige perrons van deze stations slechts met de nodige moeite vanuit rijdende treinen kon fotograferen: met de camera op buikhoogte, de deuren moeizaam op een kier geopend, zowel met als zonder flits.

Zo'n twee decennia na de bevrijding lijken de omstandigheden rijp voor normalisering van de betrekkingen tussen Nederland en de Bondsrepubliek. Dr. L. de Jong heeft zijn 21-delige televisieserie *De Bezetting* in 1965 afgerond; in datzelfde jaar verschijnt *Ondergang. De vervolging en verdelging van het Nederlandse Jodendom 1940-1945* van dr. J. Presser; in 1966 wordt Willy Lages als een van de vier tot levenslang veroordeelde Duitse oorlogsmisdadigers om gezondheidsredenen vrijgelaten en Bondspresident Gustav Heinemann brengt in 1969 een eerste staatsbezoek aan Nederland.

Het ijs lijkt gebroken, maar de werkelijkheid is anders. Met name de na-oorlogse generatie begint zich te verzetten tegen de als burgerlijk ervaren sfeer van de

wederopbouw in de jaren vijftig en politiseert de herinnering aan de Duitse bezetting in een streven naar nieuwe gezagsverhoudingen. Dit verzet manifesteert zich op 10 maart 1966 explosief tijdens het huwelijk van prinses Beatrix en Claus von Amsberg in Amsterdam.

De al wat oudere, in 1923 geboren Oscar van Alphen is een van de eerste fotografen die de ontwikkelingen in Duitsland met argusogen zal gaan volgen. Zijn waakzame oog voor de toenemende repressie in de Bondsrepubliek vindt zijn neerslag in het boek *Het rijke onvermogen. Een fotoreportage over West-Duitsland* uit 1978. Met name de zogenaamde 'Berufs-verbote' worden aan de kaak gesteld. Naast de 'Drie van Breda' passeren de gewelddadige acties van de Rote Armee Fraktion (RAF) de revue en het boek eindigt met de Duits-Nederlandse protestacties tegen de voorgenomen bouw van kernenergiecentrales in Brokdorf en Kalkar. Oscar van Alphen hanteert de camera als een wapen tegen ingrijpen van staatswege. Maar tegelijk ziet en toont hij hoe ditzelfde wapen door de politie wordt gebruikt om subversief geachte demonstranten te identificeren. Door de opeenstapeling van beelden en uitgebreide teksten oogt *Het rijke onvermogen* eerder als een schotschrift dan als een fotoboek.

Terwijl Van Alphen ondubbelzinnig partij koos in zijn visie op de ontwikkelingen in Duitsland en ook in eigen land politiek actief was, legt de Rotterdamse fotograaf Peter Martens een veel persoonlijker fascinatie aan de dag voor de schaduwkanten van onze samenleving. Nog maar net werkzaam als zelfstandig fotograaf, bezoekt hij in 1965 de voormalige vernietigingskampen Dachau en Mauthausen. Hij komt thuis met een serie beelden die slechts laat raden wat daar ooit heeft plaatsgevonden en benadert tevergeefs verschillende geïllustreerde bladen om ze te plaatsen. In 1968 keert hij terug naar Duitsland voor een bezoek aan West- en Oost-Berlijn, waar hij met name de vele straatteksten registreert die oproepen tot een socialistische levenswandel. In

tegenstelling tot Van Alphen hecht Martens geen enkele waarde aan datering, teksten of uitleg bij zijn foto's, die zijns inziens voor zich zelf zouden moeten spreken. Een standpunt dat Van Alphen aanvecht in zijn publicatie *Het moment voorbij* (1982), een titel die kritiek impliceert op het door Henri Cartier-Bresson geformuleerde begrip 'Le moment décisif' (Het beslissende moment). In *Het moment voorbij* stelt Van Alphen de vraag aan de orde hoe je onzichtbare machtsverhoudingen kunt fotograferen en vindt hij de oplossing in een combinatie van beelden met teksten.

'Dit boek is geschreven uit nieuwsgierigheid', zo luidt de eerste zin van Armando en Hans Sleutelaar van hun in 1967 gebundelde interviews *De SS-ers. Nederlandse vrijwilligers in de Tweede Wereldoorlog*. Niet alleen qua onderwerp, maar ook fotografisch was dit boek een novum. Ter illustratie werd immers gekozen voor foto's uit privé-albums, een vorm van fotografie die voordien nauwelijks aandacht had gekregen.

Nieuwsgierigheid naar de andere kant van de geschiedenis of dat wat er zich achter de Muur afspeelt, begint zich steeds sterker af te tekenen naarmate de DDR langer bestaat. In de tijd dat onderzoekjournalistiek in de gedrukte media nog gebruikelijk was, togen Max van Weezel en fotograaf Bert Nienhuis in september 1979 twee weken naar de dertigjarige DDR voor een *Vrij Nederland*-bijlage over 'het Duitsland dat we in Nederland niet kennen'. Op de omslag zien we in kleur een jonge vrouw met kinderwagen tegen de achtergrond van de tekst 'Es lebe der feste unzerstörbare Bruderbund zwischen der DDR und der Sowjetunion'. Het is een knipoog naar het productiecijfer van baby's dat - in tegenstelling tot de vijfjarenplannen - dankzij een aantrekkelijk premiestelsel steeds ruimschoots werd overtroffen.

Terwijl het einde van de Koude Oorlog en de val van de Muur nog enige jaren op

zich zouden laten wachten, ontwikkelde het geïsoleerd in de DDR gelegen West-Berlijn zich steeds meer tot een alternatieve, fotografisch interessante broedplaats. Als student fotografie aan St. Joost voelde Hans Langenhuijzen zich bijzonder aangetrokken tot deze stad en haar bewoners. Het resultaat was een aantal opmerkelijke portretten van drop-outs, militairen, bejaarden, punkers en emigranten in hun eigen leefomgeving. Achttien van deze portretten werden in 1985 onder de titel *Berliner Portrait* door Langenhuijzen in eigen beheer gepubliceerd. Op de achterzijde van de omslag is een viertal series contactafdrukken gereproduceerd, ter illustratie van de opgave waarvoor elke fotograaf zich gesteld ziet om tot een definitieve beeldselectie te komen.

1989-2008

Na de val van de Muur en de Duitse hereniging in 1989-1990

Na de 'glasnost' en 'perestroika' die Gorbatsjov als nieuwe president van de Sovjet-Unie sinds 1985 had ingezet, opende Hongarije begin mei 1989 haar grenzen met Oostenrijk en kwam er een enorme stroom vluchtelingen naar de Bondsrepubliek op gang. Een half jaar later kwam op 9 november 1989 tijdens een persconferentie de verrassende mededeling dat DDR-burgers voortaan ook vrij naar het westen zouden mogen reizen. Daardoor was de geweldloze en onvoorziene val van de Muur diezelfde avond al een feit. De gebeurtenissen voltrokken zich in de herfst van 1989 zo snel dat de Nederlandse politiek, schrijvende en fotograferende pers er nauwelijks op waren voorbereid.

De DDR werd na de 'Wende' voor verschillende Nederlandse fotografen al snel een geliefd onderwerp. *De Volkskrant*-fotograaf Daniel Koning was de eerste die in 1992 een boek publiceerde over de voormalige socialistische eenheidsstaat onder de titel *Tussen gisteren en morgen – voorheen DDR*. Tien jaar later keert hij er terug om dezelfde plekken in kleur te fotograferen, een vorm van 'herfotografie' waarmee met name de Amerikaanse fotograaf Mark Klett vanaf

1977 naam had gemaakt. Koning gebruikt deze werkmethode om te laten zien en in eigen woorden te beschrijven dat de DDR formeel niet meer bestaat, maar nog wel voortleeft in de hoofden van de mensen.

Beseffend dat vele industriële activiteiten in de voormalige DDR het loodje zouden leggen, bezocht Martin Roemers in 1990-1991 de Sachsenring Automobil-Werke in Zwickau. Hij documenteerde in de zwart-wit traditie van de jaren zeventig de productie van de Trabant en vooral het werk aan de lopende band, tot de productie in april 1991 werd gestopt. In aansluiting hierop werkt Roemers sinds 1999 in kleur aan het project 'Relics of the Cold War', waarvoor hij een aantal locaties vond in het voormalige Oost-Duitsland. In tegenstelling tot de serie over Trabant is er nu geen sprake meer van een reportage, maar leveren scherp gekozen individuele beelden een samenhangend geheel op dat naast bijschriften nauwelijks toelichting behoeft.

Een vergelijkbare ontwikkeling voltrok zich al eerder in het werk van de in Mönchengladbach geboren Hannes Wallrafen. Vanuit een sterke maatschappelijke betrokkenheid richtte hij zijn camera tijdens en na zijn opleiding aan de Gerrit Rietveld Academie vooral op sociaal onrecht binnen en buiten ons land. Vanuit Amsterdam bezocht hij zijn geboorteland met een zekere regelmaat, onder meer om er in 1981 voor *Nieuwe Revu* een reportage te maken over de kraakbeweging in Berlijn. Midden jaren tachtig rezen er ook bij hem twijfels over de gangbare sociale fotografie in de geest van Henri Cartier- Bresson's 'beslissende moment'. Wallrafen stelt zich sindsdien op als een regisseur die niet langer op zoek is naar het beslissende moment, maar de werkelijkheid - bij voorkeur in kleur - naar eigen hand zet. Een in deze geest gerealiseerd project over het verenigingsleven in Nederland (1987) krijgt twee jaar later een Duits vervolg in opdracht van Lufthansa. Geïllustreerde bladen bieden in die jaren nog relatief veel mogelijkheden voor eigen gerijde reportages en Wallrafen gebruikt deze 'speelruimte' wanneer hij in 1992 voor *Nieuwe Revu* de teloorgang van de

industrie in de voormalige DDR in beeld brengt.

De ontwikkeling van documentaire naar een meer autonome vorm van fotografie tekent zich scherp af in nummer 41 van het tijdschrift *Perspektief* uit 1991 over 'Repositioning documentary'. Hans Aarsman is als enige Nederlandse fotograaf in dit nummer van *Perspektief* vertegenwoordigd met een serie van vier foto's uit 1990 over het voormalige Oost-Duitsland. De techniek optimaal beheersend deed hij er alles aan om zichzelf als maker zoveel mogelijk weg te cijferen. De uiterste consequentie van Aarsman's keuze om zo onzichtbaar mogelijk te zijn, was stoppen met fotograferen. Dat is ook precies wat hij uiteindelijk heeft gedaan, door de camera te verruilen voor de pen en computer om te reflecteren op de mogelijkheden en onmogelijkheden van het medium fotografie.

Voor Aarsman was het gebruik van de technische camera essentieel om de beoogde beeldresultaten te bereiken en hetzelfde geldt voor Rineke Dijkstra, die vanaf 1992 internationale faam verwierf door haar serie portretten van jonge adolescenten aan het strand. In 1998-1999 werd zij door de Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) uitgenodigd een jaar lang in Berlijn te wonen en te werken. De Tiergarten werd haar atelier voor een reeks portretten van jonge meisjes.

Diezelfde technische camera is ook wezenlijk voor het werk van Céline van Balen, die in 2000 door het Fotomuseum Winterthur met andere internationaal bekende fotografen werd uitgenodigd voor het boek- en tentoonstellingsproject *Remake Berlin*. Bekend geworden door haar portretten van moslim-meisjes, portretteerde Van Balen Oost-Europese vluchtelingen die zich na de Duitse hereniging in Berlijn hadden gevestigd. Het zijn niets verhullende, het beeldvlak nagenoeg vullende, haarscherpe foto's van een ontroerende intimiteit die vragen oproepen over het verleden dat de geportretteerden met zich meedragen.

In het kader van de internationalisering stelt het Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst (BKVB) in een aantal buitenlandse steden ateliers aan kunstenaars ter beschikking voor uiteenlopende werkperiodes. Zo huurt het Fonds BKVB sinds 1989 in Berlijn een atelier in het Künstlerhaus Bethanien en sinds 2000 ook een projectstudio. Gezien de sterk toegenomen rol van lensgerichte media in de actuele kunstpraktijk, is het niet verwonderlijk dat verschillende kunstenaars in deze jaren naast een foto- ook een filmcamera gaan gebruiken voor hun Berlijnse projecten. Een voorbeeld hiervan is de dia- en video-installatie 'Conspiracy Spray' uit 2000-2001 van Ine Lamers, die zich 's avonds afspeelt op een platform aan de rivier de Spree. De locatie is ondergeschikt aan de essentie van deze installatie, die – op het grensvlak tussen fotografie, film en beeldende kunst – gaat over stilstand en beweging, fictie en werkelijkheid, zien en gezien worden.

Het verblijf van Hester Oerlemans in Künstlerhaus Bethanien resulteerde in de publicatie *Berlin* met een reeks deels zelf gemaakte foto's waarin het artistieke proces wordt afgezet tegen de esthetiek van het alledaagse straatbeeld en de commercie.

Anja de Jong werkte in 2007 een half jaar als 'artist in residence' bij de Flutfabrik am Flutgraben. In deze periode legde zij de basis voor haar project 'Covered History' over locaties in Berlijn die een cruciale rol hebben gespeeld in de geschiedenis van Europa.

Dit laatste project is een van de vele voorbeelden uit de actuele kunstpraktijk dat getuigt van de interesse voor de verbinding tussen heden en verleden. Niet alleen door het gebruik van historische beelden, maar vooral ook door reflectie op het verleden. Dit thema is sinds 1999 onderwerp van een jaarlijks lezingenprogramma van het Nederlands Fotomuseum onder de titel 'The Past in the Present' en tevens een vast onderdeel binnen de Master-opleiding fotografie aan AKV|St. Joost. De museale praktijk en het kunstonderwijs worden op deze wijze direct met elkaar verbonden.

Een nieuwe blik op het verleden staat ook centraal in het project *Niemandsland. Berlijn zonder de Muur* van Kim Bouvy. Gewapend met camera en pen verkende deze oud-studente van de Academie voor Kunst en Vormgeving 's-Hertogenbosch tijdens haar opleiding aan Post-St. Joost Fotografie in 2001 en 2002 het toenmalige niemandsland tussen Oost- en West-Berlijn. Mede door haar beschrijvingen laat dit fotoboek zich lezen als een alternatieve reisgids. Het hart van het beelddeel bestaat uit acht zwart-wit foto's van de hordes toeristen die elkaar fotograferen rond het met zandzakken versterkte wachthuisje bij het voormalige Checkpoint Charlie. Deze beelden roepen vragen op over het werkelijkheidsgehalte van de documentaire fotografie, of in de woorden van Kim Bouvy:

'Werkelijkheid? Ik aanschouw, dus ik ben? Maar wat wordt er dan aanschouwd? Wat valt er nog te aanschouwen van een Muur die er niet meer is? Wat is er te zien aan de leegte?'

Zij geeft het antwoord zelf door 85 kleuren-foto's die het spoor van de nagenoeg verdwenen Muur volgen. In de geest van Armando zijn het beelden van 'schuldige landschappen' die wachten op een toekomstige bestemming.

Het werk van Jannes Linders - sinds jaar en dag docent aan de bachelor-opleiding fotografie van AKV|St. Joost - ademt een geheel andere geest. Nog meer dan Hans Aarsman sluit het werk van Linders aan bij dat van de Amerikaanse fotografen, die in 1975 bekendheid kregen door de tentoonstelling *New Topographics* met een eigenzinnige visie op recente woon- en industriegebieden of stedelijke 'restruimtes'. Hiervan getuigen onder meer zijn foto's over de typisch Oost-Europese 'Plattenbau' in een recente publicatie over architectuur en stedenbouw in het Oostblok sinds 1945. Linders werkt echter niet alleen met eigen beeldessays mee aan deze publicatie, maar biedt als beeldredacteur ook ruimte aan beeldend kunstenaars/fotografen als Bik Van der Pol en Korrie Besems voor wie de fotografie slechts een van de vele artistieke

uitdrukkingsmogelijkheden is.

Naast traditionele gedrukte media bieden digitale technieken belangrijke nieuwe mogelijkheden voor verbreiding van beelden. Zo heeft het fotoboek door 'printing on demand' eerder aan betekenis gewonnen dan ingeboet. Een interessant voorbeeld hiervan is een recent project van Wil van Iersel. Via 'printing on demand' produceerde hij een jaar lang wekelijks een fotoboek, deels samenhangend met zijn werk voor Duitse opdrachtgevers.

In meerdere opzichten lijken grenzen voor fotografen dus niet langer te bestaan en vinden zij steeds nieuwe wegen om een eigen bijdrage te leveren aan de beeldvorming over ons belangrijkste buurland. Zij zetten ons met andere woorden steeds op een ander been en dragen er zo toe bij dat de fotografie een boeiend onderwerp van onderzoek zal blijven.

Samenvattend

De casus 'Nederland-Duitsland sinds 1945' maakt duidelijk dat één onderwerp vanuit zeer uiteenlopende invalshoeken kan worden benaderd. Samengevat kunnen de ingenomen standpunten historisch, politiek, ruimtelijk/geografisch dan wel technisch zijn bepaald of een combinatie daarvan. In de eerste na-oorlogse jaren zagen we vooral beelden die betrekking hadden op de zichtbare gevolgen van de Tweede Wereldoorlog. Hoewel Bonn in 1949 tot hoofdstad van West-Duitsland was uitgeroepen, richtten fotografen hun camera's vooral op Berlijn en de Muur. In de jaren dat de geïllustreerde pers in Nederland fotografisch hoogtijdagen beleefde, rezen er met name bij Oscar van Alphen twijfels of de documentaire fotografie wel in staat is onzichtbare machtsverhoudingen in beeld te brengen. Na de val van de Muur in 1989 leek de documentaire traditie aanvankelijk nog niets aan kracht te hebben ingeboet. Maar gaandeweg nam de documentaire fotografie nieuwe gedaanten aan en veroverde zich hierdoor een

niet weg te denken plaats binnen het beeldende kunstcircuit. De dienende rol van het medium begon zo steeds meer plaats te maken voor projecten die het recentere Duitse verleden koppelen met onderzoek naar de mogelijkheden van het medium zelf.

De verschillende standpunten die Nederlandse fotografen sinds 1945 kozen om aspecten van ons grootste buurland te visualiseren, geven zeker geen compleet beeld van de complexe verhoudingen tussen twee buurlanden met zo'n 'belast' verleden. Maar de fotografie blijft naast andere artistieke disciplines een belangrijk medium in de beeldvorming over zoiets ongrijpbaars als de relatie tussen naburige natiestaten. Hopelijk draagt mijn lectorale rede er toe bij dat de fotografie meer dan een illustratieve rol gaat spelen in toekomstige studies over de Duits-Nederlandse verhoudingen.

Dankwoord

Ik draag deze lezing op aan de nagedachtenis van een reeks familieleden die ik nooit heb gekend omdat zij het leven lieten door het nationaal-socialisme.

Graag wil ik hier postuum de amateurfotograaf Hein Wertheimer bedanken. Zijn in 1997 nagelaten vermogen maakte immers niet alleen het Nederlands Fotomuseum mogelijk, maar ook het lectoraat en twee bijzondere hoogleraarschappen op het gebied van de fotografie.

Voorts wil ik mijn dank en respect uitspreken jegens alle fotografen die onderwerp van onze studie en verzameldrift zijn.

Rest de mededeling dat U een uitgebreide versie van deze lezing in gedrukte vorm thuis nog eens rustig door kunt lezen.

*Lectorale rede op 30 mei 2008 uitgesproken door Flip Bool bij zijn aanstelling als
lector Fotografie aan Avans Hogeschool, AKV | St. Joost.*