

**ERICH SALOMON &
HET IDEALE PARLEMENT**



Erich Salomon.
Geboren op 28 april 1886 in Berlijn, op 7 juli 1944 vermoord in Auschwitz.
Foto: Lore Feiniger.

ANDREAS BIEFANG & MARIJ LEENDERS
[REDACTIE]

ERICH SALOMON & HET IDEALE PARLEMENT

Fotograaf in Berlijn en Den Haag, 1928–1940

BOOM
AMSTERDAM

Dit onderzoek is een samenwerkingproject tussen het Centrum voor Parlementaire Geschiedenis (CPG) aan de Radboud Universiteit Nijmegen en de Kommission für Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien in Berlin (KGParl), en heeft plaatsgevonden in het kader van The European Information and Research Network on Parliamentary History (euparl.net). Dit project was niet mogelijk geweest zonder de financiële steun van het Montesquieu-Instituut en het SNS Reaal Fonds, beide te Den Haag. Het boek verschijnt tegelijkertijd in de Duitse taal onder de titel *Das ideale Parlament – Erich Salomon als Parlamentsfotograf in Berlin und Den Haag* bij Droste Verlag te Berlijn.

 MONTESQUIEU INSTITUTE



© 2014 De auteurs

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden vervoelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

Afbeelding omslag

Erich Salomon. Foto: Lore Feiniger.
Ullstein Bild, Berlijn.

Boekverzorging

René van der Vooren, Amsterdam

ISBN 978 94 6105 513 2

NUR 680

www.uitgeverijboom.nl

INHOUD

INLEIDING

ANDREAS BIEFANG & MARIJ LEENDERS

Erich Salomon als fotojournalist in Berlijn en Den Haag — Parlementaire foto's in hun context
9

DEEL I

**ERICH SALOMON
ALS PARLEMENTSFOTOGRAAF**

ANDREAS BIEFANG

Het einde van de deliberatie—De foto's van Erich Salomon van de Rijksdag 1928–1931
21

MARIJ LEENDERS

Op zoek naar het ideale parlement — Erich Salomon in Den Haag 1936–1940
89

MALTE ZIERENBERG

Voor en na de opname — De foto's van Erich Salomon als handelswaar
123

DEEL II

**ERICH SALOMON IN DE CONTEXT
VAN PARLEMENTAIRE BEELDCULTUREN**

REMIEG AERTS

Besloten openbaarheid — De representatie van het Nederlandse parlement in de negentiende eeuw
137

THOMAS HERTFELDER

Het dode parlement — De iconografie van het communistische antiparlementarisme in de Weimarrepubliek
161

JORIS GIJSENBERGH & HARM KAAL

Kritiek op de parlementaire democratie in Nederlandse spotprenten
201

TOBIAS KAISER

De straat versus het parlement — Massa en representatieve democratie als journalistieke fotomotieven in de Weimarrepubliek
221

HARM KAAL

De politiek in de openbare ruimte — Straatpolitiek en de bescherming van politieke instituten in Den Haag.
255

DEEL III
ERICH SALOMON ALS VOORBEELD?
EEN VOORUITBLIK

BENEDIKT WINTGENS

Nieuw parlement, nieuwe beelden? –
Fotograaf Erna Wagner-Hehmke en haar kijk
op de Bondsdag

277

SUSANNE AASMAN

Aan de keukentafel – Het ideaal van
het observeren van de politiek in de vroege
geschiedenis van de televisie

301

BENEDIKT WINTGENS

Het ‘Salomon-moment’ – Gesprek met
fotojournaliste Barbara Klemm

313

MARIJ LEENDERS

‘Een havik die wacht op zijn prooi’ –
Gesprek met fotojournalist Vincent Mentzel

323

Bijlagen

- 1 Chronologisch overzicht van de parlementaire
foto’s van Erich Salomon die tussen mei 1928 en
februari 1931 in de Duitse pers zijn gepubliceerd
333
- 2 Chronologisch overzicht van de parlementaire
foto’s van Erich Salomon die tussen 1936 en 1940
in de Nederlandse pers zijn gepubliceerd
337

