Quaderni, Nuova Serie 2

Centro Tedesco di Studi Veneziani
Deutsches Studienzentrum in Venedig

Werner Sollors

Ein Kind in Bergen-Belsen

Un bambino a Bergen-Belsen

hrsg. von — a cura di
Marita Liebermann

CAFO
SCAR
INA

Werner Sollors
Un bambino a Bergen-Belsen / Ein Kind in Bergen-Belsen

Conferenza tenuta in occasione delle giornate veneziane della memoria dell'Olocausto nell'ambito del ciclo «Ponti – Incontri» del Centro Tedesco di Studi Veneziani in data 21 gennaio 2019.

Traduzione dall'inglese e tedesco in italiano di Susanna Kàràsz e Roberta Colbertaldo

Testo originale a fronte

A cura di Marita Liebermann

Redazione Michaela Böhringer

Centro Tedesco di Studi Veneziani
Deutsches Studienzentrum in Venedig
Palazzo Barbarigo della Terrazza
San Polo 2765/a
30125 Venezia
www.dszv.it

Quaderni, Nuova Serie 2

© 2022 Werner Sollors
© 2022 Marita Liebermann
ISBN: 978-88-7543-514-1

Copyright © 2014 by the President and Fellows of Harvard College
Pubblicato previo accordo con la Harvard University Press

Copyright © 2017 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Veröffentlicht mit Zustimmung des Universitätsverlags Winter

Libreria Editrice Cafoscarina srl
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti riservati

Prima edizione settembre 2022

Stampato in Italia

Volume pubblicato con i contributi dell'Incaricata del Governo Tedesco per la Cultura e i Media – Publikation mit Unterstützung der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien.

Inhalt — Indice

Ein Kind in Bergen-Belsen.
Eine Fotografie aus dem Jahr 1945

Un bambino a Bergen-Belsen.
Una fotografia del 1945

Werner Sollors 7

Abbildungen | Illustrazioni 91

Nachwort: Über (un)mögliche Brücken –
Fotografien der Shoah heute

Postfazione: Sui ponti (im)possibili –
le fotografie della Shoah oggi

Marita Liebermann 101

Werner Sollors

Ein Kind in Bergen-Belsen. Eine Fotografie aus dem Jahr 1945

Un bambino a Bergen-Belsen. Una fotografia del 1945

Wir sind arme, flüchtige Fakten,
und dies ermahnt uns,
jeder Figur auf dem Photo
ihren lebendigen Namen zu geben.

Robert Lowell, „Epilog“[1]

In memoriam Giorgio Cagidemetrio (1918-2004)

7. Mai 1945: Am Tag der deutschen Kapitulation, mit der der Zweite Weltkrieg offiziell zu Ende geht, bringt die amerikanische Illustrierte *Life* eine Titelgeschichte über das deutsche Volk heraus. Diese Nummer enthält sowohl heitere, vielfarbige Werbeanzeigen als auch erschütternde Schwarz-Weiß-Fotografien. Das Bild, das den Foto-Essay über ‚Gräueltaten‘ einleitet, ist jedoch besonders beunruhigend (Abb. 1).[2]

Ein kleines Kind geht um die Mittagszeit auf einer sonnigen, breiten Waldstraße auf den Fotografen zu. Der Junge ist ordentlich mit Hemd, gestreiftem Wollpullover, knielangen Hosen, kurzen Socken und Lederschuhen

[1] Robert Lowell, *Gedichte. Englisch und Deutsch,* übers. von Manfred Pfister. Stuttgart 1982, S. 173.

[2] *Life*, 7. Mai 1945, S. 32.

Noi siamo poveri fatti passeggeri,
da ciò ammoniti a dare
a ogni figura nella fotografia
il suo nome vivente.

Robert Lowell, *Epilogo*[1]

Giorgio Cagidemetrio (1918-2004): in memoriam

7 maggio 1945: nel giorno della resa tedesca, che sancì ufficialmente la fine della Seconda Guerra Mondiale, la rivista statunitense «Life» dedicò la copertina ad un articolo sul popolo tedesco. Il numero include sia vivaci pubblicità a colori che angoscianti fotografie in bianco e nero. L'immagine che apre il fotoreportage sulle "atrocità" è particolarmente inquietante (fig. 1).[2]

È circa mezzogiorno ed un bambino piccolo vestito di tutto punto – camicia, maglione di lana a righe, calzoncini al ginocchio, calzini corti e scarpe di cuoio – avanza verso il fotografo lungo una strada ampia e soleggiata

[1] Robert Lowell, *Giorno per giorno*, a cura di Francesco Rognoni con uno scritto di Seamus Heaney, Milano 2001, p. 273. Nota redazionale: tutte le citazioni nonché i titoli dei testi menzionati nel volume, la cui fonte non è in lingua italiana, sono stati tradotti da Susanna Kàràsz mentre le indicazioni bibliografiche di questi corrispondono alle note originali.

[2] «Life», 7 maggio 1945, p. 32.

gekleidet, und sein Schatten ist auf dem hellen Boden scharf umrissen. Er scheint zügig zu laufen, denn seine rechte Hand, die im Foto unscharf erscheint, zeigt, dass er in Bewegung ist. Sein Kopf ist nach links gewandt (von ihm aus gesehen nach rechts), und er blinzelt, offenbar weil ihn die Mittagssonne blendet. Er scheint jedenfalls direkt in die Kamera zu blicken, folglich ebenso in die Richtung des Betrachters. Wie Kinder es häufig tun, läuft er anscheinend entlang einer Linie, die auf der unbefestigten Straße im Vordergrund deutlich zu erkennen ist. Aus dem Hintergrund gehen, perspektivisch verkürzt, zwei Frauen dem Jungen hinterher. Die Straße kommt aus einem parkartigen Wald von jungen, schmalen Kiefern mit dünnen Stämmen, der die obere Hälfte der Fotografie bis zu einer unsichtbaren horizontalen Trennlinie einnimmt.

Der untere rechte Bildteil kommt als Schock. Ein großer Keil, geformt von der Straßenbiegung und einem Weg, den man am unteren Rand der Bäume ausmachen kann, ragt in das Bild hinein, das friedvoll scheinen könnte, wenn die Straßenböschung nicht mit vielen ausgemergelten Leichnamen bedeckt wäre. Manche sind angezogen, manche liegen unter Laken, Decken, Kleidungsstücken oder Lumpen, manche sind unbekleidet. Einige nackte, bis auf die Knochen abgemagerte Beine scheinen auf den laufenden Jungen hinzu-

che attraversa un bosco. La sua ombra dai contorni nitidi si staglia sul chiarore della strada. Sembra camminare a passo svelto e infatti la sua mano destra è sfocata, a indicarne il movimento. Ha la testa rivolta verso sinistra (ossia verso la propria destra) e strizza un po' gli occhi, evidentemente perché abbagliato dal sole di mezzogiorno. In ogni caso sembra che guardi dritto nell'obiettivo, e dunque in direzione dello spettatore. Come spesso fanno i bambini, cammina seguendo una linea che si distingue chiaramente in primo piano sulla strada sterrata. Sullo sfondo invece si intravedono, rimpicciolite dalla prospettiva, due donne che avanzano nella stessa direzione del bambino. La strada emerge da un bosco di abeti giovani, slanciati, dai tronchi sottili; il bosco, simile ad un parco, occupa la metà superiore della fotografia fino ad un'invisibile linea orizzontale.

La metà inferiore destra dell'immagine è scioccante. La strada e il sentiero, che si distingue ai piedi degli alberi, si inseriscono come un cuneo in un'immagine che potrebbe apparire serena se il terrapieno che costeggia la strada non fosse cosparso di molti cadaveri emaciati, alcuni vestiti, altri adagiati sotto lenzuola, coperte, indumenti o stracci, altri ancora nudi. Diverse le gambe nude, di una magrezza scheletrica, che sembrano puntare in direzione del bambino che cammina. Ad un

deuten. Auf den ersten Blick könnte man den Eindruck bekommen, dass diese liegenden Gestalten schlafen. Sobald man erkennt, dass es sich um Tote handelt, sieht man auch den Jungen anders. Sein Kopf scheint sich nun nicht nur vom Sonnenlicht abzuwenden, sondern mehr noch von dem entsetzlichen Anblick, dem er sich nicht aussetzen möchte.

Das Foto hat die Wirkung eines beängstigenden Albtraums. Es erinnert an eine besonders beunruhigende Variante des Märchens von Hänsel und Gretel, das in einem furchterregenden, verhexten Wald spielt, wo entsetzliche Verbrechen verübt worden sind und wo die Regel, dass Tote bestattet werden müssen, missachtet worden ist. Im Gegensatz zwischen den Senkrechten der Baumstämme sowie der gehenden Gestalten und den waagerecht aufgereihten Leichen auf dem Boden ist auch die Trennlinie zwischen Leben und Tod abgebildet, eine Linie, die mit dem, was hier vor der Aufnahme dieser Fotografie passiert sein muss, gewaltsam überschritten worden ist.

Der kleine Junge ist unser Eingangspunkt beim Betrachten des Bildes, und wahrscheinlich sind wir geneigt, uns mit ihm zu identifizieren und zu fragen, warum er ganz allein einen von Leichen gesäumten Weg entlang gehen muss. Als die Fotografie erstmals in der Zeitschrift *Life* veröffentlicht wurde, trug sie die Bildunterschrift:

primo sguardo queste figure distese potrebbero sembrare semplicemente addormentate ma, una volta compreso che si tratta di cadaveri, ecco che il bambino non sembra più distogliere lo sguardo soltanto dalla luce del sole, ma anche da quello spettacolo raccapricciante al quale non vuole esporsi.

L'effetto della foto è quello di un incubo orrendo, sembra una versione particolarmente inquietante della fiaba di Hansel e Gretel, ambientata in un terribile bosco stregato nel quale sono stati commessi crimini spaventosi, nel quale è persino stato violato il principio che vuole che venga data sepoltura ai morti. Nel contrasto tra la verticalità dei tronchi d'albero e delle figure in movimento da un lato e l'orizzontalità dei cadaveri adagiati al suolo dall'altro, viene rappresentata anche la linea che divide la vita dalla morte, linea violentemente oltrepassata dagli eventi che devono aver preceduto il momento in cui la fotografia è stata scattata.

Il bambino è la nostra chiave d'accesso all'immagine e probabilmente tendiamo ad identificarci con lui, a chiederci perché sia costretto a percorrere tutto solo un sentiero costeggiato da cadaveri. Al momento della sua prima pubblicazione su «Life», l'immagine era corredata dalla seguente didascalia:

EIN KLEINER JUNGE SCHLENDERT
EINE STRASSE ENTLANG,
DIE NAHE DEM LAGER BELSEN
MIT LEICHEN GESÄUMT IST

Diese Bildlegende, die wahrscheinlich nicht vom Fotografen, sondern von Redakteuren der Zeitschrift ausgewählt wurde, verstärkt den Kontrast zwischen dem kleinen Jungen, der ‚schlendert' und den Leichen, die die Doppeldeutigkeit des Begriffs ‚Lager' aufheben und dem dargestellten Grauen einen Namen geben: den des Konzentrationslagers Bergen-Belsen. Die gegenüberliegende Seite verdeutlicht die Bedeutung von nationalsozialistischen KZs wie Bergen-Belsen und Buchenwald mit weiteren Fotos, die sterbende Männer und Frauen, hungernde in dreistöckige Pritschen gepferchte Menschen und die Auswirkungen von Unterernährung auf Gefangene abbilden (Abb. 2).

Weit verbreitete Fotografien der Opfer massenhafter Gräueltaten in Konzentrationslagern wurden in den letzten Kriegswochen ein einflussreiches Medium und blieben auch für die Umerziehungskampagne der Nachkriegszeit von Bedeutung. So fotografierte Lee Miller Dachau und Buchenwald für *Vogue*, und *Life* schickte David E. Scherman nach Dachau, Buchenwald und Penig und Margaret Bourke-White ebenfalls nach Buchenwald.

UN BAMBINO PASSEGGIA
LUNGO UNA STRADA COSTEGGIATA
DA CADAVERI PRESSO
IL CAMPO DI BELSEN

Questa didascalia, scelta probabilmente non dal fotografo ma dai redattori della rivista, non fa che rafforzare il contrasto tra il bambino che "passeggia" e i cadaveri; l'ambiguità del termine "campo" si dissolve, dando un nome ben preciso all'orrore rappresentato: si tratta del campo di concentramento di Bergen-Belsen. Sulla pagina a fianco, il significato di Bergen-Belsen e di Buchenwald, altro campo di concentramento nazista, viene chiarito ulteriormente attraverso una serie di fotografie che ritraggono uomini e donne agonizzanti, nonché individui affamati stipati sulle tavole di legno dei letti a tre piani e mostrano gli effetti della malnutrizione sui prigionieri (fig. 2).

Nelle ultime settimane di guerra, la diffusione capillare delle fotografie che ritraevano le vittime delle atrocità di massa perpetrate nei campi di concentramento divenne uno strumento potente, che continuò ad essere di fondamentale importanza anche nella campagna rieducativa che seguì alla fine della guerra. Lee Miller fotografò Dachau e Buchenwald per «Vogue», mentre «Life» inviò David E. Scherman a Dachau, Buchenwald e Penig e Margaret Bourke-White anche lei a Buchenwald. Le

Die Fotos der abgemagerten Gefangenen auf den Schlafkojen waren von Bourke-White.

Verbreitet wurden solche Fotografien von Konzentrationslagern auch mit der Unterstützung General Dwight D. Eisenhowers. Nachdem dieser am 12. April 1945 die toten und gerade noch lebendigen Lagerinsassen sowie die überlebenden Zwangsarbeiter in Ohrdruf, einem Außenlager von Buchenwald gesehen hatte, hielt er es für notwendig, sicherzustellen, dass derartige Stätten dokumentiert werden, und forderte, „der Öffentlichkeit in Amerika und England diese Beweise unverzüglich zugänglich zu machen, und zwar so, daß für zynische Zweifel kein Raum blieb."[3] Es gab viel Diskussion über die krass realistische Fotodokumentation, und unter den Alliierten machten Russen und Franzosen weniger Gebrauch von Gräuelfotos als Briten und Amerikaner. Die von *Life* im Mai 1945 abgedruckten Leserbriefe sprachen sich überwiegend für das Verbreiten solcher grauenvollen Aufnahmen aus, auch wenn sie ‚Übelkeit erregen' und ‚schwer zu ertragen' sein mochten; lediglich ein Leser warnte, dass solche Bilder nur geeignet seien, an das Gefühl zu appellieren und Rachegelüste zu wecken.[4]

[3] Dwight D. Eisenhower, *Kreuzzug in Europa,* übers. von Werner Preussner, Amsterdam 1948, S. 469-470.

[4] *Life,* 28. Mai 1945, S. 2, 4.

fotografie dei prigionieri emaciati sulle cuccette di legno erano opera di Bourke-White.

Le foto dei campi di concentramento furono diffuse anche su incoraggiamento del generale Dwight D. Eisenhower: avendo visto, il 12 aprile del 1945, gli internati – morti o a malapena vivi – e i lavoratori forzati superstiti di Ohrdruf, un sottocampo di Buchenwald, egli sentì l'urgenza di assicurarsi che questi luoghi venissero documentati e richiese che la prova venisse «subito messa dinanzi al pubblico americano e inglese, in modo che non rimanesse luogo a dubbio alcuno.»[3] L'utilizzo di documenti fotografici caratterizzati da un crudo realismo fu oggetto di acceso dibattito e, tra gli Alleati, l'uso di immagini atroci fu meno frequente da parte russa e francese di quanto non lo fosse da parte inglese e americana. Nelle lettere pubblicate su «Life» nel maggio del 1945, la maggioranza dei lettori si esprimeva a favore della diffusione di queste fotografie spaventose, benché facessero "venire da vomitare" e fossero "intollerabili"; soltanto uno di loro ritenne che queste immagini atroci non servissero ad altro che a suscitare forti emozioni e a scatenare sete di vendetta.[4]

[3] Dwight D. Eisenhower, *Crociata in Europa*, unica traduzione autorizzata dall'inglese di Fernanda Pivano, Milano 1949, p. 506.

[4] «Life», 28 maggio 1945, pp. 2, 4.

Fotografien der Gräuel ermöglichten Betrachtern, indirekt Zeugen von Szenen unsagbaren menschlichen Leidens zu werden. So erinnerte sich zum Beispiel Susan Sontag an den Augenblick im Juli 1945, als sie in einem Buchladen im kalifornischen Ort Santa Monica erstmals Fotografien von Bergen-Belsen und Dachau sah: „Nichts, was ich jemals gesehen habe – ob auf Fotos oder in der Realität –, hat mich so jäh, so tief und unmittelbar getroffen. Und seither erschien es mir ganz selbstverständlich, mein Leben in zwei Abschnitte einzuteilen: in die Zeit, bevor ich diese Fotos sah (ich war damals zwölf Jahre alt) und die Zeit danach." Sontag fährt fort: „Was konnte es nützen, sie zu betrachten? Es waren lediglich Fotos – von Ereignissen, über die ich noch kaum etwas erfahren und auf die ich nicht den geringsten Einfluß hatte, von Leiden, die ich mir kaum vorstellen und zu deren Linderung ich nichts beitragen konnte. Als ich die Fotos betrachtete, zerbrach etwas in mir."[5] Auch Chaim Potok sah die Fotos von Bergen-Belsen in Zeitschriften und Zeitungen und beschreibt in seinem Buch *Am Anfang* (engl. Erstausgabe 1975) die Wirkung, die diese Fotos – „groß, scharf, schwarz-weiß und grauenvoll" – auf ihn hatten:

> Jeden Tag gab es jetzt Photographien. Den ganzen Mai hindurch strömten Rechtecke über den Ozean

[5] Susan Sontag, *Über Fotografie,* übers. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt a.M. 2016, S. 25.

Le immagini delle atrocità commesse consentivano al pubblico di assistere, da testimone indiretto, a scene di incredibile sofferenza umana. Susan Sontag, ad esempio, ricordò così il momento in cui, nel luglio 1945, vide per la prima volta fotografie di Bergen-Belsen e Dachau in una libreria di Santa Monica, in California: «Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo […].» Sontag prosegue così: «Ma a che cosa servì vederle? Erano soltanto fotografie, di un evento di cui avevo appena sentito parlare e sul quale non potevo avere alcuna influenza, di sofferenze che riuscivo a stento a immaginare senza che potessi fare niente per alleviarle. Ma quando guardai quelle fotografie, qualcosa si spezzò.»[5] Anche Chaim Potok vide le fotografie di Bergen-Belsen su giornali e riviste e nel suo libro *In principio* (prima edizione inglese 1975) descrisse gli effetti che quelle immagini «grandi, a fuoco, in bianco e nero e crudamente raccapriccianti» ebbero su di lui:

> Ogni giorno c'erano nuove fotografie. Per tutto il mese di maggio proseguì il flusso di rettangoli

[5] Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino 2004, p. 19.

> auf die Seiten unserer Zeitungen: Berge von Leichen, Gruben voller Knochen, die Haufen nackter Toter und die starrenden Augen und ausgemergelten Gesichter der Überlebenden. […] [I]ch […] versuchte, die Grenzen der grausamen Rechtecke zu überschreiten – ich konnte es nicht. Diese mörderischen Rechtecke des gespenstischen Grauens lagen jenseits meines Fassungsvermögens. Sie ließen mich nicht hinein. […]
>
> Später saß ich im Hörsaal und vermochte meinen Blick nicht auf die Worte in meinem Talmudband zu richten. Ich starrte durch die hohen, breiten Fenster auf die Straße, und da, auf dem Kopfsteinpflaster, sah ich die Photographien von Bergen-Belsen. Groteske Gestalten mit abgezehrten Armen und Beinen und Brustkörben und Köpfen lagen auf einer steinernen Rampe aufgestapelt wie makabres Klafterholz. […] Rechts davon sah ich Bäume und ein Stück Himmel.[6]

Es war das Zeitalter des Fotojournalismus, und die in *Life* veröffentlichten Bilder erschienen meist ohne Namen der Fotografen, eben als *Time&Life*-Fotos. Aber wie Klaus Honnef schreibt, ist ein Foto „immer ein doppeltes Bild: Es zeigt seinen Gegenstand und mehr oder weniger sichtbar, ‚dahinter', den ‚Gegenschuß': das Bild des Photographen im Moment der Aufnahme."[7] Bei unserem Bild

[6] Chaim Potok, *Am Anfang*, übers. von Margaret Carroux, Tübingen 1977, S. 470-471, 480.

