

ET • VT



Publieksgeschiedenis

Film, geschiedenis en de ahistorische werking
van affect • De historicus van de toekomst: een
duizendpoot • De visualisering van het verleden
• Het grafveld van Noviomagus: onderzoek,
restauratie, en presentatie

ET•VT

Ex Tempore - Verleden Tijdschrift, Nijmegen

Hoofdredacteur:
Sebastiaan Scheepers

Redactie:
Jeroen Arts
Kor Bosch
Liesbeth Claes
Wouter Egelmeers
Wim de Jong
Jan Kuijs
Tijn van Lange
Lauren Lauret
Thijs de Leeuw
Jan Maas
Erika Manders
Wim van Meurs
Lize Noorda
Joost van den Oever
Cees Roffelsen
Joost Rosendaal
Sebastiaan Scheepers
Daniëlle Sloatjes

Eindredactie:
Jeroen Arts
Thijs de Leeuw

Lay out:
Joost van den Oever

Druk:
Publisher Partners

Jaargang 29 (2010), afl. 3
ISSN 1566-1717
ET•VT verschijnt driemaal per
jaargang.

ET•VT wordt uitgegeven door de Vereniging Ex Tempore - Verleden Tijdschrift, Nijmegen, bestaande uit studenten en medewerkers verbonden aan de afdeling geschiedenis van de Radboud Universiteit Nijmegen. Doel is, door middel van wetenschappelijke essays, vakinhoudelijke rubrieken en recensies informatie te verschaffen over het historisch bedrijf aan de RU, over geschiedbeoefening die met Nijmegen verband houdt en over actuele historische vraagstukken in het algemeen. Meer in het bijzonder wil het blad daarbij een forum zijn voor de Nijmeegse historische gemeenschap.

Redactiesecretariaat:
ET•VT, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen,
tel. 024 3612832, fax 024 3612807.
etvt@student.ru.nl
<http://www.ru.nl/geschiedenis/etvt/>

Verenigingsbestuur:
Dr. J.G.M.M. Rosendaal (voorzitter), J. Arts (secretaris), dr. D. Sloatjes (penningmeester), Lize Noorda en Cees Roffelsen (PR).

Comité van Aanbeveling:
Prof. dr. R.A.M. Aerts, Mw prof. dr. C.M.G. Berkvens-Stevelinck, prof. dr. L. de Blois, prof. dr. O.J. Hekster, prof. dr. P.M.M. Klep, Mw prof. dr. M.E. Monteiro, Mw prof. dr. I.J.A. Nijenhuis, prof. dr. P.G.J.M. Raedts, prof. dr. P.J.A.N. Rietbergen, Mw prof. dr. T.H.G. Verhoeven.

Auteursaanwijzingen en archief (1999-2008) zijn te vinden op onze website.

Prijs van losse nummers: € 7,50. Verkrijgbaar op het secretariaat van Geschiedenis.

Abonnementsprijs voor de jaargang 2010: € 17,50 voor studenten; € 22,50 voor overigen.

Abonnementen kunnen worden verkregen door overmaking van het betreffende bedrag op giro-rekening 8169332 t.n.v. Ex Tempore - Verleden Tijdschrift, Nijmegen, onder vermelding van uw adres en studentnummer (indien van toepassing).

Inhoud

- **Redactioneel**
- *Dolly Verhoeven*
Herman Willem Daendels, 'held van Overijssel' 183
Publieksgeschiedenis en de spanning tussen vorm en inhoud
- *Elise Wortel*
Buiten de tijd 195
Over film, geschiedenis en de ahistorische werking van affect
- *Pepijn Reeser*
De historicus van de toekomst is een duizendpoot 206
Nieuwe presentatievormen voor een nieuw publiek
- *Jac Geurts*
De visualisering van het verleden 215
Foto's, films en de historische werkelijkheid
- *Annelies Koster*
Het grafveld van Noviomagus en de rijke graven van de stedelijke elite 231
Dertig jaar onderzoek, restauratie en presentatie van een serie unieke grafvondsten uit Nijmegen
- **Boeken Top 5** 246
- **Naar aanleiding van...** 250
- **Uit de ivoren toren** 253
- **Recensies** 258

Redactioneel

Het 'grote publiek' buiten de ivoren toren wordt met ingang van de twintigste eeuw meer dan ooit verleid door een stortvloed aan niet-wetenschappelijke verbeeldingen van het verleden. Denk hierbij aan historische romans, films en meer recentelijk ook games waarin de speler zelf actief kan deelnemen en ingrijpen in het verloop van de geschiedenis. Dit roept vragen op: hoe verhouden de historicus en zijn of haar wetenschappelijke benadering van het verleden zich tot de behoeften van iedereen die geïnteresseerd is in wat vroeger is gebeurd? Vermaak, gossip, spektakel, identificatie en emoties is wat het grote publiek vaak zoekt en ook krijgt, bijvoorbeeld vanuit Hollywood. De inhoud van dit kerst- en themanummer van ET•VT sluit aan bij het actuele debat over (de betekenis van) verledenverbeeldingen buiten de ivoren toren. In de bijdragen die u zult lezen staan dan ook telkens verschillende aspecten van het verschijnsel 'publieksgerichte geschiedenis' centraal.

Het inleidende artikel is geschreven door Dolly Verhoeven. Ze laat verschillende aspecten van publieksgerichte geschiedenis de revue passeren en verdiept deze onder andere aan de hand van straattoneel over Herman Willem Daendels. De verdieping en verdediging van een publieksgerichte benadering van geschiedenis is verzorgd door Pepijn Reeser aan de hand van drie stellingen die hij in zijn artikel uitwerkt. Elise Wortel staat stil bij het fenomeen cinema en geschiedenis, meer specifiek de mogelijkheid van cinematografische biografieën. Jac Geurts gaat in zijn artikel in op 'publieke' verledenverbeeldingen in de moderne tijd. De nadruk ligt op het vertekenend effect van foto en film, twee bronnen waarmee de historicus vandaag de dag meer dan ooit wordt geconfronteerd. Het laatste artikel is afkomstig van Annelies koster, conservator aan Museum Het Valkhof. Zij belicht aan de hand van eigen onderzoek naar Romeinse grafvelden in Nijmegen en de hierop gebaseerde tentoonstelling hoe geschiedenis kan worden overgebracht op het publiek. Ze gunt ons een kijkje achter de schermen van het museumwezen.

Natuurlijk bevat dit nummer ook de vaste rubrieken. De Boeken Top Vijf is deze keer verzorgd door Wim de Jong. De 'Naar Aanleiding van' is geschreven door Harm Pieters en gaat over de Week van de Geschiedenis, die dit jaar ging over Land en Water. Ook brengen wij u zoals gebruikelijk op de hoogte van de actuele bezigheden van de medewerkers geschiedenis in de rubriek 'Uit de Ivoren Toren'. Ten slotte vindt u in dit nummer een viertal recensies van boeken die zijn geschreven door Nijmeegse historici.

Deze laatste ET•VT van het jaar is dus weer goed gevuld en hopelijk een mooie toevoeging aan eerdere themanummers. Wij hopen interessante perspectieven te leveren op de complexiteit van en het debat over publieksgerichte geschiedenis.

Wij wensen u veel leesplezier en een gelukkig 2011!

• De redactie

Dolly Verhoeven

Herman Willem Daendels, 'held van Overijssel'

Publieksgeschiedenis en de spanning tussen vorm en inhoud

Juli 2010, een warme zomeravond. Onder de bomen van de Nieuwe Markt in Deventer wordt de straatmusical *Daendels* opgevoerd. De voorstelling begint met een lied waarin de acteurs zich aan het publiek voorstellen als *les Saltimbanques*, een bont rondreizend theatergezelschap onder leiding van de rondborstige maar opvliegende directeur Hendrik Buitenburg.¹ In wisselende rollen zullen zij fragmenten uit het leven van Herman Willem Daendels uitbeelden, waarbij directeur Buitenburg het personage van Daendels op zich neemt. In een terzijde wordt uitgelegd wie Daendels was: 'Hij leefde van 1762 tot 1818. Een historische figuur hier uit de buurt. En een held'. Al snel blijkt dat ook het publiek een rol heeft in het stuk. In de eerste scene ontmoet Daendels op een feestje de mooie Aleida van Vlieden. Hij schakelt een mevrouw uit het publiek in om haar een liefdesbriefje te brengen. Daarmee wekt hij het ongenoegen van Aleida, die vindt dat haar aanbieder zélf zijn briefjes maar moet komen bezorgen. De toon is gezet. Wat volgt is een lichtvoetige en absurde komedie, doorspekt met terzijdes en schermutselingen tussen de leden van *les Saltimbanques*. De levensgeschiedenis van Daendels vormt de rode draad. Na de kennismaking met Aleida zien we hem, voorzien van imposante snor, optreden als magistraat van Hattem. Maar al snel komt een boodschapper uit Den Haag melden dat hij door de stadhouder uit die functie ontheven is. Dat leidt tot een muzikale woede-uitbarsting. In de volgende scène krijgt Daendels als ambteloos burger geen toestemming om met Aleida te trouwen, waarna hij haar schaakt en haar meevoert naar het Duitse Münster. Dat betekent echter wel dat hij zijn geliefde Overijssel moet verlaten. Gedreven door heimwee en door liefde voor zijn eigen streek richt hij een exercitiegezelschap op dat Overijssel de vrijheid moet brengen. Het gezelschap barst los in een aanstekelijk vrijheidslied waarin de lof van Overijssel bezongen wordt. Nu wordt het weer tijd voor een kleine toelichting aan het publiek. Dat gebeurt in de vorm van een gesprek met twee schoolkinderen uit Deventer. Één van *les Saltimbanques* legt hen uit dat Daendels 'een echte held' was. Hij verzette zich 'tegen Den Haag', verdedigde Amsterdam tegen de Pruisen en hield Wilhelmina van Pruisen aan bij Goejan-

¹ Fragmenten van de musical, zij het niet opgenomen in Deventer, zijn te vinden via www.youtube.nl, zoeken op 'Daendels'.

verwellesluis, 'dat was pas heldhaftig'. De aanhouding van Wilhelmina wordt nagespeeld in een hilarische scene. Vervolgens vertrekt de held Daendels naar Frankrijk om direct daarna terug te keren naar Overijssel en meteen door te gaan naar Nederlands-Indië. Aldaar aangekomen bedreigt hij de sultan van Banten met een kanon. In de rol van sultan wordt directeur Buitenburg vervolgens zelf door zijn *Saltimbanques* gekneveld waarmee ze hem 'op democratische wijze' een salarisverhoging afdwingen. En daarmee eindigt het kolderieke verhaal over 'de held van Overijssel'.

Hoezo eigenlijk Overijssel? Ligt Hattem dan niet in Gelderland? Ja, natuurlijk wel. De relatie tussen Herman Willem Daendels en de provincie Overijssel is dun – zoals de hele historische basis van de straatmusical Daendels flinterdun is. Sommige feiten kloppen min of meer (Daendels schaatte zijn geliefde, kwam in conflict met stadhouder Willem V, vertrok naar Frankrijk en werd later gouverneur-generaal van Nederlands-Indië) andere zaken zijn onjuist (Daendels was niet betrokken bij de aanhouding in Goejanverwellesluis en hij kwam niet uit Overijssel) of worden geheel vervormd neergezet (zijn rol in de Bataafse Revolutie en zijn optreden in Nederlands-Indië).² Het is niet waarschijnlijk dat het publiek via de straatmusical veel inzicht heeft gekregen in de historische betekenis van Herman Willem Daendels. Maar dat was ook niet de bedoeling. In een regionaal dagblad vertelt de schrijver van het stuk, Dick van den Heuvel, allereerst geïnteresseerd te zijn in de Overijsselse identiteit. 'Nog steeds wil Den Haag controle hebben over alle gewesten. In de regeringsstad wordt alles over onze hoofden heen beklonken. Met de figuur Daendels begint de ontwikkeling van regionale identiteit. Dat is interessant. Wie ben ik en waar kom ik vandaan'.³ Dat de voorstelling over Overijssel moest gaan, stond bij voorbaat vast, want het was die provincie die voor de financiering zorgde. Historische feiten vindt Van den Heuvel bij de zoektocht naar de Overijsselse identiteit van ondergeschikt belang: 'We zitten in de zomer niet te wachten op een geschiedenisles. Het verhaal is belangrijker dan de historische feiten'.⁴ Die opvatting keert letterlijk terug in het stuk. Als één van de *Saltimbanques* het publiek begint uit te leggen wie Wilhelmina van Pruisen was, onderbreekt een collega hem: 'Boring! Dat is wel een hele saaie geschiedenisles!'