Literatuur 339

Noten 352

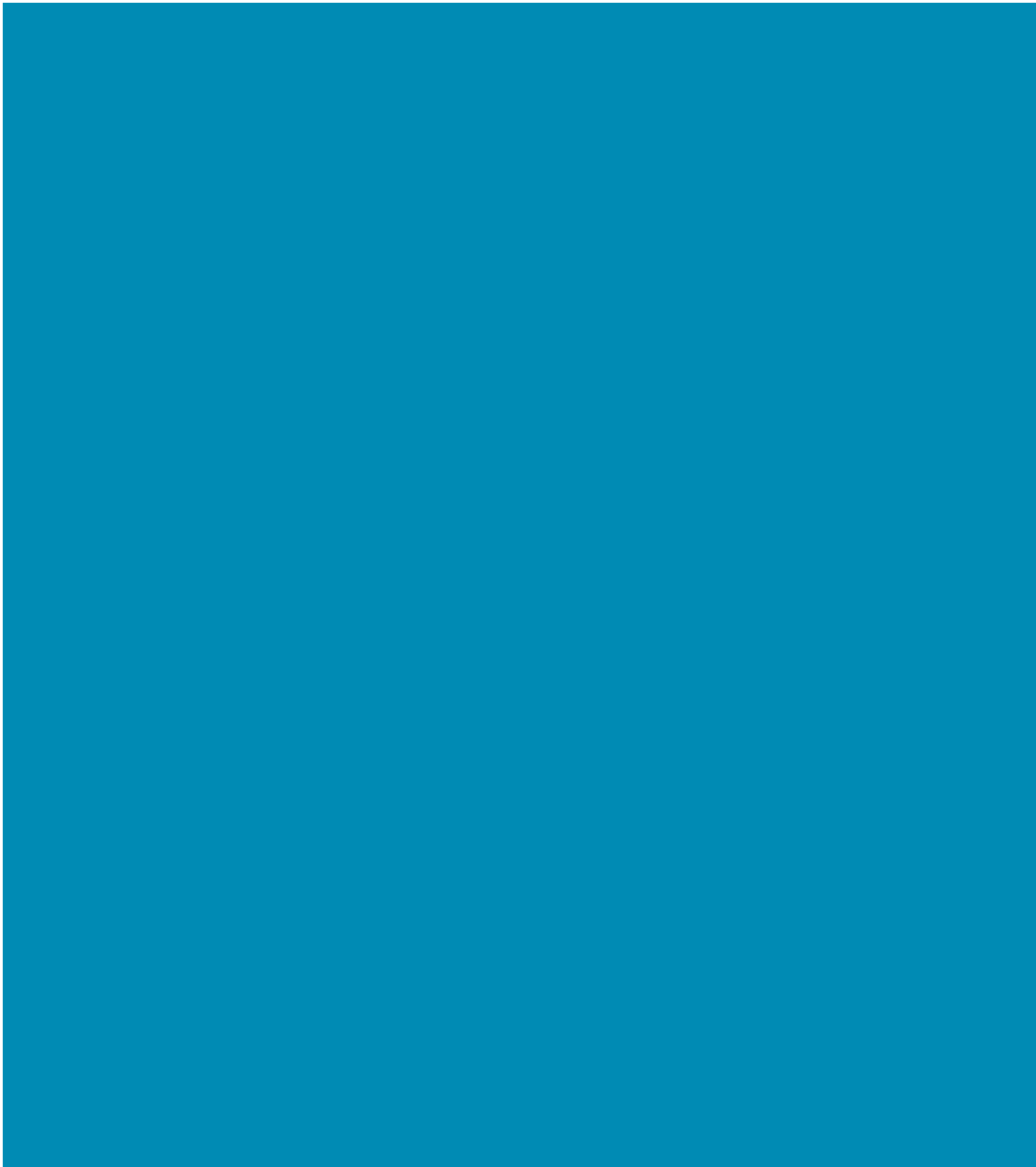
Auteursrecht beeldmateriaal 380

Dankwoord 381

Over de auteurs 382

Personenregister 383

INLEIDING



ERICH SALOMON ALS FOTOJOURNALIST IN BERLIJN & DEN HAAG

Parlementaire foto's in hun context

ANDREAS BIEFANG & MARIJ LEENDERS

Dit boek gaat over de Berlijnse joodse fotojournalist Erich Salomon en de foto's die hij tussen 1928 en 1931 in de Duitse Rijksdag heeft gemaakt en vanaf 1936 — tijdens zijn ballingschap — in de beide kamers van het Nederlandse parlement. Salomon heeft in de geschiedenis van de visualisering van het parlementarisme in beide landen een opvallende rol gespeeld. In Duitsland gold hij als de esthetische vernieuwer van de parlementaire fotografie, die de volksvertegenwoordigers in beeld bracht op een manier die tot dan toe onbekend was. In Nederland werd hij de grondlegger van de parlementaire fotografie: hij was de eerste fotograaf die toestemming kreeg om tijdens de plenaire debatten opnamen te maken. In de artikelen in deze bundel leggen de auteurs de politieke betekenis van Salomons foto's bloot. Daarvoor worden de beelden geanalyseerd in de context van de politieke, mediale en culturele omstandigheden van het interbellum. Belangrijk is vooral Salomon als fotojournalist te zien. Centraal in de analyse staan daarom zijn foto's die in de toenmalige pers zijn gepubliceerd. In kranten en tijdschriften uit die tijd zijn veel opnamen te vinden die sindsdien in de vergetelheid zijn geraakt. In esthetisch opzicht

kunnen ze niet allemaal tot de hoogtepunten van Salomons oeuvre worden gerekend, maar ze maken het wel mogelijk zijn journalistieke perspectief en zijn beeldtaal beter te begrijpen. Met deze methoden van het fotohistorisch onderzoek wordt zo een nieuw licht geworpen op het werk van de beroemde fotograaf.

Erich Salomon maakte zijn foto's in een periode waarin de parlementaire democratie zowel in de Duitse republiek als in de Nederlandse monarchie in een crisis verkeerde. In Duitsland leidde de last van de oorlogsnederlaag en de revolutie en de daarmee gepaard gaande politieke, economische en mentale aardverschuivingen uiteindelijk tot de ineenstorting van het systeem en de vestiging van een dictatuur. In Nederland, dat in de Eerste Wereldoorlog neutraal was gebleven, veroorzaakte de overgang naar een massademocratie eveneens aanzienlijke spanningen. Toch kon het parlementaire stelsel, zij het met een autoritaire, als 'gedisciplineerde democratie' betitelde regeerstijl, worden behouden, tot Duitsland het land in mei 1940 bezette. Pas tegen de achtergrond van deze bedreigingen wordt de betekenis duidelijk van Salomons streven een proparlementaire beeldtaal te ontwikkelen en met

de middelen van de fotografie ‘een ideaal parlement’ te creëren. Salomon behoorde tot de succesvolste fotojournalisten van zijn tijd, wiens foto’s zowel in de populaire geïllustreerde tijdschriften als in de dagbladen met een liberaal profiel werden gepubliceerd. Zijn parlementaire foto’s kunnen dan ook als een belangrijk politiek statement worden gezien in de debatten rond democratie en dictatuur, die niet alleen werden uitgevochten in woord en geschrift, maar ook in beelden, en wel op een schaal die tot dan toe ongekend was. In dat opzicht draagt een studie van Salomons foto’s ook bij tot een beter begrip van de politieke geschiedenis van het interbellum.