[7] Klaus Honnef, „Schuß und Gegenschuß in der Photographie des Krieges über Deutschland", in: *Ende und Anfang: Photographen in Deutschland um 1945,* Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 19. Mai

> dall'altra sponda dell'oceano fino alle pagine dei nostri giornali: ammassi di cadaveri, cumuli di ossa, i resti nudi dei morti e i volti attoniti e scheletrici dei sopravvissuti. […] Io […] tentai di varcare i confini di quei rettangoli crudeli… e non ci riuscii. Erano oltre la portata della mia mente, quei malevoli rettangoli di orrore spettrale. Non mi permettevano di entrare. […]
>
> Più tardi quel giorno, nell'aula, non riuscii a fissare lo sguardo sulle parole del Talmud. Dalle alte e grandi finestre scrutai la strada e lì, sul selciato, vidi le fotografie di Bergen Belsen. Figure grottesche, braccia e gambe e toraci e teste scheletrici allineati come in una macabra catasta di legna su una rampa di pietra. […] Sulla destra gli alberi e uno squarcio di cielo.[6]

Era l'epoca del fotogiornalismo ed in genere le fotografie che «Life» pubblicava per la serie «Time&Life» non erano corredate dai nomi dei fotografi. Ma come scrive Klaus Honnef, una foto è "sempre un'immagine doppia: mostra il proprio oggetto e, più o meno visibile *dietro* di esso, il *controcampo*: l'immagine del fotografo stesso nel momento in cui scatta."[7] Nel caso della fotografia che stiamo

[6] Chaim Potok, *In principio*, traduzione dall'inglese di Mara Muzzarelli, Milano 2000, pp. 563, 574, 575.

[7] Klaus Honnef, *Schuß und Gegenschuß in der Photographie des Krieges über Deutschland* in *Ende und Anfang: Photographen in Deutschland um 1945*, hg. von Klaus Honnef, Ursula Breymayer. Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums vom 19. Mai bis 29. August 1995, Berlino 1995, pp. 8, 13.

führt dieser Gedankengang zu einem englischen Fotografen namens George Rodger, 1908 geboren, der ein paar Tage nach der Befreiung des Lagers am 15. April 1945 für *Life* nach Bergen-Belsen kam. Er war sowohl für die Sorgfalt, mit der er seine fotografischen Kompositionen ästhetisch gestaltete, bekannt als auch für seine mutige Fotodokumentation der deutschen Bombenangriffe auf London, der Landung der Alliierten in der Normandie und der Befreiung Frankreichs, Belgiens und Hollands, wobei ihm atemberaubend schöne Fotografien mit düsteren Motiven gelangen. Das Foto des kleinen Jungen nahm Rodger am 20. April 1945 auf – an Hitlers 56. und seinem letzten Geburtstag. Es war eines von 34 Bildern, die er in Bergen-Belsen machte. In Bergen-Belsen anzukommen, war ein entsetzliches Erlebnis für Rodger, der erst glaubte, viele schlafende Gestalten zu sehen, aber schnell erkannte, dass es sich um Leichen handelte.[8]

Rodger arbeitete mit einer 35 mm Leica und einer Rolleiflex, wobei er die Fotos oft aus einem Jeep heraus aufnahm. Von einem Jeep aus hatte er auch mit Robert Capa die Befreiungsfeiern in Paris fotografiert. Als er sich später an

---

bis 29. August 1995, hg. von Klaus Honnef und Ursula Breymayer, Berlin 1995, S. 8, 13.

8 Interview, in: *La libération des camps et le retour des déportés,* sous la direction de Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch, Bruxelles 1995, S. 94.

esaminando, si tratta di un fotografo inglese di nome George Rodger, nato nel 1908. Qualche giorno dopo la liberazione del campo, avvenuta il 15 aprile 1945, Rodger si recò a Bergen-Belsen per «Life». Era conosciuto per la cura che riservava all'estetica della composizione fotografica e per l'audace copertura del bombardamento tedesco di Londra, dello sbarco degli Alleati in Normandia e della liberazione di Francia, Belgio e Olanda, che aveva documentato con fotografie di una bellezza incredibile che ritraevano soggetti particolarmente crudi. Rodger scattò la fotografia del bambino il 20 aprile del 1945 – giorno del cinquantaseiesimo nonché ultimo compleanno di Hitler. Era una delle trentaquattro fotografie che scattò a Bergen-Belsen. Entrare nel campo fu per lui un'esperienza orribile: inizialmente credette di trovarsi di fronte tante figure addormentate, ma presto dovette rendersi conto che si trattava di cadaveri.[8]

Rodger lavorava con una Leica 35 mm ed una Rolleiflex, e spesso scattava dalla jeep. Proprio da una jeep aveva fotografato, insieme a Robert Capa, i festeggiamenti per la liberazione di Parigi. Ricordando il proprio ingresso a

[8] Intervista in *La libération des camps et le retour des déportés*, sous la direction de Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch, Bruxelles 1995, p. 94.

seine Ankunft in Bergen-Belsen erinnerte, sagte Rodger: ‚Ich war mit vier Soldaten in einem Jeep. Wir waren unter den Ersten, die das Lager betraten, und das Grauen hat mich zutiefst getroffen.'[9] Die Linie, die der Junge auf dem Foto entlanggeht, stammt wahrscheinlich von den Reifen von Rodgers Jeep. Rodgers Fahrer zu Kriegszeiten, Dick Stratford, erinnerte sich daran, wie er den Jeep durch Bergen-Belsen steuerte, während Rodger Fotos schoss: ‚Wir konnten nichts tun. Wir grüßten einfach die Leute, und das war's. An ein Gespräch war nicht zu denken.'[10] In einem Interview sagte Rodger zu dem Bild, dass der Junge nichts dagegen hatte, fotografiert zu werden, und sehr kooperativ gewesen sei, was auf ein Gespräch deuten könnte – vielleicht aber auch nicht.[11]

Ein Kritiker, der sich das Foto genau ansah, stellte fest, dass es sich nicht um eine Momentaufnahme handeln konnte, denn es ist klar, dass das Kind den Fotografen bemerkt hat. Daher spekuliert dieser Journalist, dass Rodger vielleicht gesehen hatte, dass der Junge die Straße entlanglief und ihn bat, noch einmal ein paar Schritte zurückzugehen, sodass er ein

9 *George Rodger: Photographic Voyager*, Petaluma, CA 1999, S. 2.

10 Carol Naggar, *George Rodger: An Adventure in Photography, 1908-1995,* Syracuse, NY 2003, S. 136.

11 „Il n'avait aucune objection à se laisser photographier. Il a même été très coopératif." *La libération des camps*, S. 98 (Anm. 8).

Bergen-Belsen, Rodger disse: "Ero a bordo di una jeep con quattro soldati. Siamo stati tra i primi a entrare nel Lager e vedere quell'orrore per me è stato un colpo fortissimo."[9] Probabilmente erano state le ruote della jeep di Rodger a tracciare la linea lungo la quale cammina il bambino della fotografia. Dick Stratford, che durante la guerra fece da autista a Rodger, ricorda così quel che provava guidando la jeep a Bergen-Belsen mentre Rodger scattava le sue fotografie: "Non c'era nulla che potessimo fare. Ci limitavamo a un cenno di saluto e basta, parlare con quelle persone era impensabile."[10] In un'intervista, Rodger racconta che il bambino si lasciò fotografare senza problemi, anzi fu molto collaborativo; dalle sue parole non si evince con certezza se abbiano avuto una conversazione oppure no.[11]

Esaminando attentamente la fotografia, un critico stabilì che non poteva trattarsi di una istantanea: infatti è evidente che il bambino si era accorto della presenza del fotografo. Quindi ipotizzò che Rodger potesse averlo visto camminare lungo la strada ed avergli chiesto di indietreggiare di qualche passo per

9 *George Rodger: Photographic Voyager*, Petaluma, CA 1999, p. 2.

10 Carol Naggar, *George Rodger: An Adventure in Photography, 1908-1995*, Syracuse, NY 2003, p. 136.

11 «Il n'avait aucune objection à se laisser photographier. Il a même été très coopératif». *La libération des camps*, p. 98 (nota 8).

Bild von ihm machen könne. Es kann sogar sein, dass Rodger den Jungen hergerufen habe, da er – zu Recht – annahm, dass mit dem Kind im Bild ein besseres Foto entstünde.[12] In seinen veröffentlichten Tagebüchern schreibt Rodger, dass er sich nach seinen ersten Arbeiten mit versteckter Kamera und Schnappschüssen auf die Anforderungen von *Life* einstellen musste, dessen Leser „noch immer gestochen scharfe, ja sogar bewusst gestellte Bilder erwarteten. Ich musste eine *Life*-Technik entwickeln, obwohl mir gestellte Aufnahmen zuwider waren."[13] Selbstkritisch sagte Rodger aber auch, dass er selbst in Bergen-Belsen kompositorisches Arrangement beim Fotografieren für wichtig hielt. Kann man diese „Einstellung" des Fotografen als „Gegenschuß" in Rodgers Bild an seinem klaren Bildaufbau erkennen?

Life druckte Rodgers Foto in der Ausgabe mit Percy Knauths illustrierter Titelgeschichte über „The German People" (‚Das deutsche Volk'). Das Bild mit dem kleinen Jungen in Bergen-Belsen, dem von den Redakteuren eine ganze Seite eingeräumt wurde, eröffnet

[12] Arno Widmann, Rezension von *Die großen LIFE-Fotografen* in: „Die Bücherkolumne", *Perlentaucher* (10. Dezember 2004), http://www.perlentaucher.de/artikel/1982.html (zuletzt abgerufen am 26. März 2021).

[13] *George Rodger – Unterwegs 1940-1949: Tagebuchaufzeichnungen eines Fotografen und Abenteurers,* hg. von Andrea Holzherr, Isabel Siben, Ostfildern 2009, S. 10.

scattare la fotografia. Può darsi persino che abbia voluto il bambino nella foto nella – giusta – convinzione che in questo modo il risultato sarebbe stato migliore.[12] Nei diari pubblicati, Rodger racconta che dopo i primi lavori – istantanee e macchina fotografica nascosta – dovette adattarsi alle richieste della rivista «Life», i cui lettori "continuavano ad aspettarsi immagini nitidissime, con un'intenzione chiara, persino in posa. Ho dovuto sviluppare una tecnica per «Life», benché considerassi le fotografie in posa un'aberrazione."[13] Inoltre, con una certa dose di autocritica, Rodger ha osservato che persino a Bergen-Belsen diede importanza alla composizione fotografica. È possibile che il "controcampo" della fotografia di Rodger si riconosca nella nettezza della composizione fotografica, che definirebbe la sua "impostazione" di fotografo?

«Life» pubblicò la fotografia di Rodger sul numero con la copertina di Percy Knauth su «The German People» ("Il Popolo tedesco"). La fotografia del bambino a Bergen-Belsen – che i redattori decisero di stampare a tutta pagina – apre un reportage fotografico dal

[12] Arno Widmann, Recensione di *Die großen LIFE-Fotografen* in *Die Bücherkolumne*, Perlentaucher (10 dicembre 2004), http://www.perlentaucher.de/artikel/1982.html (ultimo accesso 26 marzo 2021).

[13] *George Rodger – Unterwegs 1940-1949: Tagebuchaufzeichnungen eines Fotografen und Abenteurers*, hg. von Andrea Holzherr, Isabel Siben, Ostfildern 2009, p. 10.

als Aufmacher den Foto-Essay mit dem Titel: ‚Gräueltaten [*atrocities*]: Die Eroberung der deutschen Konzentrationslager häuft Beweise für Barbarei auf, die den Tiefpunkt menschlicher Herabwürdigung erreicht', im Inhaltsverzeichnis abgekürzt als ‚Deutsche Gräueltaten'. Es war eine von vielen Foto-Reportagen über die Befreiung von Konzentrationslagern, und in solchen Foto-Essays wurde die vermeintliche Gleichgültigkeit der Deutschen im Angesicht von Schreckensszenen und Leid betont. Zum Beispiel gab Margaret Bourke-White einer ihrer Fotografien von einer Frau, die in der Nähe eines Leichenstapels ihre Augen zuhält, die Bildunterschrift: ‚Fräulein, das nicht hinsehen kann, hast du das mit den Juden richtig gefunden? Wirst du deinen Kindern erzählen, dass der Führer in seinem Herzensgrunde gut war?' In ihrem Buch von 1946, *Dear Fatherland Rest Quietly,* dessen Titel den Refrain „Lieb Vaterland, magst ruhig sein" aus dem Lied „Die Wacht am Rhein" zitiert, verwendet Bourke-White durchweg solche polemischen Bildlegenden.[14] Lee Millers Foto-Reportage für *Vogue* vom Juni 1945, „Germans Are Like This" („Deutsche sind so"), war gleichfalls deutschfeindlich und machte keinen Unterschied zwischen Na-

[14] Margaret Bourke-White, *Deutschland, April 1945 (Dear Fatherland Rest Quietly)*, übers. von Ulrike von Puttkamer, München 1979, Abb. 63, Bildeinschub zwischen S. 96 und S. 97.

titolo "Atrocità [*atrocities*]: la presa dei campi di concentramento tedeschi accumula prove sulla barbarie che raggiunge l'estremità della degenerazione umana" (nell'indice il titolo è sintetizzato in "Atrocità tedesche"). Era uno dei tanti reportage fotografici sulla liberazione dei campi di concentramento e, come sempre accadeva, insisteva sulla presunta indifferenza dei tedeschi rispetto allo spettacolo dell'orrore e della sofferenza. Margaret Bourke-White, ad esempio, fotografò una donna che si copre gli occhi accanto ad una pila di cadaveri e la corredò con la seguente didascalia: "*Fräulein* che non sopporti di guardare, eri d'accordo sulla questione ebraica? Dirai ai tuoi figli che il Führer in fondo aveva buon cuore?" Nel suo libro del 1946, *Dear Fatherland, Rest Quietly*, citando nel titolo il ritornello conosciuto "Lieb Vaterland, magst ruhig sein" della canzone "Die Wacht am Rhein", Bourke-White utilizzò costantemente didascalie provocatorie come questa.[14] Anche *Germans are like this* ("I tedeschi sono così"), il reportage fotografico di Lee Miller pubblicato su «Vogue» nel giugno 1945, aveva un'analoga impostazione anti-tedesca che non faceva distinzioni tra nazisti e altri tedeschi. Così scriveva Miller:

[14] Margaret Bourke-White, *Dear Fatherland Rest Quietly: A report on the Collapse of Hitler's „Thousand Years"*, New York 1946, picture insert between p. 38 and p. 39.

zis und anderen Deutschen. Miller schrieb: „Wir wollten nur gegen die Nazis Krieg führen. Unsere Geduld mit den Deutschen war so übertrieben korrekt, dass sie denken, sie können mit allem durchkommen.“ Bei einem Köln-Besuch findet Miller die Menschen, die sie sieht, „gepflegt und mit den aus der Normandie und Belgien geplünderten Fettvorräten gut genährt“. Auf der gegenüberliegenden Seite von *Vogue* werden Bilder mit Unterschriften nebeneinandergestellt, wie „Ordentliche Dörfer, schön gestaltet, ruhig“ und „Ordentliche Öfen zum Verbrennen von Leichen“, sowie „Deutsche Kinder, wohlgenährt, gesund“ und „Verbrannte Knochen verhungerter Gefangener“.[15] Dokumentarfotografie konnte zu einer Form von Anschuldigung werden, und tatsächlich wurden solche Fotos auch öffentlich zur Schau gestellt und in Prozessen gezeigt.

In solchen Zusammenhängen wurde Rodgers Foto des kleinen Jungen in Bergen-Belsen zu einer Allegorie nicht nur für den Kontrast zwischen Leben und Tod, sondern ebenso für die Kluft zwischen gewöhnlichen, relativ wohlhabenden, gut gekleideten und scheinbar unschuldigen Deutschen und verhun-

[15] Lee Miller, „Deutschland. Der Krieg ist gewonnen“, in: dies., *Krieg. Reportagen und Fotos. Mit den Alliierten in Europa 1944-1945*, übers. von Andreas Hahn, Norbert Hofmann, Berlin 2013, S. 205; Lee Miller, „Germans Are Like This“, in: *Vogue* (New York), Juni 1945, S. 102-103, 192.

"Abbiamo affermato di essere in guerra soltanto con i nazisti. Il nostro atteggiamento verso i tedeschi è stato così esageratamente corretto che adesso pensano di potersi permettere di tutto." Visitando Colonia, Miller trovò persone "curate e ben nutrite grazie a tutto il ben di dio rubato alla Normandia e al Belgio." A corredo del testo, le sue fotografie accostano immagini di "villaggi dalla pianta regolare, ordinati e tranquilli" a "ordinate fornaci in cui si bruciavano i corpi", e immagini di "bambini tedeschi, sani e ben nutriti" a "ossa bruciate dei prigionieri morti di fame."[15] La fotografia documentaria poteva diventare un atto d'accusa e infatti immagini di questo genere furono anche esposte pubblicamente e utilizzate in ambito giudiziario.

In questo contesto, la fotografia che Rodger scattò al bambino di Bergen-Belsen divenne un'allegoria sia del contrasto tra la vita e la morte, che di quello tra i tedeschi normali, relativamente benestanti, ben vestiti e dall'aria innocua e le vittime dei nazisti, affamate, torturate e assassinate. In tal senso ad alcuni

[15] Lee Miller, *Germans Are Like This*, in «Vogue» (New York), giugno 1945, pp. 102-103, 192.

gerten, gefolterten und ermordeten Opfern der Nazis. Unter diesem Blickwinkel erweckte der auf manche Betrachter „gut ernährt“ und „ordentlich gekleidet“ wirkende Junge auf dem Bild keine sonderliche Sympathie, sondern erschien ihnen nunmehr als gefühlloser Zeuge der blutigen Folgen eines Terrorregimes, der von den Leichen keine Notiz nimmt, an denen er vorbeigeht. So warf Rodgers *Life*-Foto ethische Fragen auf. Die Philosophin Edith Wyschogrod, die über Ethik des Erinnerns arbeitete, schrieb: „Das Kind ist ordentlich gekleidet und scheint gut ernährt zu sein. Es blickt geradeaus und ist sich der Toten anscheinend nicht bewusst. […] Zukünftige Historiker werden vielleicht fragen: ‚Warum ist das Kind nicht abgemagert?‘ ‚Warum darf es in einem Gelände herumlaufen, das noch mit Leichen übersät ist?‘“[16]

Die Historikerin Dagmar Barnouw, die Ansichten von Amerikas Unschuld und deutscher Kollektivschuld hinterfragte, bezweifelte, dass das Kind in einer derartigen Situation den erwachsenen Frauen wie zum Spiel vorausgelaufen sein kann. Auch schreibt sie: „Sein Kopf, zu groß und schwer für den schmalen Körper, läßt an einen alten Mann eher denn an ein Kind denken“. Darüber hinaus fragt Barnouw, was der Junge sonst noch

[16] Edith Wyschogrod, *An Ethics of Remembering: History, Heterology, and the Nameless Others,* Chicago 1998, S. 141-142.

spettatori quel ragazzino apparentemente "ben nutrito" e "ben vestito" non suscitò particolari simpatie, ma anzi parve loro piuttosto un testimone tanto indifferente alle crudeli conseguenze del regno del terrore da oltrepassare i cadaveri senza prestar loro alcuna attenzione. La fotografia scattata da Rodger per «Life» sollevò così questioni di natura etica. Edith Wyschogrod, una filosofa che si occupava dell'etica del ricordo, osservò che siccome «il bambino è ben vestito e sembra ben nutrito» e «guarda dritto davanti a sé, apparentemente indifferente ai morti […] gli storici del futuro potrebbero domandarsi "perché non è emaciato?", "perché gli è permesso di andarsene a spasso in un'area ancora piena di cadaveri?"»[16]

La storica Dagmar Barnouw, nel tentativo di restituire complessità ad una visione che contrapponeva l'innocenza degli americani alla colpa collettiva dei tedeschi, mise in dubbio che il bambino stesse davvero precedendo le due donne adulte per correre e giocare in un contesto del genere. Osservò poi che "la sua testa, troppo grande e pesante per quel corpicino sottile, ricorda più un uomo anziano che un bambino" e si chiese di cos'altro egli fosse stato testimone e come avrebbe potuto raccontarlo. "Ha mai visto dei cadaveri prima

[16] Edith Wyschogrod, *An Ethics of Remembering: History, Heterology, and the Nameless Others*, Chicago 1998, pp. 141-142.

gesehen haben mag und was er davon erzählen könne. „Hat er früher schon einmal Tote gesehen, nach Luftangriffen? Ist sein Vater im Krieg gefallen? Sind Tod und Zerstörung für ihn etwas Alltägliches? Haben die Erwachsenen davon gesprochen, gibt es überhaupt Erwachsene in seiner Welt, oder sind sie alle infantilisiert durch die politische Ideologie?" In ihrer Interpretation der Fotografie diagnostizierte Barnouw bei dem Jungen ein allgemeines Gefühl von großer Isolierung und Erstarrung, eine „Unfähigkeit zu verstehen", was ihn da umgibt.[17]

Rodgers Aufnahme wurde symbolhaft – ‚ikonisch' – und oft wiederveröffentlicht. Eine viel diskutierte neuere Geschichte der Nachkriegszeit leitet ihren ersten Bildteil beispielsweise mit Rodgers Foto ein, das hier mit folgender Beschriftung versehen ist: „Kurz nach Kriegsende. Ein kleiner Junge geht an Leichen von Häftlingen des Konzentrationslagers Bergen-Belsen vorbei, die am Straßenrand liegen. Wie die meisten erwachsenen Deutschen in den Nachkriegsjahren wendet er den Blick ab."[18] Diese Bildlegende, die das

[17] Dagmar Barnouw, *Ansichten von Deutschland (1945): Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie*, Basel/Frankfurt a.M. 1997, S. 186, 189.

[18] Tony Judt, *Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*, übers. von Matthias Fienbork, Hainer Kober, München/Wien 2006, Bildteil zwischen S. 82 und S. 83.

di allora, magari in seguito ad un bombardamento aereo? Suo padre è morto in guerra? Morte e distruzione sono entrate a far parte della sua quotidianità? Gli adulti intorno a lui ne parlano? Ci sono adulti nel suo mondo oppure l'ideologia politica ha infantilizzato tutti quanti?" Interpretando la fotografia, Barnouw attribuì al bambino un generale senso di torpore ed isolamento emotivo, una "incapacità di comprendere" quanto lo circondava.[17]

La fotografia di Rodger divenne un simbolo – un'"icona" – e venne ripubblicata diverse volte. Ad esempio, la primissima immagine di un libro recente e molto controverso sulla storia del periodo postbellico è appunto la fotografia di Rodger, accompagnata dalla seguente didascalia: «Poco dopo la sconfitta della Germania, un bambino passa davanti ai cadaveri di centinaia di ex-detenuti del campo di concentramento di Bergen Belsen, disposti lungo la strada. Il bambino distoglie lo sguardo, proprio come la maggior parte degli adulti tedeschi negli anni del dopoguerra.»[18] Questa

[17] Dagmar Barnouw, *Ansichten von Deutschland (1945): Krieg und Gewalt in der zeitgenössischen Photographie*, Basilea-Francoforte sul Meno 1997, pp. 186, 189.

[18] Tony Judt, *Dopoguerra. Come è cambiata l'Europa dal 1945 a oggi* (*Postwar: A History of Europe since 1945*, New York 2005), traduzione di Aldo Piccato, Milano 2007, didascalia nella prima pagina dell'inserto fotografico dopo p. 374. L'ultima frase della citazione è la traduzione dall'edizione inglese, perché in quella italiana questa parte è omessa: "[…]disposti lungo la strada. Il bambino distoglie lo

Foto auf eine moralische Allegorie reduziert, erschien im Jahr 2005, ganze 60 Jahre nachdem das Foto aufgenommen worden war. Sie macht den Jungen zu einem, wie „die meisten erwachsenen Deutschen“ (im Kollektiv verstanden), wie alle diejenigen, die ihren Blick vom Schrecken der Lager abwenden. Mit dieser Identifizierung des Kindes als repräsentativer Deutscher wird sein angestrengt blinzelnder Blick zum Fotografen hin zu einer politisch und ethisch schwerwiegenden Geste, die einen tiefsitzenden, dem ganzen Volk eigenen Charakterfehler offenbart. Die Bildunterschrift legt eine Aussage nahe, die so umschrieben werden könnte: Da sie den Völkermord nicht verhindert haben, der in ihrem Namen begangen worden ist, sollten sich Deutsche aller Altersgruppen nun zumindest mit dem konfrontieren, wofür sie kollektive Verantwortung tragen. Der Junge in der Fotografie hätte nach links blicken und die Toten voller Scham und Entsetzen ansehen sollen.

Obwohl er den Eingangspunkt des Bildes darstellt, nötigt diese Bildunterschrift die Betrachter, auf Distanz zu dem Jungen zu gehen, der nunmehr in die Hölle verstrickt zu sein scheint, durch die er ‚schlendert‘. Das Kind romantisch als die verkörperte Unschuld anzusehen, wird so durch eine eher schauerromanhafte Vorstellung des Kindes

didascalia, che riduce l'immagine ad un'allegoria morale, fu pubblicata nel 2005, ben sessant'anni dopo lo scatto. Assimila il bambino alla maggioranza "degli adulti tedeschi" (identificandolo con la collettività) e dunque a tutti coloro che hanno distolto lo sguardo dagli orrori dei campi. L'identificazione del bambino con un "tipico tedesco" fa sì che il suo strizzare gli occhi e guardare il fotografo si trasformi in un gesto dall'importante significato politico e morale, rivelatore di un profondo difetto caratteriale, comune alla nazione intera. Quel che la didascalia suggerisce si potrebbe parafrasare così: non avendo impedito il genocidio commesso in loro nome, i tedeschi di ogni età hanno ora il dovere di affrontare ciò di cui sono collettivamente responsabili. Di conseguenza il bambino della fotografia avrebbe dovuto affrontare i morti, guardando con vergogna ed orrore alla propria sinistra.

Benché la figura del bambino funga da chiave d'accesso all'immagine, questa didascalia costringe lo spettatore a mantenerne le distanze e a considerarlo profondamente partecipe dell'inferno nel quale "passeggia". Una visione da romanzo gotico del bambino come una sorta di complice sfida l'eredità romantica che vuole che i bambini incarnino l'innocenza.

---

sguardo, proprio come la maggior parte degli adulti tedeschi negli anni del dopoguerra".

als eine Art von Komplizen infrage gestellt. Dass er von den Leichnamen keine Notiz nimmt, weist auf ein moralisches Versagen hin, das er mit der Mehrheit der Deutschen der Nachkriegszeit teilt.

Natürlich kann es auch sein, dass der Junge aus anderen Gründen nicht auf die Toten sieht: Was, wenn ihm gesagt wurde, dass die Gefahr bestand, sich von den Leichen Typhus zu holen? In der Tat hatte eine Typhus-Epidemie unter den Lagerinsassen gewütet. So starben im März 1945 Anne Frank und ihre Schwester Margot in Bergen-Belsen an Typhus. Das Lager war derartig infiziert, dass es nach der Befreiung Baracke für Baracke niedergebrannt werden musste; die danach noch stehenden ehemaligen SS-Gebäude wurden dann noch bis 1950 als Lager für verschleppte Zwangsarbeiter (*Displaced Persons*) verwendet.

Es wäre auch möglich, dass der Junge, kurz bevor das Foto gemacht wurde, erschrocken auf die Leichen geblickt hatte. Die Straßenkurve hätte es ihm schwer gemacht, die Toten nicht zu sehen. Jetzt aber richtete sich seine Aufmerksamkeit auf den uniformierten Fotografen hoch oben auf seinem Jeep. In diesem Sinne sieht er mehr auf etwas hin als von etwas weg.

Fraglich ist ebenfalls, ob Hinsehen oder Nicht-Hinsehen die ethisch vertretbarere Position in einer so grauenerregenden Situation ist,

E dunque il fatto che egli non sembri prestare attenzione ai cadaveri sarebbe indice di un fallimento morale condiviso dalla maggioranza dei tedeschi del dopoguerra.

Ovviamente il fatto che il bambino non guardi i cadaveri può essere spiegato anche altrimenti: potrebbero avergli detto che dai morti si può prendere il tifo, ad esempio. La popolazione del campo di Bergen-Belsen, infatti, era stata decimata da un'epidemia di tifo, durante la quale morirono, nel marzo 1945, anche Anne Frank e la sorella Margot. Il campo era talmente infetto che dopo la liberazione dovette essere bruciato, una baracca dopo l'altra, finché non rimase in piedi altro che l'ex edificio della SS, riutilizzato sino al 1950 come campo per gli ex lavoratori forzati deportati (*Displaced Persons*).

Può darsi anche che il bambino, poco prima dello scatto, stesse guardando spaventato i cadaveri – e in effetti la curva della strada gli avrebbe reso difficile non vederli. In quel momento però la sua attenzione si rivolgeva al fotografo in uniforme in cima alla sua jeep. Insomma, piuttosto che distogliere lo sguardo da qualcosa, potremmo dire che lo sta rivolgendo verso qualcosa.

Non è detto poi che, in una situazione terribile come questa, l'alternativa tra guardare e non guardare costituisca una questione mo-

ein Problem, das dadurch noch komplizierter wird, dass wir als Betrachter unseren Blick in diesem Foto zunächst auf den Jungen richten, uns aber fragen, warum der Junge nicht auf die Leichen schaut, sondern auf den Fotoapparat – und damit auf uns.

Was, wenn der Junge einfach nur schüchtern ist oder ihm beigebracht wurde, dass man keine nackten Erwachsenen ansehen darf? In der Tat muss die deutlich sichtbare Nacktheit einiger Toter im Vordergrund so nahe bei dem Jungen den Redakteuren der Familienzeitschrift *Life* zu skandalös zum Veröffentlichen erschienen sein (Abb. 3). Indem sie Rodgers nahezu quadratisches Rolleiflex-Foto dem Hochformat von *Life* anpassten, beschnitten sie das Bild auf der rechten Seite um etwa ein Fünftel (ebenso wie um einen kleineren Abschnitt auf der linken) und retuschierten den verbliebenen Teil.[19] So verschwanden einige deutlich nackte Körper in *Life,* und der Eindruck wurde erweckt, dass die noch sichtbaren Leichen im Vordergrund mit Kleidern

[19] Wenn man das Bild aus Life auf einen 35 cm großen Abzug des Fotos, wie es heute von Getty verbreitet wird, legt, stellt man einen etwa 7,4 cm langen Beschnitt an der rechten und einen 2,6 cm langen an der linken Seite fest. Stephan Lohses Roman *Johanns Bruder,* Berlin 2020, S.136-141, weist in einer sehr genauen Betrachtung des Fotos darauf hin, dass man am linken Bildrand einen Pfosten mit Stacheldraht erkennen kann und dass der Junge einen Ring an seiner rechten Hand trägt, der in der Sonne glitzert.

ralmente rilevante; la faccenda si fa ancora più spinosa se consideriamo il fatto che noi, in quanto spettatori di questa fotografia, rivolgiamo il nostro sguardo innanzitutto al bambino, chiedendoci al contempo perché egli, invece, non stia guardando i cadaveri anziché la macchina fotografica – e dunque noi spettatori.

Si potrebbe semplicemente ipotizzare che il bambino fosse timido, o che gli avessero raccomandato di non guardare mai un adulto nudo. In effetti anche ai redattori di una rivista per famiglie come «Life» la vicinanza di alcuni dei cadaveri nudi in primo piano ad un bambino così piccolo deve essere sembrata troppo scandalosa per la pubblicazione (fig. 3). E infatti, convertendo la fotografia Rolleiflex dal formato praticamente quadrato di Rodger nel formato verticale a tutta pagina di «Life» venne eliminato circa un quinto dell'immagine sul lato destro (oltre ad una piccola sezione sulla sinistra) mentre il resto venne ritoccato[19] in modo da escludere alcuni corpi evidentemente nudi, così che tutti i cadaveri che si vedono in primo piano risultassero avvolti da

[19] Se si sovrappone la foto di «Life» ad una copia di 35 mm della stessa fotografia (formato adottato oggi da Getty) si potrà constatare che sono stati operati un taglio di circa 7,4 cm sul lato destro e un taglio di 2,6 cm sul lato sinistro. In un'analisi molto accurata della fotografia, contenuta nel romanzo *Johanns Bruder* di Stephan Lohse, Berlino 2020, pp. 136-141, si fa riferimento al fatto che sul margine sinistro della fotografia si riconosce un palo coperto di filo spinato e che alla mano destra il bambino porta un anello che brilla al sole.

oder Decken bedeckt sind. Ebenso blieben auch die Gesichter von zwei toten Frauen, die in Rodgers Originalfoto auf den Betrachter gerichtet sind, in dem in *Life* publizierten Bild ausgespart. Rodgers ursprüngliche fotografische Komposition ließ dem Betrachter die Wahl, ob er erst den leeren, starren Augen der toten Gesichter zweier auf dem Boden liegender weiblicher Leichname begegnen wollte oder dem blinzelnden Blick des Jungen, der die Straße entlanggeht – eine Alternative, die von den *Life*-Redakteuren beseitigt wurde.

Wenn man die Ausgabe von *Life*, die Getty-Images-Webseite (Rechtsnachfolgerin von *Life*) und einen Abzug von 1995, der vom Originalnegativ gemacht wurde, genauer vergleicht, stellt man fest, dass es drei Versionen von Rodgers Foto gibt und dass die Härte der grauenhaften Szene von Rodgers ursprünglichem Foto in dem beschnittenen Abdruck in *Life* 1945 abgemildert wurde und dass das Bild bei Getty Images Online sowohl in veränderter Form (Nr. 50605938) als inzwischen auch originalgetreu (Nr. 622949528) abrufbar ist.

Problematisch ist die Identifizierung des Kindes als deutscher Junge, wofür es in der Fotografie selbst keinerlei Anhaltspunkt gibt – lediglich in dem Kontext, in den sie gestellt und den Bildlegenden, von denen sie später begleitet wurde. So lautete bis vor ein paar Jahren die Beschriftung auf der offiziellen

indumenti o coperte. Neanche le due donne morte, che nella fotografia originale di Rodger rivolgono il volto verso lo spettatore, compaiono nella versione pubblicata su «Life». Nell'originale, la composizione fotografica offriva una scelta agli spettatori, che potevano rivolgersi per prima cosa verso lo sguardo vitreo dei due cadaveri di sesso femminile distesi al suolo oppure verso il bambino sulla strada che strizza gli occhi. Questa possibilità venne eliminata dai redattori di «Life».

Confrontando attentamente il numero di «Life» con il sito di Getty Images (che ha ereditato i diritti della rivista) e con una stampa del 1995 tratta dal negativo originale, si capisce che in realtà vi sono tre versioni della foto di Rodger. Nell'immagine tratta direttamente dal negativo, quella scena atroce è raffigurata con una brutalità che invece risulta attenuata nell'immagine tagliata pubblicata nel 1945 su «Life». Nell'archivio digitale di Getty Images la foto è accessibile in versione modificata (Nr. 50605938) ed ormai anche in versione originale (Nr. 622949528).

È discutibile il fatto che il soggetto della fotografia venga ritenuto un bambino tedesco, non essendovene alcuna prova nell'immagine stessa – se ne fa menzione soltanto nelle didascalie successive e spesso nei contesti in cui la fotografia è stata esposta ed interpretata, inclusa la didascalia che fino a qualche

Webseite von Getty Images: ‚Ein Junge geht an Leichen vorbei: Ein mit kurzen Hosen bekleideter deutscher Junge geht eine unbefestigte Straße entlang, die von den Leichen Hunderter Gefangener gesäumt ist, die im […] [L]ager Bergen-Belsen […] umgekommen sind'.

Allerdings gibt es Kommentare und Bildunterschriften zu Rodgers Fotografie, die eine Neuinterpretation des Bildes notwendig machen. Mehrere Quellen aus den 1990er-Jahren identifizierten den Jungen nicht als deutschen Zuschauer, sondern als niederländischen Jungen, als niederländischen jüdischen Jungen, als jüdisches Kind oder als Überlebenden von Bergen-Belsen. Dank dieser Information sehen wir den Jungen jetzt anders, wie er auf eine immer noch unsichere Zukunft zusteuert und hinter sich eine grauenvolle, eben erst zu Ende gegangene Vergangenheit zurücklässt – und wie so viele mythische Helden, die dem Hades entronnen sind, darf er nicht zurückblicken.

Obwohl das Bild durch eine solche Interpretation eine neue Dimension von Entkommen und Überleben erhält, ist sein Gegenstand weder ein mythischer Held noch eine bildhafte Allegorie, sondern ein Individuum – ein ganz bestimmter Mensch. 1995 wurde er in Klaus Honnefs und Ursula Breymayers *Ende und Anfang,* einem Ausstellungskatalog des Deutschen

anno fa ha accompagnato l'immagine sul sito ufficiale di Getty Images: "Un bambino passa accanto ai cadaveri: un bambino tedesco con i calzoni corti percorre una strada sterrata costeggiata dai cadaveri di centinaia di prigionieri […] morti nel campo di sterminio di Bergen-Belsen".

Eppure sono stati pubblicati commenti e didascalie alla fotografia di Rodger che impongono una rilettura della foto. Negli anni '90, varie fonti, anziché individuare nel bambino un tedesco che passava di là, lo hanno definito di volta in volta un bambino olandese, un bambino ebreo olandese, un bambino ebreo oppure un sopravvissuto di Bergen-Belsen. Alla luce di queste informazioni, guardiamo il bambino con occhi diversi: diretto verso un futuro ancora incerto, con alle spalle un passato recente terribile – insomma, come tanti eroi mitici scampati all'Ade, non può guardarsi indietro.

Benché un'interpretazione come questa conferisca all'immagine un nuovo significato di fuga e di sopravvivenza, il soggetto non è né un eroe mitico né una figura allegorica, ma un individuo – una persona ben precisa. In *Ende und Anfang* di Klaus Honnef e Ursula Breymayer, catalogo di una mostra tenutasi

Historischen Museums Berlin, in dem auch das vom Originalnegativ abgezogene Foto abgedruckt wurde, als Sieg Maandag identifiziert. 2001 reproduzierte das Buch *Mémoire des camps* die Fotografie und nannte den Jungen in der Bildunterschrift ebenfalls beim Namen: „George Rodger, Sieg Maandag, jeune survivant juif hollandais, marchant sur un chemin bordé de cadavres de détenus, Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (*Time-Life*).“[20]

Einmal mit einem Namen versehen, kann das Kind in Rodgers Fotografie nicht länger als bloße Allegorie gesehen werden. Sein Name verspricht die Geschichte eines Jungen, der 1945 mit einem Fotografen zusammentraf, und das Resultat war ein starkes, unvergessliches Bild. Man fragt sich, was das für eine Geschichte war. Ein seit 1978 geplanter Film über Sieg Maandag wurde aufgrund von Meinungsverschiedenheiten unter den Teilnehmern damals nicht produziert, und die Filmmaterialien wurden erst 2017 von Frans Bromet in seinen Film *De film die nooit afkwam* (‚Der Film, der nie gedreht wurde‘) eingearbeitet. Unter den gefilmten Szenen sind einige, in denen Sieg Maandag über seine Erfahrungen spricht.[21] Auch gab Sieg Maandag bei

[20] *Ende und Anfang*, S. 137 (Anm. 7); *Mémoire des camps: photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*, 1933-1999, éd. par Clément Chéroux, Paris 2001, S. 143.

[21] Abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=DjjxCALG8VI (zuletzt abgerufen am 26. März 2021).

presso il Deutsches Historisches Museum di Berlino nel 1995, venne pubblicata la fotografia tratta dal negativo originale e il bambino venne identificato con Sieg Maandag. Anche nel libro *Mémoire des camps*, pubblicato nel 2001, il bambino della fotografia ha un nome e l'immagine è accompagnata dalla seguente didascalia: "George Rodger, Sieg Maandag, jeune survivant juif hollandais, marchant sur un chemin bordé de cadavres de détenus, Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (Time-Life)."[20]

Attribuendogli un nome, si impedisce che il bambino di Rodger possa essere considerato un'allegoria. Il nome lascia immaginare la storia di un incontro, avvenuto nel 1945, tra un bambino e un fotografo, dal quale nacque un'immagine forte e memorabile. Ci si chiede allora quale sia la storia di quel bambino. Un film su di lui, concepito nel 1978, non venne mai portato a termine a causa di alcune divergenze d'opinione tra chi avrebbe dovuto collaborare a realizzarlo; soltanto nel 2017 Frans Bromet incluse il girato nel suo *De film die nooit afkwam* ("Il film che non fu mai girato"). Tra le scene riprese ve ne sono alcune nelle quali Sieg Maandag parla delle sue esperienze.[21] Inoltre, in almeno tre occasioni – tutte

[20] *Ende und Anfang*, p. 137 (nota 7); *Mémoire des camps: photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933-1999*, éd. par Clément Chéroux, Parigi 2001, p. 143.

[21] Video: https://www.youtube.com/watch?v=DjjxCALG8VI (ultimo accesso 26 marzo 2021).

mindestens drei Gelegenheiten – alle etwa ein halbes Jahrhundert nach dem Zweiten Weltkrieg – ausführliche Interviews, die sein Leben vor und nach Bergen-Belsen aufhellen.[22] Eine bebilderte und wichtige Biografie Maandags wurde 2020 veröffentlicht und liefert viele hier eingearbeitete Details. Wir werden später noch einmal kurz auf sie zurückkommen.[23] Auf der Grundlage dieser und weiterer Quellen lässt sich eine kurze biografische Skizze des Jungen erstellen, der auf der Fotografie in diesem einen Augenblick um die Mittagszeit des 20. April 1945 festgehalten wurde.

„[E]benso, wie die photographische Aufnahme im Fluß der Zeit einen ausgewählten Moment einzufangen vermag," schreibt Klaus Honnef, „schneidet sie aus dem Zusammenhang der sichtbaren Welt ein Stück heraus und verleiht diesem Fragment der empirischen Wirklichkeit den Status des – scheinbar – Endgültigen".[24] Ein Blick auf den Weg,

[22] Interview (auf Englisch) mit Thomas Rahe, Gedenkstätte Bergen-Belsen (18. Mai 1993, Audio-Interview 99); Yvonne Laudy, „De Lijdensweg van een Joods Jongetje: Omdat het moét, vertelt Sieg Maandag over zijn gruwelike tijd in het concentratiekamp", *De Telegraaf* (18. Mai 1995), T23; Roos Elkerbout, Shoah Foundation-Interview (auf Niederländisch), Videoaufnahme von Mirjam Vogt.

[23] Karen Maandag-Ralph, Dawn Skorczewski, *Sieg Maandag: Leven en kunst in de schaduw van Bergen-Belsen / Life and Art in the Aftermath of Bergen-Belsen*, Amsterdam 2020.

[24] *Ende und Anfang*, S. 8 (Anm. 7).

risalenti a circa mezzo secolo dalla fine della Seconda Guerra Mondiale − Sieg Maandag rilasciò delle interviste piuttosto esaustive che ci consentono di farci un'idea chiara della sua vita prima e dopo Bergen-Belsen.[22] Nel 2020 è stata inoltre pubblicata un'importante biografia illustrata di Maandag, dalla quale sono tratte molte importanti informazioni qui riportate; più avanti nel testo torneremo a dedicarci brevemente a questa recente biografia.[23] Sulla base di queste ed altre fonti è possibile ricostruire il vissuto del bambino immortalato nella foto, in quell'istante del 20 aprile 1945, intorno a mezzogiorno.

Klaus Honnef scrive che "lo scatto cattura nel flusso del tempo un momento selezionato e, al contempo, ritaglia una porzione del mondo visibile, conferendo a tale frammento della realtà empirica lo status di ciò che è – all'apparenza – definitivo".[24] Tuttavia, se consideriamo

[22] Intervista (in inglese) con Thomas Rahe, Gedenkstätte Bergen-Belsen (18. Mai 1993, Audio- Interview 99); Yvonne Laudy, *De Lijdensweg van een Joods Jongetje: Omdat het moét, vertelt Sieg Maandag over zijn gruwelike tijd in het concentratiekamp*, «De Telegraaf», 18 maggio 1995, T23; Roos Elkerbout, *Shoah Foundation-Interview* (in olandese), video di Mirjam Vogt.

[23] Karen Maandag-Ralph, Dawn Skorczewski, *Sieg Maandag: Leven en kunst in de schaduw van Bergen-Belsen / Life and Art in the Aftermath of Bergen-Belsen*, Amsterdam 2020.

[24] *Ende und Anfang*, p. 8 (nota 7).

der Sieg Maandag nach Bergen-Belsen führte, sowie auf seine spätere Lebensbahn kann vielleicht das scheinbar Endgültige des Fotos jedenfalls ansatzweise wieder in den Fluss der Zeit einbetten.

Sieg (oder Simon) Maandag wurde am 24. August 1937 in Amsterdam geboren und war demnach siebeneinhalb Jahre alt, als Rodger das Foto von ihm machte. Sein Vater Isaac war Diamantenhändler – die jüdische Familie lebte seit dem 17. Jahrhundert in Amsterdam und war seit Generationen im Diamantenhandel tätig – und seine Mutter Keetje (Kitty) Maandag, geborene Groen, war Hausfrau. Während der deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg blieben Diamantenarbeiter von den 1942 einsetzenden Deportationen zunächst verschont. Im Frühjahr 1943 jedoch wurde Sieg zusammen mit seinen Eltern und seiner am 30. Dezember 1938 geborenen Schwester Hendrika (Henneke) verhaftet, in der Hollandsche Schouwburg gefangen gehalten und von dort ein paar Tage später in das niederländische Durchgangslager Westerbork überliefert. Aus Westerbork gingen Transporte in Güterwagen in die Vernichtungslager Sobibor und Auschwitz-Birkenau. Siegs Großmutter mütterlicherseits, die nicht Teil des Diamantenkontingents war, wurde so nach Sobibor deportiert und dort ermordet. Am 1. Februar 1944 wurden die Diamantschleifer und ihre

il percorso che condusse Sieg Maandag a Bergen-Belsen e quel che fu successivamente la sua vita, potremmo cominciare a reinserire nel flusso del tempo l'apparente definitività di quella fotografia.

Sieg (o Simon) Maandag nacque ad Amsterdam il 24 agosto 1937 e aveva perciò sette anni e mezzo quando Rodger scattò la fotografia. Suo padre Isaac commerciava in diamanti – la famiglia ebraica viveva ad Amsterdam dal XVII secolo ed era nel commercio di diamanti da generazioni. Sua madre, Keetje (Kitty) Maandag nata Groen, faceva la casalinga. Sotto l'occupazione tedesca durante la Seconda Guerra Mondiale in un primo momento le deportazioni, che ebbero inizio nel 1942, risparmiarono i tagliatori di diamanti. Ma nella primavera del 1943, Sieg venne arrestato assieme ai genitori e alla sorella minore Hendrika (Henneke), nata il 30 dicembre 1938. Furono detenuti nella Hollandsche Schouwburg per qualche giorno prima di essere condotti al campo di transito olandese di Westerbork, da dove partivano i treni merci che trasportavano gli ebrei nei campi di sterminio di Sobibor e Auschwitz-Birkenau. La nonna materna di Sieg, che non faceva parte del contingente dei diamanti, venne deportata a Sobibor, dove fu uccisa. Il primo febbraio del 1944, i tagliatori di diamanti e le loro famiglie furono deportati

Familien von Westerbork in einem Personenzug nach Bergen-Belsen zwangsverschickt. Mit weiteren Transporten wuchs die Gruppe dort auf etwa 400 Juden an, mit denen die SS eine Diamantenindustrie aufbauen wollte. Sieg erinnerte sich an furchterregende Szenen auf dem Appellplatz. Dort gab es eine Grube, in welche Gefangene zur Strafe für selbst kleinste Vergehen gesteckt wurden und wo manche starben: ‚Jeder, der einen Regelverstoß beging, beispielsweise ein Stück Brot stahl, wurde dort hineingeworfen. 14 Tage später holten sie ihn vor unser aller Augen wieder heraus. Als Wrack. Oder tot.' Der Tod wurde zu einem häufigen Ereignis, und eine tiefsitzende Angst nahm Besitz von Sieg und verließ ihn auch später nicht. Die Familie schlief in Etagenbetten in einer Baracke, die sie mit vielen anderen teilte. Sie waren in einer separaten Baracke im sogenannten ‚Sternlager' inhaftiert – sie trugen einen Judenstern an ihrer Zivilkleidung – in einem Teil von Bergen-Belsen, in dem auch Geiseln für den Austausch mit deutschen Kriegsgefangenen der Alliierten untergebracht waren. (Es gab in Bergen-Belsen auch einen Bezirk für Kriegsgefangene, in den mein Schwiegervater Giorgio Cagidemetrio aus Rhodos verschleppt wurde.) Sieg erinnerte sich, dass zu Beginn der Internierung ein Rabbi Unterricht gab und dass die Kinder Verstecken spielten, dass sie tanzten und Lieder sangen, darunter auch „Frère Jacques".

da Westerbork a Bergen-Belsen in un treno passeggeri. In seguito ad altri trasporti, il gruppo crebbe fino a raggiungere la cifra di circa quattrocento ebrei, grazie ai quali la SS pianificava di dare vita ad una vera e propria industria del diamante. Sieg ricorda gli episodi spaventosi che si verificavano nella piazza dell'appello ("Appellplatz"), con la fossa in cui i prigionieri venivano puniti per ogni minima infrazione e in cui alcuni di loro morirono: "Chiunque infrangesse in qualche modo le regole, ad esempio rubando un pezzo di pane, veniva gettato là dentro. Dopo due settimane, lo tiravano fuori davanti a tutti noi, ridotto ad un rottame. Oppure morto." La morte diventò un evento frequente, e in Sieg si radicò un terrore profondo che continuò ad accompagnarlo anche dopo. La famiglia dormiva nei letti a più piani della baracca che condivideva con molti altri prigionieri. Erano detenuti in una baracca separata nel cosiddetto "campo a stella" – indossavano una stella di Davide sugli abiti civili – collocato in quella sezione di Bergen-Belsen in cui si trovavano anche gli ostaggi da scambiare con i prigionieri di guerra tedeschi caduti in mano alleata (inoltre, a Bergen-Belsen vi era anche una sezione riservata ai prigionieri di guerra, nella quale venne deportato da Rodi mio suocero Giorgio Cagidemetrio). Sieg ricordava anche che, all'inizio del periodo di internamento, c'era un rabbino che dava lezioni e che i bambini giocavano a nascondino, ballavano e cantavano canzoni, tra cui *Frère Jacques*.

Ganz plötzlich wurden am 4. Dezember 1944 Isaac Maandag und die anderen 174 jüdischen Holländer vom Appellplatz in Richtung Lager Sachsenhausen abtransportiert, und Sieg sollte seinen Vater nie wiedersehen. Laut der internationalen Holocaust-Gedenkstätte Yad Vashem starb Isaac Maandag, als er noch in Bergen-Belsen war. Einen Tag danach wurde auch Siegs Mutter mit den 164 anderen holländischen Frauen zur Zwangsarbeit für die Luftwaffe nach Helmstedt-Beendorf, einem Außenkommando des Lagers Neuengamme deportiert. (Als sich herausstellte, dass keine Rohdiamanten verfügbar waren, mit denen die Diamantschleifer hätten arbeiten können, ließ die SS alle Erwachsenen abtransportieren.) Durch diese Deportationen befanden sich die ‚Diamantenkinder' in einer unsicheren Situation. Eine Transportliste für 55 niederländische Kinder und eine ungarische Frau war für den 5. Dezember 1944 bereits getippt worden. Auf dieser Liste standen die Namen Simon und Hendrika Maandag. Diese Gruppe musste zum Appell mit den Müttern antreten, wurde dann allerdings nicht mit ihnen deportiert. So blieben die Kinder der Diamantenarbeiter ohne ihre Eltern in einer Art Schwebezustand in Bergen-Belsen zurück, in beständiger Angst davor, deportiert oder umgebracht zu werden.

Di punto in bianco, il 4 dicembre 1944, i 175 uomini ebrei olandesi, tra cui Isaac Maandag, furono portati via dalla piazza dell'appello; erano diretti al Lager di Sachsenhausen e Sieg non avrebbe mai più rivisto il padre che, secondo l'Istituto internazionale di ricerca sull'Olocausto Yad Vashem, morì prima ancora di lasciare Bergen-Belsen. Il giorno dopo venne deportata anche la madre di Sieg, assieme alle altre 164 donne olandesi, condotte a Helmstedt-Beendorf, sottocampo del Lager di Neuengamme, e assegnate ai lavori forzati per conto dell'aereonautica. (Quando si capì che non c'era alcun carico imminente di diamanti grezzi sui quali far lavorare i tagliatori di diamanti, la SS decise di deportare tutti gli adulti.) Con le deportazioni, la situazione dei "bambini dei diamanti", si fece precaria. La lista dei trasporti ("Transportliste") previsti per il 5 dicembre 1944 comprendeva anche i nominativi battuti a macchina di cinquantacinque bambini olandesi e di una donna ungherese. Tra i nominativi figuravano anche quelli di Simon e della sorella minore Hendrika Maandag. I bambini si dovettero presentare all'appello con le madri, eppure non vennero deportati insieme a loro. E dunque i figli dei tagliatori di diamanti rimasero a Bergen-Belsen senza genitori, in una sorta di limbo, nel costante timore di essere deportati o uccisi.

‚Alles war sinnlos. […] Wir hatten keinen Grund, weiterzuleben – der Tod erwartete uns!‘, so erinnerte sich Sieg an sein Gefühl damals. Die Kinder wurden dem Ehepaar Osiasz und Helene Birnbaum zugewiesen, und junge Jüdinnen im Frauenlager, darunter besonders Luba Tryszynska und Hermina Krantz, kümmerten sich ebenfalls um die Kinder. Die polnische Krankenschwester Tryszynska (‚Schwester Luba‘), deren Mann und Sohn in Auschwitz-Birkenau umgebracht worden waren und die dann im Krankenhaus in Auschwitz arbeiten musste, wurde im Dezember nach Bergen-Belsen gebracht. ‚Sie setzte sich über alle Regeln des Lagers hinweg‘, wie sich Maandag erinnerte, ‚und kümmerte sich heimlich um uns. Wenn man nur im Hemd nach draußen ging, rief sie einem nach: Es ist kalt, zieh dir mehr an‘. Sie passte auf die Kinder auf und half, möglichst viele Lebensmittel für sie zu beschaffen. Dennoch herrschte Hunger, und zwei Kinder starben in den viereinhalb Monaten, die sie ohne ihre Eltern vor der Befreiung in Bergen-Belsen verbringen mussten. Sieg sehnte sich nach seiner Mutter und war oft der Verzweiflung nahe.

Die Baracke war schrecklich, zwei Kinder teilten sich jeweils ein Bett, und an der Wand wimmelte es nur so vor Bettwanzen. Eines Nachts bemerkte Sieg, dass der Junge in seinem Bett

"Nulla aveva più senso. […] Non avevamo più ragioni per vivere – ci aspettava la morte!", Sieg descriveva così i sentimenti che ricordava di aver provato allora. I bambini furono affidati ai coniugi Osiasz e ad Helene Birnbaum. Di loro si occupavano anche alcune giovani ebree, detenute nella sezione femminile del campo, e specialmente Luba Tryszynska e Hermina Krantz. L'infermiera polacca Tryszynska ("l'infermiera Luba"), che aveva perso marito e figlio, uccisi ad Auschwitz-Birkenau, per poi essere costretta a lavorare nell'ospedale di Auschwitz, arrivò a Bergen-Belsen a dicembre. Maandag ricorda che Luba "sfidò tutte le regole del campo, prendendosi cura di noi in segreto. Se vedeva uno di noi uscire indossando solo la camicia, gli gridava dietro: fa freddo, copriti". Luba badò ai bambini, aiutandoli a procurarsi quanto più cibo possibile, ma la fame la faceva comunque da padrona e nei quattro mesi e mezzo che passarono a Bergen-Belsen senza genitori prima della liberazione due di loro morirono. Sieg sentiva la mancanza della madre ed era spesso sull'orlo della disperazione.

Le condizioni nella baracca erano terrificanti e ogni letto doveva essere condiviso da due bambini; le pareti erano zeppe di cimici. Una notte Sieg scoprì che il bambino con cui divideva

tot war. Er schob den Jungen aus dem Stockbett und hörte, wie sein Leichnam auf dem Boden aufprallte. ‚Ich war vom Geräusch des aufschlagenden Leichnams schockiert, gleichzeitig war ich auch erleichtert, dass ich endlich eine gute Nachtruhe haben konnte. Und ich schlief. Es ist schwer zu glauben. Es gibt eigentlich keine Worte dafür.' Eines Tages hörten die Kinder von einem Transport nach Auschwitz. Sieg sagte verzweifelt zu seiner Schwester Henneke: ‚Das ist das Ende'. Doch sie antwortete nur, ‚hör bloß auf zu heulen, wir werden hier schon wieder rauskommen'. Sieg spürte, dass ‚diese Worte so entschlossen waren, dass ich ihnen einfach glauben musste. Daran klammerte ich mich, dass sie sagte: Wir werden hier wieder rauskommen.'

In den Monaten vor der Befreiung verschlechterte sich die Situation in Bergen-Belsen dramatisch. Als sich die deutsche Armee zurückzog, stieg durch viele ‚Evakuierungen' von Gefangenen anderer Konzentrationslager und kranker Zwangsarbeiter die Anzahl der Insassen an, von 22.000 am 1. Februar bis auf etwa 60.000 am 15. April 1945, dem Tag der Befreiung. Während dieser Zeit ging die Versorgung mit Lebensmitteln und allen anderen Vorräten zur Neige, Typhus und Fleckfieber verbreiteten sich rasant, und unterernährte und schikanierte Gefangene fielen auch der Tuberkulose, Ruhr und vielen an-

il letto era morto: lo sospinse fuori dal letto a più piani e sentì il corpo schiantarsi sul pavimento. "Il rumore dell'impatto mi scioccò, ma al contempo mi sentii sollevato perché sarei finalmente riuscito a dormire bene. E infatti dormii. Sembra incredibile, non ci sono parole." Quando i bambini sentirono parlare di un trasporto per Auschwitz, Sieg si disperò e disse alla sorella Henneke, "è la fine". Ma lei si limitò a rispondergli, "smettila di lamentarti, ne usciremo". Sieg sentì che "quelle parole erano così decise che non potevo fare altro che crederci. Mi ci sono aggrappato: lei aveva detto che ne saremo usciti."

Nei mesi che precedettero la liberazione, la situazione a Bergen-Belsen peggiorò drasticamente: mentre l'esercito tedesco si ritirava, le numerose "evacuazioni" di prigionieri da altri campi di concentramento e di lavoratori forzati ammalati fecero lievitare la popolazione degli internati del campo: dai 22.000 che si contavano il primo febbraio ai circa 60.000 del 15 aprile 1945, giorno della liberazione. Durante questo periodo scarseggiavano le scorte di generi alimentari e di tutti gli altri approvvigionamenti, si assisté ad una rapida diffusione di tifo e febbre tifoidea ("Fleckfieber") e i prigionieri malnutriti e fatti oggetto di violenze caddero vittime anche di tubercolosi, dissenteria e molte altre malattie. Le condizioni

deren Krankheiten zum Opfer. Die Verhältnisse waren so grauenvoll, dass am 1. März der Lagerkommandant Josef Kramer – der von Auschwitz-Birkenau nach Bergen-Belsen versetzt worden war, im Kriegsverbrecherprozess von Belsen zum Tode verurteilt und am 13. Dezember 1945 hingerichtet werden sollte – einen ausführlichen, verzweifelten Hilferuf an seine Vorgesetzten bei der SS in Berlin sandte und umfangreichen Nachschub erbat, darunter Lebensmittel, Betten, Decken, Medikamente und Geschirr für 20.000 Insassen sowie für etwaige neue Transporte.[25] Die Sterberate lag bei 250 bis 300 Menschen pro Tag. Eine riesige offene Grube, die als Massengrab diente, reichte nicht mehr aus, sodass etwa 13.000 Leichen herumlagen. Die Toten wurden erst nach der Befreiung zwischen dem 18. und 28. April 1945 beerdigt, ein Vorgang, den George Rodger ebenso wie britische Militärfotografen in grauenerregenden Bildern dokumentierten; eins davon zeigt Kinder, die den Transport der Toten zu Massenbestattungen beobachten.

Dadurch, dass er Grauen und Tod, die ihn umgaben, ausblendete und gemeinsam mit seiner Schwester daran glaubte, dass sie herauskommen würden, schaffte es Sieg Maan-

[25] Alexandra-Eileen Wenck, *Zwischen Menschenhandel und „Endlösung": Das Konzentrationslager Bergen-Belsen*, Paderborn 2000, S. 355-357.

erano talmente terribili che il primo marzo Josef Kramer, comandante del campo – giunto a Bergen-Belsen da Auschwitz-Birkenau, condannato a morte nel processo per crimini di guerra di Belsen e giustiziato il 13 dicembre 1945 – inviò una dettagliata e disperata richiesta d'aiuto ai suoi superiori della SS di Berlino. Richiedeva massicci rifornimenti, tra cui cibo, letti, coperte, medicinali e stoviglie per i 20.000 internati presenti nel campo e per quelli che vi fossero giunti in caso di ulteriori trasporti.[25] Il tasso di mortalità si aggirava attorno alle 250-300 persone al giorno, tanto che la grande buca a cielo aperto che serviva da fossa comune non bastò e circa 13.000 corpi rimasero sparsi per terra. I morti furono seppelliti solo dopo la liberazione, tra il 18 e il 28 aprile del 1945, come documentato dagli scatti raccapriccianti di George Rodger e dei fotografi dell'esercito britannico. Una delle fotografie mostra i bambini che osservano i morti mentre vengono trasportati verso le sepolture di massa.

Sieg Maandag riuscì a sopravvivere astraendosi dall'orrore e dalla morte che lo circondavano e confidando assieme alla sorella che ne sarebbero usciti. Sognava l'Olanda, i genitori

[25] Alexandra-Eileen Wenck, *Zwischen Menschenhandel und "Endlösung": Das Konzentrationslager Bergen-Belsen,* Paderborn 2000, pp. 355-357.

dag, zu überleben. Er träumte von Holland, von seinen Eltern und seinem Zuhause, und er begann, sich die Befreiung als Schlacht vorzustellen, bei der Panzer heranrollten. Als Bergen-Belsen schließlich ohne militärische Intervention am 15. April 1945 befreit wurde, fand man Sieg und seine Schwester Henneke unter den niederländischen Kindern, die noch am Leben waren. Sieg erinnerte sich, dass plötzlich deutsche Wachleute davonrannten und Soldaten der Alliierten eintrafen, die sich den Gefangenen aber nicht nähern wollten, weil diese unbeschreiblich stanken und mit Läusen übersät waren und erst mit Wasser und Seife gewaschen werden mussten: „Die Kanadier und die Engländer […] waren schockiert, als sie uns sahen. […] Sie kamen ins Lager und sie sahen diese Menschen und sie kamen herein und sie kamen ins Haus, aber sie wollten eigentlich nicht hereinkommen, weil das für einen Menschen, der wohlgenährt war, abstoßend war. […] ‚Ich will mal sehen, was hier los ist', und ‚*uuuh*!', er wich zurück. Man konnte krank werden, Typhus, Cholera, was auch immer." Die britische Armee betrat das Lager in Schutzkleidung mit Kapuze und baute rasch eine DDT-Desinfektionsstation am Eingang des Lagers auf, und mithilfe des Roten Kreuzes wurden die ‚Diamantenkinder' desinfiziert. (Auch George Rodger musste sich mit DDT bestäuben lassen, um nach Bergen-Belsen hereinzukommen.)

e casa sua; cominciò ad immaginarsi la liberazione come una battaglia con tanto di carrarmati. Quando, il 15 aprile del 1945, Bergen-Belsen venne finalmente liberata senza alcun intervento militare, tra i bambini olandesi ancora vivi vi erano anche Sieg e sua sorella Hendrika. Sieg rievocò le guardie tedesche che si diedero improvvisamente alla fuga e i soldati alleati che non volevano avvicinarsi ai prigionieri puzzolenti e coperti di pidocchi. I prigionieri dovettero essere prima immersi in acqua e sapone: «I canadesi e gli inglesi […] rimasero scioccati vedendoci. […] Arrivarono al campo e videro tutta quella gente, e poi entrarono ed arrivarono alla baracca, ma non vollero entrarvi, perché per un uomo ben nutrito era una cosa terribile. […] "Ecco, fammi vedere cosa c'è qua" e "*uuuh!*" indietreggiava. Ci si poteva ammalare di tifo, di colera, di qualsiasi cosa.» L'esercito britannico entrò indossando tute protettive col cappuccio e all'ingresso del campo allestì in fretta una postazione per la disinfestazione col DDT. Con l'aiuto della Croce Rossa, i "bambini dei diamanti" vennero disinfettati. (Anche George Rodger si dovette sottoporre alla disinfestazione col DDT prima di entrare a Bergen-Belsen.)

Das alles musste das Kind Sieg Maandag erleben, und fünf Tage nach der Befreiung machte George Rodger das Foto von ihm an der Straßenkurve im Frauenlager: ‚An dieser Straße spielten wir Verstecken', erinnerte sich Sieg. Britische Militärfotografen machten Bilder von anderen Kindern und bauten schnell eine Schaukel für sie auf. Patrick Gordon Walker, der das Lager zur selben Zeit besuchte, nahm verschiedene Sendungen für die BBC auf. Eine davon endet damit, wie niederländische Kinder eine holländische Variante von „Hoch soll'n sie leben" zu Ehren der britischen Befreier singen.[26]

Rodgers Fotografie scheint Sieg Maandags Leben in ein ‚Davor' und ein ‚Danach' zu unterteilen; er betrachtete das Foto oft und sagte ‚das bin ich', indem er auf den Jungen im Bild deutete. Auch an den Moment, in dem die Aufnahme gemacht wurde, konnte er sich gut erinnern und wusste noch – so in einem Interview mit Roos Elkerbout von der Shoah Foundation, das 1995 auf Video aufgenommen wurde –, dass „Hey, boy!" gerufen wurde, weil ein Foto von ihm gemacht werden

[26] Patrick Gordon Walker, „Belsen Concentration Camp: Facts and Thoughts", in: *Belsen 1945: New Historical Perspectives*, ed. by Suzanne Bardgett, David Cesarani, London/Portland, OR 2006, S. 137-152. BBC-Programm, 27. Mai 1945, archiviert bei https://www.bbc.co.uk/archive/patrick-gordon-walker--belsen-facts-and-thoughts/zdsvxyc (zuletzt abgerufen am 26. März 2021).

Sieg Maandag bambino è stato costretto a vivere tutte queste esperienze. Cinque giorni dopo la liberazione, George Rodger aveva scattato la fotografia che lo ritrae sulla strada all'interno della sezione femminile del campo. "Era lungo quella strada lì che giocavamo a nascondino", ricordava Sieg. I fotografi dell'esercito britannico avevano scattato fotografie anche di altri bambini e allestito prontamente un'altalena. Patrick Gordon Walker visitò il Lager in quello stesso periodo e registrò per la BBC diversi programmi. Uno di essi si conclude con i bambini che cantano una versione olandese della canzone *Hoch soll'n sie leben* in onore dei liberatori britannici.[26]

Lo scatto di Rodger sembra dividere la vita di Sieg Maandag in un "prima" e in un "dopo", tanto che lui lo riguardava spesso, e, indicando il bambino della foto si diceva, "sono io". Si ricordava bene anche il momento in cui la fotografia venne scattata e, in un'intervista con Roos Elkerbout della Shoah Foundation filmata nel 1995, raccontò che gli gridarono «Hey, boy!» perché venisse a farsi scattare quella che sarebbe diventata la sua "fotogra-

[26] Patrick Gordon Walker, *Belsen Concentration Camp: Facts and Thoughts*, in *Belsen 1945: New Historical Perspectives*, ed. by Suzanne Bardgett, David Cesarani, London-Portland, OR 2006, pp. 137-152. Trasmissione della BBC, 27 maggio 1945, archiviato presso https://www.bbc.co.uk/archive/patrick-gordon-walker--belsen-facts-and-thoughts/zdsvxyc (ultimo accesso 26 marzo 2021).

sollte, das für ihn sein ‚Befreiungsfoto' (‚bevrijding foto') wurde. In diesem Interview deutet Sieg auf das Foto von George Rodger, der ein paar Wochen zuvor gestorben war. Er zeigt in der Ausgabe von *Life*, die er vor sich liegen hat, auf sich und erwähnt, dass er und Rodger sich Jahre nach der Aufnahme des Fotos wiedergetroffen haben und dass er Fotografien dieses Treffens besitzt. Er erinnert sich an den Augenblick, als das Foto gemacht wurde, und stimmt Elkerbout zu, dass er auf dem Bild schüchtern (‚schuchter') und weltfremd (‚wereldvreemd') aussieht. Noch viele Jahre nach dem Lager, so fügt er hinzu, habe er Angst gehabt.

Maandag schien froh zu sein, die Fragen beantworten zu können, die ihm Thomas Rahe stellte, ein weiterer Interviewer, der ihn zu diesem Augenblick befragte – sogar wissen wollte, warum er in dem Foto so gut gekleidet war. Maandag musste darlegen, woher seine Kleider kamen, wobei es anscheinend ein Missverständnis hinsichtlich des Wortes ‚Magazin' gab, das für die eine Seite den Sinn von ‚Zeitschrift' hatte und für die andere vielleicht die Bedeutung von ‚Lagerraum'.

> *Interviewer:* Nun zur Fotografie. Die Tatsache, dass Sie auf dem Bild recht gut gekleidet sind, lässt sich so erklären, dass Sie nach der Befreiung von dem Magazin neue Kleider erhalten haben.
>
> *Sieg Maandag:* Sie stammten nicht aus einem Magazin. Ich weiß nicht, was Sie mit Magazin meinen.

fia della liberazione" ("bevrijding foto"). In quell'intervista Sieg indica la fotografia che gli aveva scattato George Rodger, allora scomparso da poche settimane. Indica sé stesso sul numero di «Life» che ha di fronte e racconta di un incontro con Rodger avvenuto anni dopo, del quale possiede delle foto. Ricorda il momento in cui la fotografia venne scattata e concorda con Elkerbout nell'attribuirsi un'aria schiva ("schuchter") e alienata dal contesto ("wereldvreemd"). Aggiunge di essere rimasto pieno di paure per molti anni a venire.

Maandag sembrava ben contento di rispondere alle domande di un altro intervistatore, Thomas Rahe, a proposito di questo stesso episodio, persino quando questi gli chiese come mai fosse così ben vestito e lui dovette spiegare da dove venissero i suoi abiti. Sembra che vi sia stato anche un fraintendimento linguistico sulla parola inglese "magazine", che può voler dire sia rivista che magazzino, deposito.

> *Intervistatore:* Passiamo alla fotografia. Il fatto che in questa foto lei sia piuttosto ben vestito si spiega con il fatto che dopo la liberazione lei ricevette degli abiti nuovi dalla rivista ("magazine").
>
> *Sieg Maandag:* Non provenivano da un "magazine", non capisco a cosa si riferisca. Magazzini [inteso

> Magazine. Nein, die gab es nicht. Die Kleidung stammte von Stapeln, es gab Kleiderstapel. Ich erinnere mich an diese ‚schappen' [niederländisch für Regale], Regale voll mit Kleidern von Menschen, die gestorben waren.

Natürlich konnte Sieg Maandag erst viel später erfahren, dass sein Foto in der bekanntesten amerikanischen Zeitschrift erschienen war. Dennoch hatte die Veröffentlichung der Fotografie direkten Einfluss auf sein Leben, was Sieg in einer Szene von Frans Bromets Film beschreibt. Nico Maandag, ein Onkel Siegs, der in New York lebte, kaufte im Mai 1945 die Nummer von *Life* und erkannte seinen Neffen auf dem Foto. Er besorgte sich weitere Exemplare und schickte eines zur Amsterdamer Diamantenbörse – auch Nico Maandag war im Diamantenhandel tätig –, wo man die Maandags gut kannte, und fragte nach Informationen über die Familie. Seine Bemühungen brachten schließlich Siegs Mutter die Nachricht, dass ihr Sohn am Leben war, was letztlich zur Wiedervereinigung von Sieg und seiner Schwester mit ihrer Mutter führte. Allerdings fand die Zusammenführung nicht sofort statt. Zunächst mussten die Kinder laut Sieg ‚wochenlang nach der Befreiung' in Bergen-Belsen bleiben. Dann wurden Sieg und seine Schwester in einem britischen Krankenwagen nach Breukelen in Holland gebracht, wo sie bei einem Onkel und einer Tante, einem älteren kinderlosen Paar, leben sollten, das wenig Verständnis für die durch

> come depositi], no, non ce n'erano. I vestiti che avevo venivano da una catasta, c'erano pile di vestiti. Mi ricordo questi "schappen" [scaffali in olandese]. Scaffali pieni di vestiti di persone morte.

Ovviamente, solo molto tempo più tardi Sieg venne a conoscenza della pubblicazione della fotografia sulla più nota rivista americana. Ciononostante, questo fatto ebbe conseguenze dirette sulla sua vita, come egli stesso descrive in una scena del film di Frans Bromet. Nel maggio 1945, Nico Maandag, uno zio di Sieg che viveva a New York, comprò una copia di «Life» e riconobbe il nipote nella fotografia. Allora acquistò altre copie e ne mandò una alla Borsa dei Diamanti di Amsterdam – anche lui, infatti, commerciava in diamanti – dove i Maandag erano ben noti, per chiedere notizie della famiglia. I suoi sforzi fecero sì che la madre di Sieg venisse a sapere che il figlio era vivo e alla fine Sieg e la sorella riuscirono a ricongiungersi con lei. Non poterono però riunirsi immediatamente. In un primo momento, secondo Sieg per "settimane dopo la liberazione", i bambini dovettero rimanere a Bergen-Belsen; poi, a bordo di un'ambulanza britannica, Sieg e la sorella vennero portati a Breukelen in Olanda presso degli zii, un'anziana coppia senza figli che non si mostrò troppo tollerante verso le abitudini che i

das Lager geprägten Kinder zeigte. Einmal wurde seine Tante wütend, als sie feststellte, dass Sieg seine Schuhe unter seinem Kopfkissen versteckte, damit sie nicht gestohlen würden. Sieg war niedergeschlagen und sehnte sich nach seiner Mutter.

Nachdem sie aus Bergen-Belsen deportiert worden war, hatte Kitty Maandag die Zwangsarbeit in deutschen Salzbergwerken überlebt, wurde dann in Schweden unter Quarantäne gestellt, bis sie schließlich nach Holland zurückkehren konnte, wo das Rote Kreuz ihr bei der Suche nach ihrer Familie nicht helfen konnte, sondern ihr mitteilte, dass ihre Kinder nicht mehr am Leben seien. Siegs Mutter ‚forschte überall nach, auch an der Diamantenbörse. Und', fügte Sieg hinzu, ‚sie zeigten ihr das Foto von mir in *Life*. Und nun suchte sie, bis sie Hendrika und mich gefunden hatte'. Sie fand auch heraus, dass ihr Ehemann tot war. Sieg war krank, es wurde Tuberkulose bei ihm diagnostiziert, und er wurde mit anderen kranken Kindern in die Schweiz geschickt.

Als Frau Maandag endlich wieder mit ihren Kindern in Amsterdam zusammen war, wurden die Themen Krieg und Bergen-Belsen bald vermieden: ‚Nein, zu Hause sprachen wir fast gar nicht über den Krieg. Wir hatten genug davon'. Sieg hatte Schwierigkeiten in der Schule, wo seiner besonderen Situation kaum

bambini avevano acquisito nel campo. Una volta la zia fece una scenata quando scoprì che Sieg aveva nascosto le scarpe sotto il cuscino per evitare che gli venissero rubate. Sieg era depresso e sentiva la mancanza della madre.

Dopo la deportazione da Bergen-Belsen, Kitty Maandag era sopravvissuta ai lavori forzati nelle miniere di sale tedesche e poi era stata messa in quarantena in Svezia. Quando finalmente fece ritorno in Olanda, la Croce Rossa olandese non le fu d'aiuto nella ricerca della sua famiglia, comunicandole invece che i suoi figli non erano più in vita. Ma la madre di Sieg "chiese ovunque, anche alla Borsa dei Diamanti. E lì", aggiunse Sieg, "le mostrarono la foto di «Life». Lei portò avanti le sue ricerche finché non riuscì a trovare Hendrika e me". Venne anche a sapere della morte del marito. Sieg era malato, gli era stata diagnosticata la tubercolosi e venne mandato in Svizzera insieme ad altri bambini malati.

Quando la signora Maandag riuscì finalmente a ricongiungersi con i figli ad Amsterdam, la famiglia smise ben presto di parlare della guerra e di Bergen-Belsen: "No, a casa non parlavamo praticamente mai della guerra. Ne avevamo abbastanza". Sieg ebbe difficoltà a scuola, dove non fu dato molto peso al

Beachtung geschenkt wurde und er zurückblieb. ‚Das Lager ist vorbei', war die Haltung, auf die er traf, als wäre Bergen-Belsen nur so etwas wie ein Sommerlager gewesen. Er hatte viel vermisste Schulzeit aufzuholen und fand, dass er wie der Dummkopf der Klasse wirkte, den die anderen Kinder oft hänselten. Seine ganze Schulbildung bestand schließlich aus Grundschule und einem Jahr Oberschule. Er hatte oft Albträume und schrie so laut, dass die Nachbarn es hören konnten. Als er älter war, musste er sich psychiatrische Hilfe holen. Er absolvierte eine Ausbildung als Diamantschleifer und arbeitete als Designer von Kleidung und im Textilgroßhandel, war aber bei diesen Unternehmungen weder glücklich noch erfolgreich. Andere Welten verlockten ihn jedoch, und er reiste bald viel in die Ferne: Sechs Monate war er in Marokko, dann machte er ausgedehnte Fahrten durch Zentral- und Südostasien, wo er Orte wie Kabul, Bangkok und Bali besuchte. Er reagierte begeistert auf heilige Stätten in Indien und darauf, dass es dort möglich war, mit Taxifahrern philosophische Gespräche zu führen.

1974 lernte er in Afghanistan Karen Ralph kennen, eine wunderschöne und abenteuerlustige junge Amerikanerin aus Syracuse, New York, und Sieg merkte rasch, dass Karen ‚die Frau seines Lebens' war. Sie trafen sich zufällig noch zweimal wieder, in Indien

suo vissuto particolare, e rimase indietro. "Il campo è finito": era questo l'atteggiamento che dovette affrontare, come se Bergen-Belsen fosse stato una specie di campo estivo. A scuola Sieg aveva molto da recuperare e si sentiva considerato lo scemo della classe, spesso canzonato dai compagni. Il suo percorso scolastico si interruppe dopo le elementari e un primo anno di superiori. Soffriva di incubi frequenti e gridava talmente forte che lo sentivano anche i vicini. Crescendo dovette ricorrere ad un sostegno psichiatrico. Divenne tagliatore di diamanti e lavorò anche come stilista e nel settore del commercio tessile all'ingrosso, senza però avere successo né ricavarne particolari soddisfazioni. Sentiva il richiamo del vasto mondo e presto partì per paesi lontani: passò sei mesi in Marocco, poi fece lunghi viaggi per l'Asia centrale e il Sudest asiatico, dove visitò posti come Kabul, Bangkok e Bali. I luoghi sacri indiani lo colpirono profondamente, in particolare il fatto che lì fosse possibile avere conversazioni filosofiche persino con i tassisti.

Nel 1974, in Afghanistan, incontrò Karen Ralph, una giovane americana, bella e avventurosa, di Syracuse, New York, e capì subito che era "la donna della sua vita". Si rincontrarono per caso altre due volte, in India e in

und Nepal, und lebten bald in Bali zusammen, wo Sieg Maler geworden war und Karen als Silberschmiedin arbeitete. Nach weiteren Reisen ließen sie sich zusammen in Amsterdam nieder und gründeten eine Familie. Sieg blieb der Malerei treu und Karen arbeitete als Übersetzerin. 1978 wurde ihre Tochter Sarah geboren, und ihr Sohn Simon kam 1981 auf die Welt. In dem gleichen Jahr wurden Sieg und Karen Maandag mit ihren Kindern von George Becht vor *Brood en Mand* (‚Brot und Korb'), einem von Siegs Gemälden, fotografiert (Abb. 4). Siegs Karriere als Maler wurde 2020 von Karen Maandag-Ralph und Dawn Skorczewski in ihrem Buch *Sieg Maandag: Leven en kunst na Bergen-Belsen / Life and art in the aftermath of Bergen-Belsen* (2020) mit 125 Illustrationen seines Werks ausführlich dokumentiert und sein Leben in einer detaillierten, bereits kurz erwähnten biografischen Einleitung dargestellt. Seine Ölgemälde, Aquarelle und Keramik umfassen eine große Bandbreite an Themen, die vom Realismus und Surrealismus bis zu abstrakter Kunst reichen (Abb. 5). In manchen Gemälden sind Spuren der traumatischen Zeit seiner Kindheit zu erkennen. Maandag wiederholte oft: ‚Picasso sagte: Malen ist Therapie'. Karen Maandag-Ralph stellt fest, dass er in Dutzenden seiner Gemälde Gesichter in dem gleichen Winkel in die gleiche Richtung schauen lässt wie es der siebenjährige Junge des Fotos tat. In einem

Nepal, e ben presto si ritrovarono a convivere a Bali, dove Sieg è diventato pittore, mentre Karen lavorava l'argento. I due intrapresero altri viaggi ed infine si stabilirono ad Amsterdam dove misero su famiglia. Sieg rimase fedele alla pittura, Karen invece si dedicò alla traduzione. Nel 1978 ebbero una figlia, Sarah, mentre il figlio Simon nacque nel 1981, anno in cui George Becht scattò la fotografia che ritrae Sieg e Karen Maandag con i figli davanti a *Brood en Mand* ("Pane e cestino"), uno dei quadri dipinti da Sieg (fig. 4). Il libro *Sieg Maandag: Leven en kunst na Bergen-Belsen/Life and art in the aftermath of Bergen-Belsen,* completo di 125 illustrazioni, pubblicato nel 2020 da Karen Maandag-Ralph e Dawn Skorczewsky, documenta in modo esaustivo la carriera di pittore di Sieg, oltre a delinearne il percorso di vita nella dettagliata introduzione biografica già menzionata. Sieg ha realizzato le opere più disparate – dipinti ad olio, acquarelli e ceramiche – con uno stile che spazia dal realismo al surrealismo includendo anche elementi di arte non figurativa (fig. 5). In alcuni suoi dipinti vi sono tracce del periodo traumatico vissuto durante l'infanzia. Maandag ripeteva spesso che "Picasso diceva che dipingere è terapeutico". Karen Maandag-Ralph constata che vi sono decine di dipinti che raffigurano volti che assumono la stessa angolazione e rivolgono lo sguardo nella stessa direzione in cui lo rivolgeva il bambino di sette anni nella fotografia di Rodger. Anche in una delle foto

von George Bechts Fotos aus dem Jahr 1981 imitiert Maandag ebenfalls seinen seitlichen, blinzelnden Blick aus dem Foto von 1945. Wie wichtig der festgehaltene Augenblick von 1945 im späteren ‚Fluss der Zeit' für Maandags Rolle als Maler war, kann man daran erkennen, dass der Amsterdamer Kunsthändler, den ich anschrieb, um Maandags Adresse zu ermitteln, mich fragte, ob ich denn wisse, dass Sieg der kleine Junge war, der 1945 in einem berühmten Foto in *Life* verewigt worden war.

In seinen Interviews zeigte sich Sieg Maandag über neue Genozide in Ruanda und auf dem Balkan besorgt: ‚Die Welt ist ein einziges großes Trauma'. Als er James Nachtweys im Juni 1994 entstandenes Magnum-Foto eines Hutu-Jungen sah, ‚dem ein Stück seines Ohrs fehlt, mit großen Schnittwunden auf seinem Gesicht und mit vor Fassungslosigkeit offenstehendem Mund', identifizierte er, ebenfalls Sujet eines berühmten Fotografen, sich mit diesem auf einem anderen bedrückenden Bild porträtierten Menschen. Maandag meinte, dass der Junge ‚es niemals schaffen wird, damit fertig zu werden. Er wird den Rest seines Lebens damit verbringen, in die Ferne zu starren und sich zu fragen, was man ihm angetan hat. Also, soll ich von meinem Leid sprechen? Es gab Momente, in denen ich dachte: Ich springe einfach aus dem Fenster. Soll es soweit kommen? Nein, wer traumati-

scattate da George Becht nel 1981 Maandag imita lo sguardo della foto del 1945, capo inclinato ed occhi socchiusi. L'importanza che quell'attimo catturato nel 1945 rivestì successivamente nel "flusso del tempo", e l'impatto che esercitò sulla sua carriera di pittore, risultano evidenti anche considerando che il mercante d'arte di Amsterdam cui mi rivolsi per ottenere l'indirizzo di Maandag, mi chiese se sapessi che Sieg era il bambino immortalato in una famosa fotografia pubblicata su «Life» nel 1945.

Nelle interviste Sieg Maandag espresse anche la sua preoccupazione rispetto ai nuovi genocidi perpetrati in Ruanda come nei Balcani: "Il mondo è un unico grande trauma". Quando vide la fotografia dell'agenzia Magnum che ritraeva un bambino Hutu "al quale mancava un pezzo di orecchio, con il viso solcato da molte ferite da taglio e la bocca spalancata per lo sgomento", scattata nel giugno 1994 da James Nachtwey, Sieg Maandag, che era stato a sua volta il soggetto di un famoso fotografo, si identificò con quel bambino, con quell'immagine, anch'essa sconvolgente, e osservò che il bambino "non riuscirà mai a fare i conti con tutto questo. Passerà il resto della vita con lo sguardo fisso nel vuoto, chiedendosi cosa gli abbiano fatto. Dovrei forse parlare delle mie sofferenze? Ci sono stati momenti in cui ho pensato che mi sarei semplicemente buttato dalla finestra. È necessario arrivare a questo

siert ist, braucht Hilfe. Und wenn ich etwas dazu beitragen kann…‘.

Am 15. April 1995, dem 50. Jahrestag der Befreiung von Bergen-Belsen, nahm Sieg Maandag in Amsterdam an einem Treffen mit der inzwischen in Amerika lebenden Luba Tryszynska-Frederick teil und wurde zusammen mit ihr und 32 weiteren ehemaligen ‚Diamantenkindern‘ fotografiert, deren Adressen einer von ihnen, Gerry Lakmaker, ermittelt hatte. Hetty Verolme, die 2005 in ihrem Buch *Wir Kinder von Bergen-Belsen*, ihre Erinnerungen publizierte, war ebenfalls anwesend.[27] Die versammelten Überlebenden sangen ein Loblied auf Schwester Luba, die von der niederländischen Königin Beatrix mit der silbernen Ehrenmedaille für humanitäres Handeln geehrt wurde. War Luba vielleicht eine der Frauen, die man im Hintergrund von Rodgers Foto auf der Straße erkennen kann?

Schon im Rahmen der Aufnahmen für Frans Bromets 1978 geplanten Film hatte George Rodger erfahren, dass der von ihm 1945 fotografierte Junge überlebt hatte und nunmehr in Amsterdam lebte. 1981 kam Rodger dann mit seiner Frau Jinx nach Amsterdam, um sich mit den Maandags zu treffen, und von dieser Begegnung gibt es gut komponierte Fo-

[27] Hetty Verolme, *Wir Kinder von Bergen-Belsen*, übers. von Mirjam Pressler, Weinheim/Basel 2005.

punto? No, chi è traumatizzato ha bisogno di aiuto. E se posso fare la mia parte…".

Il 15 aprile 1995, nel cinquantesimo anniversario della liberazione di Bergen-Belsen, Sieg Maandag partecipò ad una riunione ad Amsterdam con Luba Tryszynska-Frederick, ormai residente in America, e venne fotografato con lei ed altri 32 ex "bambini dei diamanti", rintracciati da uno di loro, Gerry Lakmaker. Tra i presenti vi era anche Hetty Verolme, che nel 2005 avrebbe pubblicato il libro di memorie *I bambini di Belsen*, in cui rievocava le esperienze dei "bambini dei diamanti".[27] Durante la riunione i sopravvissuti espressero grande ammirazione per Luba, che venne anche insignita della Medaglia d'Onore d'argento per meriti umanitari dalla Regina Beatrice d'Olanda. Viene da chiedersi se una delle donne che si scorgono in fondo alla strada nella fotografia di George Rodger non fosse proprio Luba.

Già nell'ambito delle riprese del film di Frans Bromet del 1978, George Rodger venne a sapere che il bambino che aveva fotografato nel 1945 era sopravvissuto e viveva ad Amsterdam, dove Rodger si recò con la moglie Jinx nel 1981 per incontrare la famiglia Maandag. L'incontro è immortalato nelle fotografie di George Becht, molto curate nella composi-

[27] Hetty Verolme, *I bambini di Belsen*, traduzione di Maria Vittoria Longhitano, Troina 2009.

tos, die George Becht (vielleicht mit George Rodgers Kamera) aufnahm. Zwei dieser Bilder haben wir bereits betrachtet, aber darunter ist auch eines von Rodger und Maandag, wie sie sich die *Life*-Ausgabe vom 7. Mai 1945 ansehen, offenbar in ein angeregtes Gespräch über ihr erstes Zusammentreffen vertieft (Abb. 6). Sie schauen sich an, Rodgers rechte Hand ruht auf der Zeitschrift und sein linker Zeigefinger weist auf die Böschung der Straße auf der Fotografie, während sein ehemaliges Sujet mit seinem linken Zeigefinger auf seinen Fotografen deutet. Ihre Ellbogen bilden die Basis eines Trapezes, dessen Form die der Ausgabe von *Life* unter den Händen des Fotografen zu wiederholen scheint. Fotograf und Sujet wurden hier auf einem weiteren faszinierenden Foto vereint, das das Originalbild miteinbezieht.

George Rodger war von der Erfahrung, Bergen-Belsen zu fotografieren, zutiefst betroffen. Sein Biograf berichtet von Rodgers Empfindung, dass das Aufnehmen dieser Fotos ein Trauma ausgelöst hatte, weil es ihm schien, dass er etwas „Unaussprechliches und Verbotenes" getan habe.[28] Für Rodger war der 20. April 1945 so erschütternd, dass es ihm vorkam, als wäre er selbst einer der Täter. Er entmenschlichte ja die Toten für

[28] Naggar, *George Rodger*, S. 140 (Anm. 10).

zione (forse scattate con la macchina di George Rodger). Due di esse le abbiamo già viste; ve ne è poi un'altra nella quale si vedono Rodger e Maandag che, chini sul numero di «Life» del 7 maggio 1945, sembrano immersi in una conversazione sul loro primo incontro (fig. 6). Si guardano, la mano destra di Rodger è posata sulla rivista, mentre l'indice sinistro è posizionato sul terrapieno a lato della strada; il suo ex soggetto, invece, con l'indice della mano sinistra indica il fotografo. I loro gomiti formano la base di un trapezio, quasi a replicare la forma della rivista «Life» che si intravede al di sotto delle mani del fotografo. Questa seconda affascinante fotografia riunisce dunque il fotografo e il suo soggetto in un'immagine che contiene in sé l'immagine originale.

George Rodger era stato profondamente colpito dalla sua esperienza di fotografo a Bergen-Belsen. Il suo biografo parla del trauma di Rodger e della sua sensazione di aver fatto, scattando quelle foto, qualcosa di "indicibile e proibito".[28] Per Rodger il 20 aprile del 1945 fu così straziante che si sentì colpevole, perché per realizzare la sua arte aveva deumanizzato i defunti, "sistemando inconsciamente in

[28] Naggar, *George Rodger*, p. 140 (nota 10).

seine Kunst, indem er ‚unbewusst in seinem Sucher Gruppen und Leichen auf dem Boden in künstlerische Kompositionen arrangierte' und ‚diese mitleiderregenden menschlichen Wracks behandelte, als handelte es sich um ein gigantisches Stillleben'. Er bemerkte 1977 in einem Interview:

> Es ging nicht darum, was ich fotografierte, als vielmehr darum, was mir dabei geschah. Als ich mir bewusst wurde, dass ich die Schrecken von Belsen sehen konnte – die […] Toten und Verhungernden, die herumlagen – und dabei nur an eine schöne fotografische Komposition dachte, wurde mir klar, dass irgendetwas mit mir passiert war und ich damit Schluss machen musste. Ich kam mir vor wie die Menschen, die das Lager leiteten – es bedeutete nichts.[29]

Dies war der Wendepunkt in der Entwicklung eines Fotografen, der niemals „sonderlich daran interessiert war, Kriegsschrecken zu fotografieren", der aber trotz seiner fünf Jahre als Kriegsberichterstatter vor seiner Ankunft in Bergen-Belsen nicht wusste, „welche Auswirkung der Krieg auf ihn persönlich hatte". Also sagte sich Rodger: „Ich höre auf damit" und nahm sich vor, „nie wieder Krieg zu fotografieren".[30] In seiner späteren Arbeit vermied er tatsächlich jegliche Darstellung von Krieg und Gewalt. 1947 begründete er

[29] *Dialogue with Photography*, ed. by Paul Hill, Thomas Cooper, New York 1979, S. 59-60.

[30] *Dialogue with Photography*, S. 59; *George Rodger – Unterwegs 1940-1949*, S. 37 (Anm. 13).

maniera artistica i gruppi e i corpi stesi al suolo", "trattando questi pietosi relitti umani come fossero una sorta di gigantesca natura morta". In un'intervista del 1977 disse:

> La questione non era tanto cosa stessi fotografando, quanto quello che mi stava accadendo mentre lo facevo. Quando scoprii che ero in grado di guardare l'orrore di Belsen – i […] morti e gli affamati buttati a terra – e di pensare esclusivamente alla bellezza della composizione fotografica, seppi che mi era successo qualcosa e che dovevo finirla lì. Mi sentivo uguale alle persone che gestivano il campo – come se non me ne importasse nulla.[29]

Questo fu il momento che segnò una svolta nell'evoluzione personale di un fotografo che non era mai stato "particolarmente interessato a fotografare l'orrore della guerra", ma che, nonostante i cinque anni passati a documentarla, non aveva mai preso coscienza, prima di arrivare a Bergen-Belsen, "dell'effetto che la guerra aveva avuto su di lui personalmente". E così Rodger si disse, "questo è il momento di smettere" e si ripromise di "non fotografare mai più la guerra".[30] E infatti successivamente si allontanò del tutto dalla raffigurazione della guerra e della violenza. Nel 1947 fondò con

[29] *Dialogue with Photography*, ed. by Paul Hill, Thomas Cooper, New York 1979, pp. 59-60.

[30] *Dialogue with Photography*, p. 59; *George Rodger – Unterwegs 1940-1949*, p. 37 (nota 13).

zusammen mit Robert Capa, Henri Cartier-Bresson und David Seymour die Agentur Magnum Photos, die ihm einen breiten, von *Life* unabhängigen Markt eröffnete.

Und ähnlich wie Sieg Maandag reiste George Rodger gerne in die Ferne, machte in der Sahara, in Südafrika, im Sudan sowie in Uganda Aufnahmen und verbrachte lange Zeit bei den Nuba. Sein Foto der Ringer in Kordofan, Sudan (1949), wurde ein weiteres seiner ikonischen Bilder. Gefragt, wie er sein Vorgehen beschreibe, antwortete Rodger: ‚Ich möchte etwas schaffen – das hört sich scheußlich selbstgefällig an –, das anzusehen mir Freude bereitet.'[31]

Rodger sagte in einem Interview mit der *Zeit*, das Foto von Sieg Maandag sei das einzige Bild von Bergen-Belsen, das er sich immer wieder ansehen könne, so schrecklich es auch sei. Denn anders als die mehr als 12.000 Menschen, die in Bergen-Belsen auch noch nach der Befreiung an Erschöpfung und ansteckenden Krankheiten starben, überlebte dieser Junge.[32]

George Rodger starb am 24. Juli 1995, wenige Monate nachdem er dieses Interview

[31] Hill, Cooper, *Dialogue with Photography*, S. 69 (Anm. 29).

[32] Peter Sager, „Jenseits von Afrika", *Die Zeit* (10. März 1995), online http://www.zeit.de/1995/11/Jenseits_von_Afrika?page=2 (zuletzt abgerufen am 26. März 2021).

Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e David Seymour l'agenzia Magnum Photos, che consentì ai suoi lavori successivi di trovare ampi sbocchi, indipendenti da «Life».

Proprio come Sieg Maandag, anche George Rodger era attratto dai viaggi in luoghi lontani, e scattò fotografie nel Sahara, in Sudafrica, in Sudan e in Uganda, passando molto tempo con i Nuba. La sua fotografia dei lottatori, scattata nel 1949 a Kordofan in Sudan, divenne anch'essa un'icona. Quando gli fu chiesto di definire il proprio approccio, Rodger rispose così: "Mi piace l'idea di creare qualcosa – lo so, sembro terribilmente presuntuoso – che mi dia piacere quando la guardo."[31]

In un'intervista rilasciata al settimanale «Die Zeit», Rodger disse che la fotografia che ritrae Sieg Maandag a Bergen-Belsen, per quanto terribile, era l'unica di quelle scattate nel campo di concentramento, che riuscisse a guardare e riguardare. Perché, diversamente dalle persone – oltre 12.000 – che morirono di stenti e malattie contagiose a Bergen-Belsen dopo la liberazione, questo bambino sopravvisse.[32]

George Rodger morì il 24 luglio del 1995, pochi mesi dopo aver rilasciato questa intervi-

[31] Hill, Cooper, *Dialogue with Photography*, p. 69 (nota 29).

[32] Peter Sager, *Jenseits von Afrika*, «Die Zeit», 10 marzo 1995, online http://www.zeit.de/1995/11/Jenseits_von_Afrika?page=2 (ultimo accesso 26 marzo 2021).

gewährt hatte. 1999 erkrankte Sieg Maandag an einem schweren Leiden mit gravierenden Lähmungserscheinungen, das 2000 als Binswanger-Krankheit diagnostiziert wurde, ihn bewegungsunfähig machte, geistig beeinträchtigte und dem er schließlich am 22. September 2013 erlag. Seine Schwester lebt in Antwerpen, seine Frau in Amsterdam.

Fragen

Wie hätte Sieg Maandag darauf reagiert, dass ausgerechnet er zur Allegorie eines deutschen Nicht-Hinsehers gemacht wurde, und was bedeutete es für seine Familie, dass Getty Images ihn bis ins 21. Jahrhundert hinein als Deutschen identifizierte? Wie kommt es, dass wir ein Kind auf einem Bild erst als unschuldiges Wesen, dann als mitschuldigen Komplizen und schließlich als Opfer sehen können? Welchen Einfluss haben Bildlegenden auf unsere ersten Reaktionen? Wie wichtig ist es, dass dieses Foto in seinen retuschierten und beschnittenen Versionen am bekanntesten ist?

Das Foto hält einen flüchtigen Augenblick fest und friert ihn sozusagen ein; was passiert dann, wenn wir mehr über die Zeit vor der Fotografie sowie über die Zeit zwischen Rodgers und Maandags erstem und zweitem Treffen erfahren? Welches Licht werfen historische Kontexte auf die Bedeutung einer Fotografie? Wie ändert sich unsere Einschät-

sta. Nel 1999, Sieg Maandag si ammalò di una malattia gravemente invalidante e nel 2000 ricevette la diagnosi: malattia di Binswanger. La sua condizione lo rese immobile, compromise le sue facoltà mentali fino alla morte, il 22 settembre del 2013. Sua sorella vive ad Anversa, sua moglie invece ad Amsterdam.

Domande

Come avrebbe reagito Sieg Maandag sapendo di essersi trasformato – proprio lui – nell'allegoria del tedesco che distoglie lo sguardo, e che significato ebbe per la sua famiglia il fatto che fino al XXI secolo Getty Images lo definisse un tedesco? Perché possiamo considerare un bambino in una foto prima come un innocente, poi come un complice colpevole ed infine come una vittima?
In che modo la nostra prima impressione è influenzata dalle didascalie? Quanto conta il fatto che di questa foto le versioni tagliate e ritoccate siano più famose dell'originale?

La fotografia trattiene un attimo fuggente, per così dire congelandolo; cosa accade allora quando otteniamo maggiori informazioni sul periodo che l'ha preceduta e su quello intercorso tra il primo ed il secondo incontro di Rodger e Maandag? In che modo differenti contesti storici contribuiscono ad illuminare il significato di una fotografia? In che misura informazioni biografiche sul fotografo e

zung des Bildes durch biografische Informationen über den Fotografen und sein Sujet? Können solche Kontexte erklären, warum uns George Rodgers Fotografie des Jungen in Bergen-Belsen anzusprechen scheint (mich zumindest, der ich, als ich in Siegs Alter war, ziemlich ähnlich gekleidet war)? Warum bewegt es uns stärker als viele andere Fotos aus dem Jahr 1945? Kann es sein, dass Rodgers Fotografie von Sieg Maandag ihre Wirkung vielleicht vor allem deshalb ausübt, weil sie so sorgfältig komponiert und von Rodgers ‚Einstellung' geprägt ist? Warum scheint sie mehr ausdrücken zu wollen als das, worauf sich die früheren allegorischen Interpretationen, worauf sich die Fragen des Hinsehens oder Nicht-Hinsehens konzentrierten?

Könnte es möglich sein, dass das Foto – trotz der vielen dargestellten Toten – letztlich nicht nur Tod und Verzweiflung thematisiert, sondern auch einen kleinen Schimmer Hoffnung auf das Überleben zeigt, verkörpert durch den Jungen, der gegen die Sonne in die Kamera blickt und seinen Weg entlang der Straße vorwärtsgeht? Und dennoch, wird dieser Hoffnungsschimmer nicht auch dadurch getrübt, dass das, worauf der Junge in dieser Fotografie nicht blickt, ihn und seinen Fotografen – und vielleicht auch alle, die sich dieses Bild jemals angesehen haben – künftig stets begleiten und nie mehr loslassen wird?

sul suo soggetto possono influenzare ciò che pensiamo della fotografia? Tali contesti bastano a spiegare perché la fotografia scattata da George Rodger al bambino di Bergen-Belsen sembri avere qualcosa da dirci (perlomeno a me che, quando avevo l'età di Sieg, ero vestito in modo simile a lui). Perché questa immagine ci smuove molto più di quanto non facciano altre fotografie risalenti al 1945? Può darsi che la fotografia di George Rodger debba l'impatto che esercita alla cura nella composizione, alla sua "impostazione", che sembra condizionarla così profondamente? Perché la fotografia sembra comunicarci di più di quello su cui si sono focalizzate le prime interpretazioni allegoriche nonché le discussioni su ciò cui lo sguardo del bambino si rivolge e ciò da cui invece si distoglie?

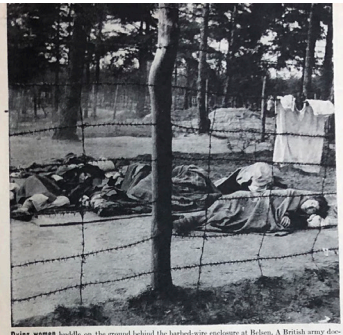
Potrebbe essere che l'immagine, nonostante la massiccia presenza di cadaveri, in fin dei conti non rimandi soltanto a morte e disperazione, ma contenga invece anche un barlume di speranza, incarnato da quel bambino che, con il sole negli occhi, guarda in fotocamera mentre avanza lungo la strada? E ancora, non potrebbe darsi che a controbilanciare quella scintilla di speranza vi sia il fatto che ciò che il bambino nella foto non sta guardando seguirà ed accompagnerà per sempre lui, il fotografo e forse chiunque abbia mai guardato questa immagine?

Abbildungen

Illustrazioni

Abb. 1 | Fig. 1
Ein kleiner Junge schlendert eine Straße entlang, die nahe dem Lager Bergen-Belsen mit Leichen gesäumt ist, 20. April 1945. | Un bambino passeggia lungo una strada costeggiata da cadaveri presso il campo di concentramento di Bergen-Belsen, 20 aprile 1945.
Foto, beschnitten und retuschiert | Foto, tagliata e ritoccata: George Rodger. *Time&Life,* 50605938/Getty Images.

Abb. 2 | Fig. 2
Time&Life, 7. Mai 1945, S. 32, 33. | «Time&Life», 7 maggio 1945, pp. 32, 33.



Dying women huddle on the ground behind the barbed-wire enclosure at Belsen. A British army doctor estimated that 30,000 prisoners had died here in the past few months from disease and starvation.

Dying men stretch out on a diet bank behind one of the Belsen barracks. Last week the inmates, too far gone for Allied medical help, were still dying at the rate of 200 a day.

ATROCITIES

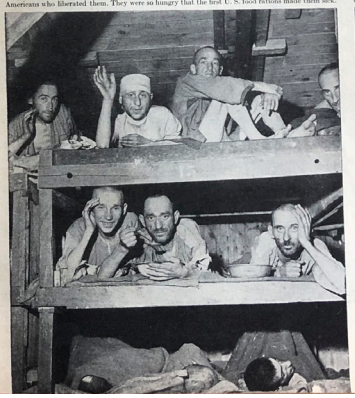
CAPTURE OF THE GERMAN CONCENTRATION CAMPS PILES UP EVIDENCE OF BARBARISM THAT REACHES THE LOW POINT OF HUMAN DEGRADATION

Last week the jubilance of impending victory was sobered by the grim facts of the atrocities which the Allied troops were uncovering all over Germany. For 12 years since the Nazis seized power, Americans have heard charges of German brutality. Made skeptical by World War I "atrocity propaganda," many people refused to put much faith in stories about the inhuman Nazi treatment of prisoners.

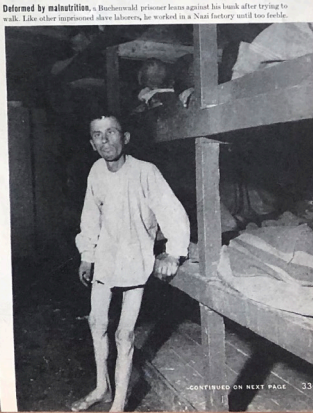
Last week Americans could no longer doubt stories of Nazi cruelty. For the first time there was irrefutable evidence as the advancing Allied armies captured camps filled with political prisoners and slave laborers, living and dead. Touring newspaper editors and legislators from the U. S. and Britain made reports based on firsthand observation. Representative John Kunkel of Pennsylvania told reporters, "Anything you hear about conditions . . . will be understatement. The full truth would get . . . so low you couldn't print it." Ten members of Britain's Parliament declared, "The memory of what we saw and heard will haunt us ineffaceably for many years. Such camps as this Buchenwald mark the lowest point of degradation to which humanity has yet descended."

With the armies in Germany were four LIFE photographers whose pictures are presented on these pages. The things they show are horrible. They are printed for the reason stated seven years ago when, in publishing early pictures of war's death and destruction in Spain and China, LIFE stated, "Dead men have indeed died in vain if live men refuse to look at them."

In the barracks at Buchenwald, near Weimar, emaciated prisoners stare from their hard bunks at the Americans who liberated them. They were so hungry that the first U. S. food rations made them sick.



Deformed by malnutrition, a Buchenwald prisoner leans against his bunk after trying to walk. Like other imprisoned slave laborers, he worked in a Nazi factory until too feeble.



CONTINUED ON NEXT PAGE

Abb. 3 | Fig. 3
Foto vom Originalnegativ | Foto dal negativo originale:
George Rodger. *Time&Life*, 622949528/Getty Images.

Abb. 4 | Fig. 4
Die Familie Maandag. | La famiglia Maandag.
Foto: George Becht, 1981.

Abb. 5 | Fig. 5
Der Künstler Sieg Maandag. | L'artista Sieg Maandag.
Foto: George Becht, 1981.

Abb. 6 | Fig. 6
Wiedersehen von George Roger und Sieg Maandag. |
Incontro tra George Rodger e Sieg Maandag.
Foto: George Becht, 1981.

Marita Liebermann

Nachwort:
Über (un)mögliche Brücken – Fotografien der Shoah heute

Postfazione:
Sui ponti (im)possibili – le fotografie della Shoah oggi

Auch der vorliegende zweite Band der 2020 neu aufgelegten *Quaderni*-Reihe steht in mehrerlei Hinsicht im Zeichen des Brückenbaus. An erster Stelle bekundet das die intellektuelle und wissenschaftliche Statur des Schriftstellers, den die Publikation präsentieren darf: die Forscherpersönlichkeit von Werner Sollors, der nicht allein in Venedig als vielseitiger Gelehrter und brillanter Zeichenleser, als sensibler Beobachter und inspirierender Zuhörer geschätzt wird. Literaturwissenschaftler mit Schwerpunkten auf der englischen und amerikanischen sowie der afroamerikanischen Literatur, hat er an etlichen Universitäten rund um den Globus gewirkt, in Berlin, Hamburg und München etwa, in Bern, Rom, hier in der Lagunenstadt ebenso wie in Jerusalem, in Harvard, in New York, in Nanjing und in Abu Dhabi. Und so wie die außerordentliche Geographie seines beruflichen Schaffens unterschiedliche Kulturen und Traditionen in einen Bezug zueinander setzt, so reflektieren

Anche questo secondo volume della collana *Quaderni*, che abbiamo ricominciato a pubblicare nel 2020, è sotto vari aspetti dedicato alla costruzione di ponti. Lo dimostra innanzitutto la levatura intellettuale e accademica dell'autore che questa pubblicazione ha l'onore di presentare: Werner Sollors, che gode di grande stima, e non soltanto qui a Venezia, in quanto studioso versatile, brillante interprete di segni, osservatore sensibile e interlocutore stimolante. Esperto di letteratura soprattutto inglese, statunitense e afroamericana, Sollors ha collaborato con varie università in tutto il mondo, Berlino, Amburgo, Monaco, Berna, Roma e Venezia, ma anche Gerusalemme, Harvard, New York, Nanjing e Abu-Dhabi. La straordinaria traiettoria geografica della sua attività professionale mette in relazione tra loro culture e tradizioni diverse, e allo stesso modo i suoi numerosi scritti riflettono un ampio

auch seine zahlreichen Schriften ein weites Panorama interkulturellen und interdisziplinären Erkenntnisinteresses. Immer suchen sie ‚hybride' Felder der Geschichte, Kunst und Literatur auf, fokussieren Gegenstände, die sich auf die eine oder andere Art in Formen des ‚Dazwischen' befinden, Berührungspunkte oder Interaktionsräume bilden zwischen verschiedenen kulturellen Wirklichkeiten, deren medialen Ausdrucksformen und den jeweiligen raumzeitlichen Kontexten.

Dass Werner Sollors in diesem doppelten Sinn als ein Brücken errichtender und beschreitender Denker gelten kann, bestätigt sein Essay über das *Kind in Bergen-Belsen* in anschaulicher Weise. So umfasst schon die Entstehungsgeschichte der hier dargebotenen Textfassung eine ganze Reihe von Brückenschlägen, beruht sie doch auf dem von ihm am 21. Januar 2019 im Deutschen Studienzentrum gehaltenen Vortrag, der seinerseits auf frühere, vor Zuhörer/innen auf verschiedenen Kontinenten gelesene Erörterungen sowie auf ein Kapitel des zuerst auf Englisch, dann auf Deutsch erschienenen Buches *Die Versuchung, zu verzweifeln* (2017) zurückging.[1] Was die Leser/innen

[1] Frühere Vortragsversionen trug Werner Sollors als Ernst Fraenkel Lecture am John F. Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin vor, sodann am University College Dublin, am Niederländischen Institut für Kriegsdokumentation Amsterdam, an der Lomonosov-Universität Moskau, der University of Tel Aviv, der New York Uni-

panorama di interessi di portata interculturale e interdisciplinare. Sollors esplora costantemente campi "ibridi" tra storia, arte e letteratura e si concentra su fenomeni che si collocano in un "tra" multiforme, creando punti di contatto o spazi d'interazione tra diverse realtà culturali, le loro espressioni mediatiche e i loro rispettivi contesti spaziotemporali.

Questi due aspetti ci dimostrano come Werner Sollors sia un pensatore capace di costruire e percorrere ponti, come risulta evidente anche dal suo saggio *Un bambino a Bergen-Belsen*. La genesi stessa della versione che ne presentiamo qui ha contemplato la creazione di una serie di ponti: essa si basa su una conferenza tenuta da Sollors presso il Centro Tedesco di Studi Veneziani il 21 gennaio del 2019, che a sua volta rielaborava riflessioni precedenti, presentate ad ascoltatrici e ascoltatori in diversi continenti, nonché il capitolo di un libro pubblicato prima in inglese con il titolo *The Temptation of despair* (2014) e tradotto poi in tedesco.[1] Quel

[1] Werner Sollors aveva presentato versioni precedenti di queste riflessioni in una delle conferenze intitolate a Ernst Fraenkel presso l'Istituto John F. Kennedy della Freie Universität di Berlino, nonché presso lo University College di Dublino, l'Istituto Olandese per la Documentazione della Guerra di Amsterdam, l'Università Lomonosov di Mosca, l'Università di Tel Aviv, la New York University di Abu Dhabi, l'Istituto Storico Tedesco di Washington, lo United States Holocaust Memorial Museum di Washington e presso diversi atenei americani (University of Georgia, Athens, Indiana University, University of Texas, San Antonio e Yale University). L'argomento è inoltre trattato

dieses deutsch-italienischen Bandes in Händen halten, ist somit eine Über-Tragung in mehr als einem Sinn: eine durch interlinguale Übersetzung gewonnene Verbindung verschiedener Sprachen, die ihrerseits an unterschiedliche, durch Werner Sollors Arbeit aufeinander bezogene Kommunikationskontexte von Institutionen und den sie umgebenden Kulturen anknüpft. Überaus dankbar waren und sind wir dem Autor dafür, dass er unsere Einrichtung zu einem Teil dieses trans- und interkulturellen Zusammenwirkens aus Publikationen und Vortragsstätten werden ließ, indem er der Einladung zunächst zum Vortrag und darauf auch zu dessen Veröffentlichung in den *Quaderni* folgte.

Die Analyse der Fotografie eines Jungen, die im Wald von Bergen-Belsen kurz nach der Befreiung des dortigen Konzentrationslagers aufgenommen wurde, verdient es, immer wieder angehört, gelesen und reflektiert zu werden. Sie ermöglicht, ja erfordert verschiedene

---

versity Abu Dhabi, am Deutschen Historischen Institut Washington, am United States Holocaust Memorial Museum Washington sowie an mehreren amerikanischen Universitäten (University of Georgia, Athens, Indiana University, University of Texas, San Antonio, und Yale University). Das Thema des Vortrags findet sich zudem im zweiten Kapitel des Buches *The Temptation of Despair: Tales of the 1940s*, Cambridge 2014, bearbeitet; die deutsche Übersetzung wurde von Sabine Bayerl besorgt: *Die Versuchung, zu verzweifeln: Geschichten aus den 1940-er Jahren*, Heidelberg 2017.

che lettrici e lettori di questo volume bilingue tengono ora in mano è dunque una molteplice tras-posizione: un ponte tra lingue diverse, gettato dalla traduzione interlinguistica, che a sua volta si collega ai diversi contesti comunicativi delle istituzioni (e dei rispettivi contesti culturali) che il lavoro di Werner Sollors ha messo in relazione tra loro. All'autore va la nostra sentita gratitudine: rispondendo al nostro invito, prima con la conferenza e poi con la sua pubblicazione nella collana *Quaderni*, ha fatto sì che il nostro istituto entrasse a far parte del tessuto transculturale e interculturale di spazi editoriali e istituzionali che hanno ospitato questo contributo.

L'analisi della foto scattata a un bambino nel bosco di Bergen-Belsen poco dopo la liberazione del campo di concentramento che lì sorgeva merita di essere riascoltata, riletta e di essere fatta nuovamente oggetto di riflessione. Essa consente, anzi esige, diversi approcci,

---

nel secondo capitolo del libro *The Temptation of Despair: Tales of the 1940s*, Cambridge 2014, tradotto in tedesco da Sabine Bayerl: *Die Versuchung, zu verzweifeln: Geschichten aus den 1940-er Jahren*, Heidelberg 2017.

Annäherungen und bietet Kulturforschenden wie allen am Zusammenhang von Medien und Geschichte Interessierten noch immer (und wieder) aktuelles Material zum Weiterdenken. Im Rahmen des vom Deutschen Studienzentrum 2019 gestalteten Programms kam ihr eine besondere Rolle zu: Die Betrachtungen von Werner Sollors bildeten für uns auch inhaltlich einen Aspekt des Themas „Brücken – Begegnungen", insofern sie einerseits die gleichnamige Veranstaltungsreihe eröffneten, dabei andererseits und vor allem aber auch dem Beitrag des Instituts zum *Internationalen Tag des Gedenkens an die Opfer des Holocausts* ein spezifisches Profil gaben.

Rückblickend mag der Veranstaltung in jenem Januar vor drei Jahren eine eigene Bedeutung bereits daraus erwachsen, dass sie den letzten *Giorno della memoria* vor dem Ausbruch der Pandemie darstellte und somit noch im Format der direkten, persönlichen Begegnung stattfinden konnte, auf die 2020 und 2021 verzichtet werden musste. Wie sehr die zuvor selbstverständliche räumliche Nähe unsere Kommunikationsmöglichkeiten bereichert, haben wir durch die Verringerung der sozialen Kontakte im Zuge der Abwehr von Covid-19 erst verstanden. Ebenso ist umgekehrt vielfach deutlich geworden, dass digitale Techniken interpersonale Zusammenkünfte nicht gleichwertig ersetzen können.

offrendo a chi si occupa di cultura e a chi si interessa del legame tra media e storia uno stimolo di riflessione tuttora (e di nuovo) attuale. Nell'ambito del nostro programma del 2019 ha svolto un ruolo particolare, in quanto le riflessioni di Werner Sollors erano collocate anche per contenuto all'interno del tema «Ponti – Incontri»: hanno inaugurato l'omonimo ciclo di conferenze, ma soprattutto hanno conferito al contributo del nostro istituto alla *Giornata internazionale in memoria delle vittime dell'olocausto* un profilo specifico.

Il significato della conferenza, da un punto di vista retrospettivo, potrebbe essere considerato peculiare anche solo per il fatto che si è tenuta in occasione dell'ultimo *Giorno della memoria* prima della pandemia: si è trattato ancora di un incontro in presenza, uno di quegli incontri diretti e personali cui, nel 2020 e nel 2021, siamo stati costretti a rinunciare. Soltanto quando le misure di contrasto al Covid-19 hanno portato a una limitazione dei contatti sociali abbiamo compreso quanto la condivisione degli spazi, che un tempo davamo per scontata, arricchisca le nostre possibilità di comunicazione. Si è reso poi altrettanto evidente, e per più di una ragione, che le riunioni virtuali non possono sostituire a pieno incontri interpersonali.

Diese inzwischen vielfach kommentierten Erfahrungen betreffen in hohem Maße jene institutionalisierten Momente der bewussten Erinnerung, in denen sich Gruppen von Menschen in Venedig ebenso wie an vielen anderen Orten der Welt gemeinsam die unzählbaren leidvollen Wirklichkeiten vergegenwärtigten, die heute mit den Begriffen Shoah oder Holocaust bezeichnet werden. Besteht die Gefahr ohnehin, dass ein jährlich wiederkehrender Gedenktag zusehends ein bloß noch oberflächliches, an ‚Innenleben' verlierendes Ritual ohne Bezüge zum sozialen Alltag wird,[2] so ist das Risiko eines auf Anlässe reduzierten Routine-Werdens der Erinnerung noch stärker gegeben, wenn sich lediglich ein kleiner Kreis von Gedenkenden für eine Aufzeichnung anschließend digital verbreiteter Botschaften treffen kann, mögen diese noch so aufrichtig sein.

Doch auch unabhängig vom sozialen oder kommunikationstechnischen Rahmen vermag die Beschäftigung mit der Lektüre, die Werner Sollors von jenem Foto vorlegt, dem

[2] Vgl. hierzu die Rede des Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde Dario Calimani anlässlich der offiziellen kommunalen Zeremonie in der Gedenkwoche am 23. Januar 2022 im Opernhaus Fenice, https://repository.dszv.it/receive/dszv_mods_00000134 (zuletzt abgerufen am 20. Mai 2022).

Queste esperienze, di cui ormai tanto si è detto, hanno riguardato particolarmente i momenti istituzionali in cui gruppi di persone, a Venezia come in molti altri luoghi del mondo, si riunirono per commemorare assieme gli innumerevoli vissuti di sofferenza accomunati oggi nei termini shoah e olocausto. C'è sempre il pericolo che la ricorrenza annuale di un giorno dedicato alla memoria possa trasformarsi in rito superficiale, poco sentito e avulso dalla quotidianità,[2] ma il rischio che la memoria diventi routine, riducendosi a mero esercizio periodico, è certamente maggiore quando a incontrarsi è soltanto una ristretta cerchia di persone che registra messaggi da diffondere per via digitale, indipendentemente da quanto questi possano essere sinceri.

Tuttavia, confrontarsi con la lettura che Werner Sollors dà di quella foto, indipendentemente dalle tecnologie di comunicazione utilizzate e dai contesti sociali, conferisce al ricordo delle

[2] In proposito cfr. il discorso tenuto il 23 gennaio 2022 dal presidente della comunità ebraica, Dario Calimani, durante la settimana della memoria, in occasione della cerimonia ufficiale del comune di Venezia presso il Gran Teatro La Fenice, https://repository.dszv.it/receive/dszv_mods_00000134 (ultimo accesso 20 maggio 2022).

Gedanken an die Opfer des NS-Regimes eine eigene Kraft zu geben. Indem er den Blick auf die unfassbaren Verbrechen der Konzentrationslager mit dem öffentlichen Diskurs verknüpft, der den Massenmord und die Überlebenden im unmittelbaren ‚Danach' zum Medienthema machte, gibt der Text beiden Elementen der Erinnerung ein einprägsames Gesicht: dem individuellen Schicksal eines überlebenden Opfers der Gewalt sowie der medialen Visualisierung und Diskursivierung dieses Schicksals, das zu einem Pars pro toto wurde. Auch und gerade der zweitgenannte Aspekt geht alle an; die Frage nach den Medien, Funktionen und Wirkungen des Erinnerns ist nicht allein von abstraktem oder akademischem Interesse, sondern von zentraler gesamtgesellschaftlicher Bedeutung: weil die direkten Zeitzeugen, wie immer wieder festgestellt wird, zunehmend weniger werden und weil wir alle uns gleichzeitig mehr und mehr daran gewöhnen, uns die Welt (durchaus nicht immer bewusst) durch Bilder zu erklären.

In dem Maße, in dem sich die Geschichte Sieg Maandags mit der Geschichte George Rodgers und jener der Rezeption seiner ‚ikonischen' Bergen-Belsen-Fotografie verbindet, wird die ungeheuerliche Gleichzeitigkeit

vittime del regime nazista una forza particolare. Mettendo in relazione gli inconcepibili crimini dei campi di concentramento e il discorso pubblico che nell'immediato fece del genocidio, dei sopravvissuti e delle sopravvissute un argomento di interesse mediatico, il testo conferisce una caratterizzazione forte a due componenti della memoria: il destino individuale di una vittima che sopravvisse alla violenza e la resa mediatica, visuale e discorsiva, di tale destino, che finì per essere metonimica. È anche e soprattutto questo secondo aspetto a riguardarci tutte e tutti. La questione dei media, delle funzioni e degli effetti della memoria non è infatti di interesse meramente astratto o accademico, ma ha un significato fondamentale per la società tutta, poiché i testimoni diretti, come ben sappiamo, sono sempre di meno e poiché al contempo tutte e tutti ci abituiamo sempre più a spiegarci il mondo attraverso le immagini (pur non essendone sempre del tutto consapevoli).

Nella misura in cui la storia di Sieg Maandag, quella di George Rodger e quella della ricezione della fotografia "iconica" che questi gli scattò a Bergen-Belsen si collegano, l'inquietante contemporaneità di queste realtà si

dieser Wirklichkeiten zu einer Art Pfeil,[3] der auf das Bewusstsein trifft und begreifen lässt, wie unendlich schwerwiegend auch die einfachen, scheinbar harmlosen Handlungen und Äußerungen für Prozesse der Wahrnehmung eines Sachverhalts und der darin lebenden und leidenden Menschen sein können: wie einfach es ist, über Fotos (falsch) zu urteilen, und welche Brutalität auch mit sich ‚nur' in Worten äußernden Urteilen einhergehen kann. Was die Narration unter diesem Aspekt verdeutlicht, ist, vereinfacht gesagt, dass eine Fotoaufnahme wie jedes andere Bild aller vermeintlichen Evidenz zum Trotz im Grunde nie die Antwort, sondern stets nur die Frage sein kann. Das Nachdenken darüber, die Aktualisierung des Erzählten im jeweils eigenen Erfahrungshorizont beginnt nicht obwohl, sondern weil die Schilderung an keiner Stelle laut wird, explizit anklagt, kategorisch verurteilt – und doch das Ausmaß der Verstörung, des Entsetzens und der unheilbaren Verletzung zeigt.

Auf der einen Seite wird in der Gestalt des siebenjährigen Sieg eine spezifische historische – unter verschiedenen Aspekten bis in

[3] Barthes' Begriff des *punctum* scheint hier sowohl auf das Foto von Rodger als auch auf dessen Kontextualisierung durch Sollors zu passen. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, übers. von Dietrich Leube, mit zahlreichen Photographien, Frankfurt am Main, S. 35.

trasforma in una sorta di freccia,[3] capace di colpire le nostre coscienze, facendoci comprendere quanto peso possano avere, nella percezione di un evento e delle persone che lo vivono e ne soffrono, anche le più innocue azioni ed esternazioni: quanto sia facile giudicare (male) una fotografia e quanta brutalità si possa accompagnare a un giudizio, anche se espresso "soltanto" verbalmente. Ed ecco che dal racconto di Sollors emerge, in estrema sintesi, che in fondo una fotografia, nonostante l'apparente evidenza, non può mai rappresentare la risposta, ma sempre e soltanto la domanda. E noi, ascoltandolo e leggendolo, cominciamo a riflettere su quel che Sollors ci racconta, ad attualizzarlo all'interno dell'orizzonte della nostra esperienza, non a dispetto ma in ragione del fatto che l'autore non alza mai la voce, non avanza esplicite accuse né pronuncia categoriche condanne – eppure ci mostra le dimensioni del turbamento, dell'orrore e dell'insanabile ferita.

Attraverso la figura di Sieg bambino, rivive nella nostra memoria una specifica situazione storica, le cui conseguenze per certi aspetti giungono sino al nostro presente. A sette anni, Sieg, sopravvissuto al campo di concen-

[3] Sia alla fotografia scattata da Rodger sia all'analisi che ne fa Sollors sembra potersi applicare il concetto di *punctum* di Barthes. Cfr. Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, traduzione di Renzo Guidieri, Torino 2003, p. 27s.

die heutige Gegenwart reichende – Situation gegenwärtig: Ein Junge überlebt das KZ und wird kurz nach seiner Befreiung erneut zum Objekt des Wollens und Handelns anderer gemacht, zunächst des Fotografen, der ihn effektvoll in Szene setzt, dann der Presse, die sein Foto im Rahmen einer polemischen ‚Umerziehung' der Deutschen durch ‚Gräuelfotos'[4] instrumentalisiert oder sogar der Täterseite zuschlägt und ihn so wieder zum Gegenstand des Hasses, nun einer namenlosen Öffentlichkeit, werden lässt. Die Empathielosigkeit, der sich das Kind auch seitens wohlmeinenderer Erwachsener ausgesetzt sieht, mag einmal mehr an jene verschiedentlich bezeugte Ohnmacht, zu begreifen, erinnern, jene umfassende Hilflosigkeit des Verstandes gegenüber der Tatsache, dass die KZ und das industrialisierte Morden existiert hatten, die später auch Hannah Arendt in dem vielzitierten Interview mit Günter Gaus beschrieb: „Dieses hätte nicht geschehen dürfen. Da ist irgend etwas passiert, womit wir alle nicht fertig werden."[5] Auch fügt sich das

[4] Vgl. hierzu aus Sicht der Geschichtswissenschaft und Holocaustforschung Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentationslagern nach 1945*, Berlin/Boston 1998; Ulrike Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stuttgart 2012.

[5] Arendt spricht unter Bezugnahme auf das Jahr 1943, in dem sie von Auschwitz erfuhr, bezeichnenderweise im Präsens; das Interview, das am 28. Oktober 1964 statt-

tramento, poco dopo esserne stato liberato torna a farsi oggetto di volontà e azioni altrui: prima del fotografo, che lo fa mettere in una posa a effetto, poi della stampa, che ne strumentalizza la fotografia nel controverso tentativo di "rieducare" i tedeschi mostrando loro "immagini atroci"[4] oppure lo indica addirittura come appartenente al popolo dei colpevoli, esponendolo così nuovamente all'odio questa volta di un pubblico senza nome. Persino adulti animati da migliori intenzioni finiscono per trattare il bambino senza empatia: ecco che anche questo ci ricorda quell'incapacità di comprendere di cui molti hanno parlato, quella manifesta impotenza della ragione di fronte al campo di concentramento e al genocidio su scala industriale che, in seguito, Hannah Arendt descriverà in una intervista rilasciata a Günter Gaus e spesso citata: "Non sarebbe mai dovuto accadere. Con quello che è accaduto nessuno riesce a fare i conti."[5]

[4] In proposito, per un punto di vista degli studi storici e sull'olocausto, si veda Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlino-Boston 1998; Ulrike Weckel, *Beschämende Bilder. Deutsche Reaktionen auf alliierte Dokumentarfilme über befreite Konzentrationslager*, Stoccarda 2012.

[5] È indicativo che nel riferirsi al 1943, anno in cui venne a sapere di Auschwitz, Arendt parlasse al presente. L'intervista completa, rilasciata il 28 ottobre 1964, si trova online come testo e come film: https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html, https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw (ultimo accesso per entrambi il 2 maggio 2022).

Unverständnis, mit dem Sieg begegnet wurde, in das allgemeine Klima der ‚Blindheit' für die Tatsache von Auschwitz, das bekanntlich erst in den 1970er-Jahren begann, als Symbol für das von Deutschen verübte Menschheitsverbrechen zu einem zentralen Gegenstand intellektueller und wissenschaftlicher Beschäftigung zu werden.[6] Für das ‚Nach-vorne-' und damit ‚Weg-Schauen' gab es sicher verschiedene Gründe und Erklärungen, die nicht auf direkte eigene Täterschaft verwiesen. Sie dürfen jedoch nicht vergessen lassen, dass diejenigen, die Opfer der rassistischen Gewalt der Nazis und ihrer Verbündeten wurden wie die Juden, deren Familienmitglieder, Freunde und Mitbürger ermordet worden waren, auch nach der Befreiung „in einer dunkleren Gegenwart" lebten als viele andere, die mehr oder weniger einfach weitermachen konnten „als wäre nichts geschehen".[7] Für die Überlebenden der KZ – und deren Nachkommen – war und ist das Geschehene nie

---

fand, ist sowohl als Text wie auch als Film online greifbar: https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html, https://www.youtube.com/watch?v=J9SyTEUi6Kw (beide zuletzt abgerufen am 2. Mai 2022).

6 Vgl. Enzo Traverso, *Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoah*, aus dem Französischen von Helmut Dahmer, Hamburg 2000, S. 12-20.

7 So beschreibt Rachel Salamander u.a. mit Verweis auf Ruth Klügers Autobiographie die Nachkriegszeit in ihrer Rede zum Jahrestag der Befreiung des KZ Flössenburg am 23. April 1945; vgl. *FAZ*, 25. April 2022, S. 12.

L'incomprensione incontrata da Sieg si inserisce anche nel clima di "cecità" rispetto al fatto Auschwitz: com'è noto, fu soltanto negli anni Settanta che Auschwitz acquisì una sua centralità, intellettuale e accademica, in quanto simbolo dei crimini tedeschi contro l'umanità.[6] Certamente vari erano i motivi per "guardare avanti" che è sempre "distogliere lo sguardo", e varie erano le spiegazioni possibili che non rimandassero a una colpa diretta del singolo. Eppure tutto ciò non deve farci dimenticare che anche dopo la liberazione le vittime della violenza razziale di nazisti e alleati, come gli ebrei, i cui familiari, amici e concittadini erano stati assassinati, vissero "in un presente più buio" di molti altri che, con maggiore o minore difficoltà, riuscirono "a tirare avanti come se nulla fosse".[7] Per coloro che sopravvissero al Lager e per i loro discendenti non era e non sarebbe mai stato possibile riparare a quanto

---

6 Cfr. Enzo Traverso, *Auschwitz e gli intellettuali. La shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna 2004, pp. 9-15.

7 Rifacendosi tra l'altro all'autobiografia di Ruth Klüger, nel discorso che tenne per l'Anniversario della Liberazione del campo di concentramento di Flössenburg, avvenuta il 23 aprile 1945, Rachel Salamander descrisse così il dopoguerra; cfr. «FAZ», 25 aprile 2022, p. 12.

‚irgendwie wieder gutzumachen',[8] wie Sieg Maandags Leben und zahlreiche jüngst erschienene Biographien, literarische Texte und Filme in je eigener Weise zeigen.[9] Nicht anders als historische Dokumente[10] verdeutlichen die späteren, fiktionalen und faktualen Erzählungen, dass und warum es für die KZ keine Verzeihung geben kann.

Auf der anderen Seite öffnet Werner Sollors aber zugleich die Perspektive auf den in vielen historischen Konstellationen spätestens seit dem 2. Weltkrieg greifbaren – und angesichts der aktuellen weltgeschichtlichen Situation in besorgniserregender Weise aktuellen – Zusammenhang zwischen Politik und Fo-

[8] Arendt sagte in dem Interview: „alles andere hätte irgendwie wieder gut gemacht werden können, wie in der Politik ja alles einmal wieder gut gemacht werden können muss. Dies nicht. Dies hätte nie geschehen dürfen." Vgl. zu der Feststellung, dass ‚nie wieder gut wird', was den Juden und anderen Verfolgten Gruppen, Sinti, Roma, Homosexuellen, Behinderten, von den Deutschen angetan wurde, auch die Streitschriften von Max Czollek, *Desintegriert Euch!*, München 2018, und *Gegenwartsbewältigung*, München 2020.

[9] Genannt seien hier nur zwei Publikationen, die in je unterschiedlicher Weise reale Biographien darstellen: Noah Klieger, Takis Würger, *Noah. Von einem der überlebte*, München 2020; Andrea von Treuenfeld, *Leben mit Auschwitz. Momente der Geschichte und Erfahrungen der dritten Generation*, Gütersloh 2020.

[10] Eine wissenschaftlich aufgearbeitete umfängliche Übersicht bietet die Publikation *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, 16 Bde., hg. vom Bundesarchiv, Institut für Zeitgeschichte, Berlin 2022.

accaduto:[8] ce lo rivelano, ciascuna a suo modo, la vita di Sieg Maandag, le numerose biografie di recente pubblicazione e le tante opere letterarie e cinematografiche.[9] Proprio come i documenti storici,[10] anche le narrazioni successive ai fatti – che si tratti di storie vere o di finzione – chiariscono i motivi per i quali per i campi di sterminio non c'è perdono possibile.

Ma d'altro canto Werner Sollors apre una prospettiva sul nesso tra politica e fotografia che, al più tardi a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, è diventato possibile cogliere all'interno di molte costellazioni storiche e che, vista la presente situazione politica internazionale, risulta di preoccupante attualità.

8 Nell'intervista Arendt dichiarò: "ogni altro avvenimento in qualche modo si sarebbe potuto aggiustare: in politica torna tutto a posto prima o poi. Ma questo no. Questo non sarebbe mai dovuto accadere". Sul fatto che quanto i tedeschi inflissero agli ebrei e ad altri gruppi perseguitati – sinti, rom, omosessuali, disabili – non possa "mai più aggiustarsi" si vedano anche gli scritti polemici di Max Czollek, *Desintegriert Euch!*, Monaco di Baviera 2018, e *Gegenwartsbewältigung*, Monaco di Baviera 2020.

9 Qui vogliamo citare soltanto due pubblicazioni che, ciascuna a suo modo, tratteggiano biografie reali: Noah Klieger, Takis Würger, *Noah. Von einem der überlebte*, Monaco di Baviera 2020; Andrea von Treuenfeld, *Leben mit Auschwitz. Momente der Geschichte und Erfahrungen der dritten Generation*, Gütersloh 2020.

10 Si veda l'ampia documentazione nella edizione critica *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945*, 16 tomi, a cura del Bundesarchiv, Institut für Zeitgeschichte, Berlino 2022.

tografie, in dem die Bedingtheit jeglichen Sehens und Wahrnehmens von Vorannahmen gerade dort umso drastischer zutage tritt, wo der dokumentarische Charakter des fotografischen Bildes nicht zweifelhaft ist. So bestätigt die vorangehende Darstellung der Reaktionen auf das von Rodger aufgenommene Foto Siegs behutsam im Ton, doch mit schneidender Schärfe in der Sache, was Susan Sontag in einem Kommentar zu Virginia Woolfs *Three Guineas* (1938) feststellte: „Wo es um das Betrachten des Leidens anderer geht, sollte man kein ‚Wir' als selbstverständlich voraussetzen."[11] Einigkeit über das auf den Aufnahmen zu Sehende, so führt sie in *Regarding the Pain of Others* (2003) weiter aus, beruhe bloß auf Mutmaßungen, insofern die Fotos nur zur Bekräftigung von Meinungen dienen, die schon vor der Betrachtung geteilt wurden.[12] Der Umstand, dass ein Foto ‚authentisch' ist, Personen und Dinge exakt so zeigt, wie sie im Moment der Aufnahme aussahen, genau dort, wo sie sich befanden usf., sagt eben nichts darüber, was das dergestalt Dokumentierte bedeutet. Denn die Beziehung des auf dem Fotopapier (oder dem Bildschirm) Festgehaltenen zu seinen außerbildlichen Referenten wird nicht durch den Akt der Aufnahme hergestellt, sondern durch die Rezeption,

[11] Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, Frankfurt am Main 2017, S. 13.

[12] Vgl. ebd., S. 15.

In base a questo legame "vedere" e "percepire" risultano essere atti sempre condizionati, tanto più laddove il carattere documentale dell'immagine fotografica è fuor di dubbio. La descrizione, cauta nei toni ma acutissima nella sostanza, che Sollors fa delle reazioni suscitate dalla foto di Sieg scattata da Rodger, conferma quanto constatato da Susan Sontag in un commento a *Three Guineas* (1938) di Virginia Woolf: «Non si dovrebbe mai dare un "noi" per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri.»[11] In *Regarding the Pain of Others* (2003) Sontag spiega poi che quando ci troviamo d'accordo su quanto una foto ci mostra, ci stiamo in realtà basando su nient'altro che ipotesi: le foto infatti non fanno che confermare le opinioni che già condividevamo prima di vederle.[12]

Il fatto che una foto sia "autentica", ovvero che mostri persone e cose nell'esatto modo e nell'esatta posizione in cui si trovavano al momento dello scatto, nulla ci dice sul significato di quel che documenta, perché a istituire la relazione tra ciò che è fissato sulla carta fotografica (o sullo schermo) e il suo referente extra iconico non è lo scatto stesso, ma la sua ricezione. Sono ancora una volta le parole di

[11] Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri,* traduzione di Paolo Dilonardo, Milano 2021, p. 17.

[12] *Ibidem*, p. 19.

wie Sontag in einem anderen Zusammenhang zu verstehen gibt: „Die Absichten des Fotografen bestimmen die Bedeutung des Fotos nicht, das vielmehr zwischen den Launen und Loyalitäten der verschiedenen Gruppen, die etwas mit ihm anfangen können, seinen eigenen Weg geht.“[13]

Brücken zum Verständnis komplexer Wirklichkeiten können Fotos, die doch so innig und unbestreitbar mit dem Hier und Jetzt verbunden scheinen, folglich nur bedingt darstellen. Für Siegs Mutter immerhin erfüllte Rodgers Foto eine hilfreiche Brückenfunktion, wie Werner Sollors berichtet, weil sie sich auf ihr eigenes Wissen über die Identität des fotografierten Kindes verlassen konnte. Betrachter/innen ohne persönliche Beziehungen zum fotografisch Wiedergegebenen brauchen zumindest Bildunterschriften, erklärende Worte,[14] die aber wie gesehen in die Irre führen und geschehenes Unrecht noch vermehren können. Und doch sind und bleiben es allein Worte, die das nicht zu Sehende eines Bildes mitteilen können. Dieses Unsichtbare kann wie beim Bild von Rodger die gerade in Auf-

[13] Ebd., S. 48.

[14] Vgl. auch hierzu u.a. Sontag, ebd., S. 36f.: „Gleichgültig, ob ein Foto als naives Objekt oder als Werk eines erfahrenen Könners angesehen wird, seine Bedeutung – und damit auch die Reaktion des Betrachters – hängt davon ab, wie das Bild, ob richtig oder falsch, identifiziert wird, also von Worten.“

Sontag a farcelo capire: «Le intenzioni del fotografo non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria, sostenuta dalle fantasie e dalle convinzioni delle varie comunità che se ne serviranno.»[13]

Seppur all'apparenza così intimamente e incontestabilmente connesse all'hic et nunc, è solo a certe condizioni che le fotografie sanno gettare ponti per la comprensione di verità complesse. La foto di Rodger, come ci racconta Werner Sollors, seppe gettarne uno, preziosissimo, alla madre di Sieg che ben sapeva quale fosse l'identità del bambino in quella fotografia. Ma a chi osserva una foto non avendo legami personali con quanto in essa raffigurato servirà almeno una didascalia, qualche parola esplicativa[14] che però, come abbiamo visto, può risultare ingannevole e accrescere ulteriormente il torto subito. Eppure, soltanto le parole possono comunicare quanto l'immagine non mostra. Come nel caso dello scatto di Rodger e di molte altre

[13] *Ibidem*, p. 51.

[14] In proposito si veda tra l'altro Sontag, *ibidem*, p. 40s.: «Che la si consideri un prodotto ingenuo o l'opera di un esperto artefice, una fotografia assume significati e determina reazioni derivanti dal modo, corretto o meno, in cui viene identificata; vale a dire dalle parole.»

nahmen der Nachkriegszeit oft fragliche Rolle der abgebildeten Personen im Gezeigten sein. Ein weiteres, allerdings in ganz anderer Weise Emotionen mobilisierendes Beispiel dafür bildet das gleichfalls inzwischen als ‚ikonisch' geltende Foto, das Cartier-Bresson in Dessau 1945 von einer Frau schoss, die in einem „gerichtsähnlichen Verfahren"[15] gegen Nazi-Kollaborateure eine andere Frau schlägt. Das visuell Fehlende kann aber auch das eigentlich Entsetzliche des Bildes darstellen wie im Fall eines von deutschen Soldaten an der Ostfront 1942 aufgenommenen Fotos einer Frau, die beim Überqueren eines Flusses offenbar ihrem Tod entgegengeht, was erst die rückseitige Notiz auf der Aufnahme vermuten lässt: „Die Minenprobe. Vom Donez zum Don", heißt es dort.[16]

Vor allem aber können Worte, wie sich am *Giorno della memoria* 2019 zeigte, viel mehr als über Inhalte von Fotografien aufklären. In Form von Fragen, Überlegungen, Zweifeln, als Ausdruck von Sorge und Hoffnung

[15] Thomas Tode, „Henri Cartier-Bresson. Der Mann des ‚entscheidenden Augenblicks'", in: Jean-David Morvan, Séverine Tréfouël, Sylvain Savoia, *Cartier-Bresson, Deutschland 1945*, Wien 2020, S. 97-143: 136. Diese Graphic Novel unternimmt eine besondere, intermediale Annäherung an das Leben und Werk des Fotografen; im Dossier findet sich ein Abdruck des erwähnten Fotos aus Dessau.

[16] Vgl. Helmut Lethen, *Im Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin 2014, S. 176.

fotografie del dopoguerra, a essere non-visibile potrebbe essere proprio il ruolo, magari ambiguo, delle persone fotografate. Ne è un esempio, di tutt'altra coloritura emotiva, la foto, oggi considerata anch'essa "iconica", scattata nel 1945 da Cartier-Bresson a Dessau. Vi è rappresentata una donna che, nel corso di "una specie di processo popolare"[15] contro i collaborazionisti, aggredisce un'altra donna. A volte, invece, quello che una fotografia non mostra può anche essere l'effettivo orrore dell'immagine: è il caso di una foto che, nel 1942, i soldati tedeschi sul fronte orientale scattarono a una donna che, guadando un fiume, stava evidentemente andando incontro alla propria morte, come lascia intuire l'annotazione sul retro della foto stessa: "Controllo mine. Da Donez al Don".[16]

Ma, come abbiamo potuto verificare nel *Giorno della Memoria* del 2019, le parole non si limitano a offrire spiegazioni su quanto una fotografia raffigura. In forma di domande, riflessioni, dubbi, espressioni di preoccupa-

[15] Cfr. Thomas Tode, *Henri Cartier-Bresson. La libertà, il movimento, l'attimo*, in Jean-David Morvan, Séverine Tréfouël, Sylvain Savoia, *Cartier-Bresson, Germania 1945*, Roma 2017, pp. 97-143: 136. La graphic novel costituisce un particolare tentativo di avvicinamento intermediale alla vita e all'opera del fotografo; contiene anche una stampa della foto di Dessau appena menzionata.

[16] Cfr. Helmut Lethen, *Im Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlino 2014, p. 176.

können Worte Fotografien zu Elementen der Verbindung werden lassen: Nähe zwischen Menschen schaffen, die sich gemeinsam, und sei es nur für die Dauer eines Vortrags, Sieg Maandags Geschichte widmen. Auf diese Weise kann das Bild denn auch zu einer Brücke der Erinnerung und des Gedenkens werden: weil es nicht mehr selbst das „Ereignis“[17] ist, sondern das von ihm Gezeigte im Mittelpunkt der Bemühungen steht. Damit bildet Werner Sollors *Kind in Bergen-Belsen* einen Beweis, dass es möglich ist, einem der wohl alltäglichsten Missverhältnisse unserer Tage entgegenzuwirken, auf das schon Susan Sontag hingewiesen hatte: „Das Problem besteht nicht darin, daß Menschen sich anhand von Fotos erinnern, sondern darin, daß sie sich nur an die Fotos erinnern.“[18]

[17] Vgl. Michael Diers, „Ereignis Bild“, in: Ders., *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*, Paderborn 2016, S. 123-139. Dieser Aufsatz thematisiert u.a. ein nicht nur von der Presse missdeutetes Foto des Magnum-Fotografen Thomas Hoepker, das am 11. September 2001 in New York aufgenommen wurde und die brennenden Twin Towers zeigt.

[18] Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, S. 103 (Anm. 11).

zione e speranza, le parole possono far sì che le fotografie diventino elementi di collegamento, generando vicinanza tra chi, assieme, si occupa della storia di Sieg Maandag, sia pure soltanto per la durata di una conferenza. Ed ecco che, quando al centro dell'attenzione mettiamo ciò che la fotografia ci mostra, essa, cessando di costituire di per sé "l'evento",[17] si fa ponte verso il ricordo e la commemorazione. Così *Un Bambino a Bergen-Belsen* di Werner Sollors viene a essere una prova del fatto che è possibile opporsi a uno degli atteggiamenti oggigiorno più discutibili, al quale faceva riferimento già Susan Sontag: «Il problema non sta nel fatto che ricordiamo grazie alle fotografie, ma che ricordiamo soltanto quelle.» [18]

[17] Cfr. Michael Diers, *Ereignis Bild*, in id., *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik*, Paderborn 2016, pp. 123-139. Il saggio solleva tra l'altro il tema di una foto delle Twin Towers in fiamme scattata l'11 settembre 2001 a New York da Thomas Hoepker, fotografo di Magnum, di cui non soltanto la stampa diede un'interpretazione errata.

[18] Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, p. 104 (nota 11).