

Komt dat zien: geschiedenis

Tentoonstellingen binnen de hedendaagse
historische cultuur

Naam: Hester Koers
Studentnummer: 3123383
Begeleider: Dr. Hendrik Henrichs

Masterscriptie Cultureel Erfgoed
Faculteit der Letteren
Universiteit Utrecht

Augustus 2007

History as a discussion without end

You come late. When you arrive, others have long preceded you, and they are engaged in a heated discussion, a discussion too heated for them to pause and tell you exactly what it is about. In fact, the discussion had already begun long before any of them got there, so that no one present is qualified to retrace for you all the steps that had gone before. You listen for a while, until you decide that you have caught the tenor of the argument; then you put in your oar. Someone answers you; you answer her; another comes to your defense; another aligns herself against you, to either the embarrassment or gratification of your opponent, depending on the quality of your ally's assistance. However the discussion is interminable. The hour grows late, you must depart. And you do depart, with the discussion still vigorously in progress.

- Kenneth Burke, *The philosophy of literary form* (1939)

Inhoudsopgave

Inleiding	4
1 De historische cultuur	
1.1 <i>History</i> en <i>heritage</i>	6
1.2 De historische cultuur	7
2 De historische presentatie: van modernistisch tot multimediaal	
2.1 Geschiedenis van musea	9
2.2 De historische tentoonstelling	10
3 De wetenschappelijkheid van de historische tentoonstelling	
3.1 Geschiedschrijving	12
3.2 Museumobjecten	16
3.3 Het verhaal van de tentoonstelling	19
4 <i>Heritage</i> : noodzakelijk kwalijk of kwalijke noodzaak?	20
5 <i>Case study</i> : Het Rijksmuseum	
5.1 Een model	23
5.2 De tentoonstelling	25
Conclusie	28
Literatuur	29
Dankwoord	32

Inleiding

De presentatie van de nationale geschiedenis staat in de belangstelling. Niet alleen krijgt het Rijksmuseum Amsterdam een vernieuwde historische indeling, er komt zelfs een nieuw museum - helemaal gewijd aan ons nationale verleden! Dat gaat niet zonder discussie. De afgelopen paar jaar is er hevig gedebatteerd over de wenselijkheid van het Nationaal Historisch Museum (NHM) en de manier waarop het museum moet worden vormgegeven. In deze scriptie wil ik een verwant thema onderzoeken, namelijk de manier waarop (historische) tentoonstellingen het verleden presenteren.

Historische musea bevinden zich in een moeilijke positie. Om publiek te trekken moet de presentatie van de collectie aansluiten bij de belevingswereld van jongeren. Dat betekent een toename van entertainment in musea: animatiefilms, interactieve elementen, snelle en moderne presentatie en een laag instapniveau. Vooral niet te veel feitjes en lessen - musea moeten vooral leuk zijn. Dat lijkt te botsen met de ‘traditionele’ doelstellingen van musea: het publiek iets leren. In erfgoedstudies wordt deze ontwikkeling met belangstelling gevolgd. Met name de vraag of het een slechte ontwikkeling is dat musea toegeven aan ‘verpretting’ wordt regelmatig gesteld.¹

Uit de plannen blijkt dat media, evenementen en *experience* een grote rol gaan spelen in het NHM. Minister Plasterk van Cultuur wil op die manier een interactief museum creëren met een lage drempel. In het najaar van 2006 spraken enkele historici, verbonden aan grote Nederlandse musea, hun zorgen uit over de plannen voor het NHM.² Zij vreesden dat de educatieve doelstellingen van een nationaal museum in gevaar zouden komen. Nadat in juni 2007 bekend werd gemaakt dat het NHM in Arnhem komt, laaide de discussie over vorm en inhoud opnieuw op. Dagblad Trouw riep op tot meer ambitie dan mensen een leuk ‘gezinsuitje’ te bezorgen: “Het zou een vreemde zaak zijn om dit te reduceren tot het – zoveelste – opvoedings- of amusementsproject.”³ In plaats daarvan zou het museum moeten kiezen voor onderzoek en debat.

Hoewel de komst van het NHM de aanleiding voor deze scriptie was, is het resultaat een, enigszins abstracte, studie naar historische tentoonstellingen. Aan de ene kant wil ik een nieuwe visie geven op de manier waarop historische tentoonstellingen beschouwd kunnen worden. Hiervoor verwijs ik naar het narrativisme en introduceer ik het begrip ‘het verhaal van de tentoonstelling’. Aan de andere kant probeer ik de historische tentoonstelling in de hedendaagse historische cultuur te plaatsen. Een cultuur die gevormd wordt door de twee belangrijkste benaderingswijzen van het verleden: *history* en *heritage*. Dat leidt tot de volgende hoofdvraag: Hoe verhouden *history* en *heritage* zich tot elkaar in historische tentoonstellingen.

Het antwoord op de hoofdvraag komt na de beantwoording van enkele deelvragen. Het eerste hoofdstuk is gewijd aan de historische cultuur en de uitleg van de begrippen *history* en *heritage*. Hoe komen we in aanraking met het verleden en welke benaderingswijzen zijn er? In het tweede hoofdstuk ga ik in op de vraag hoe historische musea ontstaan zijn en op welke manier tentoonstellingen functioneren. In het derde hoofdstuk staat de wetenschappelijkheid van tentoonstellingen centraal. Welke visies bestaan er op geschiedschrijving en welke rol kan het narrativisme spelen bij tentoonstellingen? Daarna volgt een hoofdstuk over *heritage*. In hoeverre is die benadering van het verleden onvermijdelijk - of misschien juist wenselijk - bij historische tentoonstellingen? Het laatste hoofdstuk bestaat uit een *case study* naar de tijdelijke opstelling van het Rijksmuseum Amsterdam in de Philipsvleugel. Deze opstelling

¹ Voor een voorbeeld van die discussie zie: *Het museum van de toekomst: Pretpark of pantheon? Speelplaats of schatkamer?* Boekman 61 (Amsterdam 2004).

² ‘NMH in het kort’ op www.nationaalmuseum.nl (bezoekt op 28-07-2007).

³ ‘Het Historisch Museum moet meer ambitie hebben dan educatie’ in Trouw (04-07-2007).

zal worden bekeken vanuit de theorie van de eerste vier hoofdstukken. Het geheel wordt afgesloten met een conclusie en een verwijzing naar het NHM.

Rest mij hier nog de terminologie. Vanwege de dubbele betekenis van het woord 'geschiedenis' - namelijk datgene wat gebeurd is en de wetenschappelijke discipline die zich bezighoudt met datgene wat er gebeurd is - heb ik geprobeerd het woord zoveel mogelijk te vermijden. In plaats daarvan spreek ik van het verleden en van geschiedschrijving. Onder een historische tentoonstelling versta ik een presentatie die gebruik maakt van zowel kunst- als geschiedenisvoorwerpen en als onderwerp (een deel van) het nationale verleden heeft. Verwant, maar niet hetzelfde, zijn techniek- en nijverheidstentoonstellingen. Zij houden zich eveneens bezig met historische onderwerpen, maar spitsen zich toe op technische en economische onderwerpen - waar historische tentoonstellingen een beeld geven van allerlei aspecten van het verleden.

1 De historische cultuur

1.1 *History* en *heritage*

De meeste mensen realiseren zich waarschijnlijk niet welke rol het verleden speelt in het dagelijkse leven. Je hoeft geen historicus of archivaris te zijn om in contact te komen met het verleden, het is overal nog aanwezig. De sporen uit het verleden laten ons zien hoe we tot hier zijn gekomen. We kijken naar oude familiealbums of snuffelen in dozen met oud speelgoed en herinneren ons even hoe het vroeger was. En het verleden is op meer manieren om ons heen: oude gebouwen, monumenten, herdenkingen, musea, liedjes, geschiedenisonderwijs, tradities en ga zo maar door. Natuurlijk verschilt de manier waarop een historicus foto's gebruikt voor zijn onderzoek hemelsbreed met de manier waarop mensen tijdens verjaardagen oude familiefoto's bekijken. Beide gebruiken het verleden op een eigen manier. Het ene is niet noodzakelijk slechter dan het andere - ze hebben simpelweg een ander doel. De historicus wil kritisch wetenschappelijk onderzoek doen om het verleden zo goed en objectief mogelijk te begrijpen, de mensen op het verjaardagspartijtje willen herinneringen ophalen en elkaar vertellen hoe ze het verleden beleefden. Hier zien we in een notendop het verschil tussen *history* en *heritage*.

Historici proberen het verleden vanuit het verleden zelf te begrijpen. De Duitse hoogleraar Leopold von Ranke (1795-1886), grondlegger van de wetenschappelijke geschiedbeoefening, stelde zichzelf tot doel het verleden te willen bestuderen "wie es eigentlich gewesen [ist]". Hiermee bedoelde hij dat het verleden vrij van anachronismen en in termen van zichzelf begrepen moest worden. Hedendaagse normen, waarden en referentiekaders moesten zoveel mogelijk vergeten worden om het verleden neutraal en objectief tegemoet te treden. Deze benaderingsvorm van het verleden, in de literatuur aangeduid met *history*, wordt getypeerd als rationeel, afstandelijk en kritisch-wetenschappelijk.⁴ Maar zoals gezegd zijn historici niet de enige die bezighouden met het verleden. De meeste mensen kennen vooral een persoonlijke (emotionele) omgang met het verleden. Nauw verbonden met die omgang is de term 'heritage'. Binnen erfgoedstudies kent het woord twee betekenissen. Ten eerste de meest letterlijke betekenis: heritage als erfgoed, bezit dat bij erfenis overgaat. Het wordt gebruikt om datgene te beschrijven dat wij van vorige generaties hebben 'geërfd' en heden en verleden bindt. Dat hoeven niet noodzakelijk voorwerpen te zijn, het gaat zowel om materiële als immateriële cultuurgoederen. Voorbeelden hiervan zijn klompen, de Elfstedentocht en Sinterklaasliedjes. We beschouwen dit vanuit de geschiedenis als 'typisch Nederlands' en zijn ons ervan bewust dat het een schakel tussen het heden en het verleden vormt. Belangrijk is dat het erfgoed gebruikt wordt om het heden zin te geven. Het doel is - anders dan bij *history* - niet om het verleden te leren kennen, maar om iets in het heden te bewerkstelligen. Een krachtig middel om mensen ergens toe te bewegen, is door te wijzen op de naderende teloorgang van een bepaald erfgoed, de zogeheten '5-voor-12-gedachte'. Ook in de media wordt erfgoed regelmatig gebruikt om bepaalde emoties op te roepen. Zo sprak men in april 2007 bij de verkoop van de ABN Amro-bank nog over de 'verkwanseling van ons economisch erfgoed'.⁵

Ten tweede wordt het woord heritage gebruikt voor een bepaalde benaderingswijze van het verleden en de bestudering daarvan. Dit is wat ik met het gecursiveerde *heritage* bedoel. Bij *heritage* gaat het om de omgang met het verleden die dankzij erfgoed tot stand komt en hoe deze verschilt met de wetenschappelijke *history*-omgang met het verleden. Het discours over de verschillen tussen *history* en *heritage* is grotendeels vormgegeven door het werk van

⁴ H. Henrichs, 'Een Nederlands historisch museum: Holle Bolle Gijs of Historisch besef?', lezing (2007).

⁵ Frank Kalshoven, 'Houdt er dan niemand in Den Haag van de ABN Amro?' Volkskrant (21-04-2007).

de Amerikaanse historicus David Lowenthal en zijn boeken *The past is a foreign country* (1985) en *The heritage crusade and the spoils of history* (1998). Lowenthal maakt duidelijk waarom *heritage* geen gecorrumpeerde geschiedschrijving is, maar iets heel anders. *Heritage* is niet analytisch, rationeel, kritisch en afstandelijk, maar juist ervaring, emotioneel, en, misschien wel het belangrijkste, presentistisch.⁶ *Heritage* wil iets in het heden bereiken: het legitimeren en bevestigen van een bepaalde identiteit, identificatie met een bepaalde streek, bevorderen van nationale trots, maar ook entertainment, aantrekking van toerisme of economische winst. *Heritage* is in klederdracht poseren voor de foto in Volendam, meedoen met een Middeleeuws dorpsfeest of het naspelen van een slag uit de Tachtigjarige Oorlog, maar je mobieltje in je zak houden. Historische betrouwbaarheid is hier van ondergeschikt belang. Om met Lowenthal te spreken: “Prejudiced pride in the past is not a sorry consequence of heritage; it is its essential purpose.”⁷

Lowenthal maakt een tamelijk rigide onderscheid tussen *history* en *heritage* - iets dat buiten de Angelsaksische wereld met een dosis scepsis wordt bekeken. Het staat niet ter discussie dat *history* en *heritage* wezenlijk van elkaar verschillen, maar, zoals zal blijken, kunnen ze niet altijd makkelijk gescheiden worden. Het grootste deel van de omgang met het verleden speelt zich in een grijs gebied af, ergens ten midden van het *history/heritage*-spectrum. Vooral wanneer meerdere belangen spelen, of bepaalde doelgroepen (bijvoorbeeld jongeren) bereikt moeten worden, vervaagt de grens.

1.2 De historische cultuur

Het verleden is nog nooit zo intens beleefd als tegenwoordig.⁸ Nieuwe media, toenemende welvaart en meer vrije tijd hebben allemaal bijgedragen aan de populariteit van het verleden. Veel auteurs wijzen ook op een meer psychologische verklaring hiervoor, namelijk de relatie tussen de geschiedenis cultus en het hoge tempo waarmee de wereld verandert. Zo wijst historicus Pim den Boer op de toename van historisch bewustzijn na de val van de Muur⁹ en citeert Ribbens socioloog Fred Davis, die spreekt van een nostalgiegolf naar aanleiding van de ‘massale identiteitsontwrichting’ in de jaren ’60 van de twintigste eeuw.¹⁰ Snelle veranderingen kunnen angst oproepen. Nieuwe technologie is binnen een paar jaar verouderd en wie daar niet in meegaat, staat praktisch buiten de maatschappij. Levens van grootouders en kleinkinderen verschillen zo veel dat de kloof tussen het heden en het verleden onoverbrugbaar lijkt. Ook fysiek is de binding met het verleden steeds minder aanwezig, doordat mensen uit hun geboortestad verhuizen. De natuurlijke band met het verleden die mensen vroeger hadden, verdwijnt steeds sneller.

Het totaal aan manieren waarop mensen het verleden beleven, is door Kees Ribbens (1967) de ‘historische cultuur’ genoemd.¹¹ Onder cultuur verstaat hij het dynamische proces waarin mensen omgaan met het verleden. Dat kan op meerdere manieren, afhankelijk van bijvoorbeeld de interesse, het kennisniveau en de bedoeling van een persoon. Ribbens’ studie richt zich specifiek op de alledaagse historische cultuur, de manier waarop mensen die niet tot de academisch geschoolde historici behoren, in aanraking komen met het verleden.¹² De naoorlogse alledaagse historische cultuur kenmerkt zich door *verbreding*, voorheen triviale

⁶ Henrichs, ‘Een Nederlands historisch museum’.

⁷ David Lowenthal, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985)122.

⁸ Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002), 10.

⁹ Pim de Boer, ‘Geschiedenis, herinnering en ‘lieux de mémoire’’ in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005)43.

¹⁰ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 21.

¹¹ Ibidem, 12.

¹² Ibidem, 11.

historische voorwerpen worden ook historisch interessant; *verjonging*, gericht op het steeds recentere verleden; *schaalverkleining*, individualisering van het verleden; *visualisering*, visuele verbeelding van het verleden; *materialisering*, belang van historische objecten; *toegankelijkheid* en *commercialisering*.¹³

Omdat mensen op vele manieren en op verschillende niveaus met het verleden te maken hebben, scheidt Ribbens ‘geschiedenis als vrijetijdsbesteding’ van de ‘officiële historische cultuur’. Geschiedenis als vrijetijdsbesteding moet vrijblijvend en leuk zijn. Het is een diffuse verzameling van omgangen met het verleden, variërend van een stadswandeling tot het werk van gespecialiseerde amateur-genealogen. *Heritage*, de op erfgoed gebaseerde omgang met het verleden, speelt hier relatief een grote rol. In de officiële historische cultuur ligt de nadruk op *history*. Het betreft de plaatsen waar men een bewuste en kritisch vormgegeven visie op het verleden tegenkomt, zoals de historische wetenschap, het geschiedenisonderwijs en in musea.¹⁴ Ook (nationale) herdenkingen, al dan niet met aandacht voor een monument, horen bij de officiële historische cultuur. Naast de al eerder genoemde kenmerken is de officiële historische cultuur duurzaam en collectief.¹⁵ Duurzaam, omdat hier wordt gestreefd naar een omgang met het verleden die niet elke keer aangepast hoeft te worden, maar generaties lang blijft bestaan (te denken valt aan eeuwfeesten van steden). Het collectieve aspect is belangrijk omdat het gaat om het gezamenlijk verleden van een grote groep. In tegenstelling tot de individuele herinnering is het nationale verleden van ons allemaal.

Mijn betoog richt zich op een klein gedeelte van de officiële historische cultuur, namelijk historische musea. Anders dan Ribbens, bekijk ik die cultuur niet (alleen) vanuit het oogpunt van de niet-academisch geschoolde museumbezoeker, maar hoofdzakelijk vanuit het perspectief van de tentoonstellingsmaker, de historicus.

¹³ Ibidem, 51.

¹⁴ Ibidem, 53.

¹⁵ E. Jonker, ‘De betrekkelijkheid van het moderne historisch besef’, in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 111 (1996)32.

2 De historische presentatie: van modernistisch tot multimediaal

2.1 Geschiedenis van musea

Musea ontstonden in de achttiende eeuw, hoewel verzamelingen al sinds de Romeinse tijd bestonden. De eerste musea ontstonden uit particuliere verzamelingen, vaak rariteitenkabinetten, of uit vorstelijke of kerkelijke collecties. Tijdens de Verlichting kwam het universalisme in zwang en werd er niet langer gestreefd naar het verzamelen van zeldzaamheden, maar naar het geven van een totaaloverzicht. De belangrijkste taak voor (historische) musea was het geven van een alomvattend, encyclopedisch overzicht van de beschaving.¹⁶ Een van de eerste musea was het British Museum in Londen (1753); in Nederland horen het Naturaliënkabinet van de Hollandse Maatschappij der Wetenschappen (1772), het Teylersmuseum (1784) en de Nationale Kunstgallerij (1798) - voorloper van het Rijksmuseum - tot de eersten.¹⁷

In de twintigste eeuw veranderde het uiterlijk van musea. Aan de ene kant kwam er diversificatie en ontstonden er kleinere, gespecialiseerde musea.¹⁸ Deze musea richtten zich op een bepaald verzamelgebied (bijv. kinderwagens) of op een bepaalde streek. Aan de andere kant nam - met name bij kunstmusea, maar ook in historische musea - het belang van de esthetiek toe. Kunsthistorici werden in hoge mate bepalend voor het uiterlijk van een tentoonstelling. Het accent verschoof van het opvoeden en onderwijzen, naar het vermaken en plezier van de bezoeker. Niet langer zalen die van plint tot plafond behangen waren met schilderijen en voorwerpen; voortaan heeft men liever één mooi object dan tien matige kunstwerken.¹⁹ Toch zijn musea in die tijd nog overwegend modernistisch: gebaseerd op tradities en de overtuiging dat ze de tempels van de wetenschap en kunst zijn.

De Tweede Wereldoorlog deed de roep om goede historische musea toenemen. De aandacht voor de rol van geschiedenis binnen musea leidde in 1951 tot een afdeling 'Historie in de musea' binnen de Vereniging Museumdag (voorloper Nederlandse Museum Vereniging).²⁰ Er werd geconstateerd dat onder invloed van kunsthistorici de historische collecties van musea ernstig gefragmenteerd waren. Dat kon worden opgelost door meer aandacht aan het verhaal te schenken. In plaats van aan de hand van voorwerpen iets duidelijk te maken, moest er een helder verhaal komen om de bezoeker te informeren. De authenticiteit van voorwerpen was minder belangrijk; zo lang ze maar gebruikt konden worden om het verhaal te illustreren.²¹ Hier kwam in de jaren zestig reactie op. De modernistische musea en de dominantie van de 'grand narratives' hadden afgedaan.²² Verhalen bleven belangrijk, maar ook de objecten kregen de plaats die ze verdienden. Een manier om dit te doen, was door verhalen te vertellen aan de hand van voorwerpen. Zo was er aandacht voor het bijzondere en het specifieke, maar was er ook sprake van een groter historisch verhaal.

Begin jaren zeventig ontstond er een vernieuwingsbeweging in de museumwereld die later bekend werd onder de naam Nieuwe Museologie. Kern van de Nieuwe Museologie was dat musea niet langer normen en waarden eenzijdig moesten overdragen, maar dat ze moesten

¹⁶ Ibidem, 96.

¹⁷ J.P. Sigmond en E. Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis. Onderzoeken en tentoonstellen van historische voorwerpen* (Zwolle 2005)97.

¹⁸ Ibidem, 98.

¹⁹ H.M.G. Koers, *In dienst van het verleden. De herwaardering van de geschiedenis binnen het Rijksmuseum*, bachelorscriptie Rijksuniversiteit Groningen (2006) 12.

²⁰ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 101.

²¹ Ibidem, 102.

²² Peter van Mensch, 'Nieuwe museologie. Identiteit of erfgoed?' in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005)177.

inspelen op ontwikkelingen die al leefden in de samenleving.²³ De vraag vanuit het publiek stond voorop, in plaats van dat musea de boodschap als een pakketje afleverden. Objecten en erfgoed speelden een grote rol. Er ontstonden nieuwe vormen van historische musea, zoals wijkmusea en ecomusea. De ideeën van de Nieuwe Museologie zijn tegenwoordig nog steeds merkbaar. Steeds vaker proberen musea een verhaal te vertellen dat eerder nooit aandacht kreeg, bijvoorbeeld omdat het over arbeiders en boeren gaat in plaats van koningen en rijken.

Een van de meest recente ontwikkelingen in historische musea is de aandacht voor *experience*. Het lijkt alsof een zichzelf respecterend historisch museum niet meer kan zonder multimedia-ervaring (Openluchtmuseum Arnhem) of achtbaan (Spoorwegmuseum Utrecht). In zekere zin spelen ze hier - geheel volgens de Nieuwe Museologie - in op de wensen van het publiek. De jeugd van de eenentwintigste eeuw wil geen saaie wandteksten of maquettes, maar wil het verleden *ervaren*. En feit is dat (bewegende) beelden onze herinnering van de twintigste eeuw hebben gevormd. Michael Wallace, historicus aan de City University New York, beschrijft dat hij met verbazing merkte hoe sterk het collectieve geheugen van zijn studenten berustte op beelden.²⁴ Zelfs van de jaren '60 - die geen van de studenten had meegemaakt - hadden ze een collectief visueel geheugen. Daarbij viel hem op hoe enorm gefragmenteerd de beelden waren en hoe ze op de meest uiteenlopende bronnen gebaseerd waren, van nieuwsbeelden tot films en videoclips van Woodstock. Naar zijn mening - en daar sluit ik me bij aan - kunnen historische musea niet om moderne media heen.²⁵ Musea zullen deze middelen moeten gebruiken om de jongere generaties te kunnen boeien. Over de manier waarop ze dit doen valt echter te discussiëren.

2.2 Tentoonstellingen

Historische musea hebben een brede taak. Ze verzamelen niet alleen kunst- en geschiedenisvoorwerpen, maar houden zich ook bezig met het restaureren, onderzoeken, beheren en presenteren van de collectie. Ze zijn de tempels ter ere van de muzen (in het Grieks: *Museum*) en hebben, anders dan archieven, geen verzamelplicht. In plaats daarvan hebben musea een collectiebeleid dat aansluit bij de doelen, de middelen en de conservatoren. De presentatie van de voorwerpen gebeurt in museale opstellingen en tentoonstellingen - waarbij het niet altijd even duidelijk is wat de twee onderscheidt. Een verschil zou kunnen zijn dat een museale opstelling naar de semi-permanente zaalindeling van een museum verwijst en een tentoonstelling naar een kleinere, tijdelijke opstelling - hoewel een museale opstelling meestal uit meerdere losse opstellingen (zalen) bestaat met een eigen verhaal. Voor mijn betoog is dit eventuele onderscheid niet van belang, omdat de manier waarop informatie wordt overgedragen hetzelfde is. Ik heb er daarom voor gekozen het onderscheid te laten vervallen en de woorden als synoniemen te gebruiken.

In *Project Model Exhibitions* definiëren Jan Verhaar en Han Meeter een tentoonstelling als “*a mean of communication aiming at large groups of the public with the purpose of conveying information, ideas and emotions relating to the material evidence of man and his surroundings with the aid of chiefly visual and dimensional methods*”.²⁶ Het feit dat tentoonstellingen bedoeld zijn voor grote groepen mensen heeft consequenties voor de manier waarop tentoonstellingen hun boodschap moeten communiceren. Wat verwacht de museumbezoeker van een tentoonstelling? Die komt naar het museum om ‘echte’ dingen te

²³ Ibidem, 179.

²⁴ Michael Wallace, ‘The future of history museums’ in: Gaynor Kavanagh ed., *Museum provision and professionalism* (Londen 1994)71.

²⁵ Ibidem. 80.

²⁶ Gary Edson en David Dean, *The handbook for museums* (2^e druk; Londen, New York 1996) 151.

bekijken, kennis te vergaren en een ervaring te ondergaan die zijn persoonlijke leven verrijkt.²⁷

Het overbrengen van informatie in museale presentaties kan grofweg op twee manieren: de objectgerichte presentatie en de verhaalgerichte presentatie. Bij de objectgerichte presentatie staan de voorwerpen centraal. De authenticiteit van de voorwerpen is essentieel en er is geen kant-en-klaar verhaal. In plaats daarvan worden de voorwerpen geordend, zodat ze vergeleken kunnen worden of er een stijlontwikkeling te zien is. Deze vorm van presentatie wordt meestal in kunsttentoonstellingen toegepast, hoewel hij heel af en toe ook in historische musea te zien is.²⁸ De verhaalgerichte presentatie houdt in dat het verhaal het uitgangspunt is en de bezoeker een uitgestippeld pad moet volgen, waarbij tekstborden onmisbaar zijn.²⁹ De authenticiteit van een voorwerp is minder belangrijk dan bij een objectgerichte presentatie; als het verhaal niet voldoende ondersteund kan worden door objecten, kan men replica's of schaalmodellen gebruiken. De verhaalgerichte presentatie is kenmerkend voor een historische tentoonstellingen, hoewel hij in zijn zuiverste vorm wat achterhaald lijkt voor de moderne museumbezoeker. Die wil zijn eigen route kunnen volgen en zal niet elke tekst even aandachtig (willen) lezen. De tentoonstellingsmaker doet er daarom goed aan een evenwicht tussen beide vormen te vinden. Dat kan door te kiezen voor een presentatie in ensembles (en thematische ordening van bijvoorbeeld een portret van een bepaald persoon, enkele persoonlijke eigendommen en een verwant historisch voorwerp) of stijlkamers (een nagemaakt en ingericht vertrek).

Een tentoonstelling is een ingewikkeld medium omdat het verschillende manieren van informatieoverdracht combineert. Een tentoonstelling heeft veel meer dimensies dan een historische tekst of een historische film. Niet zelden omvat een tentoonstelling beide. Tentoonstellingen bestaan uit voorwerpen, maar evengoed uit teksten of (animatie)filmpjes. Voeg daar de audio-tour en de tentoonstellingscatalogus aan toe en alle conventionele communicatiemiddelen worden gebruikt. De boodschap van een bepaalde tentoonstelling is vanwege die verschillende lagen moeilijk samen te vatten. Niet iedereen koopt de catalogus of zoekt op *touch screens* extra informatie. En hoewel na onderzoek is aangetoond dat het merendeel van de bezoekers tekstborden leest³⁰, is de overdracht van informatie door teksten beperkt. Tentoonstellingen bieden dus een grote hoeveelheid informatie aan, die vrijwel niemand in zijn geheel zal of kan opnemen. Elke bezoeker gaat naar huis met zijn eigen, unieke interpretatie.

²⁷ Ibidem, 147.

²⁸ Bijvoorbeeld in de tentoonstelling HELD van het Rijksmuseum Amsterdam en de Nieuwe Kerk (11 augustus 2007 tot 11 november 2007).

²⁹ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 101.

³⁰ Jan Topping e.a., *Tekst bij beeld* (Amsterdam 2000)8.

3 De wetenschappelijkheid van de historische tentoonstelling

Men zou kunnen zeggen dat het beroep van historicus zowel paradoxaal als een vorm van zelfkwekking is. Historici proberen de historische werkelijkheid te beschrijven. Een werkelijkheid die er niet meer is en die alleen via bronnen bereikt kan worden. Anders dan de meeste wetenschappen kunnen theorieën niet aan de praktijk worden getoetst, omdat gebeurtenissen in het verleden eenmalig zijn. Toch zijn er niet veel redenen om aan te nemen dat kennis van het verleden niet mogelijk zou zijn; het is alleen anders dan een empirische wetenschap.³¹ Lastiger ligt het bij de objectiviteit van geschiedschrijving. Elke historicus stelt zich tot doel een zo objectief mogelijke ('ware') beschrijving van het verleden te geven. Het is echter maar de vraag of dit ooit te bereiken is. Elke tekst is een interpretatie van een gebeurtenis en daardoor per definitie subjectief. Het paradoxale karakter van de geschiedschrijving ligt in het feit dat het zowel minder als meer dan het verleden is. Meer, omdat de historicus zelf een ordening aanbrengt die er in de historische werkelijkheid niet was (bijvoorbeeld periodisering, of het verbinden van twee gebeurtenissen) en minder, omdat hij onmogelijk alles kan vertellen en dus een selectie moet maken van wat hij wil vertellen.³²

Historici schrijven verhalen over het verleden, tentoonstellingen visualiseren verhalen over het verleden. Zijn die verhalen hetzelfde? *History* wordt geassocieerd met de wetenschappelijke geschiedschrijving. Bestaat de geschiedschrijving alleen uit geschreven documenten, of kan het ruimer geïnterpreteerd worden, door bijvoorbeeld ook tentoonstellingen ertoe te rekenen? Twee verschillende visies hierover. De eerste is van de Groningse geschiedfilosoof Frank Ankersmit (1945), die alleen teksten tot de geschiedschrijving rekent. Tegelijk biedt zijn narrativistische theorie een interessante kijk op de rol van een historisch werk (of een tentoonstelling) binnen het historische discours. Daarna de visie van Chris Vos, die op de rol van *history* in andere media wijst.

3.1 Geschiedschrijving

Narrativisten, zoals Ankersmit, beschouwen uitsluitend het geschreven eindproduct van de inspanningen van een historicus geschiedschrijving - kortom, geschiedschrijving in de meest letterlijke zin van het woord. Hun overweging hierbij is dat alleen teksten een narratieve structuur kunnen hebben.³³ Dit betekent dat historische films en toneelstukken niet bij de geschiedschrijving horen. Zelfs niet het script, omdat dat alleen uit citaten van de karakters bestaat. Pas bij het beschrijven (en opschrijven!) van het verloop van een film of toneelstuk, is er weer sprake van een narratieve structuur. Om het belang van de narratieve structuur te kunnen begrijpen en af te wegen of tentoonstelling werkelijk wezenlijk verschillen van reguliere geschiedschrijving, moet ik kort ingaan op het werk van Frank Ankersmit.

Uitgangspunt in Ankersmits denken is het duale karakter van het werk van de historicus: aan de ene kant een bronnenonderzoeker, een geschiedvorser, en aan de andere kant een estheet, een geschiedschrijver. Beide werkzaamheden lijken elkaars tegenpolen. Bij het (bronnen)onderzoek kan de historicus gebruik maken van de sociale wetenschappen (statistiek, economie) en zelfs exacte wetenschappen (brondatering). De geschiedschrijving daarentegen is een literaire wetenschap, waarbij het van belang is de bevindingen en standpunten zo overtuigend mogelijk te presenteren. Ankersmits theorieën over geschiedschrijving - geschiedvorsing laat hij buiten beschouwing - hebben allemaal

³¹ Zie voor een weerlegging van het scepticisme bijvoorbeeld: Ankersmit, *Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen* (Groningen 1984) 71- 87.

³² David Lowenthal, *The heritage crusade and the spoils of history* (2^e druk; Cambridge 1998) 114.

³³ F.R. Ankersmit, *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language* (The Hague 1983)7.

betrekking op de kloof tussen geschiedschrijving en de historische werkelijkheid, en de rol die de taal daarbij speelt.

Het idee dat er een afstand bestaat tussen datgene wat een historicus schrijft en de historische werkelijkheid is op zichzelf geen nieuw idee. Al in 1911 merkte de Zwitserse linguïst Ferdinand de Saussure (1857-1913) op dat de betekenis van woorden eerder tot stand komt door hun relatie met andere woorden dan in hun verwijzing naar de werkelijkheid.³⁴ Toch duurde het nog tot het postmodernisme in de jaren '70 van de twintigste eeuw voordat de 'linguistic turn'- waarin erkend wordt dat taal de werkelijkheid niet alleen reflecteert, maar ook schept - doordrong in de historische wetenschap. Het narrativisme maakte gebruik van de grondbeginselen van de 'linguistic turn' om een alternatief te bieden voor de bestaande verklaringsmodellen: het positivistische *covering law model (clm)* en de hermeneutische verklaring. In zijn proefschrift *Narrative logic* (1981) gebruikt Ankersmit het narrativisme om, met behulp van de logica, de wetenschappelijkheid van de (narratieve) geschiedschrijving te verdedigen.³⁵

De aandacht voor de historische verklaring is niet zo verwonderlijk als men beseft dat het verklaren van gebeurtenissen een van de belangrijkste dingen binnen elke wetenschap is. In de geschiedwetenschap zal een betoog daarom beoordeeld worden op de manier waarop het de historische zaken verklaart. Over het antwoord op de vraag wat een goede verklaring kenmerkt, verschillen de meningen. Sommige historici vinden dat een goede verklaring wetmatig moet zijn, vergelijkbaar met die uit de natuurwetenschappen (positivisme); andere vinden dat een goede verklaring doet begrijpen waarom een historische actor op een bepaalde manier handelde (hermeneutiek).³⁶

De traditionele verklaringsmodellen, het *clm* en de hermeneutiek, delen historische teksten op in losse uitspraken en kijken vervolgens, elk op eigen wijze, naar de kwaliteit van de afzonderlijke uitspraken. Het narrativisme daarentegen, ziet de historische tekst als één geheel (*narratio*), die niet tot losse onderdelen is te reduceren. De manier waarop de historicus samenhang creëert en constructies maakt vindt zijn kracht juist in het totaal, in het feit dat een *narratio* meer is dan de som der delen.³⁷ Behalve dit holisme is er nog een belangrijk verschil met de andere verklaringsmodellen. Het *clm* en de hermeneutiek zijn naïef realistisch, wat wil zeggen dat ze er van uitgaan dat de werkelijkheid in het verleden besloten ligt en het mogelijk is die te achterhalen. De historicus zoekt hierbij net zo lang totdat hij het 'ware verleden' ontdekt heeft. Beide proberen de werkelijkheid op een eigen manier te achterhalen, maar twijfelen er niet aan dat het mogelijk is. Narrativisten zijn echter van mening dat de samenhang van het *narratio* betrekking heeft op de tekst, in plaats van op de historische werkelijkheid.³⁸ Het narrativisme stelt hiermee dat verklaringen die historici in teksten opstellen dus helemaal niet getoetst kunnen (en mogen) worden aan de historische werkelijkheid!³⁹

Deze gedachtegang lijkt op het eerste gezicht vreemd, maar wordt duidelijker als we begrijpen wat volgens narrativisten de rol van de taal is binnen de geschiedschrijving. De

³⁴ David Harvey, *Condition of postmodernity, : an inquiry into the origins of cultural change* (Oxford, Cambridge MA 1989), 28.

³⁵ Mosmuller, Julie, 'De triomf van het historisme. Modernisme en postmodernisme in de geschiedfilosofie van Frank Ankersmit' (2005)1.

³⁶ Chris Lorentz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in the theorie van de geschiedenis* (5^e druk; Amsterdam 1998)20, 21.

³⁷F.R. Ankersmit, *Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen* (Groningen 1984)185.

³⁸ Ibidem, 187.

³⁹ Overigens betekent dit natuurlijk *niet* dat narrativisten een vrijbrief hebben om willekeurig verbanden te leggen tussen historische gebeurtenissen, of verklaringen te geven die misschien taalkundig wel kloppen, maar in strijd zijn met bekende feiten. *Denken*, 187.

geschiedwetenschap is een ideografische wetenschap; de afstand tussen de werkelijkheid en taal is groot. Begrippen hebben geen intrinsieke betekenis (anders dan in bijvoorbeeld de scheikunde, waar de naam H₂O direct verwijst naar de werkelijkheid: twee waterstofatomen met daaraan gebonden een zuurstofatoom). Woorden kunnen veranderen, maar dit betekent niet dat de historische werkelijkheid daarmee verandert. In een bekende vergelijking worden historische teksten voorgesteld als vensters. Eerst werden die beschouwd als transparante doorkijkjes naar de historische werkelijkheid (het verleden), maar tegenwoordig beseffen we dat er krassen en deukjes op die vensters zitten. Taal is subjectief en beïnvloedt onze kijk op de historische werkelijkheid. Het narrativisme gaat nog een stapje verder en ziet zichzelf als een markeerstift die het venster beschrijft. De taal van een (historische) tekst reflecteert niet de werkelijkheid, maar is autonoom en creëert zelf een werkelijkheid.

Wat betekent dit voor de historische verklaring? Om met het begin van het proces te beginnen: de historicus ontwikkelt, na het doen van (bronnen)onderzoek, een visie over gebeurtenissen in het verleden. Hij schrijft dit op door middel van een samenhang tussen losse gebeurtenissen of theorieën die op het eerste gezicht weinig met elkaar gemeen hebben, maar juist door de constructie die de historicus maakt, een bijdrage aan het historische debat (kunnen) leveren.⁴⁰ Volgens de narrativistische theorie heeft de historicus nu een voorstel gedaan voor een bepaald gezichtspunt om het verleden te beschouwen (door Ankersmit 'narratieve substantie' genoemd). De historicus spreekt als het ware met zijn lezers af dat dit zijn persoonlijke visie is op bijvoorbeeld de Gouden Eeuw. Het zou vervolgens niet juist zijn deze tekst over de Gouden Eeuw (als geheel) te toetsen aan de historische werkelijkheid van de Gouden Eeuw; de historicus heeft immers - bewust of onbewust - sommige zaken weg moeten laten.⁴¹ Het idee om geschiedschrijving als *interpretatie* (in plaats van beschrijving) van het verleden te zien komt niet voor uit een tekort aan bronnen, maar juist door een overschot hieraan! Het is onmogelijk voor de historicus om alle informatie over een bepaald onderwerp te lezen of mee te nemen in zijn overwegingen.⁴²

Critici hebben Ankersmit onder meer verweten dat met het narrativisme de historische werkelijkheid haar relevantie verliest. Het streven naar objectiviteit en het achterhalen van de waarheid - eeuwenlang het doel van de geschiedschrijving - is ten einde met het narrativisme.⁴³ Ook is er kritiek op het feit dat de narrativisten het historisch onderzoek (de geschiedsvorsing) reduceren tot de illustratie van de geschiedschrijving. Het historisch onderzoek veronderstelt immers een bepaalde structuur in het verleden die onderzocht en naverteld kan worden?⁴⁴ Veel kritiek komt voort uit een fundamenteel andere kijk op de werkzaamheden van de historicus en de plaats die de geschiedschrijving inneemt, en kan vanuit het narrativisme simpel gepareerd worden. Wat betreft de structuur zal de narrativist bijvoorbeeld zeggen dat het narrativisme het bestaan van structuur in de historische werkelijkheid niet uitsluit, maar dat het de onverwachte, originele samenhangen zijn waar ze zich mee bezig houden. Het narrativisme verlangt dat historici hun werkzaamheden op een andere manier bekijken. Dat maakt het een controversiële, maar interessante theorie, die het waard is nader beschouwd te worden. De toepasbaarheid van het narrativisme op het onduidelijke grensgebied tussen de traditionele geschiedwetenschap en andere historische vakgebieden is de rode draad in de rest van dit hoofdstuk.

⁴⁰ In het narrativisme houdt men zich gewoonlijk bezig met discussieerbare samenhangen. De keuze om een biografie chronologisch te structureren is daarom geen samenhang in de zin van het narrativisme. Denken, 186.

⁴¹ Mosmuller, 'De triomf van het historisme', 2.

⁴² F.R. Ankersmit, 'Six theses on narrativist philosophy of history' in: Geoffrey Roberts ed., *The history and the narrative reader* (Londen New York 2001)237.

⁴³ Lorentz, *De constructie van het verleden*, 135.

⁴⁴ *Ibidem*, 133.

Niet-geschreven geschiedschrijving

De eis die Ankersmit stelt aan geschiedschrijving, namelijk dat het een (geschreven) narratief moet bevatten, is vanuit zijn theorie te begrijpen. Geschiedschrijving is een constructie van een historicus die gebeurtenissen uit het verleden beschrijft en verklaart, maar met taal werkt en dus ook op het niveau van - en in termen van - taal beoordeeld moet worden. Verrassend genoeg kent deze discussie een pendant op een heel ander vakgebied: de filmwetenschap.

Film⁴⁵ is een medium dat, net als een museale opstelling, gebonden is aan een visuele vorm. Net als de traditionele geschiedschrijving kent film een 'taal', die niet alleen uit camerabewegingen en montage bestaat, maar binnen losse scènes tot op microniveau ontleed kan worden. Net als geschiedfilosofen vragen filmtheoretici zich af wat de relatie is tussen hun eindproduct en de (historische) werkelijkheid. Reflecteert film de werkelijkheid of doet het meer? Bij films kan de montage vergeleken worden met de mate en kwaliteit van samenhang in een historisch betoog. De montage beslist hoe veel we zien van een bepaalde gebeurtenis, vanuit welk perspectief en hoe een bepaalde scène zich verhoudt met de omringende scènes. Het is dan ook niet zo vreemd dat juist over de rol van de montage veel gediscussieerd is binnen de filmwetenschap. Met name de vraag welke invloed montage op het werkelijkheidseffect van een film heeft, hield filmtheoretici bezig. De realisten, waaronder André Bazin (1918-1958), vonden dat montage niet altijd toegestaan was. Als een scène eenvoudig was, was het een belediging voor de intelligentie van de kijker om door middel van montage de aandacht op iets te vestigen. Als de scène juist complex was, vond Bazin dat de filmmaker ruimte moest laten voor meer interpretaties en de kijker niet één richting moest opsturen.⁴⁶ Het was niet de rol van de montage, zo vond hij, om betekenissen over te brengen; die moesten uit de beelden zelf komen en niet uit de samenhang daartussen.

Voor de formalisten, vertegenwoordigd door filmtheoretici als Sergei Eisenstein (1898-1948), moest montage juist wel de betekenis van de beelden bepalen.⁴⁷ De combinatie van twee losse beelden zorgt voor een derde beeld, in de hoofden van het publiek. De werkelijkheid wordt niet, zoals bij Bazin, gereproduceerd, maar geconstrueerd en leidt tot een nieuwe werkelijkheid, die losstaat van de historische werkelijkheid. De parallellen met het narrativisme worden nog eens extra versterkt door Eisensteins uitspraak: 'De essentie van film moet men niet zoeken in beelden, maar in de onderlinge relatie tussen de beelden',⁴⁸

Filmwetenschapper Chris Vos is iemand die geschiedschrijving veel vrijer interpreteert dan Ankersmit. In zijn boek *Bewegend verleden* zegt hij over de - in zijn ogen schijnbare - tegenstelling van beelden ten opzichte van teksten, dat (historische) documentaires in hoge mate gebruik maken van taal. Documentaires zijn vrijwel altijd voorzien van gesproken commentaar om de beelden samenhang en context te geven. Ook vindt Vos dat het plot van een documentaire te vergelijken is met het narratief in een tekst, omdat beide structureren, een spanningsbalans aanbrengen en zo het gezichtspunt van het betoog bepalen. De kwaliteit van een geschiedschrijving wordt, zegt hij, niet bepaald door het medium, maar door de deugdelijkheid van het onderzoek.⁴⁹ Een documentairemaker baseert zich grotendeels op dezelfde bronnen als een 'traditionele' historicus en zal op dezelfde manier onderzoek moeten doen om een kwalitatief goed product te maken. Met andere woorden: volgens Vos zegt geschiedschrijving niet zozeer iets over de vorm, maar over de methode - namelijk eentje die overeenkomt met de grondbeginselen van wetenschappelijk

⁴⁵ Film wordt in de brede betekenis van 'bewegende beelden' gebruikt. Chris Vos, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004)11,12.

⁴⁶ Donato Totaro, 'André Bazin Revisited, André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context' (2003), http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html (geraadpleegd 17 juni 2007).

⁴⁷ Vos, *Bewegend verleden*, 22.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, 168.

historisch onderzoek. Hoe is dit vertalen naar tentoonstellingen? Daarvoor kijken we eerst naar de interpretatie van objecten en daarna naar de constructie van het historisch verhaal.

3.2 Museumobjecten

Het wetenschappelijk werken met museumobjecten kent twee fasen, vergelijkbaar met de geschiedschrijving: het onderzoek naar de bron en, door het voorwerp in een bepaalde context te plaatsen, de constructie van een samenhang. Het onderzoek naar de bron begint met de bestudering van het fysieke voorwerp. Een conservator wil weten hoe het gemaakt is en waarvan het gemaakt is. Eveneens belangrijk is de staat waarin het voorwerp werd aangetroffen en of er sprake is van slijtage of beschadiging. Aan de hand van de fysieke kenmerken wordt afgeleid waarvoor het voorwerp gebruikt is.⁵⁰ Het belang van een museumvoorwerp wordt voor een groot deel bepaald door zijn kwaliteit. Als iets van kostbaar materiaal is gemaakt, een hoge mate van vakmanschap demonstreert of er maar weinig vergelijkbare objecten bekend zijn, neemt de waarde toe. Maar niet alleen materiele kenmerken spelen een rol. Bij sommige voorwerpen zijn het juist de immateriële kenmerken die het bijzonder maken. De voorwerpen symboliseren dan ideeën en herinneringen en veranderen van een gebruiksvoorwerp in een semiofoon, een object waar een betekenis aan is toegekend.⁵¹

De betekenis van voorwerpen kan in de loop van de tijd veranderen en staat vaak los van de bedoelingen van de vervaardiger. Mensen of groepen mensen gebruiken bepaald erfgoed om zich mee te identificeren en kennen er daardoor een speciale betekenis aan toe. In de meest extreme gevallen is een nieuwe betekenis zo beladen, dat het bijna niet meer in de oude betekenis kan worden gezien. Het oude teken van het zonnewiel, beter bekend als swastika, is door de nazi-ideologie blijvend beïnvloed. In verreweg de meeste gevallen is de betekenisverandering een stuk onschuldiger, of zelfs vermakelijk.⁵² Voorwerpen waaraan in het verleden een betekenis is toegekend, kunnen interessant zijn voor musea. Om het als historische bron te kunnen gebruiken, is het belangrijk een goed overzicht te hebben van de betekenissen die het voorwerp in verschillende tijden of bij verschillende groepen mensen heeft gehad.

Musea hebben niet alleen interesse voor bestaande semiofoeren, maar creëren zelf nieuwe, door te musealiseren. Bij musealisering wordt iets uit zijn normale hedendaagse context gehaald en ‘bevoren’ in de tijd. Een voorwerp dat in een museum ligt, wordt letterlijk uit zijn oude context gehaald en achter glas gezet. Het is daarmee niet langer een gebruiksvoorwerp, maar een museumobject; iets om naar te kijken. Musealisering hoeft niet noodzakelijk binnen musea plaats te vinden. Ook gebouwen, interieurs en zelfs hele landschappen kunnen gemusealiseerd worden.⁵³ Een van de kenmerken van de hedendaagse historische cultuur is dat voorwerpen steeds eerder in aanmerking komen voor musealisering.⁵⁴ Snelle (technologische) ontwikkelingen zorgen ervoor dat gebruiksvoorwerpen eerder vervangen worden door betere modellen en relatief recente uitvindingen zoals mobiele telefoons en spelcomputers museumwaardig kunnen zijn.

De betekenisverandering van objecten speelt ook een rol bij de authenticiteit van voorwerpen. Bezoekers verwachten in musea authentieke objecten te zien. Hiermee bedoelen

⁵⁰Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 40.

⁵¹Ibidem, 25, 26.

⁵²Zie: ‘Uitgespuugd stuk kauwgum Jessica Simpson te koop’ op www.radio.nl/2003/home/q.entertainment/2006/ (geraadpleegd op 15-06-2007), over een stukje kauwgum dat 110 dollar opbracht op eBay.

⁵³Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (2^e druk; Nijmegen 2005)20.

⁵⁴Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 51.

ze dat de voorwerpen ‘echt’ zijn en geen vervalsingen of reproducties. Inderdaad moet de conservator waarborgen dat het tentoongestelde object aan de beschrijving voldoet. Een zestiende-eeuwse dolk moet echt in die tijd vervaardigd zijn en niet later. Maar daarmee zijn we er nog niet. Authenticiteit is veel complexer dan de eis dat een voorwerp echt moeten zijn. Want wanneer is iets ‘echt’? Is een stapeltje scherven van een Griekse vaas authentiekter dan een gerestaureerde Griekse vaas die voor de helft uit gips bestaat? Is een duidelijk gestileerde stijkamer authentiek? En hoe zit het met de levensloop van een bepaald erfgoed: is een object dat de sporen van vele eeuwen draagt minder authentiek dan toen hij pas vervaardigd was? Het is daarom beter meerdere vormen van authenticiteit te onderscheiden.⁵⁵

Materiële authenticiteit betekent dat het voorwerp bestaat uit de oorspronkelijke (samenstelling van) materialen. Eventuele beschadigingen zijn niet gerestaureerd of gerepareerd. Een visueel authentiek voorwerp ziet er uit zoals het er oorspronkelijk uit zag, dat wil zeggen: hoe het vervaardigd is. Hier zijn beschadigingen wel gerepareerd en is er dus geen sprake meer van materiële authenticiteit. Visuele en materiële authenticiteit zijn per definitie onverenigbaar. Historische musea verkiezen over het algemeen materiële authenticiteit boven visuele authenticiteit, omdat de betekenisverandering van een voorwerp vaak verbonden is met staat waarin het voorwerp bewaard is gebleven. In het Heeresgeschichtliches Museum in Wenen bijvoorbeeld, dankt een militair uniform zijn grote waarde aan een ‘beschadiging’, namelijk het gat van de kogel die aartshertog Frans Ferdinand in 1914 doodde. Het uniform repareren zou afbreuk doen aan de betekenis die het uniform nadien heeft gekregen.

Bij kunstobjecten kan men niet echt spreken van een gebruiksobject; deze zijn in feite vanaf het moment van maken semioforen. Een voorbeeld is het schilderij ‘De slag op het Haarlemmermeer, 26 mei 1573’ van Hendrick Cornelisz. Vroom (afb. 1). Het stadsbestuur van Haarlem gaf Vroom in 1621 de opdracht dit schilderij te maken ter herinnering aan de heldendaden tijdens het beleg van Haarlem én als steek onder water naar Amsterdam, dat in de eerste jaren van de Opstand aan Spaanse zijde vocht. De prominente afbeelding van de Amsterdamse vlag op één van de schepen geeft inzicht in de politieke verhoudingen tussen de beide steden en het oud zeer dat blijkbaar sterk aanwezig was. Het schilderij had daarmee vanaf het begin een speciale betekenis.

Het werken met historische voorwerpen bestaat dus allereerst uit de bestudering van de materiële en immateriële kenmerken van dat object. Volgens de door musea gewenste *history*-benadering betekent dit kritisch-wetenschappelijk, rationeel en neutraal. De tweede fase is het creëren van een context. In feite zijn er verschillende soorten contexten te onderscheiden: de context waarin een voorwerp wordt aangetroffen (bijvoorbeeld tijdens een opgraving), de context waarin het voorwerp functioneerde (een achttiende-eeuwse stoel als onderdeel van een achttiende-eeuwse eetkamer) en de context van de onderzoeker.⁵⁶ Door musealisering verandert de oude context van het voorwerp (bijvoorbeeld een stoel als onderdeel van een huiskamer) en ontstaat er een nieuwe. De onderzoeker/ conservator kan die context op talloze manieren construeren. Als voorbeeld nemen we het bureau van premier Willem Drees (1886-1988) (afb. 2). Het bureau is sinds 2003 eigendom van het Rijksmuseum Amsterdam. Door musealisering, waarschijnlijk vlak na de dood van Drees, veranderde het bureau van een gebruiksobject in een semiofoor. Momenteel is het bureau te zien in het Rijksmuseum aan de Hofvijver (Haags Historisch Museum), in een presentatie over de Nederlandse politieke geschiedenis vanaf de zeventiende eeuw. Andere mogelijke contexten zouden kunnen zijn: Nederlandse premiers, persoonlijke eigendommen van politieke kopstukken uit de twintigste eeuw, twintigste-eeuwse kantoormeubelen, beroemde bureaus, of

⁵⁵ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 24, 25.

⁵⁶ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 46.

een overzichtstentoonstelling van meubelmakers Jansen, Jansen en Nusink, etc. Uiteraard is niet elke context even waarschijnlijk, maar ze zijn niet onmogelijk.

Ik wil hiermee aangeven dat de context een raamwerk is, een ordening om objecten in te presenteren en ze onderdeel van een groter geheel te maken. Het staat nog los van de inhoud en zegt nog niks over de (inhoudelijke) kwaliteit van de tentoonstelling. Dat komt daarna pas, in het verhaal van de tentoonstelling.



Afbeelding 1



Afbeelding 2

3.3 Het verhaal van de tentoonstelling

Net zoals een historisch betoog of een historische documentaire een hoofdgedachte heeft, heeft een tentoonstelling dat ook. Deze hoofdgedachte blijkt niet uit één los voorwerp (vgl. een alinea of een scène), maar uit het geheel. Dit zouden we ‘het verhaal van de tentoonstelling’ kunnen noemen. Het verhaal - de *narratio* - wordt zowel expliciet als impliciet naar de bezoeker gecommuniceerd. Expliciet door de tekstborden of audiovisuele middelen, impliciet door de (ordering van de) objecten, geluiden, lichten en de sfeer in de tentoonstellingsruimte. Het verhaal van de tentoonstelling wordt dus vanuit het perspectief van de tentoonstellingsmakers geformuleerd. Tegelijkertijd geven tentoonstellingsmakers aan dat ze het publiek de ruimte willen geven voor een individuele interpretatie.⁵⁷ Het museum wil graag een neutrale plek zijn die de bezoeker aan het denken zet en zijn eigen beeld laat vormen. In de praktijk is deze individuele beeldvorming misschien wel te bereiken: bezoekers wandelen op hun eigen manier door een tentoonstelling en pikken hier en daar stukjes informatie op. Ze bekijken objecten, lezen een aantal teksten en combineren de geboden informatie met hun individuele kennis van het verleden. In theorie is een museum echter even(min) objectief als een historische tekst.

De vergelijking tussen tentoonstellingen en historische teksten kent veel haken en ogen. Teksten zijn, veel meer dan tentoonstellingen dat ooit kunnen zijn, volledig. In teksten kun je overal over schrijven, in elke gewenste formulering. Bij tentoonstellingen staan in de eerste plaats de voorwerpen centraal en dat betekent dat je afhankelijk bent van een collectie. Het is als het schrijven van een tekst aan de hand van een lijstje met verplichte woorden. Tentoonstellingen hebben daarnaast een heel breed publiek. Van professionele (kunst)historici tot schoolklassen en toeristen, die vrijwel niet bekend zijn met de nationale geschiedenis. De informatie moet voor iedereen begrijpelijk en interessant zijn. Dit wordt deels ‘opgelost’ door de vele betekenissen van een object. Het staat de kunsthistoricus daarom vrij het object kunsthistorisch te bekijken, terwijl een andere bezoeker het vanuit een andere invalshoek beleeft.

In bepaalde opzichten lijken historische teksten en historische tentoonstellingen wèl op elkaar. Beide zijn constructies die een interpretatie geven van het verleden. Beide leggen verbanden tussen gebeurtenissen in het verleden, de een met behulp van taal, de ander met behulp van objecten. Beide bekijken het verleden door een bril, onzichtbaar voor tijdgenoten, maar onmiskenbaar na het verstrijken van een paar decennia. En beide creëren een nieuwe dimensie in de werkelijkheid waaraan de verbanden van het eindproduct getoetst moeten worden. Natuurlijk verwijzen de losse onderdelen van een tentoonstelling naar de historische werkelijkheid. Namen en jaartallen moeten kloppen met bekende bronnen, uitspraken moeten corresponderen met andere uitspraken en voorwerpen moeten zo authentiek zijn als de tentoonstellingsmakers ons laten geloven. Maar de unieke samenstelling van deze losse onderdelen - het verhaal van een tentoonstelling - is eigentijds en verwijst naar het heden.

⁵⁷ Van der Ham, *Musea en geschiedenis*, 117.

4. *Heritage*: noodzakelijk kwalijk of kwalijke noodzaak?

In het eerste hoofdstuk is beschreven hoe historische musea onderdeel zijn van de officiële historische cultuur en zich daarom van een *history*-omgang met het verleden bedienen. Om bepaalde doelgroepen, zoals jongeren, te bereiken, is een neutrale, rationele presentatie van het verleden echter niet voldoende. Het verleden moet spannend, interessant en vooral leuk zijn. Dat kan met behulp van *heritage*. Is het gebruik van *heritage* in musea per definitie onwenselijk, of is het juist een slimme manier om mensen enthousiast te maken voor het verleden? Twee *heritage*-elementen komen hier aan bod: nostalgie en *experience*.

Nostalgie

Eén van de grote drijfveren achter *heritage* is nostalgie: het verlangen naar dat wat geweest is. Volgens de historici Christopher Shaw en Malcolm Chase wordt het gevoel veroorzaakt door een combinatie van drie factoren: het besef dat heden en verleden van elkaar verschillen, het gevoel dat de tegenwoordige tijd onbevredigend en ontoereikend is, en de aanwezigheid van voorwerpen die de nostalgie kunnen oproepen (erfgoed).⁵⁸

Het besef dat er een breuk is tussen heden en verleden, en dat het verleden dus voorgoed voorbij is, heet historisch besef.⁵⁹ Het begin van dit besef wordt vaak bij de Franse Revolutie gelegd, hoewel er ook auteurs zijn die het begin van historisch besef in de zestiende eeuw, of zelfs in de Griekse Oudheid signaleren. Ook de Industrialisatie, vanaf het einde van de achttiende eeuw, zorgde voor een groot breekpunt in het leven van mensen. Binnen een paar decennia veranderde het aangezicht van steden en landen. Niet geheel toevallig kenmerkt de kunststroming van die tijd - de Romantiek - zich door een weemoedige vlucht naar het verleden of de ongerepte natuur. Interessant is dat het onderwerp van nostalgische gevoelens doorgaans eerder een geromantiseerd totaalverleden is, dan een duidelijk moment in de tijd. Dat maakt nostalgie tot een subjectieve en emotionele gemoedstoestand. Om David Lowenthal te citeren: “nostalgia tells it like it wasn’t”.⁶⁰

Dat musea inspelen op nostalgische gevoelens blijkt bijvoorbeeld uit advertentieteksten van het Museum van de twintigste eeuw, in Hoorn: ‘Nostalgie voor jong en oud’ en ‘Beleef de nostalgische winters van weleer’.⁶¹ De serieuze boodschap - die het museum wel degelijk heeft - wordt toegankelijk gemaakt door mensen aan te spreken op hun emotie. Het museum past met zijn collectie van alledaagse, twintigste-eeuwse voorwerpen goed in de naoorlogse historische cultuur (verbreding en verjonging, zie ook hoofdstuk 1.2). Ook het Nederlandse Openluchtmuseum in Arnhem speelt in op nostalgie, al benoemen zij dat niet letterlijk. Het jaarprogramma van 2007 - ‘Vrije tijd’ - wordt gepromoot met zinnen als ‘kom vrijuit genieten van uw herinneringen’ en ‘voel u weer even bermtourist’.⁶² Hier wordt duidelijk een doelgroep aangesproken die de jaren ’60 heeft meegemaakt.

Het gebruik van nostalgie in historische presentaties is, naar mijn mening, niet per definitie onwenselijk. Het kan een hele goede manier zijn om mensen enthousiast te krijgen voor het verleden. In de bovengenoemde musea wordt nostalgie gebruikt om de drempel voor het museumbezoek te verlagen. Maar uiteindelijk mag het niet ten koste gaan van de grondbeginselen van *history*. Een nostalgische presentatie mag in historische musea niet

⁵⁸ Ribbens *Een eigentijds verleden*, 23.

⁵⁹ Al wordt de term ‘historisch besef’ tegenwoordig meestal in normatieve zin gebruikt, om aan te geven wat mensen behoren te weten van het verleden.

⁶⁰ David Lowenthal, ‘Nostalgia tells it like it wasn’t’, in: Shaw, Christopher and Malcolm Chase ed., *The Imagined Past: History and Nostalgia* (Manchester 1989) 18.

⁶¹ ‘Museum van de twintigste eeuw’, op www.museumhoorn.nl (bezocht op 20-07-2007).

⁶² ‘Vrij in het Openluchtmuseum’, op www.openluchtmuseum.nl (bezocht op 20-07-2007).

leiden tot een onjuiste voorstelling van zaken; het geromantiseerde totaalverleden moet dus vermeden worden. Overigens zijn lang niet alle musea in de gelegenheid om nostalgie te gebruiken in hun presentatie. Sommige onderwerpen zijn ongeschikt (Tweede Wereldoorlog) en andere te lang geleden (Oudheid, Middeleeuwen, Gouden Eeuw).

Experience

In de huidige samenleving is een grote behoefte aan beleving, *experience*. Al in 1999 kwamen de Amerikaanse schrijvers Joseph Pine en James Gilmore met een originele visie op de hedendaagse economie, die ze de *experience economy* noemden.⁶³ Ze betoogden dat in deze moderne economie goederen of diensten niet langer centraal staan, maar de met de dienst geassocieerde beleving. Een bekende en vaak geciteerde illustratie van de werking van de 'beleveniseconomie' is dat mensen in een trendy bar bereid zijn (veel) meer te betalen voor een kop koffie dan in een simpel café, ongeacht de kwaliteit van het product of dienst. Mensen betalen om zich onderdeel van een illusie te voelen. Het is een logische stap in de evolutie van de maatschappij: na materiële rijkdom zoeken we nu psychologische voldoening. De kenmerken van de *experience* binnen de beleveniseconomie is dat het persoonlijk en gedenkwaardig is.⁶⁴ Er is geen sprake meer van artikelen of goederen; de herinnering aan de beleving is het 'product'.

Het idee dat de moderne consument vooral op zoek is naar een *experience* is inmiddels door velen overgenomen, zij het in verschillende bewoordingen. Zo wordt er gesproken van een *entertainment economy* (Michael J. Wolf, 1999), *convenience experience* (Sociaal en Cultureel Planbureau, 2003) en *imagineering* (Diane Nijs en Frank Peters, 2002). De genoemde auteurs richten zich in hun publicaties vrijwel alleen op bedrijven. Toch is ook in de cultuursector de beleveniseconomie onmiskenbaar aanwezig. De scheidslijn tussen de museumwereld en entertainmentindustrie is aan het vervagen; bezoekers willen vermaakt worden.

Pine en Gilmore beschrijven in *The experience economy* een model met verschillende domeinen van de beleving⁶⁵ (zie afb. 3). De verticale lijn geeft aan op welke manier de bezoeker de ervaring beleeft. Dat varieert van 'absorptie' (de bezoeker gaat in gedachten op in de beleving) tot 'onderdompeling' (de bezoeker gaat fysiek op in de beleving en wordt er onderdeel van). De horizontale lijn geeft aan of de bezoeker actief of passief aan de beleving deelneemt. Pine en Gilmore plaatsen musea in het domein van de esthetiek, het domein waar het belangrijkste is dat je er simpelweg 'bent'. Je laat je passief onderdompelen in de schoonheid, zonder iets te leren (Leren) of te doen (Ontsnapping). Dit is natuurlijk een tamelijk schematische voorstelling van musea. Er zijn wel degelijk verschillende vormen van *experiences* in historische musea te onderscheiden. Van boven naar onder op de verticale lijn:

1. Hoorspel of (animatie)film: de bezoeker gaat op in een (kleine) beleving, maar wordt er geen actief onderdeel van.
2. *Living history*: er is nog steeds sprake van éénrichtingsverkeer tussen de beleving (de acteurs) en de bezoeker, maar al minder dan met alleen een monitor of een audio-installatie.
3. Achtbanen/ attracties: de bezoeker wordt helemaal omringd door het podium van de beleving, maar kan niet vrij bewegen.
4. Nagebouwde wereld: de bezoeker wordt omringd door decors en acteurs en kan actief participeren in de beleving.

⁶³ B. Joseph Pine en James H. Gilmore, *The experience economy. Work is theatre & every business a stage* (Boston 1999).

⁶⁴ Ibidem, 6.

⁶⁵ Ibidem, 30.

Het moge duidelijk zijn dat deze *experiences* zowel qua kosten als qua haalbaarheid mijlenver uiteenliggen. Toch is er in Nederland van elke vorm wel eentje te vinden.

Het is interessant hoeveel tijd er moet verstrijken voordat een ingrijpende gebeurtenis een *experience* kan worden. Technische of demografische ontwikkelingen leveren vrijwel geen discussies op en kunnen vrijwel meteen onderwerp zijn van een *experience*. Over martelpraktijken in de Middeleeuwen of heksenjachten zijn eveneens zonder al te veel ethische bezwaren *experiences* te maken.⁶⁶ De grens ligt momenteel misschien vlakbij de Eerste Wereldoorlog. Geert Mak beschrijft in zijn boek *In Europa* hoe in Belgische musea de presentatie van de Grote Oorlog verandert.⁶⁷ In het museum Historial de la Grande Guerre te Péronne worden uniformen liggend op de vloer getoond, als ware het echte lichamen. In de citadel van Verdun kan men vanuit een treinkarretje door de onderaardse gangen rijden en zien hoe de Franse soldaten leefden. Geert Mak schrijft over de manier waarop gebeurtenissen herinnerd worden: ‘Wanneer zal ooit de emotie van de Grote Oorlog doven? (...) Wanneer is de Slag aan de Somme net zoiets als de Slag bij Waterloo? Ik doe een gok: de komende tien jaar. Ergens tussen de derde en de vierde generatie, tussen de kleinkinderen - die de betrokkenen nog net kenden - en de achterkleinkinderen verandert de houding. (...) Niet de herinnering, maar het spektakel komt gaandeweg centraal te staan.’⁶⁸

Zijn *experiences* noodzakelijk? Nee, een historisch museum kan best overleven zonder pretparkelementen. Maar net als bij nostalgie, betekent dat niet dat *experiences* daarmee noodzakelijk kwalijk zijn. Op een goede manier en om de goede redenen kunnen ze de collectie (en de boodschap) versterken.



Afbeelding 3

⁶⁶ Bijvoorbeeld de Amsterdam Dungeons - waar overigens ten aanzien van de historische betrouwbaarheid wél grote bezwaren tegen in te brengen zijn.

⁶⁷ Geert Mak, *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw* (Amsterdam 2004)147.

⁶⁸ Ibidem, 146.

5 Case study: Het Rijksmuseum

5.1 Een model

In dit hoofdstuk is het mijn bedoeling om tot een min of meer concreet model te komen, waaraan historische tentoonstellingen te toetsen zijn. De bruikbaarheid van dit model zal aan de hand van de tijdelijke opstelling van het Rijksmuseum geïllustreerd worden. Het model is een variant op een schema dat de Utrechtse historicus Hendrik Henrichs opstelde om aan te geven welke vorm van historisch besef bij een bepaalde omgang van het verleden ‘geactiveerd’ wordt.

In navolging van Ribbens en Ed Jonker onderscheidt Henrichs drie vormen van historisch besef: de persoonlijke herinnering, *social memory* en historische herinnering als cultuurgoed.⁶⁹ De eerste twee komen terug in de *heritage*-benadering van het verleden, terwijl de historische herinnering als cultuurgoed met *history* geassocieerd wordt. Henrichs maakt hierbij gebruik van drie begrippen die de Duitse vakdidacticus Jörn Rüsen (1938) centraal stelde in zijn onderzoek naar de historische cultuur: macht, waarheid en schoonheid.⁷⁰ Het idee achter het schema is dat kenmerken van een *history*- en een *heritage*-benadering gescoord worden op een schaal. Het schema heeft de vorm van drie assen, waarop de mate van macht, waarheid en schoonheid kan worden aangegeven. Macht kan politiek zijn, bijvoorbeeld omdat de overheid belangen heeft bij een bepaalde presentatie van het verleden. Macht kan ook economisch zijn, bijvoorbeeld als een museum voor de financiering afhankelijk is van een bepaalde bedrijfstak en zich daarom minder kritisch uitlaat over zijn financier. Daarnaast zijn er nog andere vormen van sturing denkbaar, zoals het aantrekken van toerisme, of het versterken van een ‘wij-gevoel’ (wat impliceert dat er ook een ‘zij’ is om zich tegen af te zetten). Een *heritage*-presentatie in zijn puurste vorm zal hoog scoren op ‘macht’ en laag op ‘waarheid’. De praktijk is meestal niet zo simpel. Henrichs wijst op het feit dat er geen waterdichte schotten tussen beide benaderingswijzen bestaan en dat ze dus niet altijd even makkelijk te scheiden zijn. Ook is hij, anders dan bijvoorbeeld Lowenthal, veel minder fel tegen het gebruik van *heritage* in bijvoorbeeld het onderwijs of museale presentaties.

Waarheid is een term die bij uitstek bij een *history*-benadering past. Waarheid kan op meerdere manieren geïnterpreteerd worden, zoals (uit het derde hoofdstuk) bleek. Waarheid ten opzichte van het verhaal, het vertrouwen dat een historisch museum de historische werkelijkheid op een eerlijke manier behandelt, maar ook waarheid ten opzichte van de objecten. De bezoeker weet dat hij een authentiek voorwerp mag verwachten en dat de aangeboden informatie klopt. Schoonheid is het meest complexe begrip. Voorwerpen in historische musea verschaffen de bezoeker plezier, een esthetisch genoegen. Henrichs interpreteert schoonheid als een historische sensatie - de term waarmee historicus Johan Huizinga (1872-1945) de vonk tussen verleden en heden bedoelde - maar ook als *experience*, een zintuiglijke ervaring. Wel maakt hij duidelijk dat de ene esthetische ervaring de andere niet is, omdat ze zowel kwalitatief als kritisch-wetenschappelijk mijlenver uiteen kunnen liggen.⁷¹

Om het model te kunnen gebruiken voor de toetsing van het aandeel *history* en *heritage* in historische tentoonstellingen, is het nodig een kleine aanpassing te maken. De as ‘schoonheid’ is voor dit doel namelijk niet geschikt. Rüsen gebruikte het om historische musea, en daarmee *history*, te beschrijven, terwijl Henrichs de deur open zet voor één van de meest karakteristieke kenmerken van de *heritage* in musea, amusement. Hierdoor is het

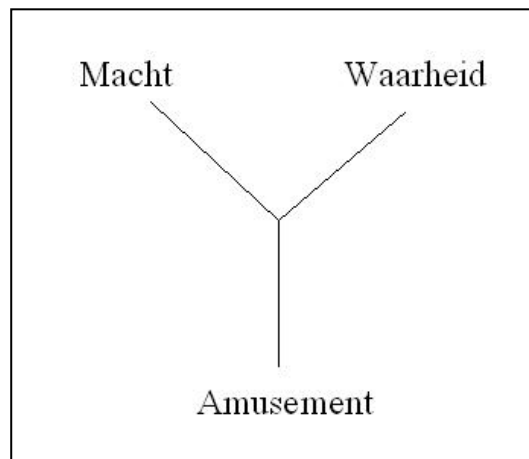
⁶⁹ Henrichs, ‘Een Nederlands historisch museum’.

⁷⁰ Jörn Rüsen, ‘Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken’ in: K.Fußmann, H.T. Grütter en J. Rüsen eds., *Historische Faszination. Geschichtskultur heute* (Keulen 1994)12.

⁷¹ Henrichs, ‘Een Nederlands historisch museum’.

onmogelijk om nog onderscheid te maken. In plaats van schoonheid en amusement samen te voegen, stel ik voor om de kwalificatie ‘schoonheid’ uit het model te halen en de as te vervangen door ‘amusement’ (afb. 4). De hoeveelheid amusement neemt toe, naar mate een museum meer aan *experience* doet. Deze ingreep heeft twee grote voordelen. Ten eerste geeft het een antwoord op de vraag wat te doen met reproducties. De aanwezigheid van reproducties in een museum doet, in ieder geval voor het gevoel, afbreuk aan de wetenschappelijkheid, en daarmee de *history*. Bij de oorspronkelijke dimensies is het niet duidelijk of een tentoonstelling met reproducties laag op waarheid moet scoren, of laag op schoonheid. Om maar te zwijgen over het dilemma wat ontstaat als de reproducties zoveel esthetisch genot opleveren dat ze de schoonheid eigenlijk zouden moeten verhogen. In het aangepaste model is dit geen probleem meer. Een tentoonstelling met veel reproducties scoort lager op waarheid, omdat het authenticiteitgehalte is gedaald – ook al wordt er netjes bij vermeld dat het om namaak gaat. Ander groot probleem bij schoonheid is dat het in het geval van historische tentoonstellingen de lading niet goed dekt. Wat kun je bij het tentoonstellen van een halfvergaan kanon uit de zestiende eeuw werkelijk spreken van schoonheid? En wat te denken van voorwerpen uit het Verzetsmuseum of een voormalig concentratiekamp? Schoonheid is een term die bij de omgang met het verleden niet van wezenlijk belang is. Esthetiek is een kwalificatie voor kunst, niet voor geschiedenis.⁷²

Het model wat nu is ontstaan, beoordeelt historische tentoonstellingen op drie aspecten: macht, waarheid en amusement. Het is belangrijk te realiseren dat de dimensies waarheid en amusement elkaar niet hoeven uit te sluiten en dus niet noodzakelijk elkaars tegenpolen zijn. Ook heeft het niets te maken met goed of fout. *Heritage* is géén ‘bad history’, het heeft simpelweg een ander doel. Wel probeer ik aan te geven dat, binnen een *history*-context, *heritage* minder wenselijk is.



Afbeelding 4

⁷² Waarmee ik niet wil beweren dat die twee altijd makkelijk gescheiden kunnen worden! Wel is het zo dat het bij een historische interpretatie van voorwerpen context, betekenis en bedoeling van veel groter – om niet te zeggen: doorslaggevend – belang zijn in de waardering van dat voorwerp, dan enkel de esthetische waarde.

5.2 De tentoonstelling

Het Rijksmuseum is het grootste historische museum van Nederland en een belangrijk onderdeel van de officiële historische cultuur in ons land. Gedurende de verbouwing van het museum worden in de Philipsvleugel de hoogtepunten uit de collectie van de Gouden Eeuw tentoongesteld. De begane grond biedt plaats aan een gemengde opstelling van kunst en geschiedenis, de eerste verdieping aan schilderijen van Hollandse meesters uit die periode. De Republiekzaal is één van de zalen die door middel van een combinatie van schilderijen, beeldhouwwerken en nijverheid een beeld geeft van Nederland als (nieuwe) republiek.

Macht, waarheid, amusement

Sinds 1995 is het Rijksmuseum een stichting, die gefinancierd wordt door de overheid, fondsen, het bedrijfsleven en particulieren. Het museum kan zich onafhankelijk opstellen in de presentatie van het verleden en staat niet onder overheidscontrole. De belangrijkste zakelijke financiers van Het *Nieuwe* Rijksmuseum, Royal Philips Electronics en ING, lijken geen speciaal belang te hebben bij de inhoudelijke kant van de museale opstellingen.⁷³ Politieke macht speelt tegenwoordig geen grote rol. Dat was in het verleden anders, het Rijksmuseum dankt zijn bestaan juist aan het onbeschaamde patriottisme van de late negentiende eeuw. Toen was de Gouden Eeuw hét middel om de Nederlandse bevolking weer trots te laten worden op hun eigen land. Het Rijksmuseum was een tempel waar het ‘roemrijk vaderland’ geëerd moest worden om zo het toenmalige cultuurpessimisme te doorbreken.⁷⁴ *Heritage* bij uitstek!

Het feit dat de overheid en het bedrijfsleven zich inhoudelijk afzijdig houden, betekent niet dat het Rijksmuseum zich helemaal in een vacuüm bevindt. Er moeten natuurlijk wel inkomsten gegenereerd worden. Bezoekerscijfers zijn dus belangrijk. Bij de keuze van de onderwerpen van tentoonstellingen en de selectie van objecten zal er dus rekening worden gehouden met wat het publiek leuk vindt om te zien. Dat kan betekenen dat minder populaire onderwerpen gemeden worden of dat tentoonstellingsmakers complexe gebeurtenissen moeten versimpelen (wat invloed heeft op het niveau van ‘waarheid’).

Op het gebied van waarheid scoort het Rijksmuseum hoog. Er mag worden verondersteld dat de geboden informatie klopt, zowel op objectniveau als op het niveau van het verhaal. De objecten zijn authentiek en zijn beschreven en gedateerd. De in de tentoonstelling gelegde verbanden (bijvoorbeeld dat het stadhuis van Amsterdam zo rijk gedecoreerd is dankzij de bloeiende economie, wat weer een gevolg was van de scheepvaart en handel) zijn aannemelijk en blijken zowel uit de teksten als uit de combinatie van objecten. Het Rijksmuseum is duidelijk een instelling die de officiële omgang met het verleden vertolkt en streeft naar een neutrale, tijdloze visie op de gebeurtenissen in het verleden. Deze visie is duurzaam en kritisch vormgegeven. Wel is het een geschiedenis van de Hollanders, en in het bijzonder de Amsterdammers.

In het hele Rijksmuseum is het gehalte amusement, in de zin van *experience*, laag. Er zijn *touch screens* met informatie en er zijn audio-tours, soms ingesproken door bekende Nederlanders, maar nergens wordt de bezoeker helemaal of gedeeltelijk opgenomen in een (historische) beleving. Gijs van der Ham, conservator van het Rijksmuseum en maker van de opstelling in de Philipsvleugel, vindt *experiences* alleen nuttig als het iets toevoegt aan de tentoonstelling.⁷⁵ Bijvoorbeeld om iets duidelijk te maken wat moeilijk in objecten of teksten uitgelegd kan worden, zoals, in de loop van jaren of eeuwen, de verandering van een stad

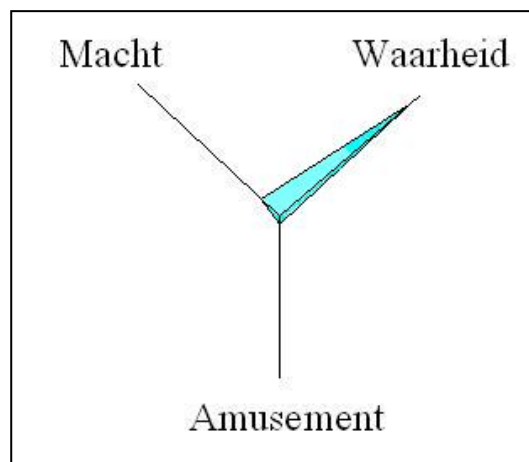
⁷³ Paulien Retèl en Pia van de Wiel (red.), *Rijksmuseum Amsterdam Jaarverslag 2005* (Amsterdam 2006)8.

⁷⁴ Jan Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage 1990)16.

⁷⁵ Op basis van een gesprek op 3 juli 2007.

(Historisch Museum Rotterdam) of een land (HollandRama in het Nederlands Openluchtmuseum).

Dit leidt tot een volgende invulling van het model (zie afb. 5). Wat valt hieruit te concluderen? De opstelling in de Philipsvleugel kenmerkt zich door een duidelijke *history*-benadering van het verleden. Door middel van kunstwerken en historische voorwerpen wordt inzicht gegeven in (een deel van) de sociaal-economische en politieke situatie in de zeventiende eeuw. De presentatie is neutraal en kritisch-wetenschappelijk en staat ver af van het cultureel nationalisme van de negentiende eeuw.



Afbeelding 5

Het verhaal van de tentoonstelling

Hoe is 'het verhaal' van deze tentoonstelling te achterhalen? Het meest voor de hand liggende startpunt is de wandtekst:

'Nooit was Nederland zo rijk en machtig als in de 17^e eeuw, de Gouden Eeuw. In een Tachtigjarige Oorlog (1586-1648) hadden de Nederlanders zich van Spanje losgemaakt en een zelfstandige staat gevormd. De jonge staat werd geen koninkrijk, zoals de meeste Europese landen, maar een republiek. De burgers hadden de macht. In snel tempo werd de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden een van de machtigste landen in Europa, in voortdurende strijd met de buurlanden. Het geld werd verdiend met handel en scheepvaart. Nederlandse schepen voeren op alle wereldzeeën. Goederen en grondstoffen werden in Nederland opgeslagen, verwerkt en gedistribueerd. De kooplieden verdienden fortuinen en de kunst en cultuur bloeiden.'

Uit de tekst blijkt dat het belangrijk is om te weten dat Nederland na de oorlog met Spanje een republiek werd, dat het land rijk werd door de scheepvaart en de handel, en dat de kunst en cultuur bloeiden. In de tentoonstellingsgids wordt vooral de relatie tussen de economie en de kunst benadrukt:

'Wie door het centrum van Amsterdam met zijn pronkende grachtenhuizen en stadhuis loopt, kan dat (*de rijkdommen van de steden - HK*) nog steeds zien. Het zijn de getuigen van de bloeiende

cultuur van de Gouden Eeuw. (...) Van al deze cultuuruitingen maakte de schilderkunst steeds de meeste indruk.⁷⁶

‘In de tweede helft van de 17^e eeuw nam de vraag naar schilderkunst geleidelijk af. (...) De oorlogen met Engeland en in 1672 ook met Frankrijk en Duitsland, kostten veel geld. (...) Veel kunstenaars konden het niet meer bolwerken en waren gedwongen een ander beroep te kiezen.’⁷⁷

In de hoofdteksten is dus duidelijk een (klein) betoog te onderscheiden. De tentoonstellingsmakers doen uitspraken als ‘de kooplieden verdienden fortuinen en de kunst en cultuur bloeiden’ en onderbouwen die met voorbeelden. Daarmee komen we bij de rol van objecten. Conservatoren in historische musea proberen over het algemeen te voorkomen dat voorwerpen ‘plaatjes bij praatjes’ worden.⁷⁸ Objecten moeten in het meest ideale geval zelf een verhaal vertellen. Zoals eerder ter sprake kwam, hebben objecten meerdere betekenissen, die door iedereen persoonlijk geïnterpreteerd kunnen worden. Toch moeten de objecten in overeenstemming zijn met het tekstuele verhaal. Wat vertellen de objecten in de Republiekszaal?

De tentoongestelde objecten zijn heel divers, van de spiegelversiering van de in 1667 buitgemaakte HMS Royal Charles tot penningen ter ere van de Vrede van Munster. De objecten zijn niet thematisch geplaatst, maar lijken vooral praktisch/ esthetisch geordend. Bij de ingang wandelt de bezoeker onder een voorstudie van het timpaan van het Amsterdamse stadhuis door. Meteen rechts ziet hij vervolgens eerst een schilderij van de Vrede van Munster en een aantal penningen, om in de uiterste hoek van de ruimte een schilderij van het stadhuis te zien. Het borstbeeld van Artus Quellinus, beeldhouwer van de decoraties van het stadhuis, staat aan de overzijde van de zaal aan de linkerkant. Het is in eerste instantie dus even zoeken naar de verbanden.

Grofweg zijn er in de objecten vier categorieën te onderscheiden: het stadhuis van Amsterdam, wapens en oorlogsvoering, de Vrede van Munster en de Republiek als zeemacht. Het thema geweld heeft op het niveau van de objecten een grotere rol dan op het niveau van de teksten. De prominente plek die de wapens innemen, bijvoorbeeld het scheepskanon uit een VOC-schip, heeft een specifiek doel. Ze moeten het beeld van de zeventiende eeuw als glorieperiode relativeren en de bezoeker doen beseffen dat de macht van de Republiek met veel geweld werd afgedwongen.⁷⁹ Deze hedendaagse constructie verschilt daarmee van de eenzijdige negentiende-eeuwse kijk op de Gouden Eeuw.

Door middel van teksten en de (ordering van) de objecten vertelt de tentoonstelling het volgende verhaal: *De Republiek groeide in de zeventiende eeuw uit tot een wereldmacht. De Nederlanders behielden die positie door oorlogsvoering en werden rijk door scheepvaart en handel. Dankzij die economische voorspoed bloeide de kunst.* Wat willen de tentoonstellingsmakers hiermee bereiken? Claimen ze dat dit verhaal het enige juiste is? Claimen ze dat dit verhaal volledig is? Claimen ze dat alle bezoekers dit verhaal moeten kennen en accepteren? Nee, dit verhaal moet, net als alle andere *narratio*'s, gezien worden als een interpretatie, een keuze uit een oneindige hoeveelheid feiten, gebeurtenissen en contexten, gemaakt door hedendaagse geschiedschrijvers.

⁷⁶ Marleen Dominicus -Van Soest, *De meesterwerken Gids* (Wormerveer 2003)7.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Gijs van der Ham, ‘Musea en geschiedenis’ in: *Zeeuws imago* (Middelburg 2005)116.

⁷⁹Ibidem, 117.

Conclusie

In het eerste hoofdstuk zijn verschillende lagen binnen de historische cultuur ter sprake gekomen: Ribbens alledaagse historische cultuur - beleefd door mensen die niet tot de academisch geschoolde historici behoren -, ‘geschiedenis als vrije tijdsbesteding’ en de officiële historische cultuur. En dan in de ondertitel van deze scriptie: de hedendaagse historische cultuur. Met die historische cultuur bedoel ik de hele historische cultuur zoals die zich vandaag de dag manifesteert, inclusief de manier waarop de ‘professional’ het verleden gebruikt.

Historische tentoonstellingen staan met beide benen in de hedendaagse historische cultuur. Gemaakt door historici, bedoeld voor niet-historici. Mensen willen best een historisch museum bezoeken, maar willen het beleven als recreatie. Musea spelen hier op in door gebruik te maken van *heritage*-elementen - hét kenmerk van geschiedenis als vrijetijdsbesteding. Feit is dat de tijden veranderen en dat in de huidige samenleving media en technologie een grotere rol spelen dan tien jaar geleden. Musea kunnen niet blijven vasthouden aan een modernistische presentatie, waarbij het publiek de geboden informatie klakkeloos opneemt. Tegelijkertijd is enige voorzichtigheid op zijn plaats. Nostalgie en *experience* moeten middelen zijn, in plaats van doelen. Het werkelijke doel van de officiële historische cultuur is immers *history*.

Die kritisch-wetenschappelijke benadering van het verleden, komt bij tentoonstellingen op verschillende niveaus terug. Bij het historisch onderzoek, bij de presentatie van objecten en bij de inhoudelijke invulling van de context - het verhaal van de tentoonstelling. Tentoonstellingen zijn, net als teksten van historici, het resultaat van historisch onderzoek en kunnen geïnterpreteerd worden als een gezichtspunten, voorstellen om het verleden op die manier te presenteren en te beschouwen. Samen met teksten en historische films dragen tentoonstellingen bij aan de kennis van het verleden en brengen ze mensen op ideeën.

Op de vraag hoe *history* en *heritage* zich tot elkaar verhouden in historische tentoonstellingen is geen eenduidig antwoord te geven. In concrete gevallen geeft het model met de drie assen inzicht in de onderlinge verhouding tussen waarheid, macht en amusement. Desalniettemin blijven kwalificaties lastig. Het mag misschien wat betreft de inhoud wenselijk zijn een neutrale, rationele, kritisch-wetenschappelijke presentatie te hebben; verschillende keren is geconstateerd dat zoiets niet aansluit bij de huidige historische cultuur.

Het Nationaal Historisch Museum zal deze spanning voelen in de presentatie van het nationale verleden. Ze weten dat elke beslissing met belangstelling, en wellicht ook scepsis, wordt bekeken door historici. En zo hoort het. Want als we iets kunnen leren van de geschiedenis, is het wel dat de historische discussie-zonder-einde eigenlijk over het heden gaat.

Literatuur

Ankersmit, F.R., *Denken over geschiedenis. Een overzicht van moderne geschiedfilosofische opvattingen* (Groningen 1984).

Ankersmit, F.R., *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (Groningen 1990)

Ankersmit, F.R., *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language* (The Hague 1983).

Ankersmit, F.R., 'Six theses on narrativist philosophy of history' in: Geoffrey Roberts ed., *The history and the narrative reader* (Londen New York 2001)237-245.

Bank, Jan, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in de negentiende eeuw* ('s-Gravenhage 1990).

Bergvelt, Ellinoor, 'Nationale onverschilligheid? Schilderkunst als erfgoed in Nederland en Groot-Brittannië in de negentiende eeuw' in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 102-123.

Boer, Pim de, 'Geschiedenis, herinnering en 'lieux de mémoire'' in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005)40-58.

Dominicus -Van Soest, Marleen, *De meesterwerken Gids* (Wormerveer 2003).

Edson, Gary en David Dean, *The handbook for museums* (2e druk; Londen, New York 1996).

Ham, Gijs van der, 'Musea en geschiedenis' in: *Zeeuws imago* (Middelburg 2005)112-118.

Harvey, David, *Condition of postmodernity: an inquiry into the origins of cultural change* (Oxford en Cambridge MA 1989).

Henrichs, H., 'Een Nederlands historisch museum: Holle Bolle Gijs of Historisch besef?', lezing (2007).

Jong, Ad de, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (2^e druk; Nijmegen 2005).

Jonker, E., 'De betrekkelijkheid van het moderne historisch besef', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 111 (1996).

Koers, Hester, *In dienst van het verleden. De herwaardering van de geschiedenis binnen het Rijksmuseum*, bachelorscriptie Rijksuniversiteit Groningen (2006).

Lorentz, Chris, *De constructie van het verleden. Een inleiding in the theorie van de geschiedenis* (5e druk; Amsterdam 1998).

Lowenthal, David, 'Nostalgia tells it like it wasn't', in: Shaw, Christopher and Malcolm Chase ed., *The Imagined Past: History and Nostalgia* (Manchester 1989)18.

Lowenthal, David, *The heritage crusade and the spoils of history* (2e druk; Cambridge 1998).

Lowenthal, David, *The past is a foreign country* (Cambridge 1985).

Mak, Geert, *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw* (Amsterdam 2004) 146-147.

Mensch, Peter van, 'Nieuwe museologie. Identiteit of erfgoed?' in: Rob van der Laarse ed., *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 176-192.

Mosmuller, Julie, 'De triomf van het historisme. Modernisme en postmodernisme in de geschiedfilosofie van Frank Ankersmit' (2005) <http://www.geschiedenis.nl/> (geraadpleegd 17 mei 2007).

'NMH in het kort' op www.nationaalmuseum.nl (geraadpleegd op 28-07-2007).

Pine, B. Joseph en James H. Gilmore, *The experience economy. Work is theatre & every business a stage* (Boston 1999).

Retèl, Paulien en Pia van de Wiel (red.), *Rijksmuseum Amsterdam Jaarverslag 2005* (Amsterdam 2006).

Ribbens, Kees, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002).

Rüsen, Jörn, 'Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken' in: K.Fußmann, H.T. Grütter en J. Rüsen eds., *Historische Faszination. Geschichtskultur heute* (Keulen 1994)3-26..

Sigmond, J.P. en E. Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis. Onderzoeken en tentoonstellen van historische voorwerpen* (Zwolle 2005).

Torrington, Jan e.a., *Tekst bij beeld. Verslag van een onderzoek naar teksten bij schilderijen* (Amsterdam 2000).

Totaro, Donato, 'André Bazin Revisited, André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context' (2003), http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html (geraadpleegd 17 juni 2007).

Vaessen, J.A.M.F., *Musea in een museale cultuur. De problematische legitimering van het kunstmuseum* (Zeist 1986).

Vos, Chris, *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam 2004).

Wallace, Michael, 'The future of history museums' in: Gaynor Kavanagh ed., *Museum provision and professionalism* (Londen 1994) 71-81.

Verantwoording afbeeldingen

Afbeelding 1: Hendrick Cornelisz. Vroom, De slag op het Haarlemmermeer (1629),
Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 2: Arnold H. Jansen, bureau van Willem Drees (1910), Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 3: Pine, B. Joseph en James H. Gilmore, *De domeinen van de belevenis* (2000).

Afbeelding 4 en 5: H.M.G. Koers.

Dankwoord

Met het afronden van mijn scriptie is de master Cultureel Erfgoed ten einde. Het afgelopen jaar betekende voor mij een nieuwe studie en een nieuwe woonplaats. Maar ook een kennismaking met een wereld waar ik eerder nauwelijks contact mee had: de museumwereld. De excursies, de cursussen en, niet te vergeten, mijn stage hebben me doen realiseren dat daar mijn toekomst ligt. Ik ben iedereen dankbaar die aan dat besef heeft bijgedragen.

Dr. Hendrik Henrichs, docent en coördinator van de master, wil ik hier persoonlijk bedanken. Als scriptiebegeleider heeft hij mijn scriptie telkens van kritische en aanmoedigende notities voorzien; als docent heeft hij zich vol enthousiasme ingezet voor een leerzaam, maar ook gezellig collegejaar. Ook de collega's van de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum ben ik dank verschuldigd; hun artikelen en gesprekken hebben me geprikkeld om over historische tentoonstellingen na te denken.

Zeist, augustus 2007.