Als fotojournalist had Erich Salomon belangstelling voor een breed scala aan onderwerpen. Hij is vooral bekend geworden als fotograaf van de candid camera, die ‘ongeposeerde’ foto’s maakte van prominenten uit de politiek en de wereld van kunst en amusement. Binnen het thematische spectrum van zijn journalistieke werk heeft de parlementaire fotografie altijd een bijzondere plaats ingenomen. Gedurende zijn hele carrière keerde hij steeds weer terug naar parlementaire fotomotieven. Daarbij beperkte zijn belangstelling zich niet alleen tot Duitsland en Nederland, waar het grootste deel van deze categorie opnamen is gemaakt. Ook tijdens zijn bezoek aan de Verenigde Staten in 1932 maakte hij parlementaire foto’s, die hij in Amerikaanse bladen publiceerde.¹ In november 1935 greep hij een verblijf in Parijs aan om in de Chambre des députés te fotograferen. Enkele foto’s werden gepubliceerd in *VU*, een toonaangevend Frans tijdschrift op het gebied van de moderne reportagefotografie.² Ook in zijn boek *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*, waarmee hij in september 1931 een tussentijdse balans opmaakte van zijn werk, ruimde hij voor de parlementaire fotografie met achttien van de 112 foto’s opvallend veel plaats in. Met reden kan dan ook worden gesteld

dat foto’s van het parlementaire leven — samen met de deels hieraan verwante foto’s van internationale conferenties — het middelpunt vormden van Salomons politieke fotografie.

De speciale belangstelling van Erich Salomon voor parlementen en zijn streven naar een proparlementaire beeldtaal kwamen voort uit zijn links-liberaal georiënteerde politieke gezindheid. Daarmee bewoog hij zich binnen de traditie van zijn familie. Zijn oudoom, Leopold Sonnemann, had als bankier, politicus en uitgever van de *Frankfurter Zeitung* tot de belangrijkste vertegenwoordigers van de linksliberale burgerij in het Duitse Keizerrijk behoord. Zijn in 1909 overleden vader, de bankier en beurshandelaar Emil Salomon, had altijd uit overtuiging op liberale partijen gestemd.³ Zoals zo veel joodse Duitsers hadden ze hun hoop gevestigd op de liberalen, omdat van hen de volledige juridische en politieke gelijkstelling van de joden nog het meest te verwachten was.⁴ Tijdens de Weimarrepubliek was de politieke constellatie op dit punt nauwelijks veranderd. Ook voor Erich Salomon waren de politieke opties beperkt. De Zentrums-partij bleef de partij van het politieke katholicisme, de conservatieve partijen waren vergeven van antisemieten en voor de sociaaldemocraten was hij echt te burgerlijk, ook al behoorden individuele vertegenwoordigers van deze partij tot de politici die hij het meest respecteerde.

Salomon heeft zich evenwel nooit expliciet als aanhanger van het liberalisme geafficheerd. Hij was niet iemand die graag publiekelijk over politiek sprak. Hij nam ook nauwelijks deel aan de levendige briefwisseling waarin zijn kennissen uit het intellectuele en artistieke milieu verwickeld waren. Zijn foto’s publiceerde hij echter zonder uitzondering in kranten en tijdschriften die in het ideologisch versplinterde medialandschap van de Weimarrepubliek als ‘liberaal’ golden. Ook door zijn onderwerpkeuze, met name door de politici die

hij bij voorkeur portretteerde, en door de schrijvers en illustratoren met wie hij samenwerkte, plaatste hij zichzelf in de ogen van zijn tijdgenoten onmiskenbaar in het liberale kamp. Salomon presenteerde zich als aanhanger van de gevoerde politiek met betrekking tot de Volkenbond, steunde de toenadering tussen Duitsland en Frankrijk en zocht graag aansluiting bij de vertegenwoordigers van de burgerlijke variant van de culturele moderniteit. Hij was ongetwijfeld niet alleen uit overwegingen van ‘gezond verstand’ een pleitbezorger van de Republiek van Weimar. Hoewel hij in de jaren dertig, toen de aanhang van de liberale partijen slonk en het fascistische gevaar dreigde, steeds meer zijn hoop vestigde op een conservatieve stabilisatie van de Republiek, hield hij vast aan zijn politieke overtuiging.

Tijdens zijn ballingschap in Nederland publiceerde hij voornamelijk in het tijdschrift *Het Leven*, dat in de verzuilde samenleving niet aan een bepaalde partij was gebonden, maar in bredere zin liberaal was. In Den Haag bleef hij maatschappelijk echter geïsoleerd, bewoog zich ook niet in de kringen van emigranten en was publiekelijk nog maar weinig aanwezig. Hij viel hoogstens op door zijn nauwe contacten met de conservatief-christelijke premier Hendrikus Colijn, die voor hem de deuren naar het parlement opende en wiens politieke leiderschap hij bewonderde.

EEN NIEUW LICHT OP ERICH SALOMON

Tegenwoordig geldt Erich Salomon als een van de belangrijkste fotografen van de twintigste eeuw. Aan zijn werk werden vele tentoonstellingen en boeken gewijd en in vrijwel elke beschrijving van de geschiedenis van de fotografie wordt het belang van zijn bijdrage onderstreept. Als de auteurs van dit boek desondanks pretenderen een nieuw licht te werpen op het fotografische werk van Salomon,

met name op zijn parlementaire foto's, dan vraagt dat om een terugblik op het tot nu toe verrichte onderzoek. Daarbij wordt de receptie van Salomons foto's overschaduwd door het tragische lot dat hem persoonlijk trof. Op het hoogtepunt van zijn succes werd hij door de machtsovername door de nationaalsocialisten in januari 1933 gedwongen Duitsland voor langere tijd te verlaten. Hij week uit naar Nederland, het geboorteland van zijn vrouw Maggy Schüler. Door de ballingschap, die ook allerlei persoonlijke problemen met zich meebracht, verloor hij zijn professionele basis en zijn belangrijkste publieksgroep. Hoewel Salomon er na enkele jaren in slaagde opnieuw als toonaangevend fotograaf een plaats op de markt te veroveren, kon hij niet meer aanhaken bij zijn vroegere successen. Toen Duitse troepen Nederland in mei 1940 bezetten, werd hem voor de tweede maal de mogelijkheid tot werken ontnomen. Salomon, die besloten had in Nederland te blijven en daar onder te duiken, werd uiteindelijk aan de Gestapo verraden, samen met zijn vrouw en zijn jongste zoon gearresteerd, naar Theresienstadt gedeporteerd en op 7 juli 1944 in Auschwitz om het leven gebracht.⁵

Toen de oorlog voorbij was, waren Erich Salomon en zijn werk in vergetelheid geraakt. Hij werd pas herontdekt dankzij de inspanningen van zijn oudste zoon, Peter Hunter, die door zijn vlucht naar Engeland de jodenvervolging door de nazi's had overleefd. Voor een eerste terugkeer in de publiciteit zorgde een retrospectief dat Hunter samen met de Keulse fotograaf L. Fritz Gruber in het kader van de photokina 1956 in Keulen had georganiseerd.⁶ De doorbraak kwam met het door Peter Hunter bezorgde boek *Portrait einer Epoche / Portret van een tijdperk*, dat in 1963 zowel in Duitsland als in Nederland verscheen.⁷ De Engelstalige uitgave volgde in 1967 in New York.⁸ De in het boek afgedrukte foto's waren zonder uitzondering afkomstig uit het particuliere bezit van Erich Salomon, die erin was ge-

slaagd delen van zijn archief van de vernietiging te redden. Het materiaal was later in bezit gekomen van Peter Hunter.⁹

Hunter had de voor het boek geselecteerde foto's gegroepeerd in thematische hoofdstukken met titels als 'De Volkenbond', 'Duitsland omstreeks 1930' en 'Rechters en gerechtshoven' en presenteerde ze als hoogtepunten van de journalistieke foto-reportage. Hoewel het karakter van de opnamen als tijdsdocumenten werd benadrukt, bleef elke verwijzing naar het contemporaine gebruik van de foto's achterwege. Zowel met de keuze van de foto's als met de tekst van de beknopte inleiding en de fotobijchriften leunde Hunter sterk op het boek *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken*, dat zijn vader al in 1931 had uitgebracht. Dat gold niet alleen voor de anekdotes over de bijzondere ontstaansgeschiedenis van bepaalde opnamen; Hunter bevestigde vooral Salomons pretentie met zijn camera een 'ongeposeerde' blik achter de schermen van de macht mogelijk te maken en een 'ware' afspiegeling van de werkelijkheid te laten zien.

Het boek werd internationaal een groot succes en was, wat de keuze van de foto's en de hoofdlijnen van de interpretatie ervan betreft, bepalend voor de Salomon-receptie in de daaropvolgende decennia. De verschijning van het boek leidde tot een groot aantal tentoonstellingen en publicaties, waarbij vanuit wetenschappelijk oogpunt vooral drie boeken van belang zijn. In de eerste plaats dient de tentoonstellingscatalogus te worden genoemd die in 1981 door het Stedelijk Museum in Amsterdam en de Berlinische Galerie werd samengesteld. De catalogus, met een voorwoord van Peter Hunter, bevatte slechts een klein aantal foto's, maar viel op door een degelijke analyse van het deel van de nalatenschap dat inmiddels in bezit was gekomen van de Berlinische Galerie. De kunsthistorica Els Barents leverde in haar bijdrage voor het eerst

empirisch verzamelde informatie over Salomons biografie en werkwijze en over zijn connecties met uitgevers. Zij schetste hem als een van de toonaangevende fotojournalisten van zijn tijd. Daarbij verwees zij incidenteel ook naar de foto's die in een breed scala van kranten waren gepubliceerd, maar een analyse van de beeldtaal en het politieke gehalte van Salomons opnamen bleef achterwege.¹⁰

In 1996 volgde een in het Nederlands en Engels uitgebrachte catalogus waarvan het eerste deel, geschreven door Oscar van der Wijk, gewijd was aan de levensomstandigheden van Erich Salomon en de contacten die hij tijdens zijn ballingschap met uitgevers had onderhouden. Het tweede deel ging over het journalistieke werk van Peter Hunter.¹¹ De in de catalogus afgedrukte foto's waren, voor zover ze van Salomon afkomstig waren, allemaal in Nederland gemaakt. Hoewel Van der Wijk in zijn artikel het journalistieke aspect van Salomons werk onderstreepte, werden de foto's gereproduceerd op basis van afdrukken en negatieven uit het privé-archief; de in de pers gepubliceerde opnamen werden volledig buiten beschouwing gelaten. Ook hier moesten de met weinig context afgebeelde foto's blijkbaar voor zichzelf spreken en een direct licht op het verleden werpen.

Op een totaal andere, methodisch ambitieuzere benadering was de catalogus gebaseerd die de Berlinische Galerie in 2004 uitbracht ter gelegenheid van het tot dan toe omvangrijkste retrospectief. Het boek bevatte niet alleen een bijdrage met nieuwe inzichten over Salomons werkmethoden en contacten met uitgevers, maar verschaftte ook meer achtergrondinformatie over zijn biografie en over de foto's die in de Verenigde Staten waren gemaakt.¹² De auteurs legden de nadruk op het geësceneerde en gemaakte karakter van de foto's en namen daarmee bewust afstand van de gevestigde Salomon-mythologie en het heersende paradigma van het realisme. Het werk van Salomon

werd niet meer als historisch tijdsdocument of journalistieke persfotografie opgevat, maar uitdrukkelijk benaderd als 'kunst'. Zoals Janos Frecot het in zijn inleiding formuleerde, was het de bedoeling 'de foto's los te koppelen van hun historische context, ook met betrekking tot hun ontstaan en gebruik'.¹³

De geselecteerde foto's, die opnieuw uitsluitend uit de nalatenschap afkomstig waren, werden daarom niet meer, zoals tot dan toe gebruikelijk was, gerangschikt naar historische thema's, maar naar fotomotieven als 'tweegesprek', 'vergaderingen', 'plenaire vergadering', 'toehoorders/toeschouwers', 'sprekers/leraren' en 'aan het werk/pauze'. Categorieel werd het werk van Salomon ingedeeld bij de fysiognomieke en typologische stroming die veel fotografen uit de jaren twintig en dertig had aangesproken. Het ging Salomon, aldus Susanne Lange, niet alleen om de specifieke prominente persoon, maar ook altijd om 'het type van de politicus of kunstenaar van deze tijd, die representatief voor zijn beroepsgroep' mocht worden geacht.¹⁴ Claudia Schmölders benadrukt dat hij werkte aan een algemene 'antropologie van de heersende klasse' van de Weimarrepubliek en probeerde te komen tot een 'mimiek van de toonaangevende dialoog'.¹⁵

De auteurs zijn er ongetwijfeld in geslaagd door middel van de abstraherende waarneming belangrijke inzichten te verwerven over Erich Salomon als artistiek fotograaf. De karakteristieke aspecten van zijn portretkunst en zijn favoriete motieven en gebaren worden themaoverstijgend behandeld. Ook zijn verdiensten op het gebied van fotocompositie zijn zo beter te herkennen dan op de vaak meedogenloos afgesneden opnamen die men in de kranten vindt. Toch blijft het de vraag of een esthetische opwaardering voldoende recht doet aan het fotografische werk van de fotoverslaggever — en dat was Salomon in de eerste plaats. De methode is

in ieder geval niet geschikt om grip te krijgen op de politieke betekenis van zijn foto's. Waarschijnlijk is het ook aan de esthetisch georiënteerde benadering toe te schrijven dat de opnamen die in Nederland zijn gemaakt nauwelijks aan bod komen. In Nederland had Salomon hoofdzakelijk gewerkt met de Leica-rolfilmcamera, waarmee naar de algemene opvatting esthetisch minder goede foto's kunnen worden gemaakt dan met een Ermanox-platencamera. Een substantieel deel van Salomons journalistieke werk en artistieke ontwikkeling blijft op deze wijze echter onderbelicht.

Hoewel het Salomon-onderzoek al veel informatie heeft opgeleverd, blijven de beschikbare studies vanuit fotohistorisch perspectief onbevredigend.¹⁶ Dat geldt met name voor het feit dat de foto's onvoldoende in hun context worden geplaatst. De slechts oppervlakkige interesse voor de historische samenhang heeft ertoe geleid dat belangrijke foto's vaak verkeerd zijn gedateerd en dat beschrijvingen van wat er op de foto's te zien is vaak onnauwkeurig zijn. Daarnaast wordt er tot nu toe meestal geen onderscheid gemaakt tussen foto's die destijds in de pers zijn gepubliceerd en foto's die alleen in het archief bewaard zijn gebleven. Alleen foto's uit de eerstgenoemde categorie kunnen als bron voor het visuele discours van het interbellum dienen. Het feit dat men zich in hoge mate heeft beperkt tot de foto's uit de nalatenschap, heeft er bovendien toe geleid dat de omvang van het fotografische werk van Salomon slechts bij benadering bekend is.¹⁷ Zou men de daarvoor in aanmerking komende kranten en tijdschriften systematisch doornemen, zoals hier gedaan is voor de parlementaire foto's, dan zou er nog een groot aantal onbekende foto's voor de dag komen, waardoor een adequatere beoordeling mogelijk zou zijn van Salomons fotografische en journalistieke verdiensten.

ERICH SALOMON EN DE PARLEMENTAIRE OPENBAARHEID IN DUITSLAND EN NEDERLAND

Erich Salomon heeft het grootste deel van zijn parlementaire foto's in Duitsland en Nederland gemaakt, twee landen waarin het parlementarisme en de democratie — ondanks een aantal gemeenschappelijke kenmerken — historisch op heel verschillende wijze tot stand waren gekomen. Dat betekende ook dat de behoefte aan openbaarheid en visualisering in beide landen verschillend was, wat rechtstreeks raakte aan Salomons werk als parlementair journalist. De 'mediatisering' van de parlementaire politiek, opgevat als aanpassing van het politieke handelen aan mediatieke processen, vond in beide landen in verschillend tempo en niet met dezelfde intensiteit plaats.¹⁸ Het ligt daarom voor de hand allereerst op die verschillende historische processen in te gaan.

Daarbij staat buiten kijf dat het moderne, aan abstracte representatie gebonden parlementarisme sinds het einde van de achttiende eeuw was aangegeven op publieke visualisering, wilde het kunnen blijven functioneren. Daarin onderscheidde het zich van de statenvergaderingen en parlementen uit de vroegmoderne tijd. Dat had te maken met de fragiele democratische legitimiteit van de 'volksvertegenwoordigers': ze waren idealiter in vrije verkiezingen gekozen, oefenden hun mandaat vrij en ongebonden uit en handelden jarenlang namens hun kiezers. Gelet op de afstand tussen de afgevaardigden en hun kiezers, zowel geografisch als in tijd, rees al snel de verdenking dat de afgevaardigden helemaal niet de belangen van hun kiezers behartigden, maar eigen belangen nastreefden of zelfs in opdracht van derden handelden. Om dit wantrouwen, dat van meet af aan inherent was aan de parlementaire vertegenwoordiging, niet verder te vergroten, zagen parlementen en parlementariërs zich gedwongen voortdurend met hun kiezers te communiceren. Deze commu-

nicatie vond niet alleen in woorden, maar ook via beelden plaats.¹⁹

In Frankrijk was de genoemde samenhang tussen een (althans idealiter) vrij gekozen parlement en onbeperkte politieke openbaarheid conceptueel vastgelegd en vanaf 1789 — kortstondig — in praktijk gebracht.²⁰ In de negentiende eeuw werd dit concept in zijn zuivere vorm vooralsnog nauwelijks toegepast. De constitutionele monarchieën, die in Europa dominant waren, legitimeerden hun macht met een combinatie van monarchale en democratische beginselen. Deze mengvorm drukte zowel zijn stempel op de parlementaire openbaarheidscultuur als op de visualiseringsstrategieën van de betrokkenen.²¹ Pas met de Europese revoluties van 1848 en de grondwetsherzieningen en hervormingen van de kiesstelsels in de laatste decennia van de negentiende eeuw kreeg het hierboven geschetste verband tussen parlement en openbaarheid zijn beslag; in het interbellum was het de normale situatie geworden. Overziet men de Europese ontwikkeling als geheel, dan tekent zich het volgende algemene principe af: hoe sterker de representativiteitsgedachte — met name geconcretiseerd in het democratisch kiesrecht als symbool van de volkssoevereiniteit — des te groter de behoefte aan publieke communicatie in woord en beeld.²²

In dit opzicht verliep de ontwikkeling in Duitsland en Nederland op twee verschillende manieren, die kenmerkend zijn voor Europa als geheel. Het vertrekpunt was voor beide landen hetzelfde. Zowel in Duitsland als in Nederland ontstond het eerste moderne parlement tijdens de Franse bezetting en in beide landen hadden de vanaf 1814 gestichte constitutionele monarchieën een antirevolutionair oogmerk. Daarna sloegen de twee landen echter verschillende wegen in. In Duitsland ontwikkelde het parlementarisme zich in eerste instantie op het niveau van de afzonderlijke staten binnen de Duitse Bond, die in 1815 in het kader van het Weens Congres was opgericht. Tijdens de revolutie van 1848—

1849 volgde voor het eerst de sprong naar het nationale niveau. Beslissend voor de constitutionele ontwikkeling was dat al met de stichting van de nationale staat in 1867–1871 op permanente basis een algemeen, gelijk en geheim kiesrecht voor mannen werd ingevoerd. Daarmee maakte het conservatief-monarchale keizerrijk zich een extra legitimeringsmechanisme eigen dat beantwoordde aan het idee van de volkssoevereiniteit en dat in elk geval in de verkiezingscampagnes in praktijk werd gebracht.²³ De Rijksdag had echter slechts indirect invloed op de samenstelling van de regering, die door de keizer bepaald werd. De parlementarisering van het systeem vond pas ‘verlaat’ plaats, namelijk toen de oorlogsnederlaag zich aftekende, vlak voor de revolutie van november 1918. Ten tijde van de Republiek werd ook het vrouwenkiesrecht ingevoerd.

De parlementaire openbaarheidscultuur in Duitsland ontwikkelde zich intussen hoofdzakelijk naar Frans model. Vanwege de vertegenwoordigende functie van het parlement, die door het algemeen kiesrecht werd onderstreept, speelde de parlementaire verslaggeving ook in haar visuele variant een grote rol.²⁴ Dat valt — niet in de laatste plaats — op te maken uit de ontwikkeling van de parlementaire fotografie. De oorsprong daarvan reikt terug tot 1848, toen de leden van de Frankfurter Nationalversammlung, het Frankfurter Parlement, zich — evenals hun Franse collega’s van de Assemblée nationale — in daguerreotype lieten vastleggen. De *cartes-de-visite*-fotografie knoopte daar vanaf de jaren zestig van de negentiende eeuw bij aan. Bijna alle parlementariërs poseerden in de fotoateliers. De goedkoop geproduceerde afdrukken werden voor allerlei politieke doeleinden gebruikt. Vanaf 1870 kwam daar in toenemende mate de journalistieke beeldverslaggeving bij, toen perstekenaars het parlementaire leven in al zijn verschijningsvormen begonnen vast te leggen. Vanaf de eeuwwisseling kregen ook persfotografen

toegang tot het parlamentsgebouw, zodat sindsdien in de geïllustreerde pers regelmatig opnamen waren te vinden die tijdens plenaire vergaderingen waren gemaakt.²⁵ Toen Erich Salomon in mei 1928 begon te fotograferen in de Rijksdag in Berlijn, sloot hij aan bij een lange traditie van de visuele en ook fotografische uitbeelding van het parlementarisme.²⁶ Zijn roem als parlementair fotograaf had hij te danken aan het feit dat hij de parlementaire fotografie, die al decennialang bestond en zowel in inhoudelijk als esthetisch opzicht steeds vaker als saai werd ervaren, vernieuwde en liet aansluiten bij de culturele moderniteit.

Anders verliep het met de ontwikkeling van de parlementaire openbaarheidscultuur in Nederland.²⁷ Nadat koning Willem I in eerste instantie een beleid had nagestreefd dat de nadruk legde op de monarchale prerogatieven en weinig ruimte gaf aan het parlement, kwam het constitutionele debat onder zijn opvolger geleidelijk op gang. De herziene grondwet, die onder verantwoordelijkheid van de staatsrechtsgeleerde en latere minister-president Johan Rudolf Thorbecke tot stand was gekomen, legde reeds in 1848 de kiem voor een parlementaire regeringsvorm, zonder dat daarvoor een revolutionaire omwenteling nodig was geweest. Vanaf de jaren zestig van de negentiende eeuw was het staande praktijk dat de regeringen werden gevormd overeenkomstig de meerderheidsverhoudingen in de Tweede Kamer. Terwijl Nederland dus betrekkelijk vroeg geparlementariseerd was, ontwikkelde de democratische participatie zich maar langzaam.²⁸ Het directe kiesrecht werd pas in 1848 ingevoerd, vooralsnog voor ongeveer 12 procent van de mannelijke bevolking. In de volgende decennia werd de kring van kiesgerechtigden in twee fasen uitgebreid, namelijk in 1887 tot 26,8 procent en in 1897 tot 50,5 procent. Pas in 1917–1918 werd ten slotte het algemeen kiesrecht voor mannen ingevoerd. De vrouwen, die sinds 1919 kiesgerechtigd waren, kwamen in 1922 voor het eerst aan zet.

Met de stapsgewijze en vergeleken met Duitsland late democratisering — in de zin van de verlening van het kiesrecht aan uiteindelijk de hele (mannelijke) bevolking — correspondeerde een parlementaire stijl die gebaseerd was op exclusieve beraadslaging en een beperkte openbaarheid.²⁹ In het benadrukken van de parlementaire soevereiniteit stond Nederland — anders dan België, dat zich in 1830 van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden had afgescheiden — dicht bij het Engelse model. Parlementariërs beschouwden zichzelf als deel van een sociaal bepaalde bestuurderselite en zagen geen reden om zich te laten fotograferen. Ook de pers onthield zich grotendeels van visuele verslaggeving. Tot in de jaren tachtig van de negentiende eeuw waren er nauwelijks perstekenaars die zich met het parlement bezighielden en fotografen werd de toegang tot het parlement nog altijd ontzegd. Pas tijdens het interbellum merkten politici en achtereenvolgende parlementen dat er steeds meer mediabelangstelling voor hen kwam, waaraan ze zich niet langer konden en wilden onttrekken. Het ongekende effect van de parlementaire foto's van Erich Salomon was te danken aan het feit dat hij in 1936 als eerste tijdens de debatten in het parlement mocht fotograferen.³⁰

De verschillen tussen de parlementaire openbaarheidscultuur in Duitsland en Nederland werden nog versterkt door de asynchrone ontwikkeling van de mediastelsels.³¹ In Duitsland bestonden al rond 1900 geïllustreerde massabladen, die hoofdzakelijk leunden op de journalistieke fotografie. Het samenstel aan media dat in die tijd ontstond, bleef tot de opkomst van radio en televisie op hoofdlijnen stabiel maar maakte tijdens de Weimarrepubliek vooral een kwantitatieve ontwikkeling door, onder meer omdat ook de dagbladen foto's gingen afdrukken.³² Eind jaren twintig behaalden de geïllustreerde kranten een totale oplage van meer dan 5,3 miljoen exemplaren. Daarvan kwamen er alleen al meer dan 1,8 miljoen voor rekening van

de *Berliner Illustrirte* en meer dan 700.000 voor rekening van de *Münchener Illustrierte*, twee kranten waarin Salomon bij voorkeur publiceerde. Verder waren er circa 65 fotoagentschappen en 140 persfotografen, die grotendeels in Berlijn gevestigd waren.³³ Van de Europese steden bezat Berlijn in die tijd waarschijnlijk de modernste media-infrastructuur. In Nederland daarentegen kwamen de geïllustreerde massamedia pas begin jaren twintig tot ontwikkeling. Daardoor kwam in vergelijking met Duitsland ook de professionalisering van de journalistiek, met name van de fotoverslaggeving, later op gang. Ook hield de fotojournalistiek zich in het begin slechts marginaal met het parlement bezig. Wat beide landen gemeenschappelijk hadden, was de sterke ideologische versplintering van het medialandschap, dat in Duitsland op basis van godsdienstige en levensbeschouwelijke 'milieus' was ingedeeld en in Nederland op basis van de 'zuilen'.³⁴ Naar het lijkt slaagden juist de geïllustreerde tijdschriften er het eerst in de grenzen tussen de verschillende milieus respectievelijk zuilen te overschrijden.

De opmars van de visuele massamedia tijdens het interbellum, die zich in technisch opzicht uitstrekte van fotografie tot film, manifesteerde zich zowel in de commerciële reclame en de politieke propaganda als in de amusementsindustrie. Dat leidde tot een tot dan toe ongekende dosis aan visuele prikkels, waarmee mensen moesten leren omgaan.³⁵ De Amerikaanse historicus Peter Fritzsche meende dat de 'belangrijkste politieke consequentie' daarvan was dat het 'onderhoudende spektakel' van visueel aansprekende beelden 'de behandeling van maatschappelijk relevante onderwerpen en doorwrochte politieke analyses' in de kranten verdrong.³⁶ Ook wanneer men deze cultuurpessimistische gekleurde visie niet deelt, moet toch worden geconstateerd dat de visuele wereld uiteenviel in een avantgardistisch milieu dat zich verbonden voelde met de 'Nieuwe Fotografie' en een traditio-

neel milieu dat trouw bleef aan het realisme. Dat autoritaire bewegingen en regimes de nieuwe mogelijkheden op het gebied van de media snel in hun eigen voordeel wisten te gebruiken, is in een groot aantal onderzoeken vastgesteld.³⁷ Nog lang niet voldoende duidelijk is echter wat de gevolgen waren voor de visuele representatie van de democratische partijen en regeringen enerzijds en de parlementen en parlementariërs anderzijds.

OVER DE INHOUD

Het doel van deze publicatie is het parlementair-fotografische werk van Erich Salomon binnen de politieke, mediale en visuele context van het interbellum te analyseren en opnieuw te interpreteren. De samenstellers zijn zich ervan bewust dat de hier gebundelde artikelen slechts een klein deel van de onderwerpen behandelen die voor een volledige analyse in aanmerking zouden moeten worden genomen. Zo bleef bij de analyse van kranten de regionale en lokale pers ondervertegenwoordigd. Hetzelfde geldt voor de katholieke, protestants-christelijke en sociaaldemocratische pers. Met name het hele complex van de contemporaine receptie en perceptie van de parlementaire foto's van Salomon komt slechts terloops aan de orde. Tot slot moesten de foto's van concurrerende fotografen grotendeels buiten beschouwing worden gelaten. Dat geldt met name voor afbeeldingen van de regeringen als tegenspelers van de parlementen, of het nu gaat om de parlementair gekozen kabinetten of om de autoritaire 'leiders' en dictators. Niettemin kunnen de hiernavolgende bijdragen tot een groot aantal nieuwe inzichten leiden die verder reiken dan Erich Salomon. Dat geldt voor het hele terrein van visuele representatie van het parlementarisme, een onderwerp waarnaar tot nu toe maar weinig empirisch onderzoek is gedaan. De artikelen zijn in drie rubrieken ondergebracht.

Het eerste deel gaat over Erich Salomon en zijn parlementair-fotografische werk. *Andreas Biefang* onderzoekt allereerst hoe Salomon zijn rol als fotjournalist zag, en definieert de plaats die de parlementaire fotografie in zijn gepubliceerde werk inneemt. Vervolgens laat hij zien met welke fotomotieven en met welke visueel-esthetische middelen Salomon probeerde de Rijksdag van de Weimarerrepubliek als een verantwoordelijk en tegelijk dicht bij het volk staand parlement van delibererende heren af te beelden, voordat de opmars van de nationaalsocialisten hem vanaf september 1930 tot een minder anekdotische en politiekere zienswijze bracht. Daarbij worden ook de grenzen van zijn parlementsopvatting duidelijk. *Marij Leenders* onderzoekt hoe Salomon tijdens zijn ballingschap in Nederland de parlementaire fotografie een nieuwe basis verschaftte. Daarbij borduurde Salomon enerzijds voort op de ervaringen die hij in Berlijn had opgedaan, anderzijds introduceerde hij — niet in de laatste plaats dankzij de veranderde fotografische techniek — nieuwe, meer door de film geïnspireerde oplossingen. Bovendien wordt duidelijk dat de specifieke, 'moderne' wijze waarop Salomon vooraanstaande politici in beeld bracht, bij het Nederlandse publiek gedeeltelijk op onbegrip stuitte. Terwijl de twee genoemde auteurs in principe uitgaan van de veronderstelling dat Salomon de schepper was van zijn belangrijkste fotografische publicaties, kiest *Malte Zierenberg* een andere invalshoek. Hij beziet de krantenfoto's van Salomon als producten van het mediale systeem, met name als producten van archivering en marketing door commerciële fotoarchieven. Vanwege het overgeleverde materiaal concentreert hij zich daarbij op de eerste jaren van de ballingschap, toen Salomon zich zakelijk opnieuw moest oriënteren nadat de contacten met de Duitse uitgeverij Ullstein waren weggefallen. Beide invalshoeken vullen elkaar aan, zonder dat ze op consistente wijze kunnen worden geïntegreerd. Dat zou aanknopingspunten kunnen

bieden voor toekomstig onderzoek op het gebied van de persfotografie.

In het tweede deel zijn bijdragen gebundeld die gewijd zijn aan de visuele context waarin de foto's van Salomon ontstonden en werden waargenomen. *Remieg Aerts* onderzoekt de verhouding tussen parlement en openbaarheid in het Nederland van de negentiende eeuw, een verhouding die gekenmerkt werd door een extreme terughoudendheid van een politieke klasse die zichzelf als bestuurders-elite zag. Hij laat zien hoe zich pas vanaf de hervormingen van het kiesrecht in de jaren tachtig en negentig geleidelijk een begin van visuele verslaggeving ontwikkelde, dat zich echter vooralsnog niet uitstreckte tot het medium van de fotografie. In de daaropvolgende artikelen wordt de beeldcultuur van het interbellum onderzocht, waarbij de foto's van Salomon worden geplaatst tegenover visuele creaties van makers die sceptisch of afwijzend stonden tegenover de parlementaire democratie. Zo behandelt *Thomas Hertfelder* de op het parlement betrekking hebbende cartoons en fotomontages die in de aan de Duitse communistische partij gelieerde pers werden gepubliceerd. Hij laat een heel arsenaal aan visuele stereotypen zien waarmee de aanspraak van de Rijksdag als vertegenwoordiging van het volk als pure illusie moest worden ontmaskerd. Vanuit een andere invalshoek behandelen *Joris Gijzenbergh & Harm Kaal* cartoons in de Nederlandse pers die het parlement kritisch benaderden. Doel van hun bijdrage is de verschillende vormen van kritiek preciezer te analyseren. Zij kunnen laten zien dat tegenstanders van het parlementaire bestel en tekenaars die het parlementaire bestel door middel van constructieve kritiek wilden verbeteren, gebruikmaakten van vergelijkbare visuele stereotypen. De tegenstelling tussen parle-

ment en straat is het onderwerp van de bijdragen van *Tobias Kaiser* en *Harm Kaal*, waarbij de eerste aan de hand van het voorbeeld van twee fotojournalisten vooral ingaat op de fotografische weergave van de straat als politieke ruimte, terwijl de laatste probeert te laten zien hoe het streven van de Nederlandse overheid — vooral gezien de ervaringen in Duitsland — erop gericht was de publieke ruimte onder controle te houden en als toneel voor conflictverhogende symbolische gevechten te neutraliseren.

Het derde deel gaat over de mogelijke invloeden van het journalistieke werk van Erich Salomon op de persfotografie van na de Tweede Wereldoorlog. *Benedikt Wintgens* onderzoekt een nauwelijks bekende fotoserie die de architectuurfotografe Erna Wagner-Hehmkes in opdracht van de Duitse overheid maakte over de constituerende vergadering van de Duitse Bondsdag in 1949 in Bonn. Daarbij houdt hij zich bezig met de vraag in hoeverre de nieuwe politieke start ook gepaard ging met een nieuwe vorm van fotografische visualisering van het parlement. *Susan Aasman* schetst op haar beurt de beginperiode van de *direct cinema* in de politieke verslaggeving op de Nederlandse televisie in de jaren zestig. Het daarin nagestreefde ideaal van authenticiteit stond dicht bij de benadering van Erich Salomon. In de twee laatste bijdragen staat nog een keer de journalistieke parlementaire fotografie centraal. Er komen twee vooraanstaande fotografen aan het woord die zich tijdens hun loopbaan telkens weer door Erich Salomon hebben laten inspireren. *Marij Leenders* voerde een gesprek met Vincent Mentzel, terwijl *Benedikt Wintgens* Barbara Klemm interviewde. Beide fotografen stelden ook foto's beschikbaar die vanuit hun optiek refereren aan Erich Salomon.



**ERICH SALOMON
ALS
PARLEMENTSFOTOGRAAF**

