

Oorlogsmonumenten in Amsterdam

Bianca Stigter Wie een tocht maakt langs alle eenenveertig monumenten die in Amsterdam de Tweede Wereldoorlog gedenken, zal waarschijnlijk twee dingen opvallen. Op de eerste plaats hoe de receptie van de oorlog in de veertig jaar na de bevrijding is veranderd. Dat is vooral goed te zien aan de monumenten met betrekking tot de jodenvervolging: van een monument ter ere van de Nederlanders die joden hadden geholpen in 1950 tot een monument ter ere van het joodse verzet in 1988. Op de tweede plaats valt op dat de monumenten vaak zo schamel van vorm zijn. Een van de weinige geslaagde monumenten is het Auschwitzmonument van Jan Wolkers. Waarom is het zo moeilijk een goed monument te maken dat meer is dan een markering van de plek waar je op vier mei bloemen kunt neerleggen?

Op 22 januari 1991 meldde het *Nieuw Israelietisch Weekblad* dat er een nieuw oorlogsmonument was onthuld op het Merwedeplein in Amsterdam-Zuid. Het was een monument voor Margot Frank, de zus van Anne die in 1977 van haar uitgever al een standbeeldje had gekregen op de Westermarkt. Het monument voor Margot zou er nu komen voor al die duizenden die geen dagboek hadden geschreven. Tot zover kon ik het artikel wel volgen. Amsterdam telt veertig monumenten die de Tweede Wereldoorlog

herdenken, uiteenlopend van het Nationale Monument op de Dam tot het kruisje aan de Panamakade voor het jongetje Keesje Brijde, in de hongerwinter doodgeschoten tijdens het zoeken naar kolen. Ik las het artikel uit het *Nieuw Israelietisch Weekblad* in het Rijks Instituut voor Oorlogsdocumentatie. In 1988 schreef ik een scriptie over oorlogsmonumenten in Amsterdam, waarvan ik in 1992 een deel bewerkte voor het jaarboek *Kunst en beleid in Nederland* van de Boekmanstichting. Ik wilde

weten of er nog nieuwe monumenten waren bijgekomen. Ik las verder in het *Nieuw Israelietisch Weekblad* en toen stond er iets vreemds in het artikel over het nieuwe monument op het Merwedeplein. Er zou van het *knikkerputje* van Margot Frank een monument worden gemaakt. Ik ging toch kijken op het Merwedeplein, maar ik vond natuurlijk niets. Het bericht in het *Nieuw Israelietisch Weekblad* was een poerimgrap geweest, een soort 1-aprilgrap.

Misschien had ik dit bericht niet meteen als grap herkend omdat oorlogsmonumenten doorgaans met veel ernst tegemoet worden getreden. En omdat er eind jaren tachtig sprake was van een kleine monumentenrage, die in de pers een monumenteninflatie werd genoemd. Vooral voor joodse slachtoffers van de oorlog werden in de jaren tachtig veel monumenten opgericht, van Appingedam tot Leeuwarden, van Enschede tot Dordrecht. In Amsterdam-Zuid werd in 1986 door Truus Menger een monument gemaakt voor een speeltuin in de Gaaspstraat waar in de oorlog een markt voor joden gevestigd was geweest. Toen schreef het *Nieuw Israelietisch Weekblad*: ‘Ook de Amsterdamse rivierenbuurt wil een gedenkteken voor de uit die buurt gedeporteerde en vermoorde joden. Veertig jaar na de bevrijding, bijna vijfenveertig jaar na de vervolging is men op het idee gekomen.’

Van de veertig Amsterdamse oorlogsmonumenten herdenken er zeven expliciet de jodenvervolging. Als we het eerste en het laatste monument uit deze reeks met elkaar vergelijken, valt op hoe de receptie van de oorlog in vijfenveertig jaar veranderd is. Het eerste monument in deze reeks werd onthuld in 1950 en staat aan de Weesperstraat tussen de Nieuwe Keizers- en de Nieuwe Herengracht. Het heeft een lange naam: Herdenking Burgerzin Amsterdamse bevolking tegenover de Joodse bevolking. Het werd gefinancierd door een

comité met een nog langere naam: het Comité tot stichting van een gedenkteken voor de hulp in Nederland aan Joden verleend gedurende de oorlog. De voorzitter sprak bij de onthulling onder meer de volgende woorden: ‘Als groots en edelmoedig voorbeeld van de reactie van het Nederlandse volk in het algemeen en van de Amsterdamse bevolking in het bijzonder mag de bekende februaristaking niet onvermeld blijven. Deze staking was een spontane uiting van het gekwetste rechtsgevoel van het vertrapte Nederlandse volk en het was ditzelfde rechtsgevoel dat inspireerde tot het verlenen van hulp aan hen die nog meer dan anderen werden vervolgd en vertrappt. Hieraan hebben de nog overgebleven 20.000 joden hun behoud te danken. Met innige deernis gedenken wij de ruim 100.000 joden die geen hulp hebben kunnen vinden. Met des te meer dankbaarheid hebben wij, de overlevenden, dit monument gesticht.’¹

Dat was in 1950. Bijna veertig jaar later, in 1988 waren de zaken vrijwel omgedraaid. In 1988 werd er aan de Amstel voor het Muziektheater een monument onthuld voor het joodse verzet. Het initiatief voor dit monument werd genomen door twee joodse verzetsmensen die er genoeg van hadden dat de joden altijd afgeschilderd werden als slachtoffers of onderduikers, te bang om zich te verzetten. Richter Roegholt vatte de betekenis van dit monument als volgt samen in *Het Parool*: ‘De Dokwerker herdenkt de solidariteit van de niet-joodse Amsterdammers met hun vervolgd stadgenoten. Het nieuwe monument wil het feit herdenken dat de joodse Amsterdammers zich teweer hebben gesteld voor dat de Duitsers onontkoombaar toesloegen.’²

Roegholt was het monument Herdenking Burgerzin denk ik vergeten, en het staat er ook heel onopvallend bij, daar aan de Weesperstraat. Maar zijn verwijzing naar de Dokwerker is wel betekenisvol. Het lijkt erop dat de monumenten

die na 1960 zijn opgericht, het beeld dat de monumenten uit de jaren veertig en vijftig van de oorlog gaven, wilden bijstellen, corrigeren. Voor 1960 ligt de nadruk altijd op het verzet, na 1960 worden verschillende groepen onschuldige slachtoffers, zoals joden, zigeuners en homoseksuelen meer en meer met monumenten geëerd. In 1988 kon pas het feit dat joden niet alleen slachtoffers waren geweest worden herdacht.

Voor 1960 moesten de monumenten bescheiden heroïsch en nationaal van aard zijn. De verschrikkingen en de heldendaden moesten gezamenlijk worden herdacht. Alleen voor het verzet werd een uitzondering gemaakt. Dit blijkt uit de geschiedenis van een monument dat het eerste monument voor joodse slachtoffers had kunnen zijn. In 1946 kwam het bestuur van de Nederlands Israëlietische Hoofdsynagoge met het plan voor een monument voor joodse slachtoffers op het Jonas Daniël Meijerplein. De gemeente wilde voor dit monument geen toestemming geven, men vond een afzonderlijk joods monument niet noodzakelijk. Het gemeentebestuur verschool zich achter de ongeschiktheid van het Jonas Daniël Meijerplein voor beeldhouwwerk. Zes jaar later stond op dit plein de Dokwerker.

De lijst van oorlogsmonumenten in mijn artikel voor het jaarboek is nu alweer incompleet.³ De Hollandsche Schouwburg aan de Plantage Middenlaan, van waaruit de meeste joden naar Westerbork werden vervoerd, is ingrijpend verbouwd en werd op 17 maart 1993 heropend. De grafzerken uit de Chapelle Ardente (1962) werden vervangen door een lijst met de familienamen van de 104.000 joden die vanuit Amsterdam werden weggevoerd. Op de eerste verdieping werd een permanente tentoonstelling over de jodenvervolgving en de Hollandsche Schouwburg ingericht. Het

Auschwitzmonument van Jan Wolkers uit 1977, dat op de Nieuwe Oosterbegraafplaats stond, werd eind januari 1993 verplaatst naar het Wertheimpark tegenover de Hortus. Een dag voor de onthulling op 31 januari werd het vernield en herstel is onmogelijk (Wolkers moet het opnieuw maken). Het Auschwitzmonument van Wolkers is het eenenveertigste oorlogsmonument in Amsterdam. Ik had het niet opgenomen in mijn scriptie, omdat ik dit monument toen als een grafteken opvatte. Onder het monument van Wolkers rust een urn met as uit Auschwitz. De geschiedenis van deze urn is bizar. Ze laat zien dat zelfs bestaande gedenktekens van betekenis kunnen veranderen. In 1951 bracht een groep oud-gevangenen op verzoek van de Poolse regering een bezoek aan Auschwitz. Net als andere buitenlandse delegaties kregen zij een urn met as. De Nederlandse groep, waaruit het Nederlands Auschwitz Comité is voortgekomen, bood de urn aan aan de joodse gemeente van Amsterdam. Maar die weigerde de urn op een joodse begraafplaats te begraven, omdat er misschien ook as van niet-joden in zat. Om deze reden werd uitgeweken naar de Oosterbegraafplaats. Boven de urn stond een eenvoudige steen met daarop de woorden Nooit meer Auschwitz. Toen burgemeester Samkalden in 1976 de herdenking bijwoonde meende hij dat 'deze plek eigenlijk te klein was voor zoveel bloemen'.⁴ Van de gemeente heeft men toen meer ruimte gekregen. Nu herhaalt de geschiedenis zich. Weer wordt het monument groter. Op de Oosterbegraafplaats wordt een crematorium gebouwd. Daarbij wilde het Auschwitz Comité geen monument hebben staan. Jan Wolkers maakte een grotere versie van zijn oorspronkelijke ontwerp, een serie gebroken spiegels. Iets anders wilde hij niet verzinnen. 'Nee, het kan niet beter. Wat hier verwoord en verbeeld is kan niet beter,' zei hij op 20 januari 1993 in *Vrij Nederland*.

Jan Wolkers heeft gelijk. Zijn Auschwitzmonument is een van de weinige monumenten dat behalve een goed monument ook een goed kunstwerk is. Wie een tocht zou maken langs alle eenenveertig oorlogsmonumenten van Amsterdam, zal het opvallen hoe schamel de oogst is. Natuurlijk, sommige monumenten pretenderen geen kunstwerken te zijn, zoals de eenvoudige houten kruisen die vlak na de bevrijding werden opgericht op plekken waar mensen waren neergeschoten. De meeste monumenten zijn echter wel degelijk kunstwerken. Maar mooi zijn ze vaak niet. Toch is er veel gedaan om te voorkomen dat Nederland werd opgezaald met lelijke monumenten. In 1946 werd er zelfs een tijdelijke monumentenstop ingesteld door de overheid, om te voorkomen dat initiatieven van goedwillende burgers zouden leiden tot verstedelijking, tot een mestvaalt van smakeloosheid. Om de monumentenstop is onder andere gevraagd door de Nederlandse Kring van Beeldhouwers. De beeldhouwers hebben hun zin gekregen. De overheid heeft ervoor gewaakt dat Nederland niet opgezaald werd met nachtmerries in graniet en marmer. Naar goed Nederlands gebruik gaf de overheid het oordeel over smaak vervolgens weer uit handen. In de comités die de oorlogsmonumenten moesten goedkeuren hadden voornamelijk beeldhouwers en architecten zitting.

Deze besluiten hebben Amsterdam misschien behoed voor de terreur van de slechte smaak. Maar je kan je ook afvragen of dat in alle opzichten een goed besluit is geweest. Het waken over de esthetiek heeft er toe geleid dat er niet veel monumenten in Amsterdam staan die een gevoel van schaamte oproepen. Maar er zijn aan de andere kant ook weinig monumenten die boven de middelmaat uitstijgen, waarbij het monument meer is dan

de markering van een plek waar je op vier mei bloemen kunt neerleggen. Zo fungeren nu de meeste monumenten, al zijn er een paar uitzonderingen, zoals de Dokwerker en het Nationaal Monument op de Dam. Maar de meeste Amsterdamse monumenten zijn heel bescheiden, ze dringen zich niet op. De in Nederland wonende Zuidafrikaanse kunstenares Marlene Dumas sprak in een lezing in 1991 haar ongenoegen uit over de 'overbeschermd' Nederlandse kunst. Over oorlogsmonumenten zei zij toen: 'Het feit dat men zo bezorgd was over het smaakloze vind ik heel dom. Veel officiële kunst ziet er nu belangrijk en gedateerd uit, terwijl andere niet goedgekeurde of afgekeurde beelden tenminste iets curieus hebben behouden. Wanneer een volk niet bang is voor zijn eigen middelmatigheid, kan men in ieder geval een veel levendigere culturele omgeving verwachten, dan wat je nu hebt. Een land met te veel commissies en saaie officiële openbare beelden.'⁵

Ik weet niet of Marlene Dumas gelijk heeft, maar door de regulering en de commissies zijn er wel conflicten ontstaan tussen de opdrachtgevers, meestal geen kunstkenner, en de kunstenaars die het monument moesten maken of erover moesten oordelen. Wat de meeste opdrachtgevers voor ogen stond was een ouderwets monument: waardig en herkenbaar. Dat ging soms heel ver: in sommige gemeenten, niet in Amsterdam, moest een beeld dat bijvoorbeeld een naakte man voorstelde, een broek aan. Voor de meeste kunstenaars was het moeilijk aan de eisen van de opdrachtgevers te voldoen. Inhoud en vorm worden in deze eeuw doorgaans alleen door de kunstenaar bepaald. Daarom is het moeilijk vorm te geven aan een collectief gevoel. De kunstenaar wil vaak zelf een beeld, een symbool verzinnen dat uitdrukt wat herdacht moet worden. Maar het is slechts

weinigens gegeven zelf iets te verzinnen dat door de meeste anderen meteen begrepen wordt. Bovendien spelen kunstenaars tegenwoordig vaak de rol van luis in de pels. Zij willen hun eigen mening geven, niet die van de opdrachtgevers.

Het monument is in zekere zin ook een ouderwetse vorm van kunst. Ik heb daarom de indruk dat kunstenaars van naam er, zeker na 1960, niet vaak aan begonnen zijn. De mindere goden zijn vaker tot een compromis bereid. Dat heeft ertoe geleid dat bij veel monumenten de inhoud in veertig jaar niet is veranderd. Alleen de vorm is geabstraheerd. De vogel met gespreide vleugels die de vrijheid moet voorstellen gebruikte Jan Havermans in 1950 voor zijn buurtmonument in Tuindorp Oostzaan. Siep van den Berg deed in 1980 precies hetzelfde voor een buurtmonument in Slotermeer, al is zijn vogel moeilijker als zodanig te herkennen.

Een andere weg die voor de beeldhouwer openstond is het realisme. Deze methode is voor oorlogsmonumenten niet zo geschikt. Ook de meeste opdrachtgevers hebben dit niet gewild. Een oorlogsmonument mag niet al te gruwelijk zijn. Slechts bepaalde gebeurtenissen blijken zich ervoor te hebben geleend, zoals de man of de groep mannen voor het vuurpeloton. Maar dan nog is er hier altijd sprake van een zeer gedempt realisme. De meester van dit gedempte realisme is Mari Andriessen, de beeldhouwer die misschien de meeste oorlogsmonumenten van Nederland heeft gemaakt. De man voor het vuurpeloton is door hem uitgevonden. Er zijn ook veel kunstenaars die van een verbeelding of symbolisering van het thema hebben afgezien. Zij hebben alleen een teken geplaatst, een zuil, een kei, een stuk onbewerkte steen.

Het is gemakkelijk om schamper te doen over de resultaten die de inspanningen van de beeldhouwers hebben opgeleverd. Maar dat is

volgens mij toch niet terecht. Een oorlogsmonument maken lijkt mij de moeilijkste opdracht die een beeldhouwer kan krijgen. Ook grote namen, wier talent buiten kijf staat, is het vaak niet gelukt. Maar wat moet je ook stellen tegenover zoveel verschrikking? Bij Auschwitz stokt in eerste instantie de verbeelding. Bij de onthulling van het Nationaal Monument op de Dam in 1957 schreef de kunstcriticus Hans Redeker in het tijdschrift *Forum*: 'Met de oorlogs- en verzetsmonumenten heeft ons land aan de beeldhouwkunst een opdracht gegeven die onvervulbaar is: uit zichzelf de taal te scheppen voor een thema dat heel het verleden niet anders dan indirect en dan nog steunend op religieuze of mythologische symboliek aan de orde is gesteld. En zulks nog in een land zonder enige traditie van betekenis op het gebied van het monument.'⁶ Veertig jaar later heeft Redeker nog steeds gelijk. 'Het is belangrijk dit voor ogen te houden, om ondankbaarheid te vermijden bij de beoordeling van onze oogst aan oorlogsmonumenten,' schreef hij.

Toch worden de oorlogsmonumenten door kunsthistorici tegenwoordig meestal afgedaan als een zijspoor dat van weinig belang is geweest voor de ontwikkeling van de Nederlandse beeldhouwkunst. Volgens Paul Hefting hebben de oorlogsmonumenten in zekere zin het proces van vernieuwing in de beeldhouwkunst vertraagd.⁷ Het lijkt mij niet het eerste doel van een oorlogsmonument om de beeldhouwkunst te vernieuwen. Maar het is volgens mij wel zo dat een goed kunstwerk van een monument een beter monument maakt. Sterker nog, het maakt van een gedenkteken pas echt een monument. Een van de weinige *monumenten* in Amsterdam is, zoals gezegd, het Auschwitzmonument van Jan Wolkers. In 1977 zei hij over het bedenken van het ontwerp: 'Een gedenksteen maken op de plaats waar de urn

met as van de slachtoffers uit het concentratiekamp Auschwitz in de Nederlandse aarde rust, lijkt een onmogelijke taak. Tot barstens toe kan je je hersens afpijnigen of er een beeld wil opdoemen dat die schande en dat leed bij benadering zou kunnen weergeven. Je kijkt naar de hemel en je begrijpt niet dat het blauwe uitspannel boven die ontzetting heeft gestaan, even onaangedaan en vredig als boven een wei met bloemen. En in een visioen van rechtvaardigheid zie je de blauwe lucht boven je vol barsten trekken, alsof de verdrukking die daar op aarde heeft plaatsgevonden, voorgoed de eeuwigheid heeft geschonden. Zo ben ik op het idee gekomen om gebroken spiegels op dat kleine stukje aarde waar die urn met as rust neer te zetten. Voorgoed kan op die plaats de hemel niet meer ongeschonden weerspiegeld worden.'⁸

Een dag voor de onthulling van het verplaatste en vergrote monument op 31 januari 1993 in het Wertheimpark, werd het monument ernstig beschadigd. Men vermoedde een antisemitische actie. Honderden mensen kwamen bloemen leggen op het monument 'om zo de schande te bedekken totdat het gedenkteken in ere hersteld zal zijn', aldus J. Ruijter van het Mozeshuis.⁹ Er kwamen veel verontwaardigde en verontruste reacties. Een paar dagen later bleek dat de vernieling van het monument niets te maken had met de inhoud. Een glazenier van het bedrijf Tetterode, dat het ontwerp van Wolkers uit had gevoerd, bleek de glasplaten met een pikhouweel te hebben stukgeslagen, naar zijn zeggen om te voorkomen dat er tijdens de onthulling een constructiefout aan het licht zou komen. Tussen de glasplaten was condens gekomen, zodat het monument de hemel niet meer weerspiegelde. Uit de reacties op de vernieling voor de ware toedracht bekend werd, blijkt wel hoe belangrijk monumenten als symbool kunnen worden. Veel mensen die op 31

januari en de dagen daarna bloemen legden bij het monument, hadden het waarschijnlijk nog nooit eerder bezocht. Zelfs een schitterend monument als dat van Jan Wolkers leidt doorgaans een vrijwel kwijnend bestaan. Monumenten staan niet in, maar naast het heden. 'Wat gecreëerd wordt vergt een oplettende toeschouwer, wat vernield wordt is zichtbaar voor iedereen,' schreef het *Nieuw Israelietisch Weekblad* op 5 februari. 'Dat is een van de redenen dat de schok over een vernieling zoveel dieper gaat dan de ontroering over een schepping.'

Wat de eenenveertig oorlogsmonumenten van Amsterdam verbindt is dat bij alle monumenten, ondanks de verschillen in kwaliteit, gebruik is gemaakt van kunst om de inhoud duidelijk te maken, om te getuigen, te eren, om te blijven herinneren. De nieuwe inrichting van de Hollandsche Schouwburg vormt hiermee een breuk. In 1962 werden hier twee gedenktekens geplaatst, een zuil op een voetstuk in de vorm van een Davidster door de gemeente van stadarchitect Johannes Leupen en een Chapelle Ardente met een eeuwige vlam door het Comité Hollandsche Schouwburg (met geld uit de joodse gemeenschap) van L.H.P. Waterman en J. Sterenberg. De zuil staat er nog steeds, maar de drie grafzerken, een vader, een moeder en een kind, en de subtropische beplanting, verwijzend naar Israël, in de Chapelle Ardente zijn weggehaald. De achterwand is nu gevuld met een rij familienamen in fluorescerend groen van uit Amsterdam weggevoerde joden, van Aa tot Zysmanowicz. Deze bij veel gedenktekens toegepaste vorm, ontbrak tot dan toe in Amsterdam. Voor het ontwerp van de kapel is geen kunstenaar gevraagd. Het werd gemaakt door Victor Levie, die ook voor het ontwerp van de tentoonstelling en de grafische vormgeving verantwoordelijk was. De Hollandsche

Schouwburg is nu op de eerste plaats een 'educatief monument'. Op de eerste verdieping leert men door middel van foto's, teksten en films de geschiedenis van de jodenvervolging in Nederland kennen. In vitrines liggen ook echte overblijfselen van deze geschiedenis: de rugzak van Erna Katan, de klompjes van Betty de Vries alias Rebecca Schellevis. Deze voorwerpen lijken de geschiedenis heel dichtbij te halen en brengen de heftigste ontzetting te weeg. Je kunt je afvragen of ze monumenten daardoor niet overbodig maken. Toch niet. Om vervolgens die ontzetting te articuleren, waren en zijn kunstenaars en monumenten nodig.

Noten

1. Rede uitgesproken op 23 februari 1950. Gemeentearchief Amsterdam.
2. *Het Parool*, 27 januari 1987.
3. Zie: B. Stigter. 'Beelden om nooit te vergeten: monumenten ter nagedachtenis aan de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam 1945-1991'. In: *Kunst en beleid in Nederland*, 1992, nr. 6, pp. 13-62.
4. *Het Parool*, 21 januari 1977.
5. M. Dumas. 'De uitputting van de muze'. In: *Lezingencyclus W139*. Amsterdam, 1991.
6. *Forum*, maart 1957, pp. 89-96 en p. 91.
7. P. Hefting. *De eigen ruimte: beeldhouwkunst in Nederland na 1945*. Amsterdam/Brussel: 1986, pp. 43-45.
8. J.H. Kruizinga. *Op de bres voor de vrijheid: oorlogs-, verzets- -en bevrijdingsmonumenten in Amsterdam*. Amsterdam, 1981, p. 122.
9. *NRC Handelsblad*, 2 februari 1993.

Bibliografische gegevens

Stigter, B. (1993) 'Oorlogsmonumenten in Amsterdam'. In: *Boekmancahier*, jrg. 5, nr. 17, 339-344.

Bianca Stigter

studeerde nieuwe geschiedenis
aan de Universiteit van Amsterdam
was in 1993 redacteur van
NRC Handelsblad