De makers van de straatmusical Daendels gaan er dus vanuit dat het publiek wel geïnteresseerd is in de regionale identiteit, maar niet in historische informatie. Paradoxaal genoeg gebruiken ze voor het verbeelden van die regionale identiteit wel de geschiedenis, maar als het ware in een bijrol – feiten worden in een model gekneed dat passend is voor een luchtige zomervoorstel-

² P. van 't Veer, *Daendels. Maarschalk van Holland* (Bussum 1983); F. Pereboom en H.A. Stalknecht, *Herman Willem Daendels (1762-1818)* (Kampen 1989); en: P. Gielissen, *Herman Willem Daendels 1762-1818. Geldersman, Patriot, Jacobijn, Generaal, Gereboer, Maarschalk, Gouverneur* (Utrecht 1991).

³ M. Groenewoud, 'Strijd voor regionale identiteit', *De Stentor* 13 maart 2010.

⁴ idem.

ling. In deze theatrale variant van 'publieksgerichte geschiedenis' staat de vorm voorop, de inhoud is daaraan volledig ondergeschikt gemaakt. Is dat een uitzondering? Of is het eigenlijk onvermijdelijk bij publieksgerichte geschiedenis?⁵ En wat betekent dat dan voor historici die zich willen richten tot een breder publiek? Moeten zij hun genuanceerde vakinhoudelijke kennis maar in de kast zetten en hun zorgvuldige manier van verantwoorden even opschorten? Of zijn er toch manieren te vinden om publieksgerichte presentaties te combineren met inhoudelijke kwaliteit?

Geschiedenis en publiek

Laten we allereerst een blik werpen op de publieke belangstelling voor geschiedenis. Klopt het dat het publiek in de zomer (of in een ander seizoen) niet 'zit te wachten op een geschiedenisles'? Die visie van Van den Heuvel lijkt te worden onderschreven door – nota bene – de directies van de stedelijke historische musea van Amsterdam en Rotterdam, die beiden in het voorjaar van 2010 lieten weten dat zij overwegen de term 'historisch' uit de naam van hun instelling te schrappen. 'Het schrikt af, het roept een beeld op van stoffig en oud', zegt de directeur van het Rotterdamse museum. 'Als je het begrip historisch gebruikt in je naam, denken mensen vooral aan oude meuk', aldus zijn collega uit Amsterdam.⁶

Ondanks deze vermeende publieke afkeer van geschiedenis, wordt Nederland de laatste jaren overspoeld door een hausse aan historische producten. Radio en televisie brengen tal van programma's waarin geschiedenis, met name Nederlandse geschiedenis, een rol speelt. De variatie is groot: informatieve programma's als *Andere Tijden* en *OVT*, quizzen als *De Slag bij Nieuwpoort* of de *Grote Geschiedenisquiz*, documentaires en dramaserieën als het *Verleden van Nederland* en *Bernhard, schavuit van Oranje*, maar ook een serie als *Verborgene geschiedenis*. Daarnaast heeft ook historische non-fictie in het afgelopen decennium een enorme bloei doorgemaakt met titels als *De eeuw van mijn vader*, *Het zwijgen van Maria Zachea* of het *Pauperparadijs*. Films met historische thema's, en vooral oorlogsfilms zoals *Zwartboek* of *Oorlogswinter*, trekken volle zalen. Historische musea in Nederland hebben jaarlijks ruim zes-en-een-half miljoen bezoekers, archeologische presentaties en opgravingen meer dan vier miljoen en de Open Monumentendag trekt zo'n 850.000 belangstellenden in één week-end.⁷ Het publiek heeft kennelijk wel degelijk belangstelling voor geschiedenis,

⁵ Een handzaam overzicht over geschiedenis van *public history* in internationaal verband in: J.I. Liddington, 'What is Public History? Publics and their Past, Meanings and Practices', *Oral History* 30, 1 (2002) 83-93.

⁶ *De Volkskrant*, 27 mei 2010.

⁷ F. Huysmans en J. de Haan, *Het bereik van het verleden. Ontwikkelingen in de belangstelling voor cultureel erfgoed* (Den Haag 2007); cijfers over het museumbezoek zijn afkomstig van CBS statline 2007.

mits die niet wordt opgediend als een 'saai geschiedenisles' of als 'oude meuk' maar op een aansprekende en eigentijdse wijze.

De meest voor de hand liggende manier om geschiedenis te presenteren is het verhaal, of dat nu een verhaal in een boek is, een artikel, lezing, roman, film of een theaterstuk. Niet voor niets wordt geschiedenis als academische discipline tot de letteren gerekend.⁸ Dat historische verhaal kan van zwaar wetenschappelijk niveau zijn of juist luchtig en oppervlakkig, met alle varianten daartussenin. Vanouds kent de verhalende vorm een actieve en een passieve rol: er is een verteller en een luisteraar. Maar in de laatste jaren zijn er nieuwe presentatievormen ontwikkeld, waarin het publiek actiever deelneemt. Dat verschijnsel doet zich voor in verschillende soorten historische producties, maar het is vooral goed te zien in de museumwereld.

Nederland telt op dit moment een kleine vierhonderd historische musea, bijna evenveel als er gemeenten zijn.⁹ Deze musea zijn doorgaans opgericht vanuit de behoefte om historische voorwerpen uit de eigen regio of rondom een specifiek onderwerp te bewaren en te tonen aan het publiek. Vanouds gebeurde dat door voorwerpen op thematische wijze geordend in vitrines te plaatsen, soms voorzien van etiketten of tekstbordjes.¹⁰ In de afgelopen decennia zijn steeds meer historische musea omgeschakeld van het louter tonen van historische voorwerpen naar het vertellen van historische verhalen met behulp van die voorwerpen. Zo vertelt Museum het Prinsenhof in Delft naar eigen zeggen 'het verhaal van Willem van Oranje en zijn rol bij het ontstaan van de Nederlandse Republiek', vertelt Museum Bronbeek in Arnhem 'het verhaal van Indië' en het museum Willem van Haren in Heerenveen 'het verhaal van de rijke heren van het veen en de armoede onder de veenarbeiders' - om maar een paar voorbeelden uit vele te noemen. De keuze voor deze verhalende manier van presenteren betekent dat het museum een specifieke historische invalshoek of visie selecteert om op basis daarvan het publiek langs de historische voorwerpen te leiden. Het brengt met zich mee dat voorwerpen in onderlinge samenhang worden gepresenteerd, vaak in een chronologische of thematische volgorde. In veel gevallen wordt daarnaast gebruik gemaakt van teksten, foto's, films, computerprogramma's of ensceneringen om 'het verhaal' duidelijk te maken aan de bezoeker. In toenemende mate voegen musea aan hun verhalende opstellingen bovendien presentatievormen toe waarin beleving, interactiviteit, persoonlijke herinneringen en lokale of regionale identiteit een rol spelen - vaak in combinatie. Aan de hand van enkele recent vernieuwde museumpresentaties zullen we deze presentatievormen nader bekijken.

⁸ J. Tosh, *The pursuit of history. Aims, methods and new directions in the study of modern history* (5th ed. Harlow 2010) 150.

⁹ CBS *statline* 2007: Nederland telde in dat jaar 434 gemeenten en 383 historische musea.

¹⁰ Over het ontstaan van historische musea: F. Grijzenhout, 'Vaderlandse oudheden', in: F. Grijzenhout (red.), *Erfgoed, de geschiedenis van een begrip* (Amsterdam 2007) 109-132.

Geschiedenis 'ervaren'

Het Airborne Museum in Oosterbeek is gewijd aan de herdenking van de Slag om Arnhem van september 1944. Het museum is gevestigd in het voormalige Hotel Hartenstein, een monumentale villa uit 1865, die tijdens de Slag om Arnhem dienst deed als hoofdkwartier van de Geallieerden. In de directe omgeving van de villa speelden zich zware gevechten af. De basis van de museumcollectie wordt gevormd door materiaal dat na de slag is achtergelaten, zoals wapens, munitie, uniformonderdelen, onderscheidingen en persoonlijke bezittingen. Tot voor kort werd dat materiaal getoond in overvolle vitrines, voorzien van kleine tekstbordjes en aangevuld met fotomateriaal. In de kelder werden met behulp van diorama's enkele scènes uit de slag uitgebeeld. In 2009 is de museumopstelling volledig vernieuwd, waarbij het aantal getoonde objecten sterk is verminderd. Het meest spectaculaire onderdeel van de vernieuwing is de Airborne Experience, gebouwd in een nieuw gegraven kelder van 900 m², direct onder het vroegere slagveld. Hier kunnen bezoekers de veldslag zelf 'ervaren' als Engelse militair. Na een korte *briefing*, waarin het doel en de achtergrond van de operatie worden uitgelegd, belanden zij via de romp van een zweefvliegtuig in de velden bij Arnhem. Aanvankelijk is de sfeer nog tamelijk vredig, maar wie de eerste hoek omslaat komt terecht in een overweldigende combinatie van beeld en geluid. In het halfduister doemen kapotgeschoten en verlaten huizen op, ergens staat een jeep, verderop liggen soldaten achter afweergeschut. Het geluid van schoten, kreten en geschreeuwde bevelen klinkt door de ruimte. Enorme foto's en geprojecteerde filmbeelden versterken het dramatisch effect. Wie verder loopt belandt in scènes die de gevechten te Oosterbeek verbeelden, om vervolgens meegenomen te worden in de terugtrekking van het leger over de Rijn.¹¹ In de Airborne Experience gaat het de tentoonstellingsmakers primair om het creëren van een 'historische ervaring'. De bezoeker moet na afloop het gevoel hebben dat hij 'de geschiedenis aan den lijve heeft meegemaakt'.¹² Om dat te bereiken hebben zij historisch materiaal gecombineerd met theatrale en filmische effecten.

Om de Airborne Experience te ondergaan hoeft de bezoeker niets anders te doen dan door de ruimte te lopen. Er zijn echter ook museale voorbeelden van een historische 'ervaring' waarbij de bezoeker een actievere rol heeft. Zoals de rondreizende multimediatentoonstelling *De Bunker*, gemaakt door Anno, het promotiebureau voor de Nederlandse Geschiedenis.¹³ De Bunker voert bezoekers terug naar het Nederland van 1940-1945 en confronteert hen met een drie-

¹¹ Een korte gefilmde impressie van de Airborne Experience is te vinden op de website van het Airborne Museum: www.airbornemuseum.org.

¹² E. Bär, 'Tinker ontwikkelt Airborne Experience', *Museumvisie* (maart 2009) 35.

¹³ Een impressie is te vinden op www.debunker.nu. Sinds juli 2010 is *De Bunker* opgenomen in het Liberty Park in Overloon. Anno is inmiddels opgegaan in het Nationaal Historisch Museum.

tal dilemma's, gebaseerd op werkelijke situaties. Doe je wel of niet open voor een jongen die beschutting zoekt tijdens een razzia? Verbreek je, omwille van een Joodse vriendin, wel of niet de vriendschap met de zoon van een NSB'er? Meld je je wel of niet aan voor de arbeidsinzet? Na afloop krijgt de bezoeker te horen wat er in werkelijkheid met de opgevoerde personen gebeurd is en kunnen de gemaakte keuzes vergeleken worden met die van anderen. Daarna kan men zich desgewenst nog verdiepen in aanvullende informatie, zoals historische foto's en documenten die zijn opgenomen in een wandvullende ladekast. Daarmee combineert De Bunker feitelijke historische informatie met het element van persoonlijke beleving.

'Doe-het-zelf' geschiedenis

In museumpresentaties als de *Airborne Experience* of De Bunker wordt de ervaring vooraf gecreëerd door museummedewerkers. Daarnaast zijn er ook projecten die vooral leunen op actieve publieksparticipatie. Een gewaagd – en geslaagd – voorbeeld is de tentoonstelling Scherven & Geluk die van april tot november 2009 te zien was in Keramiekmuseum Prinsessehof te Leeuwarden. Voor deze tentoonstelling was het publiek uitgenodigd om (delen van) het eigen huwelijksservies in te leveren, een uitnodiging waaraan massaal gehoor werd gegeven. Zo'n driehonderd serviezen werden aangemeld, het oudste uit 1881 het nieuwste uit 2009. Het museum besloot van alle inzendingen één of meer stukken te tonen in combinatie met een trouwfoto van de eigenaren en een kort persoonlijk verhaal. Daarmee veranderde de tentoonstelling van een bonte verzameling serviesgoed in een collectief verhaal over huwelijksleven in de twintigste eeuw. Qua bezoekersaantallen en waardering bleek de tentoonstelling een groot succes, de directe betrokkenheid van zoveel mensen maakte hem laagdrempelig en herkenbaar.¹⁴

Via een soortgelijk doe-het-zelf principe gaat het Nationaal Historisch Museum te werk. Dat nieuw te ontwikkelen museum bestaat tot op heden alleen nog in virtuele vorm. Op de museumwebsite wordt het publiek onder het motto 'het is ook jouw geschiedenis' uitgenodigd mee te denken over de toekomstige invulling van het museum: 'Wat mag volgens jou niet ontbreken in het nieuwe museum? Hoe kunnen we het historische besef van nieuwe generaties stimuleren? Aan welke activiteiten zou jij zeker deelnemen? Dit is het moment om je mening te geven'.¹⁵ Bezoekers van de website kunnen hun eigen favoriete personen aanmelden voor een nationale portrettengalerij, en foto's insturen van situaties of locaties die zij kenmerkend vinden voor het huidige Nederland.¹⁶

¹⁴ M. Smelt, 'Lokkende huwelijksserviezen', *Museumvisie* 3 (2009) 49-51; of: *Leeuwarder Courant* (Huis aan Huis) 4 november 2009.

¹⁵ www.jijmaaktgeschiedenis.nl.

¹⁶ www.nieuwegroetenuit.nl. Een selectie van die foto's is opgenomen in: H. Aarsman en A. Woltz, *Nieuwe groeten uit* (Amsterdam 2010).

'Mijn' geschiedenis

Behalve zelf meebeslissen over wat belangrijke onderdelen van de geschiedenis zijn, bieden musea hun publiek in toenemende mate ook de mogelijkheid om zich te identificeren met 'ware' historische personen. Dat gebeurt onder meer in het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem. Dit museum werd in 1912 opgericht om verdwijnend volksleven – in het bijzonder van boeren en vissers – vast te leggen. Dat deed men door het overbrengen van historische boerderijen, molens, winkeltjes en woonhuizen, en door het verzamelen van de bijbehorende voorwerpen en kledingstukken.¹⁷ Sinds de jaren negentig heeft het museum ingezet op verlevendiging van de presentatie, onder meer door demonstraties en uitleg te laten geven door vrijwilligers in historische kostuums, en door in de gebouwen geluiden, geuren en lichteffecten toe te voegen. Recent zijn daar persoonlijke verhalen bij gekomen, zoals in het project Nieuwe burens dat in 2010 van start ging. Op verschillende plekken in het museumpark komt de bezoeker nu in aanraking met herinneringen van immigranten door de eeuwen heen. In de Veluwe papiermolen maakt de bezoeker kennis met 17e-eeuwse Vlaamse papiermakers, in de Tilburgse huisjes vertellen Turkse gastarbeiders uit de jaren 1970 hun verhaal. Ook in andere musea wordt de presentatie steeds vaker ingevuld met persoonlijke verhalen. In het Nieuw Land Museum in Lelystad vertellen de eerste bewoners van de polder in gefilmde interviews hun ervaringen als pioniers. In de tentoonstelling Sporen over zee in het Spoorwegmuseum worden bezoekers geconfronteerd met de persoonlijke verhalen van reizigers uit verschillende periodes in de geschiedenis. En Museum Elburg toont elke maand een ander stuk uit de collectie in combinatie met het persoonlijke verhaal van een museummedewerker.

Het Amsterdams Historisch Museum verzamelde een groot aantal persoonlijke verhalen van wijkbewoners als voorbereiding op de tentoonstelling Het Geheugen van Oost, die van oktober 2003 tot februari 2004 te zien was. Na afloop van de tentoonstelling ging het verzamelen van verhalen door.¹⁸ Op een speciale website kunnen bezoekers hun eigen verhalen en herinneringen aan Amsterdam Oost achterlaten en de herinneringen van andere mensen lezen. Van die mogelijkheid wordt grif gebruik gemaakt: in september 2010 stonden op de site bijna 1500 verhalen waarvan er vele voorzien waren van reacties. Het principe 'het geheugen van' werd nagevolgd op een aantal andere plaatsen, waaronder Tilburg en Almere.¹⁹

¹⁷ A. de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Amhem/Nijmegen 2001) 295-298 en 324-351.

¹⁸ www.geheugenvanoost.nl.

¹⁹ www.geheugenvantilburg.nl en www.geheugenvanalmere.nl. In Nijmegen vervult de website www.noviomagus.nl ten dele een soortgelijke functie.

Het eigene van de plek

Sinds de Franse historicus Pierre Nora in de jaren tachtig het concept van *lieux de mémoire* als ankerpunten van het geheugen introduceerde, is de aandacht voor lokale en regionale geschiedenis – en met name voor het unieke, eigen karakter daarvan – sterk gegroeid.²⁰ Ook dat verschijnsel is goed te zien in de museumwereld. Waar de lokale en regionale historische musea in Nederland tot voor kort nogal op elkaar leken doordat zij allemaal soortgelijke bodemvondsten, huishoudelijke artikelen, ambachtelijke gereedschappen en religieuze voorwerpen toonden, ontstaat de laatste jaren een steeds grotere nadruk op de specifieke lokale of regionale eigenheid. Zo heeft het onlangs vernieuwde Liemers Museum in Zevenaar zijn opstelling gerangschikt aan de hand van de vraag: 'wat is nu eigenlijk typisch Liemers?', om vervolgens de bezoeker mee te nemen langs onder meer de regionale bodemvondsten, flora en fauna, de belangrijkste werkgevers en het bloeiende verenigingsleven in de streek. In de recent vernieuwde presentatie van Museum Tweestromenland in Beneden-Leeuwen, voorheen een bonte verzameling van 'nostalgische' voorwerpen en gereedschappen, wordt nu getoond welke invloed de rivieren hadden op het leven en werken van de streekbewoners. En Museum Het Valkhof in Nijmegen wil in zijn vaste opstelling een aantal thema's gaan presenteren die kenmerkend en onderscheidend zijn voor de Nijmeegse geschiedenis.²¹ Als eerste stap is het voorjaar van 2010 een nieuwe zaal geopend over de Vrede van Nijmegen. Daar wordt aan de hand van schilderijen, objecten en wandtapijten, en met behulp van filmbeelden en computeranimaties verteld hoe Nijmegen in het laatste kwart van de zeventiende eeuw gedurende enkele jaren het toneel was van internationale vredesonderhandelingen.

Vorm en inhoud

De hierboven gesignaleerde trends in publieksgerichte historische presentaties staan niet op zichzelf. Ze zijn moeiteloos te spiegelen aan andere sectoren van de samenleving. Zo is in de vrijetijdsindustrie de factor beleving steeds belangrijker geworden, variërend van bungeejumping tot trektochten met de schaapherder.²² In de nieuwssector heeft interactie en publieksparticipatie (oftewel *user generated content*) een grote vlucht genomen door de toepassing van sociale media als YouTube, FaceBook, Hyves en Twitter.²³ In het politieke bedrijf

²⁰ In 1994 werd in Nijmegen aan dit verschijnsel een congres gewijd, waarvan de neerslag is gepubliceerd in: C. van der Borgt, A. Hermans en H. Jacobs, *Constructie van het eigene. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam 1996).

²¹ Van voorwerpenmuseum naar verhalenmuseum. Beleidsplan 2009-2012 (Museum het Valkhof Nijmegen 2008).

²² Uitgebreid hierover: Tracy Metz, *Pret! Leisure en landschap* (z.p. 2002).

²³ T. van Aalten, *Crossmediale journalistiek* (Amsterdam 2010) 9-17.

is persoonlijke uitstraling inmiddels minstens zo belangrijk als partijpolitieke programma's en uitgangspunten.²⁴ In de voedingsmiddelensector groeit de aandacht voor ambachtelijk bereide streekproducten.²⁵ En zo zijn er wel meer voorbeelden te noemen.

Welk effect heeft het toevoegen van elementen als beleving, interactiviteit, individualiteit en lokale of regionale eigenheid nu op historische publiekspresentaties? En in hoeverre is dit soort presentaties nog historisch verantwoord? Oftewel: wat doet vorm met inhoud?

Een veelgehoorde kritiek op publieksgerichte presentaties is, dat deze gemakkelijk leiden tot oppervlakkigheid, mythevorming en gemakzuchtige bevestiging van het eigen gelijk – zeker in vergelijking met de academische geschiedschrijving, die een meer genuanceerde, gedistantieerde en relativerende standaard hanteert. Dorsman, Jonker en Ribbens maken in dit verband onderscheid tussen 'zoete' en 'zure' geschiedenis. De eerste variant – lichtvoetig, optimistisch en zelfbevestigend – zou vooral te vinden zijn in historische stadjes, musea en in koffietafelboeken. De zure variant is met name het terrein van professionele historici die het zoete beeld van eensgezindheid en harmonie bestrijden met kritische studies over machtsstrijd, winstbejag, onderdrukking en intolerantie.²⁶ Deze twee extremen maken echter niet het hele historische speelveld uit. Ook geschiedenis voor een breed publiek kan kritische reflecties oproepen en ook academisch gevormde historici laten soms onverbloemd weten dat geschiedenis toch vooral *fun* is.²⁷

Belevingsgerichte presentaties worden soms smalend betiteld als 'disneyficatie' of 'verpretparking' van de geschiedenis, omdat deze zich primair zouden richten op het aanbieden van luchtig vermaak zonder enige inhoudelijke betekenis. Toch kan een zorgvuldige historische enscenering bij het publiek wel degelijk een betekenisvolle historische ervaring opleveren, juist omdat daarbij andere vaardigheden aangesproken worden dan alleen de cognitieve.²⁸ Wie ooit door de reconstructie van een loopgraaf gelopen heeft, weet dat horen, ruiken, voelen en bewegen een belangrijke dimensie toevoegen aan het historisch besef. Kennismaking met het verleden via de zintuigen zal voor sommige bezoekers extra inhoud toevoegen aan wat ze al weten en voor anderen wellicht

²⁴ D. Pels en H. te Velder, *Politieke stijl. Over presentatie en optreden in de politiek* (Amsterdam 2000) 1-2.

²⁵ M. van Dinther, 'Regionale producten krijgen landelijke aanpak', *De Volkskrant* (18 oktober 1999). Zie ook: www.slowfood.nl.

²⁶ L. Dorsman, E. Jonker en K. Ribbens, *Het zoet en het zuur. Geschiedenis in Nederland* (Amsterdam 2000) 191-198.

²⁷ Idem, 198; W. Frijhoff, 'Ivoren torens of glazen huizen? De historicus als wetenschapper en zijn rol in het veld' (Internetpublicatie Historisch Huis, geraadpleegd 13-11-2010 op www.historischhuis.nl/HistBesef/HHbesef2.html); Zie ook: www.geschiedenisfun.nl.

²⁸ F. van Vree, 'Beleef het verleden! De enscenering van historische ervaring in de populaire cultuur', *Groniek* 180, 41 (november 2008) 269-278.

een startpunt zijn voor een grotere historische belangstelling.²⁹ Iets soortgelijks geldt voor publieksparticipatie in historische presentaties. Dat kan leiden tot oppervlakkigheid en zelfbevestiging. Het publieke oordeel over historische gebeurtenissen of historische personages is nu eenmaal vaker gefundeerd op de emotie en inzichten van het moment dan op historische feitenkennis. Toch heeft, indien goed begeleid en in een context geplaatst, samenwerking met het publiek ook grote voordelen. Bij bezoekers neemt het gevoel van relevantie en betrokkenheid bij de geschiedenis toe, en tentoonstellingsmakers en historici kunnen erdoor tot nieuwe inzichten komen. Ook het toepassen van persoonlijke verhalen in publiekspresentaties kan de directe herkenbaarheid en invoelbaarheid van het historische verhaal ten goede komen. Dat vraagt wel om een zorgvuldige aanpak. Het menselijk geheugen is immers niet bijzonder betrouwbaar: wij zijn voortdurend geneigd onze herinneringen aan te passen aan latere gebeurtenissen en nieuwe inzichten. Daarom moet de selectie van het aantal en het soort verhalen met zorg gebeuren. Kiest men voor een paar representatieve persoonlijke herinneringen, of juist voor een breed spectrum aan verschillende, misschien zelfs tegenstrijdige verhalen?³⁰ Dat laatste is bijvoorbeeld zeer geschikt om de bezoeker op eenvoudige en toegankelijke wijze te laten kennismaken met de complexiteit van historische interpretaties. Ten slotte kan ook de toegenomen nadruk op lokale en regionale eigenheid positief en negatief beoordeeld worden. Ongetwijfeld brengt deze ontwikkeling het risico van navelstaarden en van regionaal chauvinisme met zich mee. Maar het is evengoed mogelijk om de lokale of regionale identiteit te onderzoeken in relatie tot het grotere geheel, met aandacht voor verschillen en overeenkomsten. En dat kan er weer toe leiden dat inwoners van streek of stad meer inzicht krijgen in de historische ontwikkeling van de eigen directe leefomgeving.

Kortom: niet de vorm op zich is bepalend voor de vraag of een publiekspresentatie historisch verantwoord is, maar het samenspel tussen vorm en inhoud. Elke presentatievorm stelt zijn eigen beperkingen aan de inhoud. In een theatervoorstelling kun je nu eenmaal geen voetnoten toevoegen, in een museum worden teksten van meer dan honderd woorden amper gelezen en de gebruiker van internet moet met een paar kernachtige trefwoorden verleid worden tot doorklikken. Maar elke presentatievorm biedt ook zijn eigen mogelijkheden om

²⁹ De leertheorie van David Kolb, die de laatste jaren in Nederlandse musea steeds meer wordt toegepast, gaat ervan uit dat er vier verschillende voorkeurstijlen bestaan om te leren. Bij sommige mensen begint het leerproces met observeren en reflecteren, bij anderen met nadenken over abstracte concepten, bij weer anderen wordt het leerproces in gang gezet door concrete ervaringen, of juist door actief te experimenteren. E. Hoogstraet en A. Vels Heijn, *De leertheorie van Kolb in het museum* (Amsterdam 2006).

³⁰ Een voorbeeld van dat laatste is het National Museum of American History in Washington, waar controversiële thema's uit de opstelling vanuit verschillende persoonlijke invalshoeken belicht worden. De bezoeker kan op een computerscherm kiezen wie hij over een thema aan het woord wil laten.

het publiek op eigentijdse wijze met geschiedenis in aanraking te brengen. Een theatervoorstelling kan heel directe emoties oproepen, in musea brengen originele voorwerpen het verleden dichtbij, en een historische website biedt uitstekende mogelijkheden om informatie gelaagd aan te bieden.

Publieksgeschiedenis en historici

Of publieksgerichte geschiedenis al dan niet bijdraagt aan een genuanceerd en kloppend beeld van de geschiedenis, hangt in belangrijke mate af van de intentie en de bekwaamheid van de samenstellers van zo'n presentatie en van de zorgvuldigheid waarmee zij te werk gaan. De straatmusical *Daendels* was weliswaar gebaseerd op een historisch personage, maar daar waren de historische feiten ver te zoeken. Het vertellen van een kloppend geschiedverhaal ('boring!') was ook niet de bedoeling van de theatermakers. In de meeste historische musea ligt dat anders, net als in veel andere vormen van publieksgerichte geschiedenis. Daar zijn niet zelden historisch geschoolde conservatoren, tentoonstellingsmakers, televisieproducenten, radioverslaggevers of scenarioschrijvers bij betrokken. Van hen mag verwacht worden dat zij op serieuze en gewetensvolle wijze met geschiedenis omgaan, ook – of misschien wel juist – als zij deze toegankelijk willen maken voor een breed publiek.

In het tijdschrift *Levend Erfgoed* pleit Hendrik Henrichs er in navolging van de Duitse historicus Jorn Rüsen voor dat historische musea in hun publiekspresentaties zoeken naar een evenwicht tussen de elementen Waarheid, Macht en Schoonheid, dat wil zeggen dat zij op de eerste plaats juiste en ware informatie verschaffen, dat zij op de tweede plaats stimuleren tot kritisch nadenken en dat ze ten slotte aandacht hebben voor de esthetische en emotionele behoeften van bezoekers.³¹ Zijn pleidooi laat zich gemakkelijk verbreden naar andere vormen van publieksgerichte geschiedenis.

Voor het aanleveren van ware historische informatie en het stimuleren tot kritisch nadenken over geschiedenis zijn historici bij uitstek gekwalificeerd. Zij beschikken over een bovengemiddelde historische kennis en zijn geschoold in een zorgvuldige en genuanceerde manier van omgaan met het verleden. Dat vindt zijn weerslag in de aard van de vragen die zij stellen en in de methodieken van kennisverwerving die zij gebruiken.³² Historici kunnen daardoor uitste-

³¹ H. Henrichs, 'Historisch denken of het verleden beleven. Public history en musea', *Levend Erfgoed* 6, 2 (2009) 15-19.

³² Historici, aldus de Britse wetenschapper John Tosh, onderscheiden zich in hun omgang met het verleden van niet-historici op drie hoofdpunten. Ten eerste zijn zij zich ervan bewust dat het verleden fundamenteel anders is dan de huidige tijd, waardoor ze in staat zijn anachronismen te vermijden, ten tweede plaatsen zij historische gegevens altijd in een context en ten derde erkennen zij dat geschiedenis een proces in de tijd is. J. Tosh, *The pursuit of history*, 6-12.

kend een *inhoudelijke* bijdrage leveren aan publieksgerichte geschiedenis. Ten aanzien van de vorm ligt dat iets ingewikkelder. Historici zijn immers primair geschoold om de resultaten van hun werk te presenteren aan een academisch publiek, met de bijbehorende wijze van formuleren en verantwoorden. Willen zij een breed publiek bereiken, dan moeten ze zich ofwel presentatietechnieken eigen maken die voor dat publiek begrijpelijk en aantrekkelijk zijn, ofwel samenwerking zoeken met vertegenwoordigers van andere disciplines. Zo'n samenwerking vereist wel dat beide partijen bereid zijn ruimte te maken voor de vakmatige kwaliteiten van de ander. De historicus moet accepteren dat vorm een wezenlijke factor is bij het presenteren van inhoud aan het publiek, en dat de gekozen vorm gevolgen heeft voor de mate waarin inhoud over het voetlicht kan komen. Vormgevers en dramaturgen moeten accepteren dat er grenzen zijn aan de wijze waarop zij, omwille van de vorm, de inhoud naar hun hand kunnen zetten. Natuurlijk is dat niet altijd gemakkelijk en natuurlijk gaat het niet altijd goed. Maar er zijn voldoende voorbeelden die aantonen dat een zorgvuldig samenspel van vorm en inhoud tot bijzondere en waardevolle resultaten kan leiden. Een beetje meer historische inhoud zou in elk geval de straatmusical Daendels wel ten goede gekomen zijn. In plaats van een bordkartonnen held, die het om onduidelijke redenen opneemt tegen 'Den Haag', had met het toevoegen van wat meer historische context een boeiender en samenhangender verhaal verteld kunnen worden. Een verhaal dat daardoor geenszins had hoeven uitmonden in een 'saai geschiedenisles' maar dat minstens zoveel kolderieke sketches en vrolijke liedjes had kunnen bevatten – alleen misschien niet over Overijssel. •

Dolly Verhoeven (1959) is bijzonder hoogleraar Geschiedenis van Nijmegen – in het bijzonder de publieksgerichte aspecten – aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

Elise Wortel

Buiten de tijd

Over film, geschiedenis en de ahistorische werking van affect

"The cinema doesn't reproduce bodies, it produces them with grains that are the grains of time."¹

Film als archief

Volgens de Franse filmregisseur Jean-Luc Godard heeft cinema een historiografische eigenschap waarmee het zich onderscheidt van de andere kunsten. Het relatief jonge medium werkt als een archief, als een directe sensatie van het verleden. Want cinema, zo verklaart Godard in een interview, is van hetzelfde ruwe materiaal gemaakt als geschiedenis.² Zelfbewust van technologische ontwikkelingen legt de cinema niet alleen zijn eigen historie vast, maar ook beelden die kenmerkend zijn voor een tijdperk. Denk bijvoorbeeld aan het autoloze straatbeeld van een ontwakend Berlijn aan het begin van de vorige eeuw in *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann 1927), of aan het postindustriële landschap van België in de films van de gebroeders Jean-Pierre en Luc Dardenne. In *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais 1959) verbinden de verlaten ruimtes van de minimalistische architectuur de persoonlijke herinneringen van de minnaars aan beide Wereldoorlogen. Films als *Vertigo* (Alfred Hitchcock 1958), *Breakfast at Tiffany's* (Blake Edwards 1961) en *Prêt-à-Porter* (Robert Altman 1994) bieden een schat aan informatie voor de modehistoricus. Zelfs het kapitalistische beeld van het Ikea-interieur heeft een visueel monument gekregen in de filmgeschiedenis met David Finchers *Fight Club* (1999). In tegenstelling tot de andere kunsten kan film nauwelijks buiten de alledaagsheid van het heden om. Tijd, beeld en techniek zijn onherroepelijk verweven.

Vanuit een historisch zelfbewustzijn verwijzen films regelmatig naar het cinematografische verleden dat in wezen teruggaat tot de eerste Chinese experimenten met licht en projectie in 400 v. Christus.³ Wanneer licht door een klein

¹ G. Deleuze, 'The Brain Is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze', in: G. Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (Minneapolis/Londen 2000) 365-373, aldaar 372.

² J.-L. Godard en Y. Ishaghpour, *Cinema. The Archeology of Film and the Memory of a Century* (Oxford/New York 2005) 87.

³ W. Nekes, *Von der Camera Obscura zum Film* (Mülheim an der Ruhr 1992) 4.

gat in een verduisterde kamer schijnt, zal de omgeving buiten voor het gat ondersteboven op de muur geprojecteerd worden. Dit wonderlijke effect van de Camera Obscura heeft zowel wetenschappers als artiesten door de eeuwen heen bezig gehouden. Zo ook de optische illusie van het bewegende beeld dat als een cameo verschijnt in de verfilming van het Gotische verhaal *The Legend of Sleepy Hollow* van de Amerikaanse schrijver en historicus Washington Irving (1783-1859). Het is het jaar 1799. De excentrieke agent Ichabod Crane is erop uitgestuurd om drie raadselachtige moorden op te lossen. De relatie tussen werkelijkheid en illusie, die als een rode draad door *Sleepy Hollow* (Tim Burton 1999) loopt, wordt weerspiegeld in de scène met de 'thaumatroop' - wat letterlijk uit het Grieks vertaald 'wonderdraaiing' betekent. In deze scène toont Crane een rond kaartje met aan de ene zijde de illustratie van een rode kardinaalvogel, en aan de andere zijde het beeld van een lege kooi. Bij het ronddraaien van de touwtjes die aan weerszijde van het kaartje zijn bevestigd, lijkt de vogel in de kooi te zitten. Deze optische illusie, die bekend staat als een thaumatroop, werd in werkelijkheid in 1825 uitgevonden door de Engelse natuurkundige John Ayrton Paris.⁴ De vertraagde waarneming van het menselijk oog voegt de twee beelden van vogel en kooi samen tot een derde beeld. Dezelfde vertraging van het oog maakt de cinematografische ervaring van het bewegende beeld mogelijk; bij een projectie van 24 frames per seconde ervaart de toeschouwer een directe sensatie van tijd.

Zintuiglijk verleden

Omdat cinematografische beelden een direct historie-woorden van het heden registreren, ontstaat er een intrigerende ontmoeting tussen heden en verleden. De historiografische werking van cinema als beeldarchief gaat gepaard met een ahistorisch effect waarmee filmbeelden zich buiten de tijd kunnen plaatsen. Dit effect zit besloten in het door de Franse filosoof Gilles Deleuze beschreven *affect*, een concept over de werking van sensaties. Affect creëert een toegang tot het verleden die nog het meest op de intensiteit van een herinnering lijkt, al is deze ervaring niet persoonlijk. De sensatie die zich als affect manifesteert, is een sensatie van puur verleden, een tijd of een toestand. Een dergelijke sensatie is beschreven door Marcel Proust met zijn bekende fragment over het Madeleine-koekje. De amandelsmaak van de Madeleine gedoopt in lindebloesemthee voert Marcel onverwacht terug naar zijn jeugdervaringen in Combray. Deze *mémoire involontaire* roept een sfeer op die zowel persoonlijk is (een specifieke jeugdherinnering) als onpersoonlijk (de pure gewaarwording van tijd, zoals deze ook door de verdubbeling van tijd in een *déjà vu* kan worden ervaren).⁵ In

⁴ Nekes, *Von der Camera Obscura zum Film*, 35.

⁵ Over de onpersoonlijke kant van sensatie of affect schrijft Elizabeth Grosz het volgende: "Sensation draws us, living beings of all kinds, into the artwork in a strange becoming in which the living being empties itself of its interior to be filled with the sensation of that

het geval van een historische film kan de zintuiglijke kwaliteit van beelden tot een sensatie van het verleden leiden waardoor deze met de intensiteit van het heden weer tot leven komt.

Sterke sensaties van verleden zijn te vinden in de Franse film *Saint-Cyr* (Patricia Mazuy 2000). De titel verwijst naar de naam van de kostschool die de maitresse van Lodewijk XIV in 1684 liet oprichten om van adellijke weesmeisjes vrijgevochten vrouwen te maken. Tijdens de *front credits* waarmee de film na een korte introductie opent, verschijnt het beeld van een lange zandweg. De bomen zijn kaal, de lucht is grijs en het pad is enigzins modderig. Zes jonge hofdames getooid met een *fontange*⁶ en de panden van hun zijden rokken zo hoog mogelijk opgetrokken, rennen in vaste pas op ons als kijker toe. Dit absurde beeld wordt versterkt wanneer we zien dat de dames worden gevolgd door een jongeman die een forse dame in een overdekte draagstoel met wielen (*brouette*) de heuvel optrekt. In tegengestelde richting nadert een stoet met koetsen en open karren waarin dochters van overleden of verarmde aristocratische ouders naar de nieuwe meisjesschool van Madame de Maintenon worden vervoerd. De camera schokt mee op de kuilen en bulten in de weg. Het hofleven van de minnares van Lodewijk XIV en haar leerlingen biedt hier geen nostalgisch plaatje waar de moderne toeschouwer zich aan kan vergapen. Modder belandt in lang ongekamd haar, op het gelaat, en op de jurken die door wind en regen hun elegante vorm verliezen. Eigenlijk worstelen de vrouwen voortdurend met de ellendige lappen stof waaruit hun modieuze kostuums bestaan.



Screenshot *Saint-Cyr* (Patricia Mazuy 2000).

work alone." In *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* (New York 2008) 73.

⁶ De *fontange* is een zeventiende eeuwse haarstijl, vernoemd naar Duchesse de Fontanges, één van de maitresses van Lodewijk XIV. Bij een *fontange* wordt het haar

Met een spaarzaam gebruik van dialogen worden vergeten ervaringen uit het verleden aan de toeschouwer getoond. Het is een geschiedenis die zich afspeelt tussen de feiten. Veel hedendaagse toeschouwers zullen dit verleden als ondoordringbaar ervaren. De film speelt handig op deze vervreemding in, zoals in de scène met Madame de Brinon in de *brouette*. Zij is het hoofd van de school die de nieuwe lichting meisjes vanaf de poort wil toezwaaien. De scène die volgt accentueert het contrast tussen het potsierlijke vertoon van etiquette, de drassige omgeving en de weesmeisjes die amper weet hebben van hun situatie. Ondanks de historische afstand die door de vervreemding tussen toeschouwer en verleden wordt gecreëerd, zorgen de beelden van materie voor sterke sensaties (affecten). Dit zijn geen concrete beelden, maar mentale beelden; beelden die een landschap kenmerken, beelden van stof, van materialen, van kapsels, van gezichten, van herinnering. *Haecceities* is de term die Deleuze en Guattari in *A Thousand Plateaus* gebruiken voor de affecten die via materie-beelden tot stand komen: "a climate, a wind, a fog [...] an hour, a season, an atmosphere, an air, a life."⁷ Op deze manier geeft affect het menselijk oog de capaciteit van de zintuigen waarmee beelden van het verleden door de toeschouwer direct worden ervaren.

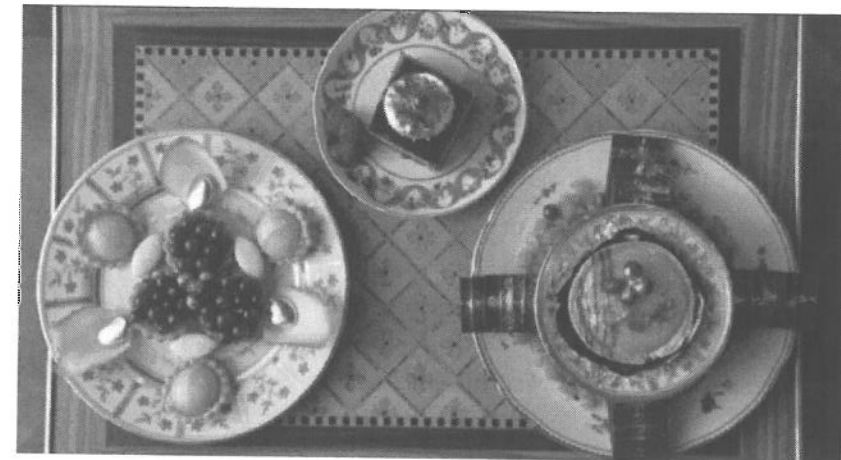
Affect in vogelvlucht

Wiebelende citroenpudding met rode bessen, rechtopstaande ringen van groene asperges, gevulde kwartels, piramides van aardbei, witte meringues en knalroze macarons, geconfituurde sinaasappelstukjes, met goudblad versierde chocoladetaartjes en rijk vloeiende champagne. De tafelarrangementen in *Marie Antoinette* (Sofia Coppola 2006) zijn om je vingers bij af te likken. Deze zintuiglijke werking van het beeld bespreekt Brian Massumi in zijn boek *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*.⁸ Voor Massumi is affect dé manier om kunst, culturele processen en neurotechnisch onderzoek met elkaar te verweven. Hij zet affect in om een interdisciplinaire ontmoeting te realiseren die inzicht geeft in de materiële processen van ons alledaagse bestaan. Zijn boek geeft onder meer een studie van de relatie tussen informatie en sensatie. De wijze waarop beeldcultuur vorm geeft aan onze ervaringen en hoe hedendaagse reclamebeelden verleiden via de affectieve kracht van het virtuele ideaalbeeld. Hij laat ook zien hoe politieke voorkeuren worden gevormd door culturele smaak en toont aan dat invloedrijke beslissingen op de globale markteconomie niet zozeer door feiten, maar door de zintuiglijke reactie op die feiten worden bepaald.

hoog op het hoofd gedragen versierd met kant en strikken. Een constructie van ijzerdraad zorgt ervoor dat het haar tot wel dertig centimeter hoog gedragen kan worden.

⁷ G. Deleuze en F. Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Londen/New York 2003) 262.

⁸ B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation* (Durham/Londen 2002).



Screenshot *Marie Antoinette* (Sofia Coppola 2006).

Affect als zintuiglijke ervaring moet niet worden verward met gevoelens, zo vertelt Deleuze tijdens een college over Spinoza's concept van affect.⁹ In *Ethica* (1677) maakt Spinoza gebruik van twee termen, *affectus* en *affectio*, die soms beiden met 'affect' worden vertaald. Deleuze wijst erop dat er een duidelijk onderscheid gemaakt moet worden tussen emotie ('affectio') en affect ('affectus'). Emoties zoals liefde, pijn, angst en medeleven zijn gevoelens die zich vormen door betekenis. Sensatie of affect gaat vooraf aan betekenis. Zoals Elizabeth Grosz in *Chaos, Territory, Art* uitlegt: "Sensation impacts the body, not through the brain, not through representations, signs, images, or fantasies, but directly, on the body's own internal forces, on cells, organs, the nervous system."¹⁰ Affect is een pure sensatie die vooraf gaat aan interpretatie en betekenisgeving, het is immanent aan de kunsten.

De boeken en artikelen die de afgelopen jaren zijn verschenen produceren samen en op zichzelf een netwerk van affectieve relaties. Affect duikt op in performance, psychologie, literatuur, feminisme, gender studies, geografie, muziek, antropologie, nieuwe media, sociologie, politiek, economie, pedagogie en film. Met name het 'Deleuzeaanse affect' krijgt steeds meer weerklank in de cultuurtheorie. Omdat affect vooraf gaat aan de interpretatie of het rationele idee, is het Deleuzeaanse affect een uitstekend instrument om kunst te analyseren die niet langer door semiotische of narratologische modellen is te duiden. Affect is ook een concept waarmee andere lagen van bestaande kunstwerken zichtbaar gemaakt kunnen worden.

⁹ G. Deleuze, 'Lecture transcripts on Spinoza's concept of affect', *Les cours de Gilles Deleuze*, (24 januari 1978); <<http://www.webdeleuze.com/php/sommaire.html>>.

¹⁰ E. Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth* (New York 2008) 73.

In *Art Encounters | Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation* pleit Simon O'Sullivan voor een 'esthetiek van affect' om kunst te zien als een verzet tegen de clichébeelden van de representatie die door interpretatie worden bevestigd.¹¹ Het probleem van interpretatie is het gebruik van bestaande denkstructuren, waardoor de kracht van kunst om zich voor het onbekende open te stellen niet gekend kan worden. Met affect wil O'Sullivan niet alleen voorbij aan de semiotiek, dat de betekenissen van een kunstwerk aan metaforische banden legt, maar ook aan de volgens hem negatieve vorm van kritiek die een deconstructivistische methode met zich meebrengt. Het deconstructivisme ondervraagt weliswaar bestaande representaties, maar laat het idee van representatie staan, waarmee kunst wordt beschouwd vanuit het perspectief van het bekende. Kunst, zo laat O'Sullivan zien, maakt nieuwe ervaringen en sensaties mogelijk die zich juist losmaken van bestaande denkbeelden. Deze sensaties zijn directe ervaringen van een tastbare materie.

Affect heeft in dit opzicht raakvlakken met Hans Ulrich Gumbrechts idee van presence van verleden dat voorbijgaat aan betekenisgeving.¹² Wanneer zowel de kunstenaar als de toeschouwer een presentatie van historische gebeurtenissen beschouwen als een pure ervaring of *affect-event*, worden nieuwe oefeningen in ritme en beweging mogelijk gemaakt. In zijn *manifesto for future art practice* schrijft O'Sullivan: "The practice will involve the production of novel constellations of affects, away from opinion, away from habit, away from the clichés of so-called culture (the affective assemblages offered to us on a daily basis)."¹³ Hoewel O'Sullivan met affect de mogelijkheid van betekenisgeving niet wil uitsluiten, maakt hij duidelijk dat vooruitstrevende kunst zich niet zozeer richt tot representatie voor een bestaand publiek, maar tot creatie voor "a people-yet-to-come."¹⁴

Met affect wordt een cultuurtheorie mogelijk gemaakt die een alternatief biedt voor de semiotische zoektocht naar betekenis. Het duiden van tekens maakt plaats voor een analyse van de werking van ervaring. Voor Barbara M. Kennedy bestaat deze ervaring uit de pure sensatie van verandering. Affect wordt in haar boek *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation* beschreven als een proces, een voortdurend 'worden'.¹⁵ Net als O'Sullivan gebruikt Kennedy affect om voorbij representatie te kunnen denken. Zij richt zich met name tot het effect van cinema op de toeschouwer. Affect functioneert bij haar als een 'inter', een tussenruimte van beweging waarmee de toeschouwer zijn

¹¹ S. O'Sullivan, *Art Encounters | Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation* (Hampshire/ New York 2006).

¹² H.U. Gumbrecht, *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (Stanford, California 2004).

¹³ O'Sullivan, *Art Encounters*, 156.

¹⁴ O'Sullivan, *Art Encounters*, 150.

¹⁵ B.M. Kennedy, *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation* (Edinburgh 2000).

sensaties ervaart als een voortdurend 'worden'. In navolging van Deleuze en Guattari beschrijft zij ons lichaam als "a set of variously informed 'speeds' and 'intensities'".¹⁶ Hoewel affect Kennedy in staat stelt om een esthetiek van sensatie te creëren, lijkt zij echter het affect in zichzelf op te sluiten als een ruimte van beweging en emoties.

Terwijl het betoog van Kennedy het affect als een soort oergevoel presenteert, laat Claire Colebrook in haar artikel 'The Space of Man: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari' zien dat affect meer is dan dat.¹⁷ Zij beschrijft hoe Deleuze met affect een ruimtelijke manier van denken heeft gecreëerd waarbij de mens voorbij het 'affect-gevoel' kan gaan. Affect lijkt zich hier te bevinden tussen het primitieve gevoel en het rationele idee. Voor Colebrook is affect een ruimte van waaruit nieuwe ideeën kunnen worden gevormd. Zoals nieuwe ideeën over het individu als 'any subject whatever' waarmee het subject als een ruimte van herschrijving opgevat kan worden. De functie van kunst, zo schrijft Colebrook, is "not just to present this or that affect, but to bring us to an experience of 'affectuality' – or of the fact that there is affect."¹⁸ In tegenstelling tot Kennedy, die zich lijkt te verliezen in een emotionele ruimte van sensaties, schetst Colebrook affect als gedachte, of beter gezegd, als de voorwaarde voor een ruimtelijke of meerduidige vorm van denken. Dit is belangrijk voor onze ervaring van tijd en de cinematografische verbeelding van het verleden.

Tijdgezicht

In *Coco avant Chanel* (Anne Fontaine 2009) worden heden en verleden naast elkaar geplaatst met twee opvallende gezichten uit de geschiedenis van beroemde Franse vrouwen: Audrey Tautou als Gabriëlle 'Coco' Chanel. Hoewel de laatste op bijna al haar foto's met een scherpe oogopslag verschijnt, staat de eerste bekend als het toonbeeld van schattigheid na haar internationale doorbraak met *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Jean-Pierre Jeunet 2001). De vraag is nu hoe Tautou vanuit haar heden de mythe 'Coco Chanel' kan vertalen naar de eigennuttige vrouw die een keerpunt in de modegeschiedenis heeft teweeggebracht. Ook hier geeft de werking van affect inzicht in het filmbeeld en de cinematografische kijk op het verleden.

Het gezicht wordt pas interessant wanneer het ophoudt gezicht te zijn, schrijven Deleuze en Guattari in het hoofdstuk 'Year Zero: Faciality'.¹⁹ De uitspraak lijkt rechtstreeks uit de mond te komen van de Mad Hatter in *Alice in Wonderland*. Toch geeft deze onnavolgbare logica grip op het verschil en

¹⁶ Kennedy, *Deleuze and Cinema*, 98.

¹⁷ C. Colebrook, 'The Space of Man: On the Specificity of Affect in Deleuze and Guattari', in: I. Buchanan en G. Lambert (eds.), *Deleuze and Space* (Edinburgh 2005) 189-206.

¹⁸ Colebrook, 'The Space of Man', 199.

¹⁹ Deleuze en Guattari, *A Thousand Plateaus*, 167-191.

de relatie tussen emotie, affect en sensaties van het verleden in *Coco avant Chanel*. In eerste instantie denk je bij het gezicht aan expressie. Emoties komen tot uitdrukking via het gelaat; een spontane glimlach of geheven wenkbrauw kunnen zonder woorden een gevoel of mening overbrengen. Echter, de expressie van het gezicht waar Deleuze en Guattari op wijzen, gaat voorbij aan communicatie van emoties. Het gaat hier niet om wat het gezicht van een individu uitdrukt, maar om de wijze waarop wij gezichten lezen. Dit is een proces van aftasten en in kaart brengen van een oppervlakte; van verhoudingen, snelheden, texturen en intensiteiten. Deze manier van kijken maakt sensaties mogelijk die voorbij gaan aan het chronologisch tijdsbesef dat verleden weghoudt van het heden.

Het gezicht van Chanel zijn haar handen. Tussen duim en wijsvinger gehouden glijdt het stuk markeerkrijt in Coco's hand behendig over zwarte stof. Rechte strepen worden haaks op elkaar getekend, een vlakke parabool vormt een halslijn. Even later knipt een schaar langs de witte lijnen die de panden voor een jurk doet ontstaan. De extreme close-ups van Coco's handen, krijt en schaar vullen het filmdoek. Geluiden van het zachte krijt op stof en de knirpende schaar overstemmen de muziek. Deze sensatie van materie haalt verleden naar het zintuiglijke heden van de toeschouwer. De scène construeert een collectieve herinnering, of, zoals Deleuze schrijft: "It makes the past context inseparable from the present sensation."²⁰ Net als bij een persoonlijke herinnering komen feiten tot leven door middel van fictie. De sensatie die *Coco avant Chanel* in deze scène bij de toeschouwer teweegbrengt, werkt als een cinematografische variant op Prousts *mémoire involontaire*. Met de film als een collectieve herinnering, wordt een ervaring van verleden gecreëerd dat losstaat van het heden van toen en het heden van nu. Coco Chanel "rises up as past [...] in a pure past."²¹ Met de zintuiglijke sensaties van materie wil cinema de toeschouwer leiden naar een waarheid of essentie die zich buiten de tijd bevindt. Zodoende produceert de cinematografische herinnering aan het vroege leven van Chanel een nieuw verleden. De film streeft hier niet zozeer naar een realistische weergave van Coco's levensloop, maar zoekt in de onbeschreven geschiedenis van de zintuigen naar de essentie van haar radicale manier van denken en doen.

De kern van Coco's filosofie krijgt ook letterlijk vorm in de dialoog. Terwijl Coco een sober wit kraagje met spelden vastzet, bekijkt de bevallige actrice Emilienne d'Alençon zichzelf in de spiegel:

Emilienne: "Het is te streng."

Coco: "Je wilde als wees vermoord zijn."

•

²⁰ G. Deleuze, *Proust and Signs. The Complete Text* (Minneapolis 2000) 60.

²¹ Deleuze, *Proust and Signs*, 60-61.



Screenshot *Coco avant Chanel* (Anne Fontaine 2009).



Screenshot *Coco avant Chanel* (Anne Fontaine 2009).

Emilienne: "Je weet er niets van. Een wees draagt vodden. De arme ziel is bijna naakt. Verscheur de jurk een beetje."

Coco: "Nee."

Emilienne: "Alsjeblieft? ... Niet leuk. We willen toch dat mijn dijen en borsten gezien worden?"

Coco: "Het is opwindender als ze zich die inbeelden."

De geraffineerde stijl van het huis van Chanel en de nadruk die wordt gelegd op comfortabele stoffen en pasvorm wordt nog verder duidelijk wanneer Coco met haar nieuwe vriend Boy Capel over het strand loopt. Samen verbazen ze zich over de veelheid kostuums met te strakke corsetten, onpraktische linten, strikken en sluiers. Ingesnoerd en opgedoft dragen vrouwen rond 1910 nog steeds de zware mode van de *Belle Époque*. Voor de avondjurk die Coco dezelfde dag in een boutique laat maken, ruilt ze het corset en de ruches in voor eenvoudig losvallende elegantie. Of *Coco avant Chanel* met de strandscène een werkelijk moment weergeeft, is een vraag die zelfs haar beste biografen niet kunnen

beantwoorden. Chanel spinde haar eigen verleden tussen feit en fictie, en gaf vrienden en interviewers verschillende variaties op een herinnering. Geheel in de geest van deze recalcitrante Mademoiselle creëert de film een mogelijk verleden.

Chanel is een icoon, als modepionier en als onafhankelijke zakenvrouw. Haar gezicht is een masker dat zij zelf zorgvuldig heeft opgebouwd. Dankzij het medium film kan de regisseuse Anne Fontaine een portret schetsen uit alledaagse handelingen. Hier is het gezicht van Chanel haar handen en vingers die nauwgezet en met toewijding werken. De onopvallende handen die met vingerhoed, naald en draad gescheurd kant repareren, of die bij de grond de zoom van een jurk afspelden. De handen die een katoenen etui voor naaigerei oprollen. De camera registreert verveelde vingers tijdens het wachten op nieuw werk, vlijtige vingers en vingers waartussen een sigaret zit geklemd. Regelmatig verschijnen Coco's handen close-up in beeld. Het filmbeeld creëert zo een gezicht van Chanel dat ophoudt gezicht te zijn: "the face is in itself the close-up, the close-up is by itself face and both are affect."²²

Naast het beeld van een harde en precieze werker staat Chanel bekend om haar androgyniteit. Gekleed in herenkostuum ziet ze eruit als een jongetje, ze rijdt paard in een mannenzadel, danst als enige vrouw zonder lange handschoenen, en ze rookt, wat men in die tijd nog redelijk onfatsoenlijk vindt voor een vrouw. Haar jurken hebben een lage taille, ongeaccentueerde boezem en vallen soepel. Haar eerste bezoek aan zee inspireert Coco tot het maken van het befaamde gestreepte matrozenhemd. Door de androgynse verschijning van Audrey Tautou komen verleden en heden samen. In een interview met *Vogue* geeft regisseuse Anne Fontaine het belang aan van deze ontmoeting tussen tijd en lichaam: "[Audrey Tautou] is so thin, like a little boy when you see her from the back, and Chanel also has a very different body for this period. That is very important because if you have another body you create another way to wear this body."²³ Met het gezicht van androgynie en materie creëert Fontaines film een ahistorisch besef van tijd die de onsterfelijkheid van Chanel in beeld brengt.

Affect werkt als een membraan tussen cinema, geschiedenis en wetenschap. Het is "the invisible glue that holds the world together."²⁴ In de cultuurtheorie is affect een manier om hedendaagse sensaties in kaart te brengen: het visuele ritme van een schilderij, de tast van muziek, de textuur van cinema en literatuur als 'narrating presence'.²⁵ Affect gaat voorbij aan het postmoderne

²² G. Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image* (Londen 2002) 88.

²³ L. Milligan, 'Tautou Perfect', *Vogue.com* (04 augustus 2009); <<http://www.vogue.co.uk/news/daily/090804-anne-fontaine-chanel-director-talks.aspx>>

²⁴ Massumi, *Parables for the Virtual*, 217.

²⁵ I.C. Wimmers, *Proust and Emotion. The Importance of Affect in A la recherche du temps perdu* (Toronto/Buffalo/Londen 2003).

spel van hyperrealiteit en zet de waarheid van sensatie voorop. Het effect van affect in cinema is de mogelijke creatie van een alternatieve methode om ervaringen van het verleden af te tasten, te beschrijven en vorm te geven. •

Elise Wortel (1978) werkt aan onafhankelijk onderzoek over de werking van affect en de relatie tussen tijd en materie in de kunsten. Op 5 november 2008 is ze met haar dissertatie Textures of Time. A study of cinematic sensations of anachronism gepromoveerd aan de Radboud Universiteit Nijmegen in de richting Algemene Cultuurwetenschappen / Vergelijkende Kunstwetenschap.

(Advertentie)

Pen Shop

**Van Welderenstraat 40
Nijmegen
Tel. 024-3229032**

Pepijn Reeser

De historicus van de toekomst is een duizendpoot

Nieuwe presentatievormen voor een nieuw publiek

Themanummers over publiek en geschiedenis breken vaak een lans voor een meer publieksgerichte benadering van geschiedenis. Het is een sympathiek geluid waar geen weldenkend historicus tegen kan zijn, maar het mist urgentie. Immers, door een open deur loopt men zonder al te veel heisa naar binnen. Na instemmend geknik wordt dan ook overgegaan tot de orde van de dag. Om het debat enigszins op stoom te krijgen, poneer ik in dit artikel drie stellingen over de verhouding tussen vakhistorici, erfgoedprofessionals en het publiek.

Stelling: Het publiek wil de verkeerde geschiedenis.

'Historici in Nederland laten een gat vallen'. Het is juli 1986. Een 33-jarige hoogleraar Nederlandse letterkunde houdt in *Haagse Post* een pleidooi voor een meer verhalende en publieksgerichte geschiedschrijving. Een soortgelijk geluid klinkt twee maanden eerder tijdens een drukbezocht historisch congres in Utrecht. Daar spreekt een jonge geschiedfilosoof zich uit tegen de verwetenschappelijking van de geschiedbeoefening. Beide academici zetten zich in voor een meer literaire geschiedschrijving, die daardoor voor een breder publiek interessant is. Het geluid is verfrissend, maar niet nieuw. Of geschiedenis een literair genre dan wel een wetenschappelijke discipline vormt, is een vraag die de afgelopen eeuw door uiteenlopende prominenten als Jan Romein, Maarten van Rossem en recentelijk de Vlaamse historicus Jo Tollebeek in de eerste richting is beantwoord.¹

De stellingnemende wetenschappers in kwestie, Frits van Oostrom en Frank Ankersmit,² groeiden sinds hun optreden in 1986 uit tot toonaangevende

¹ Jo Tollebeek, *de Toga van Fruin. Denken over geschiedenis in Nederland sinds 1860* (Amsterdam 1990, 1996) 285-291; Maarten van Rossem in: Hans Wansink, 'Heimwee naar Huizinga', *Haagse Post* 30 (1986) 18-22.

² Van Oostrom in: *Ibidem*, F.R. Ankersmit, 'tegen de verwetenschappelijking van de geschiedbeoefening', in: F. van Besouw e.a. (red.) *Balans en perspectief. Visies op de geschiedwetenschap in Nederland* (Groningen 1987) 55-72.

academici. De geschiedwetenschap is in die periode echter niet minder wetenschappelijk geworden, integendeel. De legitimiteit van geschiedenis als wetenschappelijke discipline ligt nog steeds in een controleerbare methodiek en niet in bijvoorbeeld het bevorderen van historisch besef of het scheppen en ondersteunen van een nationaal verhaal. Tot ver in de twintigste eeuw lagen deze verhoudingen anders. Als geen ander zijn historici bekend met de geschiedenis van hun vakgebied en weten ze hoe nationale staten en geschiedenis als academische discipline elkaar groot hebben gemaakt. Pas vrij recent ontworstelden vakhistorici zich aan de banden van natie en zuil. Het ligt voor de hand dat ze nuverig zijn om zich in nieuwe keurslijven te hullen.

De terughoudendheid ten opzichte van politieke of zelfs nationalistische agenda's komt aan de oppervlakte rond de plannen voor een Nationaal Historisch Museum (NHM). Onder vakhistorici roept in eerste instantie voornamelijk het begrip 'nationaal' verzet op.³ De moeizame relatie tot 'het nationale' blijkt ook wanneer in 2007 de journalisten Hans Wansink en Willem Velema in een wat rancuneus artikel in *de Volkskrant* stellen dat vakhistorici zich meer moeten inzetten om de nationale geschiedenis en identiteit te propageren.⁴ In afwijzen de reacties gaan de hoogleraren Remieg Aerts en Ido de Haan in op de taakopvatting van de academicus: 'Zoals het hoort, onderzoeken historici het verleden kritisch en analytisch, juist om een lichtzinnig misbruik ervan te ontcrachten⁵ en 'historici zijn zich op andere vragen dan de opkomst en bloei van de eigen natie gaan richten. Ook in de geschiedwetenschap is sprake van een toenevende specialisatie. De discipline is daardoor onmiskenbaar gefragmenteerd. Maar tegenover het verlies aan status als aangevers van het nationale narratief staan toegenomen precisie en systematiek van het historische onderzoek, en per saldo een grotere reikwijdte en relevantie van de bevindingen.⁶

Of de reikwijdte en relevantie van methodisch verifieerbare bevindingen inderdaad groter zijn dan die van nationale verhalen, is nog maar de vraag. Het lijkt me dat dit vooral opgaat als we ervan uitgaan dat het publiek bestaat uit vakgenoten en intellectuelen, en dus een kritische en geen nostalgische of esthetische benadering van het verleden heeft.⁷ De vakhistoricus relateert,

³ O.a. Maria Grever, 'Geen identiteit zonder oriëntatie in de tijd. Over de noodzaak van chronologie', *BMGN* 124-3 (2009); N. van Sas, 'Geschiedenis – Herinnering – Identiteit. De historici en het Nationaal Historisch Museum', *Ibidem*. Beide bijdragen werden uitgesproken op het KNHG-debat over het NHM, 26 juni 2009.

⁴ Hans Wansink en Willem Velema, 'Vaderlands gevoel geeft richting', *de Volkskrant* d.d. 22-12-2007.

⁵ Remieg Aerts, 'Historici prediken niks, dus ook geen relativisme', *de Volkskrant* d.d. 03-01-2008.

⁶ Ido de Haan, 'Op het dwaalspoor van de geschiedenis. Geeft vaderlands gevoel richting? Reacties op Willem Velema en Hans Wansink', *de Volkskrant* d.d. 02-01-2008.

⁷ Vgl. het welhaast onontkoombare F. Nietzsche, *Over nut en nadeel van geschiedenis voor het leven* (Groningen 2006).

analyseert, plaatst gebeurtenissen en personen in een context en interpreteert. Een dergelijke houding sluit aan bij de wetenschappelijke ontwikkelingen van de afgelopen decennia, waarin veel aandacht bestaat voor verschillende perspectieven en het dientengevolge naast elkaar plaatsen van interpretaties, in plaats van het verdedigen van één narratief. Ook zijn Nederlandse universiteiten inmiddels onderdeel van internationale netwerken, ze concurreren om studenten en onderzoeksgelden en rekenen hun wetenschappelijk personeel af op publicaties en citatenscores, waarbij *peer reviewed* vaktijdschriften veel hoger scoren dan populairwetenschappelijke- of opiniebladen. Om zich in een dergelijk academisch landschap staande te houden, is verwetenschappelijking van de geschiedwetenschap niet alleen verklaarbaar maar ook noodzakelijk.

Toch wringt ergens de schoen – de klacht van Wansink en Velema is niet helemaal uit de lucht gegrepen. Ze maakt duidelijk dat in ieder geval een deel van het publiek een andere verwachting heeft van wat de geschiedwetenschap vermag. Waar historici juist omzichtig met het verleden omgaan, wil het publiek eerder duidelijkheid – geen grijs verleden maar goed en fout. Historische discussies op internet, die na verloop van tijd vrijwel altijd uitlopen op vergelijkingen met Adolf Hitler, de NSB of de Holocaust, kan de academicus eenvoudig negeren. Dat ligt moeilijker rond serieuze vraagstukken waarbij vakhistorici recentelijk betrokken waren: was natuurwetenschapper Debye wel of niet fout in de Tweede Wereldoorlog? Wie had er schuld aan de val van Srebrenica? Was de inval in Irak legitiem?⁸ Dat context, interpretatie en nuance bij dergelijke vraagstukken een grote rol spelen is een open deur, maar tegelijkertijd een boodschap waaraan het publiek – dat natuurlijk uit allerlei individuen en groepen bestaat, maar op dit vlak wel een gemeenschappelijk aspect kent – minder belang lijkt te hechten dan vakhistorici.

Historicus Ed Jonker schreef in 2002 in voorliggend tijdschrift dat 'de klacht van historici is, dat het publiek het verkeerde soort geschiedenis wil'.⁹ Het is een bezwaar dat nog steeds actueel is, al zijn er natuurlijk uitzonderingen op de regel. Vakhistorici lijken zich voornamelijk te zien als hoeders van het verleden. Ze waken voor mis- of al te lichtzinnig gebruik van geschiedenis.¹⁰ Dit is

⁸ Hans Blom e.a., *Srebrenica, een 'veilig' gebied: reconstructie, achtergronden, gevolgen en analyses van de val van een Safe Area* (Amsterdam 2002); Martijn Eickhoff, *In naam der wetenschap? P.J.W. Debye en zijn carrière in Nazi-Duitsland* (Amsterdam 2007); en: Willibrord Davids e.a., *Rapport commissie van onderzoek besluitvorming Irak* (Amsterdam 2010).

⁹ Ed Jonker, 'Geschiedwetenschap en publiekshistorie', *ET•VT* 21-3 (2002) 145-151, aldaar 145.

¹⁰ Bijvoorbeeld: Joep Leerssen, 'Vroeger is een ander land. Nationaal narcisme vertroebelt de blik op het heden', *de Academische boekengids* 52 (2005) 13-14, waarvan de eerste zin luidt: 'De toegenomen belangstelling voor geschiedenis brengt ook misbruik met zich mee.' Nelleke Noordervliet, 'de verkrachting van de muze Clio', *Trouw* d.d. 04-09-2010 pleitte onlangs zelfs voor een Meldpunt Geschiedenis.

een respectabele maar beperkende positie. Door de nadruk te leggen op wat geschiedenis wetenschap maakt, raakt het grote publiek meestal niet via vakhistorici in aanraking met het verleden. Academici zijn, waar het de omgang van een breed publiek met geschiedenis betreft, kortom vaak eerder waak- dan blindegeleidend.

Stelling: De academische historicus heeft voor het brede publiek de rol van relevante autoriteit verloren.

Het verleden is nooit een domein geweest waarover vakhistorici exclusief hun licht lieten schijnen. De afgelopen decennia begaven neerlandici als Van Oostrom, Herman Pleij, Nelleke Noordervliet en Marita Mathijssen zich nadrukkelijk op historisch terrein en veel 'persoonlijke' geschiedenissen worden geschreven door journalisten als Suzanna Jansen, Judith Koelemeijer, Annejet van der Zijl en Geert Mak. Dat vakhistorici er soms een moeizame relatie met dergelijke 'makelaars in geschiedenis'¹¹ op nahouden, bleek na de eerste afleveringen van Moks *In Europa* in 2007. Vakhistoricus Willem Melching stelde dat Mak zich met deze serie op het vlak van feiten en interpretaties belachelijk maakte. Hij had beter enkele academici bij het project kunnen betrekken. Mak reageerde fel: 'Wie in Nederland de kop boven het maaiveld uitsteekt, wordt gekortwiek. Waarom namen de vakhistorici zelf niet eens initiatief, in plaats van commentaar te leveren vanaf de zijlijn?'¹²

Deze controverse vormt een dieptepunt in de verhouding tussen academische wereld en de grote groep journalisten, musea, schrijvers, televisiemakers en creatievelingen die zich met het verleden bezighoudt en die ik hier voor het gemak onder de noemer 'erfgoedsector' vang. Maar er zijn ook gelukkiger ontmoetingen mogelijk. Zo mag het NHM zich verheugen op grote bereidheid onder academici om mee te denken en voorlopige concepten te toetsen. En de boekenserie *Plaatsen van Herinnering*¹³, begonnen als een publieksgericht academisch initiatief, krijgt een fysieke pendant in het door het NHM gelanceer-

¹¹ Deze treffende omschrijving is van Dolly Verhoeven, *Met open vensters. Nijmeegse geschiedenis tussen wetenschap en publiek* (Nijmegen 2009) 15.

¹² Willem Melching, 'In Europa barst van de fouten', *De Volkskrant* 07-11-2007; Geert Mak, 'Willem Melching zoekt spijkers op laag water', *De Volkskrant* 12-07-2007; en: 'kritiek op serie Geert Mak', *AVRO EenVandaag* d.d. 12-12-2007.

¹³ *Plaatsen van herinnering* (Amsterdam 2005 – 2007), vier delen. Het initiatief borduurt voort op het werk van Pierre Nora, *Les lieux des memoires* (Parijs 1984 – 1992). Nora stelt dat geschiedenis 'dood' is en dat herinnering er een brug naartoe vormt. Zijn 'lieux' zijn dan ook herinneringen in de breedste zin van het woord. In de Nederlandse versie is gekozen voor fysieke plaatsen. Een vergelijkbaar Belgisch initiatief – Jo Tollebeek e.a., *België. Een parcours van herinnering* (Amsterdam 2008) twee delen – neemt een tussenpositie in.

de project *Plaatsen INNL*. Dit project draagt zorg voor het digitaal ontsluiten van jaarlijks zo'n vijftig historische locaties.¹⁴

Er bestaan dus succesvolle en minder succesvolle vormen van samenwerking tussen de academische wereld en de erfgoedsector. Meer reflectie over hoe deze velden zich idealiter tot elkaar verhouden is zinvol, omdat ze moeilijk zonder elkaar kunnen. De erfgoedsector heeft behoefte aan hoogwaardige, bruikbare historische kennis. Voor academici geldt dat ze het grote publiek, mede vanwege de verwetenschappelijking van de geschiedwetenschap, vaak niet meer direct maar via de vertaalslag van de erfgoedsector bereiken. Bijdragen over geschiedenis en publiek vertrekken vaak vanuit de constatering dat er in Nederland een grote en toenemende belangstelling voor het verleden bestaat. Dit klopt, al moeten we ons wel realiseren dat het vaak dezelfde mensen zijn die historische boeken kopen, geschiedenisprogramma's bekijken en musea bezoeken.¹⁵ Zoals vermeld heeft het publiek een eigen omgang met geschiedenis. Deze is sterk gericht op herkenbaarheid en raakvlak met de persoonlijke achtergrond. Ook speelt nostalgie onmiskenbaar een rol.¹⁶ De erfgoedsector hanteert dit gegeven vaak als vertrekpunt voor beleid en producties. Recentelijk kozen bijvoorbeeld zowel het Amsterdams Historisch Museum als het Historisch Museum Rotterdam ervoor het begrip 'historisch' uit de naam te schrappen. De filosofie hierachter is dat de musea in kwestie niet simpelweg het verleden tonen maar de geschiedenis relevantie verlenen door heden en verleden te verbinden.¹⁷

Mede door deze strategie is de erfgoedsector voor het brede publiek – in wezen: alle Nederlanders – naast het onderwijs de meest relevante historische autoriteit geworden. Academische historici, bijvoorbeeld in de wetenschappelijke staf van musea, spelen hierbij een rol op de achtergrond en zijn voor het grote publiek dus niet beeldbepalend wanneer het gaat om 'gewone' en door hen als relevant ervaren geschiedenis. Voor wie is deze taakverdeling problematisch? Voor het publiek niet, dat krijgt immers in behoorlijke mate de geschiedenis waaraan het behoefte heeft. Voor de erfgoedsector ook niet, die vaart wel bij de grote belangstelling voor het verleden. Voor de vakhistorici is het evenzeer geen direct probleem, aangezien zij zich voornamelijk op een wetenschappelijk of intellectueel publiek richten. Er is één kleine maar toch niet onbelangrijke groep voor wie deze taakverdeling wel tot denken aanleiding geeft: geschiedenisstudenten.

¹⁴ Zie de website *Plaatsen.innl.nl*. Het project biedt o.a. smartphonebezitters in de toekomst de mogelijkheid op digitale wijze te ontdekken welke historische locaties er bij hen in de buurt zijn.

¹⁵ Frank Huysmans en Jos de Haan, *Het bereik van het verleden. Ontwikkelingen in de belangstelling voor cultureel erfgoed* (Den Haag 2007).

¹⁶ Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland, 1945 – 2000* (Hilversum 2002).

¹⁷ Liesbeth Sparks, 'Niet geschiedenis maar nostalgie is in de mode', *Trouw* d.d. 11-09-2010.



Historische automatiek.

Foto: Fred Ernst.

zen. Een groter maar wellicht vluchtiger bereik heeft de televisie; de kijkcijfers van *In Europa* (tot 1 miljoen) en *Andere Tijden* (gemiddeld 500.000) zijn fraai.

Stelling: Het publiek leest geen boeken, we moeten op zoek naar nieuwe vormen.

'Aan de indruk dat veel historici bovenal boekenliefhebbers en in mindere mate tijdschriftliefhebbers zijn, valt moeilijk te ontkomen', aldus historicus Kees Ribbens in een vorig themanummer van dit blad.¹⁸ De focus op boeken en tijdschriften is wel te verklaren; veel historici delen een fascinatie voor oude bronnen en literair materiaal. Met het schrijven van boeken wordt echter slechts een select publiek bereikt. In weerwil van wat bovenstaande stelling doet vermoeden, lezen Nederlanders natuurlijk wel geschiedenisboeken. Er is zelfs een select aantal titels dat grote oplages haalt. De best verkochte historische werken uit het vorige decennium, *Maks De eeuw van mijn vader* en *In Europa*, gingen allebei zo'n 400.000 keer over de toonbank. Een record, maar niet genoeg om alle Nederlanders te bereiken. Dat doet de erfgoedsector overigens ook niet. Het Nederlands Openluchtmuseum te Arnhem, dat van de historische musea jaarlijks het grootste aantal Nederlandse bezoekers heeft, verkoopt jaarlijks zo'n 450.000 entreebewij-

¹⁸ Kees Ribbens, 'Allemaal verleden? Enkele bespiegelingen over niet historici en het verleden', *ET•VT* 21-3 (2002) 133-144, aldaar 134.

Toch bereiken dergelijke initiatieven voornamelijk oudere, historisch geïnteresseerde doelgroepen die al iets van geschiedenis afweten of kapitaalcrachtig en geïnteresseerd genoeg zijn voor de aanschaf van historische boeken. Om ook in de toekomst een breed publiek te bereiken, is het voor zowel de academische wereld als de erfgoedsector zaak om nieuwe vormen te ontwikkelen. Veel projecten die het NHM recentelijk ontplooit, zijn hierop gericht. Denk bijvoorbeeld aan het initiatief *Automatiek INNL*, een 'trekmuur' waaruit voor één of twee euro een historisch object kan worden gehaald – van oude munten en gebruiksvoorwerpen tot reproducties van historische voorwerpen of objecten. De koper krijgt vervolgens een kort animatiefilmpje met achtergrondinformatie te zien en kan via een website nieuwe objecten aandragen en in gesprek gaan over het object. Het is een vorm die ver afstaat van het historische boek, maar juist daarom een nieuw publiek bereikt.¹⁹

Hoe verhouden dergelijke initiatieven zich tot de historici van de toekomst? Van de meer dan dertigduizend studenten die aan een letterenfaculteit een opleiding volgen, komt minder dan 2% in een promotietraject terecht. Voor geschiedenisstudenten is een exact percentage moeilijker te geven maar het ligt waarschijnlijk niet veel hoger.²⁰ Dit betekent dat voor het overgrote deel van de nieuwbakken historici er geen wetenschappelijke carrière in het verschiet ligt. Deze constatering heeft ertoe geleid dat inmiddels ook in Nederland masters publieksgerichte geschiedenis worden aangeboden. Nijmegen had in 2009 de primeur met een eerste hoogleraar op dit gebied.²¹ De ervaring met een eerdere noviteit als gendergeschiedenis leerde dat een dergelijk initiatief vooral succesvol is wanneer het niet als margegebied, maar in samenhang met andere invalshoeken gestalte krijgt. Publieksgerichte geschiedenis zou dan ook niet alleen moeten leiden tot meer inzicht in hoe verschillende individuen omgaan met het verleden. De kennis die deze studie oplevert, heeft idealiter ook invloed op hoe studenten hun academische bezigheden leren presenteren.

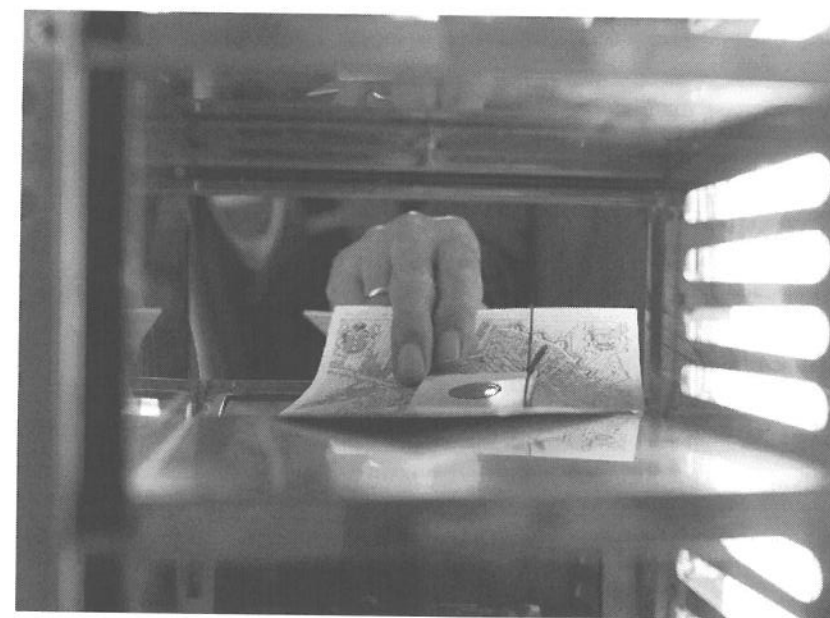
Hier liggen veel meer kansen dan op dit moment worden benut. Jonge, creatieve academici kunnen een veel grotere rol vervullen in het overbruggen van de afstand tussen de groepen die ik in dit artikel onderscheid: wetenschap, erfgoedprofessionals en publiek. Hiervoor is het belangrijk dat er een klimaat bestaat waarin studenten vanaf dag één leren nadenken over het publiek dat er

¹⁹ Voor meer informatie, zie *Automatiek.innl.nl*.

²⁰ Cijfers via VSNU, te raadplegen via <http://www.vsnu.nl/web/show/id=76105/langid=43>. Enkele indicaties: De sector Taal en Cultuur had in 2009 in totaal 34263 ingeschreven studenten en 597 promovendi. Deze verhouding is 1,7%. In 2008 begonnen 5826 studenten aan een opleiding binnen de sector Taal en Cultuur, en begonnen 184 promovendi aan een promotietraject. Deze verhouding is 3,15%. In 2009 begonnen 1.329 studenten aan een geschiedenisbachelor en 465 aan een geschiedenismaster. Geschiedenispromovendi worden door de VSNU niet apart geteld.

²¹ Prof. dr. Dolly Verhoeven, zie noot 9 en haar bijdrage elders in dit blad.

voor hun activiteiten bestaat. Een voorbeeld: vrijwel alle universiteiten bieden studenten de faciliteiten aan om een eigen website te bouwen. Zou het een goed idee zijn om studenten te verplichten een deel van wat ze tijdens hun studietijd schrijven op hun eigen site te publiceren? De kennis die ze opdoen wordt zo via het meest toegankelijk platform dat er momenteel is, het internet, ontsloten en met het publiek gedeeld. De student bouwt een portfolio op dat, na afloop van de studie, ongetwijfeld van pas komt. Aangezien het werk openbaar is, kunnen studenten er door lezers op worden aangesproken en maken ze al tijdens hun studie kennis met hun publiek.



Historische automatiek door de muur. Foto: Fred Ernst.

Tot besluit

Het historisch metier is van oudsher gericht op het schrijven van een schriftelijk onderzoeksverslag. Hier is de afgelopen tweehonderd jaar weinig verandering in gekomen. De meest recente veranderingen lagen op methodisch vlak: de geschiedwetenschap is de afgelopen decennia onmiskenbaar wetenschappelijker geworden. Het 'gat' dat hierdoor ontstond, is ingevuld door erfgoedprofessionals – van televisie- en tentoonstellingsmakers tot schrijvers, journalisten en kunstenaars. Voor historici in opleiding biