



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Lotte Peeters

***Narratologische, stilistische en motivische
parallelismen bij Louis Ferron en Edgar
Hilsenrath***

Comparatieve analyse van *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi
en de kapper*

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master in de taal- en letterkunde
Nederlands – Duits
Academiejaar 2014-2015

Promotor

Prof. Dr. Yves T'Sjoen
Vakgroep Nederlandse Letterkunde

Dankwoord

Graag wil ik mijn dank betuigen aan allen die me hielpen om deze verhandeling tot een goed einde te brengen. Bijzondere dank gaat uit naar mijn promotor professor Yves T'Sjoen. De talrijke raadgevingen, correcties en kritische reflecties hebben me enorm geholpen bij het schrijven van deze masterscriptie. Ik leerde daarnaast veel bij van de aangename en correcte manier waarop hij zijn studenten begeleidt. Hopelijk kan ik deze werkwijze meenemen wanneer ik met de lerarenopleiding start. Ook professor Jan Konst komt veel dank toe. Hij wekte mijn interesse voor Louis Ferron dankzij zijn seminaries over de postmoderne historische roman aan de Freie Universität in Berlijn. Professor Konst bracht me op ideeën voor de masterscriptie, aangezien hij in de lessenreeks op de Holocaustroman van Edgar Hilsenrath wees. Verder dank ik mijn familie en Daniel van harte voor hun steun en aanmoedigingen dit academiejaar. Zonder hen zou het heel wat minder aangenaam geweest zijn om deze masterproef tot stand te brengen.

Inhoudsopgave

Dankwoord	3
Inhoudsopgave.....	5
Inleiding.....	7
Methodologie.....	9
Hoofdstuk 1: Context	11
1.1. Louis Ferron.....	11
1.1.1. Biografische notities	11
1.1.2. Stijl en thematiek	12
1.1.3. Inhoud <i>De keisnijder van Fichtenwald</i>	13
1.2. Edgar Hilsenrath	15
1.2.1. Biografische notities	15
1.2.2. Stijl en thematiek	17
1.2.3. Inhoud <i>De nazi en de kapper</i>	18
Hoofdstuk 2: Narratologische analyse	21
2.1. <i>De keisnijder van Fichtenwald</i>	21
2.1.1. Analyse van het verhaal.....	21
2.1.2. Analyse van de vertelling	28
2.2. <i>De nazi en de kapper</i>	30
2.2.1. Analyse van het verhaal.....	30
2.2.2. Analyse van de vertelling	34
Hoofdstuk 3: Stilistische en motivische parallellen	39
3.1. Stilistische analyse	39
3.1.1. Het groteske	39
3.1.2. Zwarte humor	42

3.2. Motivische studie	46
3.2.1. Dader als gek	47
3.2.2. Opportunisme	51
3.2.3. Banaliteit van het kwaad.....	55
3.2.4. Verwongen moraal	57
3.2.5. Nazisme als religie.....	60
3.2.6. Castratie en impotentie	62
Conclusie	67
Narratologische parallellen.....	67
Stilistische en motivische parallellen	69
Bibliografie.....	73
Primaire bronnen	73
Secundaire bronnen	73

Aantal woorden: 26.073

Inleiding

In zijn pas verschenen studie *Alles Waan* analyseert Jan Konst de Duitslandromans van Louis Ferron. Op een bepaald moment verwijst Konst naar de gelijkenis die er bestaat tussen Ferron en de joodse schrijver Edgar Hilsenrath: “Ik ken maar één auteur uit de ontstaanstijd van de roman met wie ik Ferron zou willen vergelijken: Edgar Hilsenrath” (Konst 2015, hoofdstuk 6). Nog wat verder in zijn analyse wijst hij op het volgende: “De stijlmiddelen die Ferron inzet, zijn dezelfde als die waarvan Hilsenrath en de makers van *The Life of Brian* zich bedienen” (Konst 2015, hoofdstuk 6). Een van Hilsenraths romans die sterk doet denken aan Ferrons *De keisnijder van Fichtenwald* is *Der Nazi und der Friseur*. Die laatstgenoemde roman werd in 2008 in het Nederlands vertaald.

Zowel *De nazi en de kapper* van Edgar Hilsenrath als Louis Ferrons *De keisnijder van Fichtenwald* zijn veel besproken literaire werken. Die bekendheid hebben de romans te danken aan een belangrijke narratologische parallel die ze vertonen. Beide auteurs maakten namelijk gebruik van het daderperspectief om hun verhaal over de Tweede Wereldoorlog en de periode erna te construeren. In de literatuurgeschiedenis wordt *De keisnijder van Fichtenwald* als een postmoderne historische roman beschouwd¹. De hoofdpersonages vertellen hun gruwelijke verhaal op een bijzonder lichtvoetige en ironische manier. Vaak neemt de vertelling groteske proporties aan (Konst 2009, p. 274). Hilsenrath kiest er voor om op een humoristische en vooral satirische manier zijn verhaal neer te schrijven. In *De nazi en de kapper* vertelt een voormalig SS'er en massamoordenaar hoe hij na de Tweede Wereldoorlog de identiteit van zijn gestorven Joodse jeugdvriend aanneemt.

Een aantal artikels is over beide romans geschreven. Telkens hebben de auteurs voornamelijk oog voor de manier waarop de dader en de Holocaust door de auteurs is neergezet. In een artikel over *De keisnijder van Fichtenwald* stelt Jan Oosterholt zich de vraag in hoeverre het ethisch verantwoord is om de gruwel van de Holocaust in de postmoderne literatuur op een groteske en humoristische wijze te representeren. In die bijdrage wordt Hilsenrath zeer kort aangehaald: “De verhouding tussen feit en fictie is ook bij literaire representaties van de Nazi-tijd en de Shoah een heikel thema [...]. Bij de verbeelding van dit trauma uit de geschiedenis

¹ In het proefschrift *Geschiedenis maken. De vernieuwing van de Nederlandstalige historische roman na 1970* classificeert Steven Stroobants *De keisnijder van Fichtenwald* als een Nederlandstalige postmoderne historische roman.

van de twintigste eeuw gaan schrijvers als D.M. Thomas en Edgar Hilsenrath het experiment niet uit de weg” (Oosterholt 2005, p. 28). Hilsenrath en Ferron worden door Oosterholt in één adem genoemd. Net zoals Edgar Hilsenrath experimenteert ook Louis Ferron in zijn trilogie met fictie en feit, met droom en realiteit. Jan Konst besteedt in zijn studie die in 2015 verscheen al meer aandacht aan de gelijkenissen tussen Hilsenrath en Ferron. Tot nu toe is echter nog geen diepgaande comparatieve analyse ondernomen van *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper*.

De **centrale vraag** die voorop staat in deze masterscriptie wordt aan de hand van enkele deelvragen beantwoord. Enerzijds is aan de hand van een narratologische analyse onderzocht hoe het perspectief van de dader gehanteerd wordt door Hilsenrath en Ferron. De eerste deelvraag van de scriptie peilt dus naar de manier waarop de daderfiguur in beide werken weergegeven wordt. Anderzijds biedt deze verhandeling een analyse van bepaalde stijlkenmerken en motieven die in beide romans aan bod komen. Hoe stellen de auteurs op stilistisch vlak de gruwel van de Holocaust, de waanzin van het nazisme en de drijfveren van een oorlogsmisdadiger aan de orde? Welke gemeenschappelijke motieven worden ingezet? Het tweede deel van de scriptie wil daarop een antwoord bieden. Die twee delen dienen uiteindelijk een antwoord te bieden op de centrale hoofdvraag in deze verhandeling: Gaan Louis Ferron en Edgar Hilsenrath ondanks hun verscheidene levensomstandigheden en de verschillende literaire velden waarin ze zich bevonden op een gelijkaardige manier met de Holocaust om in hun romans? Zijn er overeenkomstige poëtische procedés in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* op te merken?

De **doelstelling** van de scriptie is om na een grondige comparatieve tekstanalyse na te gaan of Ferron en Hilsenrath een soortgelijke narratologie en gelijkaardige motieven en stijlkenmerken in hun Holocaustroman verwerkt hebben. Geeft een joodse auteur zoals Edgar Hilsenrath op dezelfde manier een nazidader weer als Louis Ferron, de zoon van een Wehrmachtsoldaat? Geven beiden een vergelijkbare verklaring voor de gruwelijkheden die tijdens de wereldoorlog plaatsvonden? Dit zijn vragen die in wat volgt aan bod komen.

Methodologie

De analyse van *De keisnijder van Fichtenwald* is gebaseerd op de eerste druk van 1976. De keuze voor een editie van *De nazi en de kapper* lag wat moeilijker. Oorspronkelijk is het werk in het Duits geschreven maar lange tijd enkel in het Engels gepubliceerd. Pas in 1977 verscheen het originele Duitstalige werk (Hilsenrath 2008, p. 391-392). Een Nederlandse vertaling door Annemarie Vlaming is in 2008 uitgegeven. Na lectuur van zowel een Duitstalige editie uit 1990 als de Nederlandstalige versie is uiteindelijk de Nederlandse vertaling uitgekozen als uitgangspunt voor de scriptie.

Er is ervoor geopteerd te werken naar analogie met het proefschrift van Anneleen Spiessens. In *Quand le bourreau prend la parole* analyseert Spiessens de daderfiguur in egodocumenten. Zowel daders van de Holocaust als van de genocide in Rwanda komen in deze studie aan bod. In getuigenisliteratuur gaat de auteur op zoek naar aspecten zoals het perspectief, psychoanalytische verklaringen en schuldgevoel bij de dader. In deze verhandeling zal ik enkel de daderfiguur in de Nederlandse en Duitse Holocaustroman aan de hand van twee gevalsstudies bestuderen. Daarnaast heb ik oog voor parallellen die tussen beide romans bestaan op stilistisch en motivisch vlak. Verder baseer ik me in tegenstelling tot Spiessens niet op egodocumenten, maar wel op fictieve teksten.

Omwille van de sterke verschillen in de levensloop van beide auteurs is geopteerd enkele personalia te vermelden. Alleen de gegevens die belangrijk zijn voor het onderzoek, zijn genoteerd. Ook een korte ontstaansgeschiedenis van beide romans is aan de biografische gegevens toegevoegd. Verder is er oog voor de schrijfstijl en de thematiek in het oeuvre van beide schrijvers. Daarnaast bespreek ik beknopt de inhoud en de thematiek van *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper*.

In het eerste deel presenteer ik een **narratologische analyse** van de romans. Zowel in *De keisnijder van Fichtenwald* als in *De nazi en de kapper* zijn oorlogsmisdadigers aan het woord. Door het centrale vertelperspectief verplaatst de lezer zich in de gedachtewereld van de dader tijdens de Tweede Wereldoorlog. Om het daderperspectief diepgaand te kunnen beschrijven, wordt gebruik gemaakt van *Vertelduivels* van Luc Herman en Bart Vervaeck. Het hoofdstuk over “Vertelling” geeft inzicht in aspecten zoals betrouwbaarheid van het vertellen, temporele eigenschappen van de vertelling, verschillende vertelinstanties en dergelijke meer.

Op basis daarvan wordt het vertelperspectief geanalyseerd. Er wordt ook aandacht aan focalisatie en karakterisering besteed.

Het tweede deel presenteert een korte **stilistische en motivische studie**. Er wordt onderzoek verricht naar recurrente stijlkenmerken en motieven in beide werken. De motieven scheppen een beeld van de manier waarop Edgar Hilsenrath en Louis Ferron hun blik richten op de gruwel van de Tweede Wereldoorlog. Er wordt met andere woorden op zoek gegaan naar een antwoord op de vraag hoe Hilsenrath en Ferron de daden van een oorlogsmisdadiger thematiseren. Daarnaast is er ook aandacht voor twee belangrijke stijlkenmerken die in de twee romans aanwezig zijn. Door een analyse van gelijklopende motieven en stijlkenmerken kunnen kan er een antwoord gegeven worden op de centrale vraagstelling van deze scriptie.

Hoofdstuk 1: Context

1.1. Louis Ferron

1.1.1. Biografische notities

Louis Ferron is geboren in Leiden als Karl Heinz Beckering tijdens de Tweede Wereldoorlog, meer bepaald in 1942. Hij maakte de oorlog dus nooit bewust mee. Zijn Duitse vader stierf als soldaat bij de Wehrmacht tijdens de militaire dienst. Ferron woonde als kleuter een tijdje in Bremen bij een pleeggezin, maar keerde op zijn zesde terug naar zijn moeder en zijn thuisland. Vanaf dat moment werd hij Louis Ferron genoemd (Vervaeck 2011, p. 1). Ferron is in Nederland streng katholiek opgevoed. Na zijn huwelijk en een kort verblijf in België gaat hij in Nederland aan de slag als copywriter in de reclamewereld (Van Bork en Verkruijsse 1985, p. 205).

Aanvankelijk schreef Louis Ferron poëzie. Zijn eerste gedichten zijn in het Nederlandse literaire tijdschrift *Maatstaf* gepubliceerd. *Zeg nu zelf, is dit ontroerend?* en *Grand Guignol* zijn enkele bundels die van zijn hand verschenen. In 1974 publiceerde Ferron zijn debuutroman *Gekkenschemer*. In 1975 verscheen *Het stierenoffer: Geschiedenis van een incubatie* en nog eens een jaar later *De keisnijder van Fichtenwald: Of de metamorfosen van een bultenaar*. Samen vormen de romans de zogenaamde Duitse of Teutoonse trilogie. Er verscheen later ook nog een Haarlemse trilogie, die uit *De Walsenkoning* (1993), *Een aap in de wolken* (1995) en *Viva Suburbia* (1998) bestond. Deze drie romans behoren tot het genre van de autofictie, aangezien Louis Ferron deze werken opbouwde aan de hand van gefictionaliseerde autobiografische elementen. Andere bekende titels uit het oeuvre van Ferron zijn onder andere *Turkenvespers* (1977), *De Gallische ziekte* (1979), *Tinpest* (1997) en *Niemandsbuid* (2005). *Turkenvespers* wordt door Lies Wesseling als een vernieuwing van de historische roman beschouwd (1987, p. 31). Bart Vervaeck stemt daarmee in, maar stelt dat *Turkenvespers* daarnaast ook een “ironische herschrijving van de Bildungsroman en de picareske roman” is (1996, p. 128). Samen met *Turkenvespers* worden ook *De Gallische ziekte* en *Niemandsbuid* als postmoderne historische romans beschouwd.² *Tinpest* neemt een andere positie in, aangezien deze roman niet pretendeert een postmoderne historische roman

² In de vakgroep Nederlandse Letterkunde aan de Universiteit Gent werd dit door studente Elise Vanspeybroeck in haar scriptie onderzocht. Zij ging op zoek naar typische kenmerken van de postmoderne historische roman in *De keisnijder van Fichtenwald*, *De Gallische ziekte*, *Tinpest* en *Niemandsbuid*.

te zijn (Vanspeybrouck 2009, p. 84). Daarnaast verschenen essays aan de hand van Louis Ferron. *De Hemelvaart van Wammes Waggel* (1978) of *Berlin Alexanderplatz. Fassbinder contra Döblin* (1981) zijn daar goede voorbeelden van. Naast het schrijven van gedichten, essays en proza vertaalde Ferron ook enkele werken. Hij heeft onder meer teksten van James Baldwin, Ishmael Reed en Vladimir Nabokov vertaald. (Roggeman 1983, p. 7).

Ferron ontving enkele literaire prijzen. Zo kreeg hij voor *De keisnijder van Fichtenwald* de Multatuliprijs in 1978 (Roggeman 1983, p. 7). In 2011 mocht hij de Constantijn Huygensprijs in ontvangst nemen voor zijn literaire oeuvre. Ferron stierf op 26 augustus 2005 na een kortstondige strijd tegen kanker (Vervaeck 2011, p. 2).

1.1.2. Stijl en thematiek

Ferron heeft een voorkeur voor “het duistere en wansmakelijke”, hij maakt gebruik van “postmoderne technieken” en hanteert veelal een “groteske stijl” (Vervaeck 2011, p. 3). Verder is sprake van “Ferrons poëtica van de ontmaskering” (Vervaeck 2011, p. 5). Na lectuur van *De keisnijder van Fichtenwald* blijkt dat inderdaad te kloppen. Hierop ga ik later in dit hoofdstuk nog dieper in (cf. 1.1.3.).

Duitsland speelt een belangrijke en steeds terugkerende rol in het werk van Ferron. Dat is volgens de auteur zelf te verklaren doordat hij zijn Duitse vader nooit gekend heeft. Dat stelt hij in een interview met Willem Roggeman in *De Vlaamse Gids*: “Het feit dat ik mijn vader dus niet gekend heb, ik denk dat dat er mee te maken heeft, dat ik mij het Duitse verleden heb willen toeëigenen” (Roggeman 1983, p. 8). Ferron gaat in enkele romans op zoek naar de vaderfiguur, die meestal een afwezige rol toebedeeld krijgt. Dat gebeurt bijvoorbeeld in de autobiografische roman *De Walsenkoning* (1993) of in *Karelische nachten* (1989). Ook in *De keisnijder van Fichtenwald* is de vader van het hoofdpersonage afwezig, al is er geen sprake van een – zoals Ferron het zelf omschrijft in *De Vlaamse Gids* – “Vatersuche” (Roggeman 1983, p. 8).

Enkele werken van Louis Ferron worden in de literatuurgeschiedenis tot het postmodernisme gerekend. Vervaeck stelt dat postmoderne romanschrijvers bepaalde procedés en opvattingen delen in hun oeuvres (Vervaeck 2007, p. 11). Hij beschrijft die postmoderne technieken in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* en geeft daarbij vaak voorbeelden uit romans van Louis Ferron. Zo is de realiteit in postmoderne romans sterk aanwezig, maar wordt die werkelijkheid voortdurend gefictionaliseerd. De grens tussen fictie en realiteit is

bijzonder dun en valt in bepaalde gevallen zelfs weg. Dat is volgen Vervaeck het geval in *Tinpest* (2007, p. 19). Verder wordt het wereldbeeld in postmoderne verhalen op andere ficties geënt. In Ferrons roman *Turkenvespers* wordt het hoofdpersonage Kaspar Hauser steeds weer geconfronteerd met de manier waarop hij in films of romans wordt voorgesteld. Literalisering is een ander typisch kenmerk. Bepaalde metaforen worden dan letterlijk opgevat (2007, p. 84-85). Vervaeck haalt *Tinpest* van Ferron aan om literalisering te duiden, aangezien de tijd letterlijk sporen nalaat op het lichaam van een bepaald personage uit die roman (2007, p. 86).

Binnen het postmodernisme kunnen verschillende strekkingen onderscheiden worden. Er bestaat een gevarieerd spectrum gaande van encyclopedische romans en lyrisch proza tot historische romans. Steven Stroobants schreef zijn proefschrift aan de universiteit Gent over het genre van de historische postmoderne romans. Hij onderzocht typische kenmerken die hij dan vervolgens op enkele romans toepaste. Ook *De keisnijder van Fichtenwald* is in het proefschrift bestudeerd. Stroobants merkte op dat Ferron onder andere gebruik maakt van een onbetrouwbare verteller en personages die niet van vlees en bloed zijn. Volgens Stroobants beschrijft Ferron welliswaar een bepaalde periode uit de Duitse geschiedenis, maar geeft hij die geschiedenis allesbehalve objectief weer (Stroobants 2012, p. 190). Ferron schreef naast *De keisnijder van Fichtenwald* nog enkele verhalen die als postmoderne historische romans opgevat worden (cf.1.1.1).

1.1.3. Inhoud *De keisnijder van Fichtenwald*

De roman is in drie bedrijven en twee entr'actes opgedeeld, waardoor het verhaal aan de compositie van een theaterstuk doet denken. In de eerste twee bedrijven is Friedolien Mahler aan het woord. Er is echter een wezenlijk verschil tussen het eerste en het tweede bedrijf. Aan het begin van het verhaal vertolkt Friedolien, een gebochelde pianospeler, de rol van opzichter in het Duitse sanatorium Fichtenwald, nabij de stad "M". In het eerste hoofdstuk staat vooral de vriendschap met Irmgard Zelewski centraal. Zij verblijft samen met haar echtgenoot Erich in het slot Neu Kufstein, waar ze kunst verzamelen. Friedolien en Irmgard musiceren vaak samen. Aangezien Irmgard het moeilijk heeft met het verouderingsproces en af en toe te kampen krijgt met "melancholieke vapeurs" (Ferron 1976, p. 14), lucht ze enkele keren haar hart bij Friedolien. Hij misbruikt echter hun vertrouwensrelatie om in het geheim te masturberen terwijl hij aan haar lingerie snuffelt. In het sanatorium begint Friedolien zich na verloop van tijd steeds meer vragen te stellen bij enkele geruchten die de ronde doen.

Wanhopig tracht hij te weerleggen dat er experimenten op de patiënten worden uitgevoerd in Fichtenwald. De onnodige mishandelingen van personen die in het sanatorium opgesloten zijn en corrupte, gewelddadige bewakers worden door Friedolien beter voorgesteld dan ze in realiteit zijn. In een bepaalde passage gebeurt bijvoorbeeld het volgende:

Vaker dan gebruikelijk werden *geagiteerde porren* uitgedeeld. Eén keer zag ik zelfs hoe Sturmman Janke de kolf van zijn geweer in de rug van een argeloos rondkuierende patiënt *zette*. Dat gaf een akelig krakend geluid. Het stemde me droef dat de *verruwing van de zeden* zelfs niet aan de poorten van het door mij toch zo hoog geschatte instituut tot staan kon worden gebracht [Cursief LP] (1976, p. 76) .

De patiënt stierf onmiddellijk nadat de Sturmman de kolf van het geweer in zijn rug “zette”. Gelet op de vele understatementen – die in het citaat hierboven in het vet aangeduid werden – wordt duidelijk dat Friedolien aan de hand van zijn woordkeuze de gruwel in Fichtenwald wil verdoezelen.

Aan het einde van het eerst bedrijf voeren Friedolien en Irmgard ter ere van Heinrich Himmler een theaterstuk op. Irmgard heeft een drama van Heinrich von Kleist bewerkt, maar Friedolien houdt zich tijdens de opvoering niet aan zijn oorspronkelijke tekst. Hij brengt Irmgard zodanig in de war, waardoor hij haar kan bevelen haar kleding volledig uit te doen. Wanneer ze naakt op het podium staat, wordt het toneelstuk abrupt afgebroken en volgt de arrestatie van Friedolien door Jankowsky, de kamparts van Fichtenwald.

Door zijn mislukte toneelopvoering wordt Friedolien nu zelf opgesloten in Fichtenwald en lijkt hij bijgevolg de rol van slachtoffer aan te nemen. Al blijkt na een tijdje dat hij een voorkeursbehandeling krijgt in vergelijking met de echte geïnterneerden in het sanatorium. Zo mag hij Staengl bijvoorbeeld helpen bij de administratie en kan hij ook vrij binnen en buiten de muren van de instelling rondlopen. Pas als patiënt beseft Friedolien wat er echt aan de hand is in Fichtenwald. De plaats is voor hem niet langer een idyllische plek. Het sanatorium blijkt een concentratiekamp te zijn. Hij ziet nu pas in dat het een bloederige en gruwelijke plek is waar de artsen luchtdruk- en temperatuurproeven op de gevangenen uitoefenen. Daarnaast kan hij niet leven met de gedachte dat de Joodse familie Benda ondergedoken in Fichtenwald leeft en dat ze daar onder protectie van Jankowsky staan. Na enkele afwijzingen van Rebecca – de dochter van het echtpaar Benda – beslist Friedolien om de familie te verraden, waardoor ze net voor de oorlog toch nog gedeporteerd wordt.

In het laatste deel van de roman is de oorlog ondertussen voorbij en vertelt voormalig kamparts Jankowsky zijn verhaal. Hij vertelt over Friedolien, die ondertussen zelfmoord

gepleegd zou hebben. Toen Friedolien nog aanwezig was in Fichtenwald heeft Jankowsky ontdekt dat zijn bult vals was. Op zijn rug droeg hij een doek waarin lingerie en schriftjes gewikkeld waren, zodat het leek alsof hij een gebochelde was. In die schriften hield Friedolien zijn dagboek bij. Aangezien er ook zaken over de experimenten en mishandelingen in geschreven staan, tracht Jankowsky alles te weerleggen. ‘s Nachts ligt hij vaak wakker, omdat Friedolien als een “Moeder de Gans” (Ferron 1976, p. 295) op het voeteinde van zijn bed zit te vertellen over hun tijd in Fichtenwald. Dit zou eventueel kunnen wijzen op een schuldgevoel bij de voormalige kamparts van Fichtenwald.

Zoals in deze verhandeling al aangehaald is, analyseert Vervaeck de poëtische inzichten van Ferron als de “poëtica van de ontmaskering” (Vervaeck 2011, p. 5). Na lectuur van *De keisnijder van Fichtenwald* wordt die stellingname ook duidelijk. Friedolien als zachtmoedige opzichter van een sanatorium blijkt uiteindelijk een geperverteerde leugenaar te zijn. Ook zijn lichamelijke handicap wordt na verloop van tijd als een leugen onthuld. Niet alleen het hoofdpersonage wordt trouwens ontmaskerd. Heel wat nevenpersonages in het verhaal worden bij aanvang heel anders voorgesteld. Irmgard lijkt een liefdevolle moeder en echtgenote, maar mishandelt haar schoonvader. Daarnaast heeft ze het moeilijk om haar vergankelijke schoonheid te aanvaarden en heeft ze een geheime liefde gecreëerd voor de Reichsführer. Jankowsky profileert zich later in de roman als een opportunist. Hij handelt enkel en alleen voor de faam en de macht, niet in naam van de wetenschap. Staengl, die de eigendommen van de gevangenen moet ordenen, lijkt op het eerste gezicht een bureaucraat met een geweten, maar is dat allesbehalve het geval wanneer hij met zeer weinig moraal boerenmeisjes opzoekt om ze te misbruiken.

1.2. Edgar Hilsenrath

1.2.1. Biografische notities

Op 2 april 1926 is Edgar Hilsenrath in Leipzig geboren (Braun 2006, p. 13). Op tweejarige leeftijd verhuisde hij naar de Duitse stad Halle, waardoor hij geen herinneringen heeft aan Leipzig (2006, p. 20). Hilsenrath is een Jood, maar zijn ouders waren niet praktiserend (2006, p. 23). Vanaf het moment dat Hitler de macht overneemt, wordt Hilsenrath voor het eerst geconfronteerd met zijn joodse identiteit. Op school vertellen leerkrachten dat hij “ein Mensch minderer Rasse” is. Ook zijn familie krijgt het vanaf 1933 moeilijk en verliest haar welvarendheid. De meubelzaak van zijn vader wordt meermaals vernield en met

antisemitische slogans besmeurd. (2006, p. 28-32). Omdat Hilsenrath steeds meer geconfronteerd werd met antisemitisme vanaf de jaren '30 besloot hij om zich aan te sluiten bij een zionistische jeugdbeweging (2006, p. 45). Nog voor het eigenlijke uitbreken van de Tweede Wereldoorlog ving Hilsenrath aan met het schrijven van kleine verhalen, gedichten en een korte roman. Het manuscript van die roman ging verloren wanneer de moeder van Hilsenrath gearresteerd werd omdat ze illegaal de grens van Roemenië naar Hongarije wou oversteken (2006, p. 47-48).

In 1938 besluit de familie om weg te vluchten uit Duitsland. De vader van Edgar blijft in Halle om zijn zaak te verkopen en een oplossing te zoeken voor zijn ouders die niet meer in staat waren om mee te vluchten. Hij zou daarna naar Parijs vertrekken om er zijn vrouw en kinderen opnieuw te ontmoeten. De familie plande om van daaruit naar Amerika te trekken. Voorlopig dook Hilsenrath samen met zijn broer en moeder in Roemenië onder (2006, p. 36-37).

Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog verbreekt het contact tussen Edgar en zijn vader. In 1941 besluit de Roemeense regering om alle Joden uit het land te verdrijven. Edgar wordt met zijn gezin naar een getto in Oekraïne gedeporteerd. (2006, p. 49-58) In 1942 wordt Hilsenrath het slachtoffer van een razzia en wordt hij op een transport geplaatst. Hij slaagt er echter in om te ontsnappen en terug te keren naar zijn getto (2006, p. 61). Uiteindelijk ziet Hilsenrath een kans om naar zijn tante in Tsjernivtsi te vluchten. Daar krijgt hij te horen dat zijn hele familie in veiligheid is (2006, p. 67). Nog voor de Tweede Wereldoorlog beëindigd is, besluit Hilsenrath om naar Palestina te vertrekken (2006, p. 72).

In 1945 begint Hilsenrath in Palestina aan het manuscript van zijn eerste roman die over het leven in een Oekraïens getto zal handelen. Twaalf jaar later verschijnt uiteindelijk dat debuut met als titel *Nacht* (2006, p. 75-76). Na verloop van tijd raakt Hilsenrath gedesillusioneerd in Palestina. Hij had een paradijs verwacht, maar is sterk teleurgesteld door de Joodse terreur tegen de Engelse gezagvoerders in Palestina en de strubbelingen tussen de Joden en de Arabieren (2006, p. 95). Hij besluit om naar Frankrijk te gaan, waar hij zijn ouders in Marseille en zijn broer in Lyon bezoekt (2006, p. 94-95). In 1951 reist Hilsenrath naar New York af waar hij opnieuw begint te schrijven (2006, p. 14).

Uiteindelijk speelt hij in New York met de gedachte om een Holocaustroman te schrijven waarbij het hoofdpersonage een dader is die later de identiteit van zijn slachtoffer zal

aannemen. Om dat werk te kunnen schrijven, wil hij zich door de Duitse cultuur omringen. Hij verhuist opnieuw naar Duitsland, meer bepaald naar München (2006, p. 167-168).

De ontstaansgeschiedenis van *Der Nazi und der Friseur* wordt in het nawoord van de roman door Helmut Braun beschreven. Het Duitstalige manuscript werd eerst naar het Engels vertaald en door uitgeverij Doubleday and Company in 1971 gepubliceerd (Braun 2008, p. 391). De Engelstalige versie werd in Amerika bijzonder goed onthaald. (Vahsen 2008, p. 49). In Duitsland zelf kreeg het manuscript echter heel wat kritiek te verduren. Vele uitgevers vreesden dat de inhoud te controversieel was. Maar liefst zestig uitgeverijen besloten om de roman van Hilsenrath niet te publiceren en allen hadden daarvoor dezelfde reden: “Zo kan en mag je niet over de Holocaust schrijven!” (Braun 2008, p. 392). Zes jaar nadat *The nazi and the barber* verscheen, besloot een kleine uitgeverij in Keulen om het werk dan toch uit te geven (Braun 2008, p. 392). Het werd een enorm succes. De roman werd vertaald in zestien verschillende talen en maakte volgens Braun van Hilsenrath de beroemde auteur die hij nu is (Braun 2008, p. 394).

1.2.2. Stijl en thematiek

De typische schrijfstijl van Hilsenrath werd in 2000 uitvoerig geanalyseerd door Dietrich Dopheide. Hij maakte een stilistische vergelijking van de verschillende romans in *Das Grotteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths*. In die studie heeft hij het over de twee voornaamste stijlkenmerken in Hilsenraths literatuur: het groteske en de zwarte humor. Aan de hand van het *Algemeen Letterkundig Lexicon* zal ik later in de scriptie kort een begripsdefinitie van “grotesk” geven. Op die manier kan ik op zoek gaan naar groteske elementen in *De nazi en de kapper* en *De keisnijder van Fichtenwald* (cf.3.1.1.). Naar analogie zal ik ook het begrip “zwarte humor” duiden en toepassen op de romans (cf. 3.1.2.). Zo kan er dan verder ingegaan worden op deze twee stijlkenmerken van Hilsenrath en wordt de vergelijking met *De keisnijder van Fichtenwald* gemaakt.

Verder vertonen bijna alle romans in het oeuvre van Hilsenrath nog een ander gemeenschappelijk kenmerk. De auteur doorbreekt in zijn romans enkele taboes. Zo zijn seks en dood twee motieven die frequent opduiken in Hilsenraths gettoroman *Nacht* (Dopheide 2000, p. 109). Op zich zorgen die motieven niet noodzakelijk voor taboedoorbreking. In *Nacht* worden dood en seks echter zodanig gebanaliseerd dat het na lectuur van de roman een wrang gevoel bij de lezers nalaat. Moraal bestaat niet meer in het Oekraïense getto waar het

hoofdpersonage zich bevindt. Er worden gouden tanden uitgetrokken bij gestorven slachtoffers om toch maar te kunnen overleven. Honger, verkrachting en ontbering zijn schering en inslag. Hilsenrath geeft de gebeurtenissen in het getto op zo'n manier weer dat bijgevolg wel degelijk taboes aangekaart worden. In *De nazi en de kapper* is er eveneens sprake van taboe. Er wordt namelijk op een spotterige en ironische manier omgegaan met de gruwel van de Tweede Wereldoorlog. In het vorige deel van dit hoofdstuk werd reeds gewezen op de receptie van de eerste Engelstalige druk. Duitse uitgeverijen reageerden sterk afkeurend op de publicatie van *The nazi and the barber*. Op die manier kon en mocht men niet over de Holocaust schrijven. Het gebruik van zwarte humor, groteske elementen en satire lijkt niet te rijmen met de Jodenvervolging. Toch combineert Hilsenrath die elementen in zijn Holocaustroman. Het hoofdpersonage van *De nazi en de kapper* lacht met de moorden die hij gepleegd heeft en gaat ironisch om met de gebeurtenissen die in Laubwalde plaatsvonden. Lachen met de Holocaust wordt nog steeds als een groot taboe ervaren. Desondanks baseerde Hilsenrath *De nazi en de kapper* op een combinatie van humor en vreselijke gebeurtenissen uit de geschiedenis. Dat verklaart dan ook de negatieve receptie bij de verschillende uitgeverijen in zijn thuisland.

1.2.3. Inhoud *De nazi en de kapper*

De complexiteit van *De keisneider van Fichtenwald* brengt een vermoeilijkte leeservaring teweeg. Dat is bij *De nazi en de kapper* allesbehalve het geval. De schrijfstijl van Hilsenrath is bijzonder toegankelijk, wat ook bijdraagt tot een zeer eenvoudige lectuur. Als lezer verlies je bijgevolg vaak de centrale thematiek van de roman uit het oog, meer bepaald de gruwel tijdens de Holocaust en de manier waarop het hoofdpersonage met zijn daden omgaat na de Tweede Wereldoorlog.

De roman is opgebouwd uit zes delen. In het eerste deel vertelt Max Schulz over zijn jeugd in Duitsland en zijn vriendschap met de Joodse buurjongen Itzik Finkelstein, Hoofdzakelijk komt het verschil tussen beide jongens aan bod. Waar Itzik enkele typische Arische uiterlijke kenmerken vertoont zoals blonde haren of blauwe ogen, heeft de Duitse Max op zijn beurt een atypische Arisch uiterlijk. Hij heeft kikkerogen, bruine haren, een kromme neus en een slecht gebit. De vader van Itzik, Chaim Finkelstein, is de succesvolle eigenaar van het kapperssalon "De Heer van de Wereld" en een vrome Jood. De moeder van Max daarentegen deelt het bed met vijf mannen en is een dienstmeisje bij een Joodse familie. Haar zoon wordt meermaals seksueel misbruikt door haar partner, Anton Slavitzki. Op intellectueel niveau vertoont Itzik

een sterke voorsprong, terwijl Max volgens zijn moeder niet naar het gymnasium kan gaan, omdat hij “een mankement in de bovenkamer” vertoont (Hilsenrath 2008, p.28). De vader van Itzik neemt zijn zoon en Max als leerjongens in dienst in zijn kapperszaak, net voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog. Aan het einde van het hoofdstuk wordt de machtsinname van Hitler besproken en vertelt Max zeer kortstondig over zijn tijd als nazidader in Rusland en het concentratiekamp Laubwalde in Polen.

Het tweede deel van de roman is het enige hoofdstuk waarin Max niet zelf aan het woord is. De Tweede Wereldoorlog is beëindigd en Max zoekt onderdak bij vrouw Holle in het verwoeste Berlijn. Mevrouw Holle was de echtgenote van Günter, een SS-Rottenführer in Laubwalde, die door de partizanen in Polen vermoord werd. Er wordt verteld hoe Max net voor het einde van de oorlog aan de partizanen ontsnapte en enkele maanden bij een oude vrouw in de Poolse bossen verbleef, tot hij de Duitse grens weer veilig kon oversteken.

In de daaropvolgende hoofdstukken vertelt Max hoe hij de identiteit van zijn Joodse vriend Itzik Finkelstein aanneemt. Eerst verblijft hij enkele maanden in Berlijn, waar hij als zwarthandelaar de kost verdient. In die stad wordt hij voor het eerst slachtoffer van antisemitisme. Vervolgens beslist hij om samen met Max Rosenfeld, een Duitse Jood, naar Palestina te vluchten om daar voor de opbouw van de Joodse staat Israël te vechten. Eenmaal aangekomen in het beloofde land solliciteert Max al na twee weken voor een job als kapper in een salon in Beth David. Hij wordt een gerespecteerde burger, trouwt na een tijdje en krijgt een zoon. Hij kan de kapperszaak in Beth David overnemen en noemt het salon “De heer van de wereld”. Ondanks zijn succes krijgt hij toch te kampen met een existentiële crisis. In zijn gedachtestroom spreekt hij zichzelf soms als Max, dan weer als Itzik aan. Ook het schuldgevoel speelt hem vaak parten. Aan het einde van de roman zoekt Max een straf die zijn slachtoffers voldoende genoegdoening kan brengen, maar beseft dat dit onmogelijk is. Wanneer Max uiteindelijk op sterven ligt na een hartinfarct en de kantonrechter – aan wie Max opgebiecht heeft dat hij niet de echte Itzik Finkelstein is – het oordeel aan God overlaat, sterft Max met een gevoel van angst. Volgens de kantonrechter was dat dezelfde angst die de slachtoffers van Max destijds ook zouden gevoeld hebben, maar is het toch nog steeds geen gepaste straf voor een oorlogsmisdadiger.

Hoofdstuk 2: Narratologische analyse

In dit hoofdstuk worden het verhaal en de vertelling in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* bestudeerd. De analyse is gebaseerd op *Vertelduijvels* van Herman en Vervaeck. Enkele aspecten die inherent zijn aan het verhaal en de vertelling worden eerst specifiek per roman besproken. Aan het einde van dit hoofdstuk zal een vergelijking gemaakt worden. Aspecten zoals karakterisering en focalisatie komen eerst aan bod. In het tweede deel is telkens aandacht besteed aan de soorten vertellers, de eigenschappen van de verteller en de bewustzijnsvoorstelling.

2.1. *De keisnijder van Fichtenwald*

2.1.1. Analyse van het verhaal

Herman en Vervaeck stellen het verhaal voor als “de concrete manier waarop de gebeurtenissen aan de lezer aangeboden worden” (2009, p. 64). Volgens de auteurs zijn er drie belangrijke punten die aandacht vereisen wanneer het verhaal geanalyseerd wordt. Het gaat om de tijd, de karakterisering van de personages en de focalisatie. De onderzoeksvraag van de scriptie peilt naar de manier waarop de dader voorgesteld wordt. Daarom is ook besloten om enkel dieper in te gaan op de karakterisering van de daders in het verhaal en de focalisatie. De weergave van tijd in *De keisnijder van Fichtenwald* zal in deze verhandeling niet verder uitgediept worden.

A) Karakterisering

De twee vertellers – Jankowsky en Friedolien – zijn meteen ook de belangrijkste medespelers in het verhaal. Beiden zijn oorlogsdaders. De manier waarop Ferron ze gekarakteriseerd heeft, wordt in dit deel onderzocht. Herman en Vervaeck stellen in *Vertelduijvels* het volgende:

Een personage kan ten tweede onrechtstreeks getypeerd worden [...] Zo liggen de daden die een personage stelt in het verlengde van zijn karakter. Ook zijn taal is letterlijk en figuurlijk veelzeggend. De woorden en de stijl waarmee een personage zich uitdrukt, zeggen heel wat over zijn sociale positie, ideologie en zijn psychologie (2009, p. 72).

In *De keisnijder van Fichtenwald* worden de personages niet op een traditionele, directe manier geportretteerd. Heel uitzonderlijk krijgt de lezer expliciete informatie over de

klederdracht of over lichamelijke kenmerken mee. Zo weten we dat Friedolien een bochel op zijn rug heeft en over Jankowsky wordt het volgende verteld: “een goed mens, een nauwgezet werker, wiens hart uitgaat naar zijn patiënten” (1976, p. 16). Later in het verhaal zal echter blijken dat heel wat karaktereigenschappen uiteindelijk toch incorrect zijn. Friedolien is niet kreupel, zijn bochel is vals. Kamparts Jankowsky is niet de hardwerkende dokter die zich voor zijn patiënten inzet, aangezien hij zich uitsluitend met experimenten bezighoudt in Fichtenwald. Opnieuw zijn dit goede voorbeelden voor de poëtica die eigen is aan Louis Ferrons werk (cf. 1.1.2. en 1.1.3.).

Het ware gelaat van Friedolien en Jankowsky wordt voornamelijk op indirect wijze gepresenteerd. Vooral het taalgebruik en de denkwijze van beide mannen illustreren de ware toedracht van hun echte karakter. Friedolien geeft bijvoorbeeld bij aanvang van zijn verhaal prijs dat zijn “gemoedsgesteldheden die, veelvuldig wisselend als zij zijn, licht aanleiding geven tot geamuseerdheid over mijn persoon” (Ferron 1976, p. 9-10). Later in het hoofdstuk zegt hij het volgende: “En ofschoon ik zelf een wat wankelmoedig karakter bezit...” (1976, p. 15). De lezer ervaart meteen dat Friedolien moeite heeft met zijn karakter en identiteit. Het feit dat zijn omgeving voortdurend spot met zijn persoonlijkheid, wijst erop dat Friedolien de rol van een nar of een gek inneemt. Op deze karakterisering van Friedolien zal in hoofdstuk 5.6. nog teruggekomen worden.

De karakterisering van Friedolien is dus gebaseerd op de manier waarop hij zichzelf presenteert in de eerste twee delen en het verhaal dat Jankowsky over hem vertelt in het laatste hoofdstuk. Op diezelfde manier wordt de kamparts getypeerd. In de eerste twee delen moet de lezer vertrouwen op de uitspraken die Friedolien over het karakter van Jankowsky doet. In het laatste deel is de dokter zelf aan het woord. Op die manier is duidelijk dat de karakterisering die door de verteller wordt opgehangen niet altijd blijkt te kloppen. In wat volgt bespreek ik eerst de karakterisering van Friedolien. Daarna zal het personage Jankowsky kort geanalyseerd worden.

Friedolien

Friedolien wordt gedurende het hele verhaal als een underdog voorgesteld. Hij pretendeert een lichamelijke handicap te hebben, wordt door anderen als een gek beschouwd en speelt piano in duistere, joodse bars. Door anderen wordt hij als volgt beschreven: “O, dat is een barpianist, die het in zijn kop is geslagen, beetje hoogmoedswaanzin” (1976, p. 170).

Desondanks draait hij mee in een netwerk van nazidaders. Deze tegenstrijdigheid werkt ongeloof bij de lezer in de hand. Het lijkt onmogelijk dat een gebochelde geestesgestoorde als opzichter in een concentratiekamp aan de slag kon gaan. Het programma Aktion T4 zorgde er in Nazi-Duitsland namelijk voor dat alle personen met een lichamelijke of mentale beperking op systematische wijze vermoord werden (Friedlander 1997, p. 68). Er ontstaat daarom al snel twijfel over de integriteit van Friedolien. Ook de uitspraken van zijn personage dragen bij tot het beeld van een onbetrouwbaar figuur. Zo deelt hij in het volgende citaat letterlijk mee dat hij af en toe niet in staat is om een waarheidsgetrouw relaas neer te pennen:

Het was en is nog steeds mijn bedoeling een zo opgewekt mogelijk verslag te doen van de dingen onzer jaren, maar soms lijkt het wel of een faustische macht mijn hand dwingt tot het schrijven van heel andere zaken dan in mijn bedoeling ligt (1976, p. 159).

In het tweede deel wordt Friedolien omwille van een mislukte theatervoorstelling plots zelf in Fichtenwald geïnterneerd. Aanvankelijk ontkent hij het feit dat hij niet langer bewaker is in het instituut:

Dat ik mijn zwarte uniform had moeten verwisselen voor een gestreept, ach, dat was waarachtig het grootste verschil niet. Noch het feit dat ik nu, afhankelijk van de luimen van de dienstdoende arts, af en toe verplicht was aan de exercities op de binnenplaats deel te nemen (1976, p. 155).

Volgens Jan Konst heeft dit te maken met het gebrek aan empathie van het hoofdpersonage. Als geïnterneerde neemt Friedolien weliswaar gruwelijke praktijken waar, maar hij reflecteert er niet over. Konst duidt dat aan als de “afwezigheid van morele (zelf)reflectie” (2009, p. 280). Volgend citaat verduidelijkt deze stelling:

Wist Schwitters dan niet dat deze stumperds al volledig verzwakt waren door de proeven die al geruime tijd op hen werden uitgevoerd? Als ze 's avonds op hun britsen kropen moesten ze door anderen geholpen worden. Hun ledematen waren angstig gezwollen, als je ze wat stevig bij de arm greep, bleven de putten in het vlees zitten. Uit opmerkingen van Jankowsky had ik begrepen dat ze voor de koelproeven waren ingezet. Maar dat was toch geen reden om zo gemeen te schoppen? (1976, p. 165).

Friedolien is verontwaardigd over het slaan en schoppen van de bewakers, maar over de medische experimenten die uitgevoerd worden spreekt hij zich niet uit. Friedolien ziet pas later in de roman de ware toedracht van Fichtenwald eindelijk in en wil er zich tegen verzetten:

Ze krepeerden voortaan gewoon in de ammoniak, spuwden hun longen uit in de luchtdrukkamer, verrekten na te nonchalant uitgevoerde operaties, verrasten na te zware elektroshocks, of werden na verwijdering van de ingewanden stomweg niet meer dichtgenaaid, maar in één moeite door in de

chloroform gedompeld, ten behoeve van weer een ander onderzoek. Wat ik al dikwijls had menen te ruiken, werd in één week van ontluisterend inzicht bevestigd. Het trotse instituut van de nieuwe wetenschap bleek niets anders te zijn dan het slachthuis van de zwarte orde (1976, p. 201-202).

De reden waarom hij zich nu plots bewust wordt van de executies en de experimenten heeft te maken met zijn officiële aanstelling als gek. Hij aanvaardt zijn lot als geestesgestoorde en ziet op dat moment de ware toedracht van Fichtenwald in:

Nauwelijks had ik deze investituur met de puntmuts aanvaard, of het viel mij op tot welke hoge graad van waanzin mijn voormalige collega's – als door de chemie van mijn gedachtengang beroerd – vervallen waren (1976, p. 200).

Friedolien stelt dat hij deze gruwelijkheden niet kon zien toen hij zichzelf nog “tot de normalen rekende” (1976, p. 202). Meerdere malen wijst hij erop dat enkel gekken de situatie in het concentratiekamp kunnen begrijpen:

Moet je nu echt gek zijn om te begrijpen wat hier gebeurt? (1976, p. 183).

Alleen een gek is in staat de waanzin in details te observeren (1976, p. 202).

Friedolien karakteriseert zichzelf uiteindelijk dus als een gek, net zoals zijn omgeving dat gedurende het hele verhaal al doet. In het laatste deel is Jankowsky aan het woord en vertelt hij over de gedragingen van Friedolien. Opnieuw wijst de kamparts erop dat hij geestesgestoord was. De geschriften die Friedolien in zijn valse bult verborg, vertonen volgens Jankowsky “duidelijk de sporen van gestoordheid” (1976, p. 293). Op die manier weerlegt de arts ook alles wat over hem neergeschreven werd: “En dat allemaal door die stomme geschriften die van A tot Z gelogen zijn” (1975, p. 298). Friedolien wordt met andere woorden door Jankowsky als een gek en leugenaar gepresenteerd.

Jankowsky

In de eerste twee bedrijven is Jankowsky maar weinig aan het woord. De meeste zaken over zijn karakter worden door Friedolien verteld. Verder houdt hij in het zesde tafereel van het tweede bedrijf een toespraak voor de pers. Ook daar worden de karaktereigenschappen van Jankowsky duidelijk. Uit voorgaande beschrijving is gebleken dat Friedolien als een onbetrouwbaar personage gepercipieerd is. Dat is ook het geval voor Jankowsky. Waar hij aanvankelijk door Friedolien als een “nauwgezet werker, wiens hart uitgaat naar zijn patiënten” (1976, p. 16) voorgesteld wordt, neemt hij aan het einde van het verhaal de rol over van een ambitieuze, opportunistische arts, die zich enkel bezighoudt met proeven en belust is

op winst. Hij vertoont enkele overeenkomsten met oorlogsartsen als Josef Mengele en Sigmund Rascher. Net als Jankowsky waren ook zij jonge dokters, die experimenten uitvoerden op gevangenen in concentratiekampen. Rascher voerde bijvoorbeeld ook koude- en luchtdrukproeven uit in Dachau. Aan de hand van de toespraak die Jankowsky houdt, wordt duidelijk dat hij zich schuldig maakte aan corruptie en oorlogsmisdaad:

“Ethiek,” galmde Jankowsky “is het wasmiddel voor dokters die vuile handen hebben gekregen van het geldschrapen. Artsen die strijden, schuwen vuile handen niet” (1976, p. 231).

“Hoe ver kan een mens gaan? Dat is wat wij ons in wetenschappelijke zin afvragen. Wat kan een mens verdragen? Hoe lang kan hij zonder voedsel? Hoeveel zeewater kan hij binnenkrijgen zonder te sterven? Welke graad van luchtverduunning kan een mens vellen?” (1976, p. 232).

“... geruchten als zouden wij de schedels van proefpersonen, nog voorzien van huid en haar, inkrimpen en deze als talisman ter verkoop aanbieden, zijn volkomen uit de lucht gegrepen en vinden vermoedelijk hun oorzaak in het feit dat wij, een goede oorlogseconomie indachtig, inderdaad haren, gebitten en het goud uit gebitten op de vrije markt ter verkoop aanbieden...” (1976, p. 234).

In het eerste citaat suggereert Jankowsky dat hij vuile handen zou hebben. Later wordt duidelijk dat hij effectief proeven uitoefent op de geïnterneerden. In het laatste citaat wil Jankowsky enkele geruchten weerleggen. Hij doet dat echter op een ironische manier. Hij stelt dat ze de schedels van slachtoffers niet verkopen, maar dat ze inderdaad wel haren, gebitten en goud aan mogelijke kopers aanbieden. Deze manier van redeneren komt zeer vaak bij Jankowsky voor. Telkens weer tracht hij te weerleggen dat er mensonterende zaken gebeuren in zijn instituut, terwijl hij een zin later dan toch toegeeft dat hij experimenten uitvoert. In het laatste deel, wanneer de oorlog reeds voorbij is, voert hij zelf het woord. Opnieuw is het hier zijn doelstelling om de eigen status te redden. De geschriften van Friedolien doet hij af als vals. Hij stelt letterlijk dat hij er “niets mee te maken” heeft (1976, p. 306). Toch laat hij zich soms betrappen omwille van een foute woordkeuze:

Ik vermoedde dat hem, zoals dat bij concentraties van krankzinnigen wel vaker het geval is, allerlei spookachtige verhalen ter ore waren gekomen, waarvan ik in dit geval echter de oorsprong niet kon thuisbrengen, juist omdat wij, met het oog op dat effect, onze onderzoeken en proefnemingen in uiterste isolatie lieten plaatsvinden (1976, p. 290).

Ondanks het feit dat Jankowsky in het laatste bedrijf tracht vol te houden dat er geen proeven plaatsvonden in Fichtenwald, laat hij zich hier toch betrappen op een fout. Hij geeft toe dat er onderzoeken en proefnemingen uitgevoerd zijn en dat deze niet aan het daglicht kwamen.

Waar hij Friedolien beticht een leugenaar te zijn, maakt hij zich hier dus zelf schuldig aan leugens.

Postmoderne karakterisering

Er wordt in *Vertelduijvels* nog dieper ingegaan op de karakterisering van figuren in de postmoderne literatuur: “In postmoderne romans verliezen de personages veel van hun menselijke kenmerken: ze vloeien in elkaar over, ze zeggen dat ze de uitvinding zijn van een verteller of een verhaal, ze verdwijnen even plots als ze verschijnen.” (Herman en Vervaeck 2009, p. 74). Een van die aspecten kan ook in *De keisnijder van Fichtenwald* opgemerkt worden. Friedolien wijst namelijk enkele malen op het feit dat hij slechts een personage is in een roman: “Ik, die een leven van papier heb” (1976, p. 141)³. Ook Jankowsky doet in het verhaal uitspraken over Friedolien, die niet in het echt zou bestaan:

Ik verzeker je dat ik je mythologie ten einde zal schrijven, dat ik je dood zal schrijven [...] Ik ga je eigenhandig vermoorden [...] Je hebt nooit bestaan, Friedolien. En als ik je niettemin dood schrijf zal dat de bezwering van mijn angsten zijn (1976, p. 309).

In voorgaande citaten wordt expliciet benadrukt dat Friedolien er in de realiteit niet is en dat hij vermoord kan worden door hem “dood te schrijven”. De karakterisering van Friedolien als een wezen dat niet echt uit vlees en bloed bestaat is typisch voor de postmoderne roman.

B) Focalisatie

Vervaeck en Herman presenteren het begrip focalisatie als “de verhouding tussen het gefocaliseerde – de personages, acties en objecten die je als lezer aangeboden krijgt – en de focalisator – de instantie die waarneemt en die daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden wordt” (2009, p. 75). Er wordt ten eerste een onderscheid gemaakt tussen interne en externe focalisatie. Wanneer de focalisator deel uitmaakt van het verhaal dat verteld wordt, is er sprake van interne focalisatie. Als dat niet het geval is, hebben we met externe focalisatie te maken (2009, p. 76). Vervolgens kan men ook enkelvoudige, variabele of meervoudige focalisatie onderscheiden, naargelang de gebeurtenissen respectievelijk door één, twee of meerdere instanties worden waargenomen (2009, p. 78).

³ Dit merkte Vervaeck in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* ook op (Vervaeck 2007, p. 65).

Opvallend in *De keisnijder van Fichtenwald* is dat verteller en hoofdpersonage een en dezelfde zijn. Nochtans is een onderscheid tussen interne en externe focalisatie in zo'n geval nog steeds mogelijk, aldus Vervaeck en Herman:

Als het ik-nu terugblijkt op iets wat het ik-toen gedaan heeft, dan heb je externe focalisatie indien het tafereel door het ik-nu wordt waargenomen en interne focalisatie indien het door het ik-toen wordt waargenomen (2009, p. 77).

Een analyse van de focalisatie in *De keisnijder van Fichtenwald* toont aan dat Friedolien voornamelijk intern waarneemt. Slechts af en toe treedt er ook externe focalisatie op, bijvoorbeeld tijdens de toneelopvoering van Irmgard en Friedolien: “Er ging een schok door de toeschouwers, er klonk geloei en gefluit, verontwaardigd gekreun” (1976, p. 146). In *Vertelduivels* wordt toegelicht dat het afwisselen van interne en externe focalisatie een typische eigenschap is van verhalende teksten. Op die manier kan de lezer namelijk makkelijker gemanipuleerd worden. De informatie die een betrokken personage verschaft, is doorgaans subjectief geladen. Door het optreden van zowel interne als externe waarnemingen kan het echter voorvallen dat lezers subjectieve informatie van een bepaald personage afdoen als betrouwbare mededeling van een neutrale verteller (2009, p. 77). In *De keisnijder van Fichtenwald* is er maar weinig afwisseling tussen interne en externe focalisatie, aangezien de waarneming voornamelijk van binnenuit plaatsvindt. Door de twee verschillende focalisators in het verhaal wordt de lezer wel op het verkeerde been gezet. Zoals hierboven reeds vermeld, is Friedolien in het eerste en tweede deel de verteller én bovendien ook de waarnemer. In het laatste deel focaliseert Jankowsky. De twee waarnemingen van exact dezelfde gebeurtenissen in Fichtenwald zijn erg uiteenlopend. Hierdoor weet de lezer niet meer wie van de twee personages al dan niet te vertrouwen is. Zo vertelt Jankowsky in het tweede bedrijf over *Het ontwakend ideaal*. Dat schilderij kocht Erich Zelewski – de echtgenoot van Irmgard – en is na de theatervoorstelling in beslag genomen. Volgens Friedolien hing het op dat moment in het bureau van de kamparts:

Het ontwakend ideaal hing nu achter Jankowsky's bureau, vermoedelijk ontvreemd voor dikke Hermann met de vrachtwagens was komen voorrijden (1976, p. 156).

Wanneer Jankowsky aan het woord is, vertelt hij een heel ander verhaal. Volgens hem had Friedolien waanvoorstellingen en heeft *Het ontwakend ideaal* nooit aan zijn muur gehangen:

Toen hij voor mijn bureau stond keek hij onderzoekend om zich heen en maakte opmerkingen over wandversieringen, informeerde naar schilderijen die ik nooit aan mijn muur heb gehad (1976, p. 288).

Als lezer weet je bijgevolg niet meer wie al dan niet liegt. Er wordt in de tekst nergens uitsluitend gegeven over de ware toedracht van deze zaak. Niet alleen de karakterisering, ook de focalisatie in het verhaal draagt bij tot het beeld van twee onbetrouwbare personages in *De keisnijder van Fichtenwald*.

Daarnaast rest nog de vraag of Ferron in deze roman voor enkelvoudige, variabele of meervoudige focalisatie koos. De gebeurtenissen worden vanuit het blikveld van Friedolien en Jankowsky gepresenteerd. Een andere focalisator is in het verhaal niet geïncorporeerd. Er zijn weliswaar meerdere personages aanwezig in het verhaal, maar zij geven nooit hun kijk op de feiten weer. Friedolien en Jankowsky trachten te achterhalen wat anderen denken en voelen, maar komen nooit tot uitsluitend over de gedachtegang van medespelers. Volgende passage toont dat aan:

Maar de door zijn archiefwerk afgestompte Staengl keek me meewarig aan en veinsde niet te begrijpen wat ik bedoelde (1976, p.125).

Volgens Friedolien doet Staengl alleen maar alsof. Hij zou dus wel begrijpen wat Friedolien tracht te vertellen. De focalisatie biedt de lezer geen zekerheid, aangezien de zaken nooit vanuit Staengls perspectief weergegeven worden. Aangezien enkel Friedolien en Jankowsky waarnemers zijn in het verhaal is er met andere woorden sprake van variabele focalisatie in *De keisnijder van Fichtenwald*.

2.1.2. Analyse van de vertelling

Na een analyse van het verhaal is ook de vertelling bestudeerd. Er is nagegaan welk soort vertelinstantie aanwezig is in *De keisnijder van Fichtenwald*. Er zal vooral extra aandacht besteed worden aan de manier waarop de onbetrouwbare verteller in de roman gepresenteerd wordt.

Er bestaan verschillende types vertelinstanties. Vervaeck en Herman maken een onderscheid tussen een extradiëgetische en intradiëgetische verteller (2009, p. 85). Jankowsky en Friedolien zijn intradiëgetische vertellers, aangezien ze tot de vertelling zelf behoren. Daarnaast zijn ze ook beiden homodiëgetische vertellers. Dat houdt in dat ze datgene wat verteld wordt ook zelf meemaakten. Indien dat niet het geval zou zijn, is er sprake van een heterodiëgetische vertelinstantie (2009, p. 88). Ten slotte bespreken Herman en Vervaeck nog het verschil tussen een autodiëgetische en een allodiëgetische verteller. Dat soort vertelinstantie is steeds een homodiëgetisch verteller. In *De keisnijder van Fichtenwald* zijn

beide vertellers autodiëgetisch. Friedolien en Jankowsky zijn namelijk geen getuigen, maar wel hoofdrolspelers in het verhaal dat verteld wordt (2009, p. 88-89).

Het soort verteller in een verhaal kan nog verder uitgediept worden. Vervaeck en Herman onderzoeken de vertelinstantie aan de hand van temporele eigenschappen, de nadrukkelijkheid en de betrouwbaarheid van het vertellen. Ten eerste is er steeds een relatie tussen het tijdstip waarop de vertelling zelf plaatsvindt en het moment waarop het verhaal door de verteller meegedeeld wordt (2009, p. 91). In *De keisnijder van Fichtenwald* hebben we te maken met een zogenaamde gelijktijdige vertelling. Het gebruik van de tegenwoordige tijd en temporele bijwoorden zoals “nu” (1976, p. 155) of “opeens” (1976, p. 65) in de roman wil de schijn opwekken dat het verhaal zich gelijktijdig met de vertelling afspeelt. Dat is quasi onmogelijk, aangezien Friedolien of Jankowsky de zaken die ze meemaken niet gelijktijdig kunnen neerschrijven of vertellen (2009, p. 91). Ten tweede kan ook de nadrukkelijkheid van de vertelling onderzocht worden. In het geval van *De keisnijder van Fichtenwald* zijn beide vertellers duidelijk zeer openlijk of *overt* (2009, p. 92). Ze spreken in de ik-vorm en hebben uitdrukkelijk een eigen mening over datgene wat ze vertellen. De vertellers zijn met andere woorden sterk aanwezig in de roman. Een laatste eigenschap van de vertelinstantie is de betrouwbaarheid. Een karakterschets van Friedolien en Jankowsky maakte reeds duidelijk dat beiden onbetrouwbaar zijn. Volgens Vervaeck en Herman bestaat er geen werkwijze om de betrouwbaarheidsgraad van een verteller vast te leggen. Er zijn echter heel wat schrijfprocedés die onbetrouwbaarheid indiceren (2009, p. 92). Hoewel Friedolien bij aanvang van zijn vertelling erop wijst dat hij een “verslag” (1976, p. 10) zal opmaken over de gebeurtenissen in Fichtenwald blijkt op verschillende manieren dat zijn verslaggeving allesbehalve een neutrale documentaire is. In *De keisnijder van Fichtenwald* wordt de onbetrouwbaarheid voornamelijk op drie manieren geëvoceerd.

Eerst en vooral doen beide vertellers enkele uitspraken die niet stroken met de realiteit of die aantonen dat ze aan het liegen zijn. Dit gebeurt reeds op de eerste pagina van de roman. Wanneer Friedolien de ligging van het sanatorium beschrijft, stelt hij het volgende: “Natuurlijk is dit niet de werkelijke naam van het dorp” (1976, p. 9). Vanaf het begin van de vertelling valt Friedolien al door de mand. Hij wijst er zelf uitdrukkelijk op dat hij aan het liegen is. Dergelijke uitdrukkingen – waarbij hij de lezer attent maakt op het feit dat hij niet de waarheid weergeeft – zijn doorheen het hele verhaal op te merken.

Ten tweede draagt ook de focalisatie van de vertellers toe tot een gevoel van onbetrouwbaarheid. Zoals hierboven reeds besproken, is hetzelfde verhaal vanuit twee verschillende perspectieven gepresenteerd. Bepaalde gebeurtenissen worden compleet anders voorgesteld. Ook dat draagt bij tot twijfel over de geloofwaardigheid van beide mannen.

Ten slotte maken zowel Jankowsky als Friedolien gebruik van talrijke hyperbolen en understatements die moeilijk als waarheidsgetrouw opgevat kunnen worden. In het laatste hoofdstuk van de roman vertelt de kamparts hoe Friedolien zelfmoord gepleegd zou hebben. Volgens Jankowsky sneed Friedolien zijn geslachtsdeel af, waardoor het bloed vervolgens tot aan de knieën van de omstaanders stond (1976, p. 325). Het spreekt voor zich dat dit een hyperbool is. Ook de talrijke understatements van Friedolien zorgen voor een gevoel van ongeloof bij het lezerspubliek. Uitspraken als “Nu moet ik bekennen dat de voeding op Fichtenwald de laatste tijd te wensen overlaat, maar men kan toch overdrijven” (1976, p. 168), strookt niet met het feit dat gevangenen braken wanneer ze een “copieuzer ontbijt” dan gewoonlijk voorgeschoteld krijgen. De maaltijd die bestond uit brood met beleg en margarine werd enkele gevangenen namelijk teveel, waardoor ze het voedsel niet konden binnenhouden. Wat Friedolien zei over het eten in Fichtenwald toont alweer aan dat hij een onbetrouwbaar verteller is.

2.2. *De nazi en de kapper*

2.2.1. *Analyse van het verhaal*

In dit kapittel wordt nagegaan op welke manier Hilsenrath met karakterisering en focalisatie is omgesprongen in *De nazi en de kapper*. Dat gebeurde aan de hand van dezelfde theorie uit *Vertelduivels* die in het hoofdstuk hierboven beschreven is (cf. 2.1.1.).

A) Karakterisering

De manier waarop de hoofdrolspeler in *De nazi en de kapper* gepresenteerd wordt, doet sterk denken aan de karakterisering van de hoofdpersonages in *De keisnijder van Fichtenwald*. Max Schulz is net zoals Friedolien Mahler en dokter Jankowsky het hoofdpersonage in de roman en tevens de vertellende instantie – uitgezonderd in het tweede hoofdstuk waar een neutrale en onbekende verteller aan het woord is. Ook Max is een oorlogsmisdadiger aangezien hij tijdens de Tweede Wereldoorlog deel uitmaakte van de S.S. en talrijke Joden vermoordde in concentratiekamp Laubwalde. In het verdere verloop van de roman neemt hij echter de positie

van slachtoffer aan. Max gaat vanaf dat moment door het leven als zijn jeugdvriend Itzik Finkelstein die hij tijdens de oorlog zelf vermoordde. Waar Friedolien zich eerst verzetten en niet wou aannemen dat hij nu zelf een geïnterneerde was in Fichtenwald, neemt Max zijn rol als slachtoffer meteen serieus. Hij verwijderd zijn SS-tatoeage en zijn voorhuid bij een arts. Vervolgens laat hij een stamnummer van Auschwitz op zijn arm plaatsen (Hilsenrath 2008, p. 155-156). Daarnaast verdedigt hij het jodendom wanneer hij te maken krijgt met antisemitische uitlatingen (2008, p. 175-176). Het gaat zelfs zo ver dat hij op een gegeven moment naar Palestina vertrekt om er tegen de Engelsen te strijden (2008, p. 195). Max koos vrijwillig voor een nieuw leven en dat is enkel mogelijk door de rol van slachtoffer op een overtuigende manier aan te nemen. Als oorlogsmisdadiger zou hij te snel door de mand vallen. Dat verklaart natuurlijk het feit waarom hij zijn lot zo gedwee ondergaat. In tegenstelling tot Friedolien heeft hij enkel voordelen aan de slachtofferrol. Hij krijgt onderdak bij hulporganisaties en geld om een nieuw leven te beginnen in Palestina. Friedolien kent enkel nadelen wanneer hij de rol van slachtoffer gedwongen dient aan te nemen. Hij moet deelnemen aan de dagelijkse oefeningen, krijgt slechte voeding en wordt door de kampbewakers afgesnauwd.

Max heeft er alle baat bij om zich zo goed mogelijk aan zijn positie als slachtoffer te conformeren. Desondanks valt hij toch enkele keren uit zijn rol. Hij krijgt te kampen met een existentiële crisis, getuige daarvan onder andere de volgende uitspraken: “Ben ik wel ik?” (2008, p. 188) of de zelfreflecterende vraag “Wie ben je eigenlijk?” (2008, p. 35). Wanneer hij in de spiegel kijkt ziet hij telkens verschillende gezichten. Deze identiteitscrisis doet Max steeds meer twijfelen:

Itzik Finkelstein had maagpijn. Hij was kotsmisselijk [...] Itzik Finkelstein was te vaak van gedaante verwisseld. Uit de kleine zuigeling die ooit Max Schulz had geheten was een kleine rattenvanger gegroeid. En uit de rattenvanger een gestudeerde jongeman. En uit de gestudeerde jongeman... een kapper. En uit de kapper een ss'er. En uit de ss'er een massamoordenaar. En uit de massamoordenaar... de kleine Joodse zwarthandelaar Itzik Finkelstein. En nu: uit de kleine Joodse zwarthandelaar Itzik Finkelstein... een pionier, een repatriant, een vrijheidsstrijder (2008, p. 249).

Uiteindelijk kiest hij er aan het einde van de roman resoluut voor om weer als Max Schulz door het leven te gaan. Anderen accepteren deze “nieuwe” identiteit niet en geloven dat hij gek geworden is. Het is duidelijk dat hem steeds meer een gevoel van schuld treft. Hij wil namelijk een straf die zijn slachtoffers genoegdoening kan brengen en begrijpt dat hij nooit de kans zal krijgen om zijn slachtoffers hun leven terug te geven (2008, p. 378).

In tegenstelling tot Friedolien en Jankowsky wordt Max wel degelijk op een directe manier geportretteerd. Zijn uiterlijke kenmerken zijn atypisch voor een Ariër – zoals hij zichzelf vaak noemt. Hij wordt in het tweede hoofdstuk door de anonieme verteller als volgt beschreven: “verkreukeld pak, mager, kikkerogig, een oude zak op zijn rug” (2008, p. 93). Ook het karakter van Max als kind wordt expliciet beschreven. Als kind schopte Max bijvoorbeeld al kinderen die zwakker dan hij waren (2008, p. 24). Er wordt verder voortdurend gewezen op het feit dat Max geen antisemiet is. In zijn kindertijd ging hij al naar de synagoge met Itzik, hij leerde Hebreeuws schrijven en speelde mee in een joodse voetbalploeg (2008, p. 25). Waar zijn moeder en stiefvader zich wel antisemitisch opstelden, laat Max zich nooit betrappen op gevoelens van haat tegenover de Joodse bevolking. Hij treedt toe tot de NSDAP omwille van heel andere drijfveren: “Ik wilde een slachtoffer voor elke wond, een slachtoffer voor elke spottende grijns” (2008, p. 50). Max maakte een slechte jeugd door aangezien zijn moeder zich prostitueerde en zijn stiefvader hem meermaals sloeg en verkrachtte. De toespraak van Hitler geeft hem moed en hoop. Hij denkt machtiger te kunnen worden wanneer hij iets voor de partij zou betekenen en op die manier kan hij zijn trieste verleden wreken.

Het grootste verschil tussen Friedolien, Jankowsky en Max is dat de eerste twee personages alles in het werk stellen om hun onschuld te bewijzen. Max daarentegen geeft meteen aan het begin van het verhaal zijn rol als oorlogsmisdadiger toe: “ik, als massamoordenaar [...]” (2008, p. 10). Hij vertelt zonder veel schroom over zijn tijd in Polen en Rusland. In Polen vermoordde hij voor het eerst Joden. “Pas echt leuk werd het in Rusland”, aldus Max Schulz (2008, p. 64). Daar schoot hij in één keer zo’n 3000 personen neer. Na een hartinfarct door het vele “hoerenlopen en roken” wordt Max weer naar Polen overgeplaatst (2008, p. 65). Over de moorden in concentratiekamp Laubwalde deelt hij het volgende mee:

In het begin telde ik nog de slachtoffers. Later niet meer. Het kostte te veel moeite [...] In Laubwalde zaten 200.000 Joden. We hebben ze allemaal vermoord!” (2008, p. 64-65).

De nuchtere manier waarop hij zijn oorlogsdaden weergeeft, is verbazingwekkend. Het lijkt bijna alsof Max trots is omdat hij zoveel Joden vermoord heeft. Spijt toont hij aan het begin van de roman alleszins niet. Waarom hij zoveel mensen de dood injoeg, verklaart hij alweer op een bijster zakelijke manier: “Dat was *Führerbefehl*. En *Befehl ist Befehl!*” (2008, p. 83). Wanneer de kantonrechter hem aan het einde van de roman tijdens een schijnproces de vraag stelt of hij al dan niet vanwege oorlogsmisdaad schuld treft, antwoordt Max:

Meegedaan. Alleen meegedaan! Anderen deden ook mee. Het was toentertijd legaal! [...] Bovendien heb ik een mankement in mijn bovenkamer (2008, p. 376-377)

De redenen voor zijn daden als oorlogsmisdadiger liggen dus enerzijds bij het feit dat iedereen meedeed tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het was een bevel van hogerop waar hij niet onderuit kon. Anderzijds ziet hij zichzelf als een gek en ook dat is voor hem een verklaring voor het feit dat hij duizenden burgers vermoord heeft. Opnieuw is een duidelijke parallel met het karakter van Friedolien op te merken. Beiden worden door anderen en ook door zichzelf als een gek gezien. Hierop zal later in de scriptie nog worden ingegaan. (cf. 3.2.1.)

De grootste gelijkenis tussen de hoofdpersonages in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* is de onbetrouwbaarheid. Aangezien de onbetrouwbaarheid van Max vooral op het niveau van de vertelling duidelijk zichtbaar wordt, zal in er in de analyse van de vertelling pas verder op deze these ingegaan worden.

B) Focalisatie

Op het niveau van de focalisatie verschilt de roman van Hilsenrath sterk van Ferrons roman. In tegenstelling tot *De keisnijder van Fichtenwald* is er in *De nazi en de kapper* wel sprake van een sterke variatie in de focalisatie. Ten eerste wordt er met meervoudige focalisatie gewerkt. Niet alleen Max neemt de gebeurtenissen waar. Ook andere personages zoals vrouw Holle, Max' moeder, Willy Holzhammer en Günter zijn focalisators in het verhaal. Hun waarnemingen komen echter in kleinere proporties aan bod. Max Schulz blijft gedurende het hele verhaalverloop de belangrijkste focalisator. In de volgende passage treden bijvoorbeeld twee focalisators op: "Even na drieën kreeg Max Schulz honger. Ook vrouw Holle had honger." (2008, p. 104). In de eerste zin neemt Max zijn hongergevoel waar, in de volgende zin is dat vrouw Holle. Vervolgens duurt het weer een lange tijd voor een ander personage dan Max als waarnemer fungeert. In *De keisnijder van Fichtenwald* was deze meervoudige focalisatie niet het geval. Daar deden enkel Friedolien en Jankowsky dienst als waarnemers. Daarnaast is er ook een frequente afwisseling van interne en externe focalisatie. Het hoofdstuk waarin Hitler een bezoek brengt aan het dorp van Max en er een redevoering houdt, is een bijzonder goed voorbeeld van de variatie in focalisatie. Externe focalisatie kan de lezer waarnemen in zinnen als "Siegfried von Salztange wist hoe je voor moest dringen, liet het me zien, maakte me erop attent dat je met je ellebogen moest duwen indien nodig [...]" (2008, p. 41) of "Toen de Führer achter het altaar ging staan, durfde de mensenmenigte geen adem

meer te halen” (2008, p. 44). Daarnaast zien we de gebeurtenissen ook door de ogen van Max gepresenteerd worden: “Toen de grote dag aanbrak leek onze stad op een bedevaartsoord, maar tegelijkertijd ook op een belegerde stad” (2008, p. 39) of “Tijdens het laatste deel van de grote rede voelde ik hevige jeuk” (2008, p. 47). Vooral de informatie die via de interne focalisatie weergegeven wordt, is subjectief van aard. Het gaat meestal om waardeoordelen of meningen vanwege Max. De externe focalisatie is doorgaans objectiever.

In *De keisnijder van Fichtenwald* bracht de focalisatie het beeld van onbetrouwbare hoofdpersonages teweeg. In *De nazi en de kapper* wordt de focalisatie daarvoor ook af en toe ingezet. Zo is er een hoofdstuk waarin Max vertelt over gebeurtenissen die plaatsvonden wanneer hij zeven weken oud is. De focalisatie is intern, hij neemt alles dus zelf waar. Natuurlijk is het onmogelijk dat een man op dertigjarige leeftijd nog kan navertellen wat hij precies meemaakte als zuigeling. Deze vorm van focalisatie brengt wantrouwen bij de lezer teweeg. Ook vrouw Holle wijst op het feit dat Max niet te vertrouwen is: “Bij jou weet je niet wat waar is en wat niet” (2008, p. 116). Opvallend is daarnaast dat Max een gespleten persoonlijkheid creëert waardoor hij zichzelf soms adresseert als Itzik en dan weer als Max. Wanneer zijn alter ego Itzik focaliseert, wordt duidelijk dat Max in een voorgaande passage gelogen heeft:

Wat zeg je Itzik? Dat heeft ze helemaal niet verteld? Dit gesprek tussen mij en Hanna Lewisohn heeft nooit plaatsgevonden? Ik heb het allemaal maar bedacht? (2008, p. 263).

Ook op deze manier maakt Edgar Hilsenrath dus duidelijk dat zijn hoofdpersonage niet steeds de waarheid vertelt.

2.2.2. Analyse van de vertelling

Het tweede hoofdstuk van *De nazi en de kapper* vormt verteltechnisch een uitzondering in vergelijking met de andere kapitels. In dat deel wordt de vertelling namelijk door een anonieme instantie meegedeeld, namelijk door een extra- en heterodiëgetische verteller. Dat staat in fel contrast met de intra- en homodiëgetische vertelling van Max Schulz in de overige hoofdstukken. Waar de anonieme verteller in het tweede kapittel de vertelling nooit onderbreekt om een persoonlijke mening te ventileren doet Max dat wel. Voortdurend geeft hij waardeoordelen, gebruikt hij apostroffen of twijfelt hij aan zijn woordkeuze. Dat gebeurt bijvoorbeeld al op een van de eerste bladzijden van de roman.

Maar ik wil u alleen maar mijn verhaal vertellen... in systematische volgorde... zeg je dat zo?... hoewel ik u niet alles vertel, zeg maar: alleen het belangrijkste of dat wat ik, Itzik Finkelstein, toen nog Max Schulz, als heel erg belangrijk beschouw (2008, p. 13).

Max spreekt de lezer letterlijk aan en twijfelt daarnaast aan de manier waarop hij iets wil zeggen. Hij is met andere woorden een overtuigd verteller, in tegenstelling tot de anonieme vertelinstantie uit het tweede hoofdstuk. Voorgaand citaat kan ook als bewijs fungeren voor een andere these. Zoals eerder vermeld, is Max een onbetrouwbaar personage. Dat werd onder andere door het gebruik van de focalisatie duidelijk. Daarnaast is hij ook als verteller niet te vertrouwen. Op een van de eerste pagina's laat hij al weten dat hij alleen datgene zal vertellen wat voor hem zelf van belang is. Een volledig en correct verhaal van de gebeurtenissen zal hij dus niet aan zijn publiek presenteren. In het verdere verloop van de roman zijn er nog meerdere passages die deze stelling onderstrepen. Zo vertelt Max in het eerste deel van de roman over zijn kindertijd. Aan het einde van dat verhaal voegt hij het volgende toe: "Hoe ik dit alles precies weet, kan ik met de beste wil van de wereld niet vertellen" (2008, p. 11). Hij geeft zelf toe dat hij niet precies weet of zijn verhaal al dan niet klopt. Hij kent de herkomst van zijn informatie niet, maar desondanks tracht hij wel een geloofwaardig verhaal over zijn periode als zuigeling neer te zetten. Een andere scène toont hoe Max in het kapsalon in Palestina een redevoering houdt. Hij doet dat op dezelfde manier als Hitler, spreekt over wereldoverheersing en ziet bij zichzelf "een lok en een snorretje" verschijnen (2008, p. 303). De reactie van Max' klanten is verbazingwekkend. Ze beginnen allemaal "amen" te schreeuwen. Vervolgens voegt hij er het volgende aan toe: "Het maakt me geen reet uit of u me gelooft of niet. U doet maar. Ik wil alleen maar verder vertellen. Meer niet" (2008, p. 304). Opnieuw geeft hij zelf toe dat hij geen betrouwbare verteller is, maar dat hij het niet erg vindt wanneer de lezer hem niet gelooft.

Niet alleen de uitspraken van Max zelf maken duidelijk dat hij niet te vertrouwen is. Ook andere personages wijzen daar op. Zo zegt vrouw Holle in een gesprek met Max: "Bij jou weet je niet wat waar is en wat niet" (2008, p. 116). De overige figuren in het verhaal zijn zich dus bewust dat Max niet steeds de waarheid weergeeft in zijn verhalen. Naast Max' uitspraken zelf en de getuigenissen van medespelers in het verhaal is er nog een derde manier waarop duidelijk gemaakt wordt dat de verteller onbetrouwbaar is. Max vertelt af en toe bepaalde zaken die hij dan later tracht te weerleggen. Hij vermeldt bijvoorbeeld heel terloops

zijn officiële aanstelling als SS'er: "Een paar weken na de liquidatie van de "Grote Bruine"⁴ besloot ik, Itzik Finkelstein, toen nog Max Schulz, mij te laten overplaatsen naar de ss" (2008, p. 54-55). Wanneer Willi – de buurjongen van vrouw Holle – aan Max vraagt of hij vroeger bij de SS zat, stelt Max dat hij enkel bij de Wehrmacht aangesteld was (2008, p. 95). Anderzijds verzwijgt hij ook sommige gebeurtenissen en daden uit het verleden, die dan later pas naar boven komen. Gedurende het hele verhaal blijft het bijvoorbeeld een vraagteken wie Itzik en zijn ouders in Laubwalde vermoord heeft. Max geeft als verteller geen uitsluitsel over de mogelijke dader. Op de vraag waar Itzik Finkelstein zou verblijven na de oorlog, antwoordt Max als volgt:

"Dat weet ik niet precies," zei Max Schulz. "Itzik Finkelstein werd in de zomer van 1942 in Laubwalde binnengebracht. Toen ik hem voor het laatst zag... en dat was in september... september 1942... de zevende dag van de maand... toen lag hij al diep onder de grond (2008, p. 148).

Ook later in de roman blijft hij volhouden dat hij niet weet wat er met Itzik gebeurd is. Al blijkt enige twijfel toch reeds de kop op te steken:

Wie heeft Itzik Finkelstein doodgeschoten? De echte Itzik Finkelstein? Destijds... in Laubwalde... op 7 september 1942? Het grote vraagteken... in het duister... boven mijn bed... voor mijn ogen... niet zichtbaar... en toch zo grijpbaar dichtbij... ik heb het al gevangen... met mijn blikken... het onzichtbare... het beeld... ik heb het... (2008, p. 199).

Max blijft insinueren dat hij niet weet wie de dood van Itzik Finkelstein en diens ouders op zijn geweten heeft en laat verder niets los over de moord. Pas helemaal aan het einde van het verhaal geeft hij toe dat hij zelf de dader is. Hij heeft Itzik nog een tijdje ingezet als arbeider in de keuken. De andere kampbewakers merken echter op dat Max en Itzik vaak gesprekken voeren en willen Max naar het front sturen omwille van zijn vriendschap met een joodse gevangene. Om dat tegen te gaan schiet Max zijn jeugdvriend Itzik dood (2008, p.365). Het verzwijgen en weerleggen van gebeurtenissen zorgt alweer voor een verlies aan vertrouwen in de verteller.

Over Max als verteller kan nog een extra opmerking gemaakt worden. Een karakterschets van zijn personage toonde aan dat hij met een identiteitscrisis te kampen heeft. Het niveau van de vertelling geeft vorm aan die crisis. Max neemt maar liefst de vorm van drie verschillende

⁴ De "Grote Bruine" verwijst naar de bruine hemden die de leden van de Sturmabteilung droegen. Zij kregen ook de bijnaam "bruinhemden" vanwege hun klederdracht (Campbell 1998, p. 174).

types verteller aan. Hij is voornamelijk een ik-verteller, maar af en toe presenteert hij de gebeurtenissen ook in de “we-vorm”:

Toen de Führer achter het altaar ging staan, durfde de mensenmenigte geen adem meer te halen... en toch moesten **we** allemaal ademhalen, want anders waren **we** met z'n allen gestikt. Maar **we** deden **onze** mond dicht en ademden door **onze** neus (2008, p. 44).

Wij, het nieuwe Duitsland, toonden de Joden wat het betekent als iemand geen dik bloed in zijn aderen heeft, maar alleen maar water (2008, p. 57).

Nooit meer zullen ze ons zomaar afvoeren, naar de slachtbank. Dat zijn **wij**, beste Itzik, **wij** op de Exitus. Nationalistisch gezinde Joden, dat zijn **we** (2008, p. 226).

De passages met een we-verteller komen slechts zelden voor. Telkens staat “we” of “ons” symbool voor het Duitse of het Joodse volk. Wanneer Max de rol van we-verteller aanneemt, identificeert hij zich bijgevolg met het volk waartoe zijn identiteit op dat moment behoort. En dat brengt ons ook tot de twee andere vertellers. Naast de we-verteller bestaan er namelijk twee soorten ik-vertellers: Max en zijn alter ego Itzik. Door zijn gespleten persoonlijkheid spreekt hij zichzelf soms aan als “beste Max”, op andere momenten dan weer als “beste Itzik”. Enerzijds vertelt hij met trots over het Duitse volk en zijn Arische afkomst, anderzijds ontpopt hij zich als een joodse nationalistische vrijheidsstrijder. Het amalgaam van verschillende types vertellers draagt bij tot het beeld van een gespleten persoonlijkheid, een verteller met een identiteitscrisis.

Ook de temporele eigenschappen van de vertelling dienen geanalyseerd te worden. Die eigenschappen zijn verschillend met die in *De keisnijder van Fichtenwald*. In Hilsenraths roman hebben we ook te maken met een gelijktijdige vertelling, maar die wordt afgewisseld door de vertelling-achteraf. Max blikt de hele tijd terug op gebeurtenissen zoals zijn verblijf in Rusland en Laubwalde, de vlucht na de oorlog en zijn tocht naar Jeruzalem. Het afwisselend gebruik van de tegenwoordige en de verleden tijd maakt duidelijk wanneer Max respectievelijk in het heden of over het verleden vertelt.

Hoofdstuk 3: Stilistische en motivische parallellen

In dit laatste hoofdstuk zullen de verschillende stilistische en motivische parallellen besproken worden die er bestaan tussen de besproken romans van Hilsenrath en Ferron.

3.1. Stilistische analyse

Op stilistisch gebied vertonen *De nazi en de kapper* en *De keisnijder van Fichtenwald* twee belangrijke parallellen. Beide auteurs incorporeren vaak groteske elementen in hun romans (Dopheide 2000), (Vervaeck 2011, p. 3). Er zal in dit hoofdstuk op zoek worden gegaan naar tekstplaatsen in beide romans die als voorbeeld kunnen dienen voor “het groteske”. Daarnaast stelt Dopheide in zijn studie over Hilsenrath dat de auteur frequent zwarte humor gebruikt. Of dat in *De nazi en de kapper* het geval is, zal in dit deel ook onderzocht worden. Tevens wordt op zoek gegaan naar het toepassen van zwarte humor in *De keisnijder van Fichtenwald*.

3.1.1. Het groteske

Om een analyse te kunnen maken van de groteske passages in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* is een precieze en correcte definitie van “het groteske” noodzakelijk. In het *Algemeen Letterkundig Lexicon* wordt het volgende vermeld onder het lemma ‘grotesk’:

In het algemeen verwijst de term ‘groteske’ naar literaire werken met een grillig en onnatuurlijk karakter en duidt hij op een aberratie van de menselijke normen van harmonie. In tegenstelling tot het klassieke lichaamsschema dat gesloten, afgerond en afgescheiden is, wordt het groteske lichaam volgens de Russische literatuurtheoreticus Mikhaïl Bakhtin gekenmerkt door grensoverschrijding, buitenmaats naar voren springende lichaamsdelen (neus, penis, borsten, achterste), openingen (mond, vagina) en desintegratie. Het groteske is volgens Bakhtin een levensbevestigend én ambivalent gegeven; het houdt zowel een destructie als een regeneratie in: leven en dood zijn complementair (men denke aan het beeld van de stokoude zwangere vrouw). We vinden groteske elementen in de karikatuur, de parodie, de satire en bij het absurdisme (Van Bork 2012)

Daarnaast wordt er in het *Algemeen Letterkundig Lexicon* nog opgemerkt dat groteske schrijvers vaak gebruik maken van schijnbare tegenstrijdigheden en ingaan tegen algemeen geaccepteerde normen en waarden. Een groteske schrijfstijl brengt een vervreemding van het realistische wereldbeeld bij de lezer teweeg. In het *Lexicon* staat onder het lemma ‘grotesk’ verder dat Louis Ferron in *De keisnijder van Fichtenwald* groteske elementen verwerkte (Van

Bork 2012). Welke groteske procedés dat net waren, zal in dit deel bestudeerd worden. Hilsenraths literatuur zou daarnaast ook gekenmerkt zijn door het groteske, aldus Dopheide (cf. 1.2.2.). Of die typische stijl in *De nazi en de kapper* terug te vinden is, zal hier eveneens onderzocht worden.

In het citaat hierboven uit het *Letterkundig Lexicon* werd verwezen naar Bakhtin die stelt dat het groteske lichaam abnormale proporties vertoont en vaak lichaamsdelen bevat die vooruit steken. Bij Friedolien is dat het geval met zijn bult, die aan het einde van de roman weliswaar vals blijkt te zijn. Daarnaast wordt ook gesuggereerd dat hij een enorm geslachtsdeel zou hebben: “Ze zeggen [...] dat eh... mensen zoals u nogal eh... flink geschapen zijn, zal ik maar zeggen” (1976, p. 41). In Hilsenraths roman treden personages met abnormale proporties nog prominenter op. Max’ stiefvader Anton Slavitzki wordt aanvankelijk als een normale man beschreven, maar aan het einde van de beschrijving duikt er toch een groteske beschrijving op:

Slavitzki? Een lange, magere kerel was dat, met borstelige wenkbrauwen, zuipersogen die een beetje loensten, vettig haar, knokige neus en een pik zo lang dat die, als we de geruchten moeten geloven, tot over zijn knieën hing... en dat, zo zeiden de mensen, was ook de reden dat Slavitzki hem altijd met een elastiek aan zijn bovenbeen vastmaakte (Hilsenrath 2008, p.16).

Het is moeilijk om als lezer aan te nemen dat zo’n lichamelijk kenmerk werkelijk kan bestaan. Ook Minna Schulz, de moeder van Max, wordt op een dergelijke groteske wijze in de roman beschreven:

U moet zich voorstellen dat mijn moeder een stevig vrouwspersoon was, van wie de mensen zeiden dat ze twee ton woog, ondanks haar dunne benen. Ze zag eruit als een wandelend biervat op stelten, stelten die het nog net voor elkaar kregen om haar enorme bovenlichaam met waardigheid te dragen (Hilsenrath 2008, p.14).

Daarnaast zouden leven en dood complementair zijn in groteske literatuur volgens het *Letterkundig Lexicon*. Wat *De nazi en de kapper* betreft is er inderdaad sprake van destructie en regeneratie. De dood van miljoenen Joden – en dan meer bepaald de dood van Itzik – zorgt ervoor dat Max Schulz kan blijven leven. Hij kan de identiteit van zijn vermoorde jeugd vriend aannemen, maakt gebruik van privileges voor de slachtoffers van de Holocaust en bouwt een nieuw leven op in Palestina. Slechts door de dood van anderen kan Max overleven na de Tweede Wereldoorlog. In *De keisnijder van Fichtenwald* is er ook een figuur waarin dood en leven samenkomen. De schijnbaar doofstomme Beethoven - wiens echte naam Xavier Kolbe is – is een geïnterneerde in Fichtenwald. Gedurende het hele verhaal loopt hij levenloos rond.

Hij spreekt niet, zit er steeds verdwaasd bij en reageert niet op vragen van Friedolien. Pas net voor hij sterft, komt hij echt tot leven. Hij begint plots te zingen over de gruwel van de Holocaust. Na dat korte moment waarin hij echt leefde, stort hij ter plaatse dood (1976, p. 236-237). Jan Konst merkte op dat Xavier Kolbe kan verwijzen naar Maximilian Kolbe. Maximilian was een priester in Auschwitz die vrijwillig de plaats van een andere gevangene innam wanneer hij vernam dat die persoon ter dood veroordeeld werd (Konst 2015, hoofdstuk 3). Door de dood van Maximilian Kolbe kon een andere man blijven leven. Ook in zijn figuur kan bijgevolg het motief van destructie en regeneratie opgemerkt worden.

Vervolgens kunnen groteske elementen teruggevonden worden in karikaturen, parodieën en absurdistische scènes. In *De keisnijder van Fichtenwald* worden de verschillende personages inderdaad karikaturaal geportretteerd. Irmgard Zelewski is een vrouw in de overgang. De klachten en kwaaltjes die daarmee gepaard gaan worden zeer uitdrukkelijk in de verf gezet. Ze is overdreven melancholisch en wil niet toegeven aan de vergankelijkheid van haar schoonheid. Schilderijen uit haar jeugd (1976, p. 29) en veel te spannende korsetten “ter verfraaiing en insnoering” (1976, p. 146). Andere personages zetten die karaktereigenschappen extra in de verf: “God wat haatte ik die vrouw, haar kanker, haar verval” (1976, p. 141) of “Jij met je verwelkte lijf, met je vapeurs en je gekreun op het toilet” (1976, p. 146). De beschrijving van Irmgard als een vrouw in verval wordt zo sterk benadrukt dat het karikaturaal wordt. Bovendien is zij niet het enige personage dat als een karikatuur in de roman wordt opgevoerd. Staengl – die verantwoordelijk is voor het magazijn van Fichtenwald – is een overdreven banaal figuur. Zaken als orde en netheid staan voor hem met stip op de eerste plaats: “Ik poets en veeg niet voor niets zo hardnekkig. Ik houd mijn winkeltje graag schoon” (1976, p. 185). Hij wordt als een rasechte bureaucraat getypeerd. Hij ontwikkelde zo zijn eigen systeem in de opslagplaats: “Alle artikelen stuk voor stuk voorzien van naam, adres, kampnummer en ziektebeeld van de eigenaar” (1976, p. 213). Staengl heeft weet van de experimenten die in Fichtenwald plaatsvinden, maar laat dat niet aan zijn hart komen. Het karikaturale aspect aan zijn personage wordt teweeg gebracht door twee uitersten. Ofwel bevindt hij zich in het magazijn waar hij alles op orde houdt, ofwel bevindt hij zich buiten de muren van het kamp waar hij meisjes misbruikt: “Naaïen, jongen, tot de vellen tegen de muren hangen. Stop die boerentrienen maar met jong, dat houdt de bevolking op peil” (1976, p. 239). Deze verwrongen seksuele moraal blijkt een ontsnapping te zijn aan zijn banale bestaan in Fichtenwald. De twee karaktereigenschappen – bureaucratisch en pervers –

worden zo sterk in de schijnwerpers geplaatst dat Staengl de positie van een karikatuur in het verhaal inneemt.

Ten slotte brengt een groteske schrijfstijl vervreemding van de werkelijkheid bij de lezer teweeg. Zaken die doorgaans als onmogelijk beschouwd worden, zijn in een groteske roman plots een normale zaak. In Hilsenraths roman duikt in het eerste hoofdstuk al meteen zo een scène op. Het deel waarin Max op een kerkhof enkele Joden neerschiet, zorgt voor een vervreemdende werking op de lezer. Aan een van de graven op het kerkhof hangt een kruis met Christus erop. Wanneer Jezus begint te huilen, schiet een Untersturmführer hem in de buik. Uiteindelijk slaagt het hoofdpersonage erin om Christus te vermoorden (Hilsenrath 2008, p.64). Christus als levend personage in de jaren '40 is geen realistische weergave van de werkelijkheid. Toch wordt deze scène op bijzonder overtuigende wijze door Max verteld. Aan het einde van de roman treedt Max ook in een dialoog met een aantal bomen. Wanneer hij vragen stelt, antwoorden ze hem (2008, p. 381-382). Omdat de lezer weet dat het onmogelijk is dat een boom kan spreken, treedt opnieuw een gevoel van vervreemding op. Zelfs op de laatste pagina's van zijn roman maakt Edgar Hilsenrath nog steeds gebruik van groteske elementen. Na deze analyse kan besloten worden dat zowel Ferron als Hilsenrath duidelijk gebruik gemaakt hebben van groteske procedés in de bestudeerde romans.

3.1.2. Zwarte humor

Dopheide wees op het feit dat Hilsenrath in zijn literatuur vaak gebruik maakt van de zogenaamde zwarte humor of galgenhumor (cf.1.2.2.). In dit deel wordt nagegaan op welke plaatsen in *De nazi en de kapper* dat het geval is. Daarnaast zal ook bestudeerd worden of Ferron al dan niet gebruik maakte van zwartgallige humor in *De keisnijder van Fichtenwald*. Om dit theoretisch te kaderen zal eerst een begripsdefinitie van zwarte humor gegeven worden.

Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* geeft een korte begripsdefinitie bij het lemma 'black comedy':

Vorm van drama, gekarakteriseerd door cynisme. De personages worden geleid door het noodlot of het toeval. Wrange wanhoop bezielt hen en met bijtende spot lachen ze om hun eigen mislukkingen (Van Bork 2012).

In *Humor in geschiedenis en kunst* wordt zwarte humor omschreven als "de tragedie op een humoristische wijze" gebracht (Dekker 2005, p. 45). Dat sluit dus enigszins aan bij het citaat

uit het *Algemeen Letterkundig Lexicon*. Leonard Feinberg stelt verder nog in *The Secret of Humor* dat zwarte humor spot met droevige, walgelijke of ernstige gebeurtenissen (1978, p. 153). Er kan gesteld worden dat deze vorm van humor gewaagd is, aangezien het de spot drijft met gevoelige thema's zoals de dood, ongeneselijke ziekten of genocides. In de hedendaagse maatschappij wordt er wel vaker gelachen met ernstige nieuwsfeiten. Vlaamse cartoonisten durven het bijvoorbeeld aan om een ironische tekening over de aanslagen op 9/11 of de Islamitische Staat te maken. In de naoorlogse literatuur lag dat echter wat moeilijker. Spotten met de Holocaust was een heikel thema. Adorno stelde dat schrijven over de Shoah niet alleen onmogelijk, maar ook immoreel was (Bloom 2004, p. 23). Een humoreske literaire tekst over het onderwerp schrijven, zou al helemaal ondenkbaar zijn. Desondanks schreef Edgar Hilsenrath een gettoroman en een Holocaustroman die doorspekt zijn met sarcasme, ironie en humor. Enkele voorbeelden zullen aantonen dat zijn humor in *De nazi en de kapper* een goed voorbeeld van galgenhumor is.

De auteur maakt in de roman bijvoorbeeld gebruik van zwarte humor in het hoofdstuk over Max en Veronja. Die laatste is een oude vrouw, die Max onderdak biedt in de Poolse bossen nadat de oorlog beëindigd was. Hij wordt er echter lichamelijk en psychisch misbruikt, waardoor hij uiteindelijk Veronja vermoordt. De moord wordt op een zeer lichtvoetige manier door Max besproken:

Drie slagen! Zoals men zegt: Alle goede dingen bestaan in drieën. Het schedeldak van Veronja vloog onder de bank en ketste tegen de muur. Een deel van haar hoofd suisde in de tegenovergestelde richting en bleef op de drempel van de slaapkamer steken. Maar Veronja's gezicht... dat gleed naar het fornuis [...] Koude as viel op Veronja's gezicht. Ik haalde de kolenschop, veegde gezicht en as op een hoop, gooide het in het gat van de oven, maakte een vrolijk vuur (Hilsenrath 2008, p.137).

In de gegeven begripsdefinitie hierboven werd reeds gesteld dat ernstige en gruwelijke zaken bespot worden. Dat is hier alvast het geval. De macabere moord op Veronja wordt een grote grap en Max heeft klaarblijkelijk geen wroeging over zijn daden. Ook wanneer hij over de gevangenen in Laubwalde vertelt, blijft een cynische toon niet ver weg:

In het begin telde ik de slachtoffers; maar dat deed ik zoals ik als kind de straatstenen telde bij het hinkelpinkelspel – en dan vertel je je wel eens. Later ging het niet meer. Het kostte te veel moeite (2008, p. 64)

Ik weet het, aangezien ik om het zo te zeggen 'betrokken' was, al kan ik me vandaag de dag niet meer precies herinneren hoeveel gevangen ik destijds heb doodgeschoten, doodgeslagen of opgehangen. Toch

was het een vredige tijd in Laubwalde als je bedenkt dat de anderen aan het front zaten en de volle laag kregen (2008, p. 65).

Deze citaten fungeren als een goed voorbeeld voor de stelling in het *Algemeen Letterkundig Lexicon* dat bij zwarte humor de vertellers doorgaans met bijtende spot om hun eigen mislukkingen lachen. Max' tijd in Laubwalde lijkt op een levensecht spel waarbij slachtoffers op een kinderlijke manier opgeteld werden. Het feit dat hij de periode in het concentratiekamp als een "vredige tijd" omschrijft, getuigt van de nodige portie sarcasme die Max aan de dag legt.

Vervolgens is er een bepaalde uitspraak van Max die een belangrijke periode uit de geschiedenis veronachtzaamt. Hij stelt namelijk dat de Eerste Wereldoorlog net op tijd kwam om de Duitse burgers "een beetje afleiding te bezorgen" (2008, p. 21). Hij heeft het niet over de talrijke burgers die sneuvelden of de barre tijden aan het front. Voor de verteller stond de Eerste Wereldoorlog gelijk aan een periode van ontspanning. Dit voorbeeld strookt met de definitie van zwarte humor die in *Humor in geschiedenis en kunst* werd gegeven. Een tragedie wordt effectief op een luchtige en humoristische wijze gepresenteerd. Alweer is dit een voorbeeld dat aantoont dat *De nazi en de kapper* wel degelijk doorspekt is met galgenhumor.

Een ander voorbeeld van zwarte humor kan niet letterlijk geciteerd worden. Het is een soort running joke die pas na het lezen van enkele hoofdstukken duidelijk wordt. In het verhaal zijn namelijk heel wat toponiemen opgesomd. Deze verwijzen steeds naar historische figuren die van belang zijn geweest voor de Duitse cultuurgeschiedenis. Zo is er sprake van de Nietzschestraße, de Mozartstraße, de Goethestraße en de Schillerstraße. Later in het verhaal heeft de verteller het ook over een Adolf Hitlerplatz (2008, p. 76). Dit is een voorbeeld van verdoken zwarte humor. Hitler wordt namelijk als een historisch figuur beschouwd die men op hetzelfde niveau kan plaatsen als grote Duitse denkers, muzikanten en schrijvers.

De passage waarin Max de douches in zijn kibboets in Palestina beschrijft, bewijst opnieuw de aanwezigheid van zwarte humor in *De nazi en de kapper*: "En uit die douches stroomt heet water... geen gas... als je de kraan opendraait, uiteraard" (2008, p. 253). Aangezien Max zich hier in een kamp bevindt waar Joodse overlevenden uit de Tweede Wereldoorlog opgevangen worden, is deze uitspraak enorm pijnlijk en bijgevolg ook typisch voor de zwarte humor.

Voorgaande tekstfragmenten toonden aan dat er inderdaad heel wat galgenhumor in *De nazi en de kapper* verwerkt werd. Ook in *De keisnijder van Fichtenwald* zijn er enkele momenten waarop Ferron gebruik maakt van zwartgallige humor. Aanvankelijk wordt de humor op een

relatief brave manier toegepast. Wanneer de sluwe en corrupte kunstverzamelaar Erich als “een echte held” (1976, p. 25) omschreven wordt, is dat weliswaar ironisch, maar desondanks is het geen voorbeeld van zwarte humor. Er wordt niet met een uitermate tragische gebeurtenis gespot, aangezien hier gewoon met corruptie gelachen wordt.

Wat later in het eerste bedrijf kunnen echter de eerste sporen van een wat zwartgallige humor opgemerkt worden. Wanneer Friedolien een bezoek brengt aan Staengl – de verantwoordelijke voor de administratie in Fichtenwald – denkt hij het volgende:

Staengl, mijn beste Staengl, dacht ik. Ik kom hier alleen om mee te genieten van de gezelligheid waarvan je deze ruimte weet te vervullen. Jij tedere hoeder van herinneringen, knusse veldmuis in je, zo aangenaam aan je huidskleur aangepaste holletje. Laten we het hebben over de romige brokjes kaas die je in je kasten hebt opgeslagen en over je wollige sponde die je hier, ver van het beweeg voor jezelf hebt ingericht (1976 p. 80).

Over zuivere zwarte humor is misschien nog niet echt sprake. Toch voelt het niet gepast aan om op deze wijze over de opslagplaats in een concentratiekamp te spreken. De huiselijke sfeer die geschetst wordt is uitermate sarcastisch, aangezien de lezer goed en wel beseft dat Staengl in zijn magazijn de spullen dient te bewaren van gevangenen die in Fichtenwald verblijven of reeds gestorven zijn. Nog op diezelfde pagina gaat Staengl echter een stap verder. De geïnterneerden in Fichtenwald noemt hij “de gelukkigen”. Staengl stelt dat ze bij intrede in het kamp verlost worden en vanaf dat moment een gelukkig bestaan zullen leiden:

Bij inlevering van dit, zo loden verleden, schenk ik hun een eenvoudige, zwart-wit gestreepte pyjama en ik hoef je nauwelijks te vertellen dat de intrede tot rangen der zebra’s een der gelukkigste dagen in hun leven is (1976, p. 80).

Vanaf dat moment valt de aanwezigheid van zwarte humor niet meer te betwisten. De zwart-wit gestreepte tenue die de gevangenen dienen aan te trekken verwijst overduidelijk naar de slachtoffers die tijdens de Tweede Wereldoorlog in concentratiekampen werden opgesloten. Over hen wordt nu gezegd dat ze daar een uitermate gelukkig bestaan leiden, wat in fel contrast staat met de mensproeven en mishandelingen die in het verhaal beschreven worden. Zo’n vreselijke gebeurtenissen op een dergelijke manier presenteren is een typische eigenschap van zwarte humor. En daar blijft het niet bij in *De keisnijder van Fichtenwald*. Er wordt steevast met de slachtoffers van de Holocaust gespot. Vooral de woordkeuze van Friedolien speelt daar een belangrijke rol in. Wanneer hij het bijvoorbeeld heeft over de “ritmische exercities” van de patiënten is dat een typisch kenmerk van de zwarte komedie (1976, p. 130). De verteller werpt door zijn woordkeuze de schijn van een vakantieoord op,

waar de gasten op vrijwillige basis aan sportoefeningen kunnen deelnemen. Niets is natuurlijk minder waar. Wanneer Friedolien het later heeft over de opzichters die tijdens de oefeningen “links-rechts” brullen wordt duidelijk dat de slachtoffers gedwongen worden om te marcheren. Gevangen vergelijkt hij op regelmatige basis met dieren. Zo verwijst Friedolien consequent naar Beethoven alsof hij een aap is. Hij noemt hem enkele malen een “orang-oetang” (1976, p. 130, p. 157). Andere geïnterneerden in Fichtenwald worden tot “zebra’s” omgedoopt (1976, p. 80, p. 130). Die dierenmetaforiek lijkt onschuldig, maar verwijst wel naar de gevangenschap van mensen in concentratiekampen. Opnieuw wordt een zwaar feit in het belachelijke getrokken.

Een laatste voorbeeld bevindt zich in het tweede bedrijf van de roman. Daar wordt enkele keren vermeld dat Rebecca met soeppannetjes heen en weer loopt: “De zottin, al weer sjouwend met lege soepblikjes” (1976, p. 176). Uiteindelijk wordt het doel van haar omzwervingen ook duidelijk:

Van wie ik sinds kort ook weet dat ze de pannetjes soep die ze aan de kok weet te ontfutselen, leeggiert in een kuil achter het vrouwenpaviljoen, onder het mompelen van de bezwerende woorden, “voor later, voor later, je weet nooit waar het goed voor is” (1976, p. 204).

Deze gebeurtenis kan bij een eerste lezing eventueel als een grappig feit ervaren worden. Rebecca’s belangrijkste dagtaak bestaat uit het verzamelen van soep om die dan uiteindelijk in een kuil weer uit te gieten. Natuurlijk krijgt dit verhaal een andere invulling door het besef dat Rebecca de wanhoop nabij is. Het joodse meisje beseft dat ze elk moment gedeporteerd kan worden. Het komische heen-en-weer-geloop met de pannetjes soep is tegelijkertijd tragisch van aard. Er kan besloten worden dat ook Louis Ferron in *De keisnijder van Fichtenwald* zwarte humor toepast. Dit gebeurt weliswaar op minder consequente basis dan dat dat bij Hilsenrath het geval is. In Ferrons roman zijn er minder tekstplaatsen aanwezig die als duidelijk voorbeeld voor de galgenhumor kunnen fungeren. In *De nazi en de kapper* daarentegen zijn er veel meer sporen van zwarte humor aanwezig.

3.2. Motivische studie

In het tweede deel van dit hoofdstuk is aandacht besteed aan motieven die in beide romans aanwezig zijn. Telkens worden bepaalde motieven die zowel in *De keisnijder van*

Fichtenwald als in *De nazi en de kapper* voorkomen verder uitgediept en met elkaar vergeleken.

3.2.1. Dader als gek

In beide werken treedt de dader op als een gek. In *De keisnijder van Fichtenwald* wordt Friedolien opgevoerd als een geestesgestoorde dwaas. Daarnaast krijgt hij ook de functie van een nar. Hij moet anderen voortdurend entertainen. Hilsenraths dader is net zoals Friedolien een gek. Hij wordt meerdere malen door andere personages bestempeld als een persoon met “een mankement in de bovenkamer”, onder andere door zijn moeder (Hilsenrath 2008, p. 28) Max wijst daar ook zelf enkele keren op: “Bovendien heb ik een mankement in mijn bovenkamer” (Hilsenrath 2008, p. 377).

Jan Konst beschreef in een artikel over *De keisnijder van Fichtenwald* het hoofdpersonage reeds als een gek figuur:

Friedolien suggereert in het verloop van de roman steeds nadrukkelijker dat hij een dwaas is, een onberekenbare gek die de werkelijkheid als door een waas van waanvoorstellingen waarneemt. Ook met deze rol doet hij ontegenzeggelijk een beroep op de welwillendheid van de lezer: de geesteszieke en intellectueel gedepriveerde medemens verdient immers begrip en compassie. Het is opmerkelijk dat Friedolien zijn eigen gekte onder ogen ziet (Konst 2009, p. 286).

Friedolien ziet inderdaad zelf in dat hij gek is. Het tekstfragment hieronder bewijst dat:

Nauwelijks had ik deze investituur met de puntmuts aanvaard, of het viel mij op tot welke graad van waanzin mijn voormalige collega's – als door de chemie van mijn gedachtegang beroerd – vervallen waren (1976, p. 200).

Hij stelt dat de bewakers van Fichtenwald – zijn voormalige collega's – net zoals hem gek zijn. De waanzin fungeert als belangrijke rol in de roman. Zo geeft de titel *De keisnijder van Fichtenwald* het motief van de waanzin reeds weer. In het *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde* werd een artikel geweid aan het ‘keisnijden’ in de laatmiddeleeuwse beeldvorming. Toen geloofden de burgers namelijk dat krankzinnigheid genezen kon worden door een steen te verwijderen uit het hoofd van een krankzinnige. Deze operatie werd af en toe door valse artsen of kwakzalvers op de markt ondernomen. In de literatuur en schilderkunst uit de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw is dat beeld frequent gebruikt (Van Gils 1940, p. 1310). Onder andere Pieter Bruegel en Hieronymus Bosch maakten kunstwerken die gebaseerd zijn op het motief van het keisnijden (1940, p. 1319-1320). ‘De

keisnijder van Fichtenwald' kan een verwijzing zijn naar kamparts Jankowsky. Volgens Friedolien wil hij namelijk de patiënten uit het zogenaamde “sanatorium” van hun krankzinnigheid verlossen. Niets blijkt natuurlijk minder waar. Later in de roman – wanneer Friedolien het statuut van gek officieel aanneemt – beseft hij dat iedereen door de waanzin getroffen is. Niet alleen de slachtoffers, maar ook de nazidaders. Volgens Friedolien is enkel een geestesgestoorde in staat de gebeurtenissen in Fichtenwald te vatten (1976, p. 202).

Friedolien is niet alleen als dwaas gekarakteriseerd, hij wordt tevens als een soort clown ingezet. Ferrons dader krijgt dus nog een extra functie. Vooral in carnavaleske scènes dient hij de nazipartijtop te plezieren met zijn dansjes, pianomuziek en theateropvoeringen. Teneinde deze stelling theoretisch te onderbouwen, kan er verwezen worden naar de inzichten van Bakhtin in *Rabelais and his World*. In die studie beschrijft hij *Gargantua* en *Pantagruel*, twee werken van Rabelais. Bakhtin presenteert een kritische uiteenzetting over de wereld van carnaval in het werk van Rabelais. Volgens Bakhtin vierde de bevolking tijdens carnaval hoofdzakelijk de bevrijding van de overheersende waarheid en de heersende orde. Er vond een totale stillegging plaats van alle zaken die in het dagelijkse leven verboden waren. Privileges waren niet meer van belang, de etiquette werd niet meer gevolgd en een hiërarchische orde bestond ook niet meer (Bakhtin 1984, p. 10). Hij stelt dat carnaval iets universeels is. Tijdens de festiviteiten neemt iedereen enthousiast deel. De carnavaleske hilariteit, zo stelt Bakhtin, is een zeer feestelijke hilariteit. Ze wordt nooit als individu beleefd, maar wel als groep. Het is een universele, allesomvattende hilariteit. Typisch voor dit soort van gemeenschappelijke vrolijkheid is de figuur van de nar. Hij moet de hele groep van aanwezigen voortdurend aan het lachen brengen. De nar – zoals die beschreven is in de groteske literatuur uit de Renaissance – is geen acteur die enkel op het theater het publiek aan het lachen bracht. De figuur van de nar bleef de hele tijd lang dom, gek of grappig, waar ze ook kwamen (Bakhtin 1984, p. 11).

Die beschrijving van de nar doet sterk denken aan het hoofdpersonage in *De keisnijder van Fichtenwald*. Er zijn talrijke passages die aantonen dat Friedolien zowel op als naast het podium steeds anderen dient te vermaken:

Gekke Friedolien noemden ze me opeens als in koor (1976, p. 201).

Allemaans clown treedt weer aan om de verzamelde dames en heren te vermaken (1976, p. 351).

De wereld in en rond Fichtenwald is carnavalesk, daar wijst Friedolien ook zelf op: “In dit instituut, waarin wel alles op zijn kop leek te staan, wilde ik best voor de meest gepatenteerde

gek van allen doorgaan” (1976, p. 200). Ook het motief van verkleden en gedaanteverwisseling – wat typisch is voor carnaval – is in het verhaal geïncorporeerd. Volgens Rebecca was Friedolien namelijk op een bepaald moment verkleet als een opzichter terwijl hij er zelf al opgesloten was: “Je had je verkleet, je droeg een zwart uniform” (1976, p. 192). Binnen die carnavaleske wereld gedraagt Friedolien zich als een clown. Dat gebeurt soms op vrijwillige basis, zoals hij in de fragmenten die hierboven geciteerd werden zelf aangeeft. Hij wil gerust als de “meest gepatenteerde gek van allen” doorgaan en beschouwt zichzelf als “allemans clown”. Meestal heeft hij het echter zelf niet in de hand en verzeilt hij onbedoeld in situaties waarbij anderen hem als nar beschouwen. Zo wordt hij door een groepje mannen van de Sturmabteilung tegengehouden omdat hij in een Joodse bar piano speelde. Hij kan zich enkel veilig uit de voeten maken wanneer hij zich aan een komische act onderwerpt:

Ik mocht gaan, dansend als een gek, mijn benen hoog voor me uit gooiend en obscene gebaren makend met een denkbeeldig stokje. De joelende menigte achter me (1976, p. 118).

Ook in een andere passage wordt er gretig gelachen met de stunts van Friedolien. Hij beschrijft namelijk hoe hij tijdens een feest in slot Neu Kufstein door een zekere Monica verleid wordt. Althans, dat beweert Friedolien zelf. Hij trekt haar slipje uit en zij wil zich uit zijn krachtige greep loswrikken. Het lijkt er dus op dat Friedolien het meisje wil versieren en niet andersom. Door het gevecht dat tussen hen ontstaat vallen ze beiden met een luide smak op de grond en trekken ze de aandacht van alle aanwezigen:

Toen zij, zich het aanzwellend gelach bewust, op mij begon te wijzen en de meest krankzinnige beschuldigingen uitte [...] sloegen de heren bijna dubbel en giehelden de dames nerveus achter hun handen. “Dat zwijn, die mismaakte aap heeft hem uitgetrokken... En opgegeten,” bulderde de luitenant, rood aanlopend van het plezier. “Ja,” gierde een van de dames, “de stakker moet wel honger hebben, hij is nu aan haar gordeltje begonnen...” (1976, p 67).

Opnieuw staat Friedolien ongewild in de belangstelling. Hij wordt in het hele verhaal door andere personages niet alleen als een geestesgestoorde gezien, maar ook als een carnavaleske clown. Bakhtin bespreekt in *Rabelais and his World* dat de nar ook naast het podium de mensen dient te amuseren. De twee passages die hierboven weergegeven zijn fungeren als duidelijk voorbeeld hiervoor. Op het toneel en als pianospeler heeft Friedolien effectief de intentie om mensen aan het lachen te brengen. Naast het podium kan hij echter niet loskomen uit zijn rol als clown. Hij blijft zonder het zelf te willen de andere medespelers vermaken. Kort samengevat kan gesteld worden dat de nazidader in Ferrons werk niet alleen als een gek

gepresenteerd wordt, maar tevens ook als een carnavaleske nar die zowel op als naast het podium voor amusement en vermaak dient te zorgen.

Er is een duidelijke parallel te trekken tussen de dader in *De keisnijder van Fichtenwald* en die in *De nazi en de kapper*. Net zoals Friedolien wordt ook Max als een dwaas beschouwd door andere medespelers in het verhaal. Het dienstmeisje van Itzik Finkelstein beschrijft Max bijvoorbeeld als volgt: “Max is dan wel een halvegare, maar hij is toch een gestudeerde jongeheer” (2008, p. 29). Daarnaast beseft hij zelf dat hij met “een mankement in zijn bovenkamer” te kampen heeft. Het is opvallend hoe vaak de auteur gebruik heeft gemaakt van de bewoording “mankement in de bovenkamer”. Zijn moeder spreekt die woorden uit om over haar zoon te praten (2008, p. 28) en zelf wijst hij er ook enkele keren op, onder andere op de bladzijden 43, 159, 221 en 377. Dat zelfbewustzijn toont al een eerste gelijkenis tussen de daders van Ferron en Hilsenrath aan. Friedolien was namelijk eveneens op de hoogte van zijn eigen krankzinnigheid. Er is echter nog een tweede parallel op te merken tussen de nazidaders als gek in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper*.

Die overeenkomst is aan het einde van Hilsenraths roman terug te vinden. Wanneer Max Schulz zich steeds meer schuldig voelt, besluit hij om de waarheid aan kantonrechter Wolfgang Richter mee te delen. De kantonrechter is echter verbaasd en gelooft het verhaal van Max niet. Richter belt naar de echtgenote van Max en vertelt haar dat haar man gek geworden is (2008, p. 374). Max werd het hele verhaal lang door anderen als een dwaas of een halvegare afgeschilderd. Desondanks nemen de meeste personages hem wel serieus. Zijn leugens worden door anderen als de waarheid ervaren en hij slaagt erin om een nieuw leven op te bouwen. Op het moment dat hij zelf tot inkeer komt en aanvangt met de waarheid te vertellen gelooft zijn naaste omgeving dat hij doorgedraaid is. Er vindt een mentaliteitswijziging plaats bij de personages rondom hem. Dat hij Max Schulz zou zijn die zich jaren als Itzik Finkelstein voordeed, is een complete leugen volgens zijn vrouw en de kantonrechter. Iedereen ziet Max als een gek aan, men gelooft niet dat hij dé gezochte SS'er is die hij beweert te zijn. Ze willen hem dan ook naar een psychiater sturen (2008, p. 380). Waar zijn omgeving eerst wat lacherig deed over het “mankement in de bovenkamer” is het nu menens. Kortom, aan het einde van het verhaal krijgt Max plots een officiële status als geestesgestoorde. Dit kan enigszins vergeleken worden met de formele aanstelling van Friedolien als gek in *De keisnijder van Fichtenwald*. Ook hij wordt vanaf het begin van de roman als een dwaas geportretteerd. In het tweede bedrijf wordt zijn status als gek echter officieel gemaakt door de “investituur met de puntmuts”.

Max geeft zelf aan het einde van het verhaal ook aan dat zijn mentale toestand ertoe bijgedragen heeft dat hij oorlogsmisdadiger werd. De kantonrechter vraagt tijdens een schijnproces namelijk of Max al dan niet schuldig was. De reactie van Max klinkt zo: “Meegedaan, gewoon meegedaan. Anderen deden ook mee. Het was toentertijd legaal. Bovendien heb ik een mankement in mijn bovenkamer” (2008, p. 376-377). Het feit dat hij een gek is moet zijn daden vergoelijken. Daarnaast deed iedereen mee, het was een normale zaak om dat te doen.

3.2.2. Opportunisme

Max Schulz was geen antisemiet en had geen sympathieën voor het nationaalsocialisme. Daar wijst hij zelf een paar keer op: “Ik heb de Joden nooit gehaat” (2008, p. 200). Hij stelt zelfs dat antisemieten onverbeterlijk zijn en dat je daarom beter niet met hen in discussie treedt. Als kind heeft hij zich nooit superieur opgesteld ten opzichte van zijn Joodse burens. Hij leerde Jiddisch spreken en Hebreeuws schrijven. Af en toe bracht hij een bezoek aan de synagoge en hij speelt ook mee in een Joodse voetbalploeg. Het is verwonderlijk dat hij ondanks die voorgeschiedenis uiteindelijk toch duizenden Joden in Laubwalde geëxecuteerd heeft.

Max geeft zelf enkele redenen op waarom hij uiteindelijk deelnam aan misdaden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Ten eerste was hij niet de enige die zijn handen aan het moorden vuil maakte. Iedereen in zijn omgeving deed het: “Anderen deden ook mee” (2008, p. 376). Ten tweede was hij mentaal labiel. Zijn krankzinnigheid ziet hij zelf als een belangrijke factor die bijgedragen heeft tot zijn misdaden in de Tweede Wereldoorlog. Ten slotte beweert hij op een sarcastische manier ook een idealist te zijn:

Ik, Max Schulz, ben altijd een idealist geweest. Maar een bijzondere idealist. Een die met alle winden meewaait. Omdat hij weet dat het gemakkelijker leven is aan de kant van de overwinnaar dan aan de kant van de verliezer (2008, p. 148).

De manier waarop Max ‘idealisme’ omschrijft doet eerder denken aan opportunisme. Volgens *Van Dale* betekent idealisme namelijk “het geloof aan een ideaal”. Een opportunist daarentegen houdt enkel en alleen rekening met omstandigheden waaruit voordeel gehaald kan worden. En dat is nu net wat Max Schulz doet. Hij stelt zelf dat hij “met alle winden meewaait”, aangezien het leven van een overwinnaar beter is dan dat van een verliezer. Max noemt zichzelf in de roman ook “eierzuchtig” (2008, p. 32). Tijdens de toespraak van Adolf Hitler beseft hij dat het moment aangebroken is om zijn kans te grijpen. Net voor de

redevoering van Hitler ontmoet Max zijn voormalige leraar Duits. Die vertelt hem wie er allemaal op de berg aanwezig is om naar de toespraak van de leider van de NSDAP te luisteren:

Hier zijn allen bijeen die ooit eens klappen te verduren hebben gehad – van de lieve Heer of van de mensen [...] hier zijn de mislukkelingen bijeengekomen – ook de kortademigen en de kontlikkers van beroep, mensen die in hun leven nooit fatsoenlijk vooruit zijn gekomen, ofwel omdat ze er de puf niet voor hadden en het systematische kruipen nooit goed hebben geleerd, ofwel omdat de kont die ze likten onverzadigbaar was [...] en ook de te dunnen en te dikken, mensen met te korte benen en mensen met te lange, de te ouden en de te jongen, de perversen zonder partner en de impotenten, mensen met wurgershanden, die tot nog toe niet hebben mogen wurgen omdat hun verteld werd dat ze alleen maar mochten aaien (2008, p. 42).

Kortom, zij die tot dan een goed leven geleid hebben zijn niet verschenen op de Ölberg. Enkel mislukkelingen, die met ongeluk te kampen kregen gedurende hun leven, vertonen interesse in de woorden van Hitler. Ook Max is een van hen. Voor de aankomst van Hitler in zijn dorp bevond hij zich zeer laag op de maatschappelijke ladder. Zijn vriend Itzik was geleerder en groeide op in een betere familiale situatie. Max' levensomstandigheden lieten te wensen over. Zijn moeder prostitueerde zich en hij wist niet eens wie zijn biologische vader was. Jarenlang werd hij fysiek mishandeld en verkracht door zijn stiefvader Slavitzki. De toespraak geeft Max echter moed. Hitler heeft het over stokken waarmee het Duitse volk jarenlang geslagen werd. Hij roept het publiek op om vanaf nu zelf een stok in de handen te nemen en terug te vechten. Ironisch genoeg werd Max steeds geslagen door Slavitzki. Weliswaar niet met stokken, maar wel met een gele en een zwarte zweep. Wanneer Hitler zijn laatste woorden heeft uitgesproken, denkt Max het volgende bij zichzelf: “Je zult je achterste niet meer blootstellen. Het is de hoogste tijd dat je zelf de stok eens ter hand neemt, de gele en de zwarte” (2008, p. 48). Hij beseft daarnaast dat hij zijn hele leven door twee soorten stokken mishandeld werd. De hoofdstokken van zijn stiefvader zorgden voor fysieke pijn. Er bestonden echter ook nog nevenstokken die mentale angst en pijn teweeg brachten. Hij heeft het hier onder andere over pesterijen in zijn voetbalteam of bespottingen omwille van zijn niet-arische uiterlijk. Hij concludeert dan ook aan het einde van dat hoofdstuk: “Ik wilde een slachtoffer voor elke wond, een slachtoffer voor elke spottende grijns” (2008, p. 50). Max sloot zich allesbehalve aan bij de NSDAP omdat hij een aanhanger was van de nationaalsocialistische ideologie. Zijn drijfveren daarvoor lagen duidelijk ergens anders. Hij wou tot het kamp van de winnaars behoren en hij wou zelf macht in handen krijgen om zo zijn vreselijke jeugd te wreken. Ook Friedoliens kinderjaren liepen niet van een leien dakje:

“Het web van ge- en verboden, het verzwijgen van alles waar over gesproken zou moeten worden, de voortdurende angst één verkeerde stap te zetten en de voortdurende dreiging van fysiek geweld, herinnerden wel heel sterk aan mijn kinderjaren” (1976, p. 186). Eventueel is dat ook een reden geweest waarom Friedolien uiteindelijk oorlogsmisdader werd. De kans bestaat dat hij zich net als Max wou wreken voor zijn verloren jeugd en nu zelf een machtig persoon wou worden.

In de aanloop naar de oorlog blijft Max zijn status als opportunist behouden. Eerst sloot hij zich aan bij de Sturmabteilung. Wanneer er zich echter een interne strijd tussen de SA en de SS ontketent, besluit Max om zijn bruine hemd voor een zwart uniform in te ruilen: “Ik was ervan overtuigd dat mijn moeder gelijk zou krijgen en dat Duitslands toekomst in geen geval bruin, maar zwart zou zijn” (2008, p. 54).

Na de Tweede Wereldoorlog vervalt Max in zijn oude gewoontes. Opnieuw kiest hij het pad dat voor hem het beste uitkomt. Van een bewaker in een concentratiekamp gaat hij nu over naar een oorlogsslachtoffer. De transformatie naar zijn jeugdvriend Itzik Finkelstein is wederom een voorbeeld van opportunisme. Hij beseft dat hij als voormalig SS'er en bewaker in Laubwalde opgespoord kan worden en dat zal zijn dood betekenen. Zichzelf in een slachtofferrol verplaatsen is de beste optie om hieraan te ontkomen. De rol van slachtoffer speelt hij zeer overtuigend. In het citaat dat hieronder weergegeven is, maakt Max duidelijk dat hem als Joodse overlever van het concentratiekamp Auschwitz een mooie toekomst te wachten staat:

Ik mag vandaag zonder angst rondkrioelen in de stad van puin. Want ik was slachtoffer van het gevallen regime. En van alle slachtoffers werd ik het wreedst vervolgd. Daarom staan vandaag alle mogelijke deuren voor me open (2008, p. 160).

Op een dag staat een nieuwe vriend van Max op het punt om naar Palestina te immigreren en vraagt aan hem om mee te gaan. Max beseft dat hij niet langer veilig is in Duitsland omdat ze nog steeds op zoek zijn naar voormalige nazi's. Hij beslist dus om mee naar Palestina te verhuizen. Zijn vertrek heeft niets te maken met zijn nieuwe identiteit. Hij verhuist niet mee omdat hij zich Joods voelt, maar puur uit eigenbelang: “In het hol van de leeuw zal niemand je zoeken” (2008, p. 195).

Ook de daders in *De keisnijder van Fichtenwald* handelen uit eigenbelang, niet omwille van de nationaalsocialistische ideologie. Neem nu Staengl, die verantwoordelijk is voor het magazijn in het kamp. Hij stelt op een bepaald moment in de roman het volgende:

Laat ik je dit vertellen. Als ik morgen persoonlijk de opdracht krijg die Benda's te vergassen, dan zal ik het niet laten, vriend. Want dan redt Staengl mooi weer even zijn kloten en trek ik toch weer even aan het langste eind (1976, p. 212).

Staengl zou de familie Benda niet vermoorden omdat zij Joods zijn. Hij is absoluut geen antisemiet. De enige reden waarom hij die vuile klus zou willen klaren is om zijn eigen vel te redden. Staengl is ook geen nationaalsocialist. Voor de aanvang van de Tweede Wereldoorlog was hij zelfs een aanhanger van het socialistische gedachtegoed. En ook nu blijft hij diep vanbinnen die ideologie aanhangen: “[...] maar toch ben ik in mijn hart zo rood als de pest gebleven” (1976, p. 128). Staengl blijft gedurende het hele verhaal op de achtergrond en doet enkel wat hem opgedragen wordt. Zijn personage is dus al een eerste duidelijk voorbeeld van een opportunist tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Ook dokter Jankowsky handelt voornamelijk uit eigenbelang. Dat is althans wat Friedolien beweert:

Dokter Jankowsky mocht dan tot aan zijn nek in de corruptie zitten en door de wetenschap van alle zinnen beroofd zijn, als het er om ging zijn eigen hachje te redden, ging hij al even koel en beredeneerd te werk als al die anderen die ik getracht had te begrijpen, om tot de conclusie te komen dat me dat wel nooit zou lukken (1976, p. 227).

Vermoedelijk klopt deze uitspraak van Friedolien, aangezien uiteindelijk zal blijken dat Jankowsky niet aangesteld is om de gevangenen in Fichtenwald te genezen. De luchtdrukproeven en waterproeven worden ondernomen ten voordele van het Ministerie van Luchtvaart (1976, p. 231). De experimenten dienen de werking van de luchtmacht in het nationaalsocialistische Duitsland te optimaliseren. Jankowsky's werk als arts is dus allesbehalve gebaseerd op het genezen en helpen van mensen. Het feit dat hij mensproeven onderneemt om zo hoger op de ladder te geraken binnen de nazitop, getuigt van een zuivere vorm van opportunisme. Jankowsky wijst daar in zijn toespraak voor de pers ook zelf op: “En wij zijn daarin [luchtdruk- en waterproeven] niet geïnteresseerd als wetenschapsmensen, wij zijn daarin uitsluitend geïnteresseerd omdat wij het Duitse volk willen dienen. Om de levens van onze jongens te sparen” (1976, p. 232). Dat hij daarvoor verschillende onschuldige slachtoffers maakt, laat hij hier buiten beschouwing. Friedolien heeft eveneens te kampen met het feit dat hij uit eigenbelang handelt. Hij beseft dat echter wel zelf: “De gedachte groots te kunnen leven door in de voetsporen der goden te treden had me als een fatale ziekte te pakken gekregen” (1976, p. 241).

Bepaalde medespelers in de roman die geen daders zijn, worden eveneens als opportunisten gepresenteerd. Onder andere Leibl is zo'n figuur. Hij doet er alles aan om als hoofdredacteur van zijn krant aan de slag te kunnen blijven. Zo verdraait hij op regelmatige basis de berichtgeving om op die manier de nazistische leiders in een positief daglicht te plaatsen:

“Verdomme, geen moraal meer”, zegt de altijd montere hoofdredacteur Leibl, maar zo lang hij in zijn krantje althans tracht de moraal hoog te houden heeft hij ook niets te mopperen (1976, p. 132).

Wanneer de pers uitgenodigd wordt in Fichtenwald wordt duidelijk wat er aan de hand is. Jankowsky biecht tijdens zijn toespraak op welke gebeurtenissen er achter de muren van het concentratiekamp plaatsvinden. Leibl vermeldt er echter niets over in zijn krant. Na de oorlog probeert hij zijn vel te redden. Hij maakt de Amerikanen wijs dat hij de hele tijd de boel in stilte probeerde te saboteren. Hierdoor krijgt hij een functie in het Amerikaanse leger toebedeeld (1976, p. 286). Zelfs na de oorlog kiest hij de weg uit die voor hem het gunstigste is. En dat doet natuurlijk sterk denken aan het gedrag van Max na de Tweede Wereldoorlog.

3.2.3. Banaliteit van het kwaad

Een andere parallel tussen beide romans is de manier waarop de oorlog en de misdaden die ermee gepaard gaan voorgesteld worden. Alles lijkt enorm banaal. In *De keisnijder van Fichtenwald* wordt het nazisme voorgesteld als een strikt bureaucratisch systeem. Vooral de figuur van Staengl draagt tot die beeldvorming bij. “Orde en netheid” zijn voor hem de belangrijkste zaken in het concentratiekamp (1976, p. 185). Hij gaat op een systematische manier om met de spullen van de slachtoffers: “Alle artikelen stuk voor stuk voorzien van naam, adres, kampnummer en ziektebeeld van de eigenaar” (1976, p. 213). Maar ook voor Jankowsky en Friedolien zijn nummers en cijfers belangrijker dan de patiënten zelf:

“De patiënten, dokter, “ zeg ik dan altijd, een glaasje van zijn geliefde merk Weinbrand voor hem neerzettend [...] “De patiënten Fried, altijd de patiënten.” “En de formulieren niet te vergeten dokter.” Jankowsky knikt dan instemmend. “Inderdaad, Fried, de formulieren. Stamboeknummer, codenummer, plaatsingsnummer, kostennummer, categorienummer, de hele bliksemse boel, alles in zesvoud” (1976, p. 16).

Daarnaast spelen de spilfiguren van de NSDAP niet de belangrijkste rol. Adolf Hitler wordt in *De keisnijder van Fichtenwald* niet eens bij naam genoemd. Himmler, Goebbels en Göring blijven op de achtergrond in de romans van Hilsenrath en Ferron. Er is aandacht voor de kleine man tijdens de oorlog. Daar wees Jan Konst in een artikel reeds op. Hij verwijst naar

een studie van Wilhelm Reich. Deze socioloog ging op zoek naar de maatschappelijke fundamenteën van het nationaalsocialisme. Reich verkreeg door zijn analyse opmerkelijke inzichten. Nationaalsocialistische medewerkers tijdens de Tweede Wereldoorlog waren voornamelijk kleine zelfstandigen, overheidsambtenaren en dergelijke meer. Allen waren zij afkomstig uit de lagere middenklasse (Konst 2014, p. 137).

In *De keisnijder van Fichtenwald* zien we effectief heel wat figuren uit die middenklasse opduiken. Staengl is het archetype van een stipte en correcte ambtenaar, die zorgt voor regelmaat in de opslagplaats van Fichtenwald. Kunsthandelaar Erich Zelewski heeft als kleine zelfstandige baat bij het nazistische regime. Door culturele collaboratie kan hij gestolen kunst in slot Neu Kufstein opslaan en doorverkopen. De vader van Friedolien was ook afkomstig uit de hogere middenklasse, hij was namelijk een Duitse officier (1976, p. 187). Friedolien zelf komt als barpianist aan de kost. Ook in *De nazi en de kapper* is banaliteit sterk aanwezig. Max wijst er zelf op dat hij een gewoon bestaan leidde voor de oorlog: “Ikzelf was in die tijd niet meer dan een kleine vis” (2008, p. 57). Zijn ouders komen uit een lagere sociale klasse dan die van Friedolien in Ferrons roman. Al is zijn biologische vader hoogstwaarschijnlijk wel een zelfstandige ambachtsman of een kleine middenstander (2008, p. 7). Ook de moorden in de roman zijn op een gewone en alledaagse manier gepresenteerd. Zoals eerder gezegd, telde Max zijn slachtoffers zoals kinderen dat met een hinkelspelletje doen. Een tijdje later stopte hij zelfs met tellen. Het precieze aantal slachtoffers bleek niet meer van belang te zijn.

Dit alles doet sterk denken aan het boek dat Hanna Arendt schreef tijdens het proces van Eichmann in Jeruzalem. Tijdens die rechtszaak merkte de filosofe op dat Eichmann helemaal geen monster was zoals ze ervoor wel verwacht had (Arendt 2006, p. 54). Eichmanns familie was uit de lagere middenklasse afkomstig (2006, p. 31). Zelf heeft hij nooit iemand vermoord tijdens de Tweede Wereldoorlog. Indirect was hij echter betrokken bij de moorden, aangezien hij instond voor de transporten naar werk- en vernietigingskampen (2006, p. 119). Arendt heeft het in haar studie daarnaast over het feit dat de misdaden enkel en alleen konden ontstaan door het bureaucratische systeem dat de nazi's ontwikkeld hebben. Niet alleen de SS'ers treffen schuld, maar ook de administratieve medewerkers, de logistieke diensten en dergelijke meer (2006, p. 11). Ze komt dan ook tot de conclusie dat het kwaad een zeer banaal gegeven is. Die gedachte vinden we terug in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper*. De beschreven oorlogsmisdadigers staan absoluut niet bovenaan op de maatschappelijke ladder. Het zijn banale figuren die allen handelen uit eigenbelang (cf.

3.2.2.). In een bepaalde passage in *De nazi en de kapper* weerklinkt de theorie van Hannah Arendt:

Ikzelf was in die tijd niet meer dan een kleine vis. Ik had mijn ziel aan de duivel verkocht, had mezelf met laarzen en uniform aan het rad van de geschiedenis gehangen, maar mijn ‘gewicht’ legde niet zo’n ‘gewicht’ in de schaal. Wat is een kleine vis nu helemaal? En wat is een uniform nu helemaal? En wat is een paar laarzen nu helemaal? Maar miljoenen kleine vissen... met uniform en ook zonder... met laarzen en ook zonder... al die kleine vissen die toen ‘ja’ zeiden en samen met mij aan het grote rad van fortuin waren gaan hangen – die brachten het rad in beweging (2008, p. 57-58).

Dit citaat omschrijft helemaal wat Arendt in *Eichmann in Jeruzalem* reeds opmerkte. De oorlog kon pas tot stand gebracht worden door de hulp van duizenden mensen. Op zichzelf stelden die personen maatschappelijk gezien niet veel voor, maar door een samenwerkingsverband brachten ze “het rad in beweging”. De uitdrukking “met laarzen en ook zonder” kan verwijzen naar het feit dat niet alleen soldaten, maar ook ambtenaren, handelaars en dergelijken het oorlogswezen draaiende hielden. Slechts door een hevige samenwerking tussen verschillende “kleine vissen” is de Tweede Wereldoorlog en de Holocaust tot stand gebracht.

3.2.4. Verwongen moraal

In beide romans zijn geweld en seksuele escapades schering en inslag. In *De keisnijder van Fichtenwald* is het hoofpersonage seksueel geperverteerd. Hij is voyeuristisch en betast graag gestolen lingerie van vrouwen die hij persoonlijk kent. Zo is er een hoofdstuk in de roman waarin Friedolien de kamer van Irmgard binnensluipt. Hij masturbeert er terwijl hij aan haar slipjes en beha’s voelt. Hij ziet deze inbreuk als een verkrachting aan: “Iedere insluiting was een verkrachting geweest. Zij kon rustig blijven tateren over haar vriend, maar toevallig was ik het die mijn zaad op haar broekje had gestort” (1976, p. 95). Een gelijkaardige gebeurtenis doet zich verder in de roman voor. Friedolien trekt ’s nachts de lingerie van Rebecca Benta aan en bevredigt zichzelf. Opnieuw heeft hij een verkrachtingsfantasie: “Hoer,” siste ik, “je bent geen haar beter dan je moeder. Je verdient niet beter dan door een vuile bochelaar verkracht te worden” (1976, p. 216). Zijn obsessie met lingerie verklaart uiteindelijk waarom hij een bult heeft. Naast enkele schriftjes bewaart hij op zijn rug intieme kledingstukken die hij onder andere uit het magazijn van Fichtenwald ontvreemd heeft.

Ook de op orde en netheid gestelde Staengl trekt er af en toe eens op uit “naar de boerenmeiden” om ze te misbruiken (1976, p. 207). Op een dag besluit hij Friedolien mee te

nemen. Terwijl Staengl seks heeft met een meisje kijkt Friedolien door een gat in een wand toe. Ondertussen masturbeert hij. De verschillende scènes die zonet beschreven werden tonen allemaal aan dat Friedolien abnormale seksuele fantasieën heeft. Er kan ook opgemerkt worden dat Friedolien gedurende het hele verhaal niet in staat is om seks te hebben met een partner. Het blijft steeds bij masturbatie. In *De keisnijder van Fichtenwald* wordt verder een bepaalde nationaalsocialistische gedachtegang misbruikt. Vruchtbare Arische vrouwen dienden kinderen op de aarde te zetten, opdat het Duitse volk steeds talrijker zou worden. Staengl maakt daar gretig gebruik van:

De biologische strijd van ons volk is er op gericht bepaalde preutse vrouwelijke gevoelens te overwinnen. De tot baren bereide jonge vrouw verdient met evenveel eerbetoen bejegend te worden als de tot strijden bereide man (1976, p. 239).

Hij misbruikt meisjes op het platteland, maar ziet dat als een plicht om het vaderland te dienen. Dit past perfect bij de beeldvorming van Staengl als een opportunistisch figuur in de roman (cf. 3.2.2.). Het komt hem uitermate goed uit dat het vaderland een uitbreiding van het Arische ras wil. Op die manier kan hij zijn seksuele uitpattingen verantwoorden.

Ook Max heeft met een verwrongen seksuele moraal te kampen. Zelf werd hij in zijn jeugd door zijn stiefvader verkracht. Als volwassen man ontwikkelt hij een voorliefde voor extreem dikke vrouwen. Hij wil enkel naar bordelen waar vrouwen “lange en vette en zwetende borsten” hebben (2008, p. 293). Nadat Max en zijn stiefvader zich bij de SA aansloten beginnen ze zich ook zeer platvloers te gedragen. Ze slaan iedereen die ze als een volksvijand beschouwen in elkaar, laten luidruchtig winden en boeren, drinken erg veel en masturberen de hele tijd (2008, p. 51). Die passage zou eventueel kunnen refereren naar het feit dat macht zorgt voor een verwrongen moraal. Max was voor zijn aanstelling bij de SA nog geen geperverteerd of gewelddadig figuur. Pas wanneer hij op een hogere rang binnen de nationaalsocialistische maatschappij komt te staan, verliest hij zijn normen- en waardensysteem. Opvallend is daarnaast de manier waarop seks door protagonisten beleefd wordt. Personages hebben bijvoorbeeld seks omdat ze op die manier kunnen overleven. Zo heeft vrouw Holle geslachtsgemeenschap met een majoor omdat hij haar dan van voeding in conserven zou voorzien (2008, p. 84). Daarnaast treden er ook twee personages op – Slavitzki en Veronja – die Max seksueel misbruiken. Ten slotte slaagt het hoofdpersonage er niet in om betrekkingen te hebben tijdens zijn huwelijksnacht. Seks wordt dus nooit op een intieme en liefdevolle manier beleefd in de roman.

Ook brutaliteit treedt in beide romans frequent op. Günter – een SS'er en collega van Max – vertelde bijvoorbeeld ooit aan zijn echtgenote dat Max mensen vermoordde “met een grijns op zijn gezicht” (2008, p. 100). In het hoofdstuk hierboven (cf. 3.2.3.) werd reeds gewezen op de banaliteit van het kwaad. Dat motief duikt ook sterk op wanneer gruwelijkheden en geweld beschreven worden. Max Schulz doet bijvoorbeeld de verschillende manieren uit de doeken waarop hij gevangenen in Laubwalde vermoordde. De brutale wijze waarop dat gebeurde is op een uiterst banale manier uit de doeken gedaan. Uitspraken als “dat was mijn specialiteit” en “alleen moest het wel snel gaan” (2008, p. 100) getuigen van weinig respect voor de slachtoffers. Het lijkt er verder sterk op dat Max geconditioneerd raakt aan de gruwel en het geweld van de oorlog. Max ziet bijvoorbeeld op een bepaald moment het naakte lijk van een majoor in het huis van vrouw Holle. Zijn reactie getuigt van weinig empathie: “Max Schulz kromp niet ineen. Hij krabde alleen, krabde aan zijn achterste, dacht: Dat jeukt niet meer – dat was vroeger –” (2008, p. 96). Vervolgens pakt hij het lijk in en dumpt hij het op een pleintje in de stad alsof het de normaalste zaak ooit is.

In *De keisnijder van Fichtenwald* zijn er talrijke passages die aantonen dat de bewakers in het kamp doelloze agressie niet schuwen en misbruik maken van de macht die ze hebben:

Vaker dan gebruikelijk werden geagiteerde porren uitgedeeld. Eén keer zag ik zelfs hoe Sturmman Janke de kolf van zijn geweer in de rug van een argeloos rondkuierende patiënt zette. Dat gaf een akelig krakkend geluid (1976, p. 76).

[...] de grootste van de twee veiligheidsagenten [...] toen hij de jongste van de twee vrouwen uit alle macht in de rug schopte, zodat de vrouw vooroverviel, met haar gezicht in de opspattende modder (1976, p. 103).

Deze twee citaten zijn slechts enkele voorbeelden. Het is opvallend hoe vaak de zogenaamde ‘patiënten’ in het ‘sanatorium’ mishandeld en uitgekafferd worden. Dat draagt natuurlijk bij tot het beeld van Friedolien als onbetrouwbare verteller (cf. 2.1.2.). Aan het begin van het verhaal probeert hij de lezers te overtuigen dat hij bewaker is in een psychiatrische instelling. De aanhoudende mishandelingen en geruchten over mensproeven spreken dat beeld tegen. De lezer beseft door het frequente gebruik van geweld en brutale straffen dat het sanatorium een morbide metafoor is voor een concentratiekamp. De experimenten die Jankowsky op de gevangenen uitoeft worden ook zeer expliciet beschreven:

“De nummers 12384-16, 15923-02 en 21421-14 naar het laboratorium. Hup-twee, hup-twee.” Drie sullige mannen met dof starende ogen maakten zich bijna mechanisch los van de werkbank en sloften naar de deur, waar Schwitters ze ieder een welgerichte schop tegen het achterwerk verkocht. “En

voortmaken, jullie zijn al drie minuten over tijd, godverdomme.” Wist Schwitters dan niet dat deze stumperds al volledig verzwakt waren door de proeven die al geruime tijd op hen werden uitgevoerd? Als ze ’s avonds op hun britsen kropen moesten ze door anderen geholpen worden. Hun ledematen waren angstig gezwollen, als je ze wat stevig bij de arm greep, bleven de putten in het vlees zitten. Uit opmerkingen van Jankowsky had ik begrepen dat ze voor de koelproeven waren ingezet (1976, p. 165).

De verteller geeft naast de mishandelingen ook toe dat er menselijke experimenten uitgeoefend worden in Fichtenwald. De beschrijving van de gevangenen die reeds aan proeven onderworpen zijn is schokkend. Ze kunnen amper op hun benen staan en hebben gezwollen armen en benen. Jan Konst merkte dit gebrek aan moraal in *De keisnijder van Fichtenwald* ook op. Hij ging op zoek naar een mogelijke verklaring voor de aanwezigheid van bruto geweld in de roman. Konst ziet het geweld van de romanpersonages als een “onbeheersbare neiging tot destructiviteit die samenhangt met gefnuikte behoeftes en wensen” (Konst 2014, p. 145). In een ander artikel wijst Konst er ook op dat Friedolien zichzelf niet aan morele reflectie onderwerpt. Hij denkt niet na over de morele implicaties van het geweld in Fichtenwald (Konst 2009 p.281). Het geweld in *De keisnijder van Fichtenwald* is kortom een uitlaatklep voor vele protagonisten en het hoofdpersonage voelt geen oordeel over de agressiviteit van anderen. Deze stellingname kan ook op *De nazi en de kapper* toegepast worden. Max reflecteert eveneens niet over een gebrek aan moraliteit tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. Wanneer hij een lijk aantreft bij vrouw Holle stelt hij zichzelf geen verdere vragen. Nadat hij duizenden gevangenen in het concentratiekamp op gruwelijke wijze vermoord heeft, voelt hij geen schuldgevoelens. Eveneens de doodslag op Veronja zet hem niet aan het denken. Hij raapt de verschillende lichaamsdelen bijeen en maakt er een vuur van. Er is enkel aan het einde van de roman sprake van morele zelfreflectie. Dan komt Max tot inkeer over zijn daden en heeft hij schuldgevoelens.

3.2.5. Nazisme als religie

In *De nazi en de kapper* springt het zevende deel van het eerste hoofdstuk op motivisch vlak in het oog. Hitler trekt in dat deel naar het dorp van Max Schulz om er een redevoering te houden op de Ölberg. De manier waarop Max deze gebeurtenissen presenteert is zeer verheven. De stad doopt hij plots om tot een “bedevaartsoord” (2008, p. 39), Hitler noemt hij “het Allerheiligste” (2008, p. 41), “de grote genezer” (2008, p. 42) en “een profeet” (2008, p.44). Het spreekgestoelte van Hitler wordt tot een “altaar” omgedoopt (2008, p. 44). Aan het slot van zijn toespraak leest hij een deel uit het Nieuwe Testament voor en eindigt hij met de woorden: “Wie de volksvijand doodt, die heiligt mijn naam. En wie mij heiligt, die werkt mee

aan mijn heiligheid” (2008, p. 47). Het publiek begint eerst te bidden en begint vervolgens fanatiek de nazistische groet uit te brengen. (2008, p. 48). Het hoofdstuk lijkt op een persiflage van de Bergrede die Jezus Christus hield. Ironisch weliswaar, aangezien Christus opriep tot naastenliefde en stelde dat men kwaad niet met kwaad mocht vergelden. Hitler streeft in zijn redevoering naar het tegenovergestelde. Hij roept de menigte op om de volksvijand te vermoorden en wraak te nemen op de mislukking van de Eerste Wereldoorlog: “Twee ogen voor een oog. En tweeëndertig tanden voor een” (2008, p. 47).

Verder in de roman wordt af en toe opnieuw zo’n religieuze en verheven woordenschat aangewend. Max duikt bijvoorbeeld op een bepaald moment onder bij een oudere vrouw, Veronja genaamd. Hij wordt volledig afhankelijk van haar en moet talrijke mishandelingen doorstaan. Wanneer Veronja hem met een zweep wil slaan zegt ze het volgende: “Ik heb nog nooit een god geslagen [...] Iemand die een god is geweest” (2008, p. 125). Dit citaat bewijst dat naast Max ook andere personages de metaforiek rond nazisme als een religie volgen. Veronja vergelijkt een voormalig SS’er met een god.

Ook in *De keisnijder van Fichtenwald* krijgt het nazisme een religieuze invulling. Dat gebeurt zelfs op een meer regelmatige basis dan in *De nazi en de kapper*. In Ferrons roman worden de daderfiguren opnieuw geportretteerd als dienaren van een hogere macht. De leden van de nationaalsocialistische partijtop worden als goden gepresenteerd. Volgende citaten maken dat duidelijk:

Het hoogste ritueel waarbij priesters en gelovigen zich gezamenlijk storten in de euforie en de exaltatie van het bloedig offer der onderworpenheid aan het hoogste gezag (1976, p. 108).

Het deed me zelfs een klein beetje denken aan de toespraak van de manke god in het stadion (1976, p. 183).

De generatie der goden zou met het gangreen nog in de benen en de dampen van mosterdgas nog in de neusgaten een haat tegenover de overweldigers hebben ontwikkeld (1976, p. 189).

Een omgekeerde scheppingsdaad lijkt het duizelingwekkende doel te zijn van deze tot goden gebombardeerden [...] Zullen de goden pas tevreden zijn als zij de tanden in het eigen vlees hebben gezet? (1976, p. 203).

In het eerste citaat geeft de verteller zijn definitie van “oorlog” weer. In die omschrijving wordt reeds duidelijk dat heel wat volgelingen zich aan de nationaalsocialistische leiders onderwerpen alsof ze goden zijn die een offer nodig hebben. Ook in het tweede citaat wordt die gedachte aangehouden. De “manke god” waarover Friedolien het heeft, zou wel eens naar Joseph Goebbels kunnen verwijzen. Hij was namelijk niet goed te been, omdat hij in zijn jeugd een klompvoet kreeg ten gevolge van een beenmerginfectie (Roberts 2000, p. 9). Ook hij wordt als een goddelijk persoon beschouwd door de verteller in *De keisnijder van Fichtenwald*. Wanneer de verteller zoekt naar een mogelijke reden voor het ontstaan van de Tweede Wereldoorlog verwijst hij alweer naar de “generatie der goden”. In het derde citaat is beschreven hoe de nazi’s tijdens de Eerste Wereldoorlog gevoelens van haat tegenover de vijand ontwikkeld hebben. De metaforiek rond goden en nazi’s wordt gedurende het hele verhaal aangehouden. Naast de vier voorbeelden die hierboven opgelijst werden, zijn er nog tal van andere fragmenten in de roman op te merken waar de verteller naar de nazi’s refereert als goddelijke wezens.

Een mogelijke hypothese kan zijn dat het er in de historische werkelijkheid op een gelijkaardige manier aan toe ging. Filmfragmenten van Hitler tonen aan dat hij als een soort goddelijk figuur benaderd werd door zijn volgelingen. Hij brengt duizenden mensen na zijn toespraak in extase. Het is dan ook evident om de lijn naar een religie te trekken. Het nazisme vertoont gelijkaardige grondbeginselen. Adolf Hitler kan als een oppergod aanschouwd worden. Bepaalde leden van de NSDAP – onder andere Goebbels, Göring, Himmler en dergelijke – zouden als halfgoden kunnen doorgaan. De bevolking zou als dienaren van het geloof fungeren. Ten slotte zijn er nog de afvalligen, zoals Sinti, Roma, Joden, homoseksuelen, enzoverder. Zij worden voor hun afvalligheid gestraft en naar een werk- of vernietigingskamp gedeporteerd. Verder is er ook een dogma: het nationaalsocialisme.

3.2.6. Castratie en impotentie

Een laatste gelijkens tussen *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* heeft te maken met het motief van castratie en impotentie. Beide hoofdpersonages krijgen te maken met castratie. De ene heeft er een enorme angst voor, de andere wordt ervan verdacht dat zijn geslachtsdeel niet langer functioneel is omdat alle gekken in Fichtenwald gecastreerd worden. Beiden worden uiteindelijk effectief gecastreerd. Friedolien doet dit bij zichzelf als een wanhoopsdaad, Max wordt “symbolisch gecastreerd”. In de romans wordt het Duitse volk daarnaast stevast als een impotent volk voorgesteld.

In Hilsenraths roman wordt Max' angst om gecastreerd te worden reeds op de eerste bladzijden duidelijk gemaakt. Itzik Finkelstein wordt besneden en volgens Max is dat een "symbolische castratie" (2008, p. 10). Magere Hilda maakt de moeder van Max wijs dat ze het geslachtsdeel van een joodse jongen volledig afsnijden na diens geboorte. Ze raadt Minna aan om zo snel mogelijk hetzelfde bij haar zoontje te doen:

"Dan zou ik als ik jou was ook zijn piemeltje af laten snijden," zei magere Hilda. "Want luister, Minna. Dat groeit dan weer aan, vast net zo als bij de Joden, niet te lang, niet te kort, precies lang genoeg, maar wel uitzonderlijk dik en krachtig" (2008, p. 11).

Eenmaal thuis beslist Max' moeder om het geslachtsdeel van haar zoon effectief te verwijderen. Dat doet ze met de hulp van de vijf verschillende mogelijke vaders van het hoofdpersonage. Max staat echter zo'n vreselijke angsten uit dat hij zich kan loswrikken en zich op een van de mannen stort. Hij begint te bijten – ook al heeft hij nog geen tanden op dat moment – en laat zich vervolgens op de grond vallen (2008, p. 12). Dat hele gebeuren klinkt natuurlijk ongeloofwaardig. Een zuigeling is niet in staat om zich uit de houdgreep van zes volwassenen los te maken. Deze scène draagt opnieuw bij tot de karakterisering van het hoofdpersonage als een onbetrouwbare verteller. Desondanks tonen de eerste bladzijden wel aan dat Max een enorme vrees heeft om gecastreerd te worden. Die vrees blijft hem de hele tijd achtervolgen. Zo staat hij aan het einde van de Tweede Wereldoorlog doodsangsten uit, omdat de partizanen zijn collega's uit Laubwalde te pakken kregen en vermoord hebben. De partizanen hakten de hoofden en geslachtsdelen van de nazidaders af. Max Schulz vreest dat ze bij hem hetzelfde zouden doen wanneer ze hem vinden: "En vast en zeker – dacht ik toen – ook mijn pik, die wilden ze afsnijden... net als bij Günter... om me helemaal te onttronen... ook na mijn dood" (2008, p. 120).

Het geslachtsdeel staat in *De nazi en de kapper* vermoedelijk symbool voor macht. De nazi's die Laubwalde bewaakten verliezen hun macht wanneer ze door de partizanen worden aangehouden. Nadat ze vermoord zijn wordt hun lid verwijderd van het lichaam. Max droomde er daarnaast als kind af en toe van dat hij Slavitzki eigenhandig castrert om op die manier zijn autoriteit te kunnen ondermijnen. Hij droomt er ook van dat hij het geslachtsdeel van zijn stiefvader bij zichzelf zou aankleven, aangezien het langer is. Op die manier onderstreept Max de gedachte dat autoriteit en macht verbonden zijn met het geslachtsdeel. Pas wanneer hij het grote lid van zijn stiefvader verwijderd zou hebben om het vervolgens zelf te dragen, zou hij in staat zijn om macht te kunnen uitoefenen.

Uiteindelijk moet Max zich ondanks zijn angsten toch laten besnijden. Op die manier wordt zijn gedaanteverwisseling naar de joodse Itzik Finkelstein pas volledig. Aan het begin van de roman beschreef hij de besnijdenis zelf als een “symbolische castratie”. In Max’ eigen ogen wordt hij op het moment dat hij Itzik zijn identiteit aanneemt dus gecastreerd – zij het dan wel symbolisch. Ook na zijn gedaantewissel blijft het motief van castratie een rol spelen in het leven van Max. Hij krijgt namelijk te kampen met een minderwaardigheidscomplex en vraagt zich af of alle Joden met dat complex te maken krijgen:

Heb ik een minderwaardigheidscomplex? En is dat een typisch joods complex? [...] Ik vraag me af: heb je niet ook een castratiecomplex?” (2008, p. 179)

Max wil het joodse geloof voortdurend verdedigen tegen antisemitisch gedachtegoed. Hij stelt zichzelf de vraag of hij zich eventueel niet minderwaardig voelt en zijn nieuwe Joodse identiteit daarom wil verantwoorden. Dat minderwaardigheidscomplex stelt hij gelijk aan een castratiecomplex. Castratie is hier een metafoor voor de besnijdenis. Max gaat er dus vanuit dat Joden zich minderwaardig voelen omdat ze als kind besneden zijn. Hierdoor zouden ze meer de neiging hebben om hun geloof te willen rechtvaardigen. Daarnaast voelt hij zich symbolisch gecastreerd na zijn besnijdenis en dat heeft psychische en seksuele gevolgen. Hij slaagt er op een bepaald moment namelijk niet in om seks te hebben met een vrouw. Hij gelooft dat zijn besnijdenis voor die seksuele problemen zorgt, aangezien hij zich nu als een gecastreerd man voelt. Ook na zijn identiteitswissel heeft Max dus te kampen met problemen rond castratie en ziet hij het als een aanleiding voor een minderwaardigheidscomplex en seksuele problemen.

In *De keisnijder van Fichtenwald* speelt castratie ook een rol, al is het motief iets minder frequent aanwezig dan in Hilsenraths roman. In het concentratiekamp zouden alle gekken gecastreerd zijn. Dat beweert de joodse Rebecca Benda althans (1976, p. 324). Die uitspraak zou echter kunnen kloppen aangezien er experimenten met betrekking tot vruchtbaarheid in het kamp worden doorgevoerd: “Om iemand van visioenen te bevrijden snijdt men hier de zaadstrengen door” (1976, p. 158). Friedolien is zelf niet gecastreerd, zijn seksuele driften vormen daar een bewijs voor. Aan het einde pleegt hij echter zelfmoord door middel van castratie. Hij wou een laatste theatervoorstelling spelen in Fichtenwald en snijdt aan het einde van het stuk zijn geslachtsdeel af: “En zijn linkerhand grijpt rond zijn gezwollen lid, de rechter hakt toe. Een kreet van pijn, het mes valt op de grond.” (1976, p.324).

Naast castratie komt ook het motief van impotentie in beide romans aan bod. In *De keisnijder van Fichtenwald* wordt het Duitse volk als volgt beschreven:

Komisch, nietwaar, hoe het Duitse ras zijn *impotentie* bestrijdt [Cursief LP] (1976, p. 178).

Vormen van humor, zo ver voorbij de dood, dat het wel de laatste vorm van orgasme moet zijn die dit, *door impotentie verziekte volk* nog kan opbrengen [Cursief LP] (1976, p. 237).

Ook in *De nazi en de kapper* worden Duitsers voorgesteld alsof ze impotent zijn. In deze roman wordt echter wel een onderscheid gemaakt. Niet het gehele volk heeft te kampen met impotentie. Enkel zij die naar de redevoering van Hitler luisterden worden zo genoemd (2008, p. 42). Aanhangers van het nationaalsocialistische gedachtegoed worden op die manier door Hilsenrath als infertiel voorgesteld. Opnieuw lijkt het alsof fertiliteit en macht gelijk zijn aan elkaar. De nazidaders in *De nazi en de kapper* worden namelijk als vruchtbare en seksueel productieve mannen voorgesteld. Wanneer men niet aan die eisen voldoet, kan men zelfs niet tot de SS aantreden. Zo wordt onder andere Slavitzki bij het elitekorps van de nationaalsocialisten afgewezen omdat hij geen zuivere Ariër was en impotent bleek te zijn:

De SS wees hem af. Er klopte iets niet aan zijn stamboom. En ook niet met zijn lange lid. Want dat was slap. En dat bleef slap (2008, p. 55-56).

Mannen die gecastreerd zijn of niet langer fertiel zijn, kunnen volgens Hilsenrath geen macht uitoefenen. De daders in *De nazi en de kapper* zijn vaak betrokken in seksuele uitpattingen (cf. 3.2.4.). Dat verklaart eventueel waarom impotente burgers afgewezen worden bij het elitekorps van de nazi's. Ook in de *Keisnijder van Fichtenwald* hebben de meeste daders nog seks. In beide romans is het enkel het volk dat als impotent wordt voorgesteld. Dat zou eventueel verklaard kunnen worden door het feit dat zij machteloze volgelingen zijn. Enkel viriele mannen zouden in staat kunnen zijn om zich autoritair op te stellen en zo macht uit te oefenen op het weerloze "door impotentie verziekte volk" (1976, p. 237).

Conclusie

De Nederlandse auteur Louis Ferron maakte de Tweede Wereldoorlog niet bewust mee. Desondanks heeft die periode wel een invloed uitgeoefend op zijn oeuvre. Zijn Duitse vader stierf namelijk als soldaat bij de Wehrmacht tijdens de militaire dienst. In zijn Duitslandromans gaat Ferron daarom vaak op zoek naar de vaderfiguur. De Joodse schrijver Edgar Hilsenrath werd geboren in Duitsland. De Tweede Wereldoorlog heeft hij in tegenstelling tot Ferron wel degelijk bewust meegemaakt. Aan het begin van de oorlog kreeg zijn familie te kampen met antisemitisme. Uiteindelijk zagen zij zich genoodzaakt Duitsland te verlaten. Na enkele omzwervingen belandde Hilsenrath met zijn broer en moeder in een Oekraïens getto. De gruwel die de auteur tijdens die periode meemaakte kent een weerslag in de romans die hij later schreef. Op stilistisch en poëticaal vlak kennen beide schrijvers enkele raakvlakken, maar ook een paar verschillen. Hilsenrath staat vooral gekend om zijn groteske romans met een hoge dosis zwarte humor. Louis Ferron schreef naast gedichten, essays en vertalingen voornamelijk postmoderne romans. *De keisnijder van Fichtenwald* is een voorbeeld van een van de postmoderne historische romans die Ferron publiceerde.

Hoewel de auteurs zich in verschillende literaire velden bevonden en een verschillende biografie kennen, zijn er toch overeenkomstige procedés in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* op te merken. Door een analyse van het verhaal en de vertelling in beide romans kwamen enkele raakvlakken aan het licht. Een stilistische en motivische studie toonde aan dat Ferron en Hilsenrath enkele gelijkaardige stijlkenmerken en motieven gebruikten in hun Holocaustromans. In deze conclusie worden alle parallellen tussen *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* kort samengevat.

Narratologische parallellen

Vooreerst werd het verhaal in *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* bestudeerd. Een analyse van de karakterisering in de romans toonde aan dat de hoofdpersonages op een verschillende manier aan de lezer gepresenteerd worden. Waar Jankowsky en Friedolien op een indirecte wijze geportretteerd zijn, kan opgemerkt worden dat Max erg direct voorgesteld is aan de hand van uiterlijke kenmerken en typische karaktereigenschappen. Desondanks zijn de personages op een nagenoeg identieke wijze geportretteerd. Dokter Jankowsky, Friedolien Mahler en Max Schulz zijn allen onbetrouwbare

figuren. Aan het begin van de roman zijn de drie heren oorlogsmisdadigers. Op een bepaald moment in de roman verandert die positie echter. Friedolien wordt plots zelf opgesloten in Fichtenwald na een mislukte theatervoorstelling, Max neemt een slachtofferrol aan na de Tweede Wereldoorlog om zo een nieuw leven te beginnen. Jankowsky wordt opgevangen door het Amerikaanse leger na de oorlog. De hoofdpersonages in de *Keisnijder van Fichtenwald* en in Hilsenraths roman vertonen gemeenschappelijke karaktereigenschappen. Zowel Max als Friedolien worden als gekken en opportunisten voorgesteld. Die kenmerken werden in de motivische studie verder uitgediept. Een punt van verschil is het feit dat Friedolien op een postmoderne manier gekarakteriseerd is. Dat houdt in dat hij zichzelf ervan bewust is dat hij slechts een papieren personage in een roman is. Hij wordt niet als een levensecht figuur van vlees en bloed voorgesteld.

Op het niveau van de focalisatie verschilt de roman van Hilsenrath sterk van Ferrons roman. In *De nazi en de kapper* is er sprake van een sterke variatie in de focalisatie. Ten eerste wordt er met meervoudige focalisatie gewerkt. Dat houdt in dat niet alleen Max, maar ook andere personages de gebeurtenissen waarnemen. In *De keisnijder van Fichtenwald* deden enkel Friedolien en Jankowsky dienst als waarnemers. Dat betekent dat de focalisatie daar variabel is. Ten tweede is er ook een frequente afwisseling van interne en externe focalisatie in *De nazi en de kapper*. In Ferrons roman is de focalisatie voornamelijk intern. Ondanks deze verschillen heeft de focalisatie in beide romans wel hetzelfde doel. Telkens brengt de focalisatie namelijk het beeld van onbetrouwbare hoofdpersonages teweeg.

Vervolgens werd de vertelling in de romans van Hilsenrath en Ferron bestudeerd. Daar werd duidelijk dat naast de karakterisering en het soort focalisatie ook de vertelling bijdraagt tot het beeld van onbetrouwbare personages. Friedolien, Jankowsky en Max presenteren geen volledig en correct verhaal. Ze spreken zichzelf vaak tegen of geven telkens andere versies van dezelfde gebeurtenis. Daarnaast wijzen de drie personages af en toe zelf op het feit dat ze niet betrouwbaar zijn. De getuigenissen van andere personages benadrukken dat de hoofdpersonages in de romans niet te betrouwen zijn. De daderfiguren zijn telkens intra- en homodiëgetische vertellers. Al is er wel een verschil tussen de vertelinstanties. Friedolien en Jankowsky zijn steeds ik-vertellers. Bij Max ligt dat wat moeilijker. Hij praat zowel in de we-vorm als in de ik-vorm. Wanneer Max een ik-verteller is, verwijst hij soms naar zichzelf als “Max”, maar soms ook als “Itzik”. Dat verteltechnisch procedé geeft de lezer het vermoeden dat Max met een identiteitscrisis te kampen heeft.

Stilistische en motivische parallellen

In de *Keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* zijn enkele stilistische en motivische parallellen op te merken. Zo bevatten beide romans groteske eigenschappen. De hoofdpersonages vertonen bijvoorbeeld allen afwijkende lichamelijke kenmerken. Ook dood en leven zijn complementair in de romans van Hilsenrath en Ferron, wat een typisch kenmerk is van groteske literatuur. Daarnaast worden de personages telkens op een karikaturale manier voorgesteld. Bepaalde lichamelijke eigenschappen en karaktertrekken worden steevast uitvergroot. Ten slotte brengt een groteske schrijfstijl vervreemding van de werkelijkheid bij de lezer teweeg. Zaken die doorgaans als onmogelijk beschouwd worden, zijn in een groteske roman plots een normale zaak. Dat is zowel in *De keisnijder van Fichtenwald* als in *De nazi en de kapper het geval*.

Beide auteurs hebben zwarte humor in hun romans verwerkt. Al gebeurde dat bij Edgar Hilsenrath nadrukkelijker en frequenter dan in *De keisnijder van Fichtenwald*. Tragische gebeurtenissen tijdens de Tweede Wereldoorlog worden in het belachelijke getrokken. Slachtoffers van de Holocaust worden steevast bespot. Max Schulz lacht met de moorden die hij beging en maakt grappen over de vergassingsdood in de vernietigingskampen. Friedolien Mahler spot met de gevangenen in Fichtenwald door ze te vergelijken met dieren. Daarnaast zijn er ook enkele gebeurtenissen die tegelijkertijd komisch en tragisch van aard zijn. In *De keisnijder van Fichtenwald* loopt een Joodse gevangene de hele tijd heen en weer met soep. De beschrijving van dat ritueel is grappig, maar hardop kan de lezer er toch niet om lachen. Het meisje is namelijk erg wanhopig en bereidt zich op het ergste voor. Kortom, zwarte humor is in beide romans aanwezig, al past Louis Ferron deze vorm van humor op een subtielere wijze toe.

Op het gebied van motieven vertonen *De keisnijder van Fichtenwald* en *De nazi en de kapper* ook heel wat overeenkomsten. Zo zijn Max en Friedolien als dwazen gepresenteerd. Er bestaan twee parallellen in de romans tussen de daders die als gekken afgebeeld worden. Ten eerste wijzen andere personages in de roman vaak op hun geestesgestoordheid en zelf zijn de daders zich er ook van bewust dat ze gek zijn. Ten tweede worden de hoofdfiguren bij aanvang van het verhaal op een wat lacherige manier als dwazen bestempeld. Wat later in het verhaal krijgen ze beiden echter plots een officieel statuut als gek. Friedolien kiest daar op vrijwillige basis voor. Max wordt aan het einde van de roman gek verklaard omdat hij beweert dat hij een voormalig SS'er is. Ferrons oorlogsmisdadiger krijgt nog een extra functie

toebedeeld. Naast gek treedt Friedolien ook als carnavaleske nar op. Zowel op als naast het podium brengt hij andere protagonisten door zijn fratsen en uitspraken aan het lachen. Soms heeft hij de intentie om zijn publiek te amuseren, maar vaak krijgt hij ook onbedoeld de rol van clown toebedeeld.

Een andere karaktereigenschap die de nazidaders in beide werken delen is opportunisme. Er treedt geen enkel figuur in de roman op die oorlogsmisdadiger werd omwille van zijn of haar ideologie. De meeste daders hangen het nationaalsocialistisch gedachtengoed niet aan. Doorgaans zijn de daders ook geen antisemieten. De belangrijkste drijfveer die de meeste medespelers in de roman tot oorlogsmisdaden aangezet heeft, is opportunisme. Alle daders kiezen de weg uit die voor hen het voordeligste lijkt te zijn. Tijdens de oorlog kiezen ze de kant van de nazi's, na de Tweede Wereldoorlog sluiten ze zich aan bij het Amerikaanse leger of nemen ze een slachtofferrol aan. Sommige opportunisten in de romans zijn op zoek naar macht. Meestal gaat dat gepaard met een slechte jeugd en een overdreven autoritaire opvoeding, zoals dat bij Max en Friedolien het geval is. Anderen zijn opportunist uit veiligheidsoverwegingen. Wanneer ze aan de kant van de nazi's staan, zal hun leven gespaard blijven. Staengl en Leibl zijn daar uitstekende voorbeelden van.

Hannah Arendt reflecteerde naar aanleiding van het proces van Eichmann over het nationaalsocialisme en haar daders. Ze kwam tot de conclusie dat het kwaad iets zeer banaals is. De Holocaust kon pas tot stand komen door een hevige samenwerking tussen de partijtop van de NSDAP, de soldaten, administratieve en logistieke diensten, ambtenaren en dergelijke meer. Ook de kleine man heeft dus een rol gespeeld tijdens de oorlog. Deze gedachte komt in beide romans sterk naar voren. In *De nazi en de kapper* wijst Max er zelf op dat hij eigenlijk maar "een kleine vis" is. Hij is van lage afkomst, maar desondanks maakt hij wel deel uit van de ingenieus opgezette nazistische oorlogsmachine. Ook Friedolien bevindt zich als barpianist wat lager op de maatschappelijke ladder en werd toch bewaker in een concentratiekamp. De gebeurtenissen die door beide daders beschreven worden zijn ook op een overdreven banale manier weergegeven. Vaak worden mensproeven, mishandelingen en moorden als doodnormale zaken voorgesteld. Ook dat toont aan dat het kwaad banale vormen aan kan nemen tijdens de oorlog.

De daderfiguur heeft in beide romans een verwrongen seksuele moraal. Friedolien heeft nooit geslachtsgemeenschap, het blijft enkel en alleen bij masturbatie. Max is wel in staat om seks te hebben, maar daar gaan nooit gevoelens van liefde of intimiteit mee gepaard. Ofwel wordt hij

misbruikt, ofwel gaat hij langs bij prostituees. Wanneer hij in Palestina huwt, heeft hij op zijn huwelijksnacht geen seksuele betrekkingen met zijn vrouw. Beide mannen hebben ook met een specifieke fetisj te kampen. Waar Max stevast op zoek gaat naar de dikst mogelijke vrouwen, heeft Friedolien een speciale band met lingerie. Hij besnuffelt slipjes en verstopst gestolen dameslingerie in een doek die op zijn rug gebonden is. Dat verklaart meteen ook zijn bochel. Daarnaast ontwikkelt hij verkrachtingsfantasieën wanneer hij zichzelf bevredigt met onderbroeken en beha's van vrouwen die hij kent in zijn handen. Het lijkt er ook sterk op dat macht perverteert. Max vertoonde geen verwrongen moraal voor hij zich bij de SA aansloot. Meteen na zijn intrede bij de SA verandert zijn gedrag meteen. Hij kent geen normen en waarden meer. Het nationaalsocialistische gedachtegoed wordt daarnaast vaak misbruikt om gewelddadige en seksuele escapades te legitimeren. Zo misbruikt Staengl onder het mom van biologische oorlogsvoering probleemloos verschillende meisjes. Naast een verwrongen seksuele moraal is ook brutaal geweld schering en inslag in de Holocaustromans van Hilsenrath en Ferron. Die gruwelijkheden worden stevast op een banale manier weergegeven en het lijkt er sterk op dat bepaalde personages geconditioneerd raken aan het geweld. Wanneer Max bijvoorbeeld na de oorlog terug in Duitsland aankomt, stelt hij zich geen vragen als hij een lijk ziet liggen. Hij helpt op een zeer rustige manier mee om het lichaam te verwijderen. In *De keisnijder van Fichtenwald* is brutaliteit voornamelijk een uitlaatklep van bewakers in het kamp. De mishandelingen en experimenten worden op een expliciete manier beschreven. Opnieuw treedt er op het gebied van moraliteit een gelijkenis op tussen Ferrons roman en *De nazi en de kapper*. De hoofdpersonages reflecteren namelijk nooit over het seksueel misbruik, de experimenten, moorden en martelingen die rondom hun plaatsvinden. Eveneens vindt er geen morele zelfreflectie plaats. Enkel aan het einde van *De nazi en de kapper* beseft Max dat hij vreselijke fouten gemaakt heeft in de oorlog die hij nooit meer kan goedmaken. Op dat moment is er wel sprake van zelfreflectie.

Het nazisme wordt zowel door Hilsenrath als door Ferron voorgesteld als een religie. In beide romans worden de oorlogsmisdadigers als goden beschouwd. Het volk fungeert als een groepering van trouwe volgelingen. Vooral de toespraak van Hitler op de Ölberg is een goed voorbeeld van de religieuze metaforiek in de Holocaustromans. Reden voor dit motief zou eventueel met de structuur van het nationaalsocialisme te maken kunnen hebben. De nazistische partijtop bestond uit Adolf Hitler, gevolgd door enkele andere belangrijke spilfiguren. Zij kunnen als een oppergod en halfgoden beschouwd worden. Wat lager op de maatschappelijke ladder staat het gewone volk. Zij zijn als de trouwe aanhangers van Hitler

een soort van volgelingen van het geloof. Ten slotte is er nog een laatste klasse, namelijk die van de slachtoffers tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zij kunnen als bannelingen beschouwd worden. Door hun afvalligheid worden ze naar concentratie- en vernietigingskampen gedeporteerd.

Ten slotte komen de motieven van castratie en impotentie in beide romans voor. Op het gebied van impotentie wordt door Ferron en Hilsenrath dezelfde gedachtegang gevolgd. De nazidaders zijn viriele mannen, terwijl het Duitse volk impotent is. Dat zou eventueel symbool kunnen staan voor het feit dat de daders autoriteit hebben en het volk machteloos is. Daarnaast krijgen beide hoofdpersonages met castratie te kampen. Max heeft er als kind reeds een enorme angst voor ontwikkeld. Na de Tweede Wereldoorlog moet hij zich laten besnijden, opdat zijn identiteitswissel voldoende geloofwaardig is. Aan het begin van de roman vertelt hij echter dat hij de besnijdenis als een “symbolische castratie” beschouwt. Op het moment van zijn besnijdenis wordt Max in zijn eigen ogen dus symbolisch gecastreerd. Dat heeft zo zijn gevolgen. Hij krijgt een minderwaardigheidscomplex en heeft problemen op seksueel vlak. Friedolien is aanvankelijk niet gecastreerd. Aan het einde van de roman pleegt hij echter zelfmoord door zijn eigen geslachtsdeel eraf te snijden. In beide romans lijkt het geslachtsdeel vermoedelijk symbool te staan voor macht. Castratie en impotentie zorgen voor een verlies van autoriteit.

Bibliografie

Primaire bronnen

FERRON, LOUIS

1976 *De keisnijder van Fichtenwald of de metamorfosen van een bultenaar.*
Amsterdam: De Bezige Bij.

HILSEN RATH, EDGAR

1990 *Der Nazi und der Friseur.*
München: Piper Verlag.

2008 *De nazi en de kapper.*
Amsterdam: Anthos.

Secundaire bronnen

AREN DT, HANNAH

2006 *Eichmann in Jeruzalem. A Report on the Banality of Evil.*
New York: The Penguin Group.

BAKHTIN, MIKHAIL

1984 *Rabelais and his World.*
Bloomington: Indiana University Press.

BRAUN, HELMUT

2006 *Ich bin nicht Ranek. Annäherung an Edgar Hilsenrath.*
Berlijn: Dittrich Verlag.

2008 “Nawoord”, in: Edgar Hilsenrath, *De nazi en de kapper.*
Amsterdam: Anthos.

CAMPBELL, BRUCE

1998 *The SA Generals and the Rise of Nazism.*
Kentucky: The University Press of Kentucky.

DOPHEIDE, DIETRICH

2000 *Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths.*

Berlijn: Weissensee Verlag.

DEKKER, RUDOLF

2015 “De verdwenen humor van de Gouden Eeuw”, in: Rudolf Dekker e.a. (red.), *Humor in geschiedenis en kunst.*

Hilversum: Uitgeverij Verloren.

FEINBERG, LEONARD.

1978 *The Secret of Humor.*

Amsterdam: Editions Rodopi.

FRIEDLANDER, HENRY

1997 *The Origins of Nazi Genocide. From Euthanasia to the Final Solution.*

Chapel Hill: The University Of North Carolina Press.

HERMAN, LUC EN BART VERVAECK

2009 *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse.*

Nijmegen: Vantilt, 2009.

HOLLAND, NORMAN

1990 *Holland's Guide to Psychoanalytic Psychology and Literature-and-Psychology.*

Oxford: Oxford University Press.

KONST, JAN

2009 “Je lijkt me gevaarlijker dan al die hoge heren bij elkaar. Referentialiteit en retorica in

De keisnijder van Fichtenwald (1976) van Louis Ferron”, in: *Nederlandse Letterkunde*, 14, nr. 3, p. 271-295.

2014 “De heilige plicht van de gehoorzaamheid. De karaktertekening in de

Duitslandromans van Louis Ferron tegen de achtergrond van het concept van de autoritaire persoonlijkheid”, in: *Internationale Neerlandistiek*, 52, nr. 2, p. 135-154.

2015 *Alles waan: Louis Ferron en het derde rijk.*

Amsterdam: De bezige bij.

OOSTERHOLT, JAN

2005 “Cultuurkritiek aan de hand van een representatie van de holocaust: De keisnijder van Fichtenwald van Louis Ferron”, in: *Neerlandica Extra Muros : Tijdschrift van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek*, 43, nr. 2, p. 28-38.

ROBERTS, JEREMY

2000 *Joseph Goebbels: Nazi Propaganda Minister*.
New York: The Rosen Publishing Group.

ROGGEMAN, WILLEM M.

1983 “Gesprek met Louis Ferron”, in: *De Vlaamse gids*, 83, nr. 4, p. 7-21.

ROSENFELD, ALVIN H.

2004 “The problematics of Holocaust Literature”, in: Harold Bloom e.a. (red.), *Literature of the Holocaust*.
New York: Chelsea House Publishers.

SPIESSENS, ANNELEEN

2013 *Quand le bourreau prend la parole. Génocide et littérature*.
Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.

STEVEN, STROOBANTS

2012 *Geschiedenis maken. De vernieuwing van de Nederlandstalige historische roman na 1970*.
Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.

VAHSEN, PATRICIA

2008 *Lesarten. Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath*.
Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

VAN BORK, GÉ J.

2012 “Grotteske”, in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*.

2012 “Black comedy”, in: *Algemeen Letterkundig Lexicon*.

VAN GILS, J.B.F.

1940 “Het snijden van den kei”, in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, 2, nr. 14, p. 1310-1322.

VANSPEYBROUCK, ELISE

2009 *Het Gruwelijke Complot Dat Geschiedenis Heet : De Postmoderne Historische Roman In Het Oeuvre Van Louis Ferron* [Masterproef].

Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.

VERVAECK, BART

1996 “Woordloos beschrijven: postmoderne aspecten in Turkenvespers van Louis Ferron”, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 141, nr. 1, p. 118-129.

2007 *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman.*

Brussel/Nijmegen: VUBPress & Vantilt.

2007 “Louis Ferron, De keisnijder van Fichtenwald”, in: Ton Anbeek e.a. (red.), *Lexicon van Literaire Werken*, 73.

2011 “Louis Ferron”, in: Hugo Brems, Ad Zuiderent en T. Van Deel (red.), *Kritisch literatuur lexicon*, 120, p. 17-24.

WESSELING, LIES

1987 “Louis Ferron en de historische roman.”, in: *Forum der Letteren* 28, p. 24-34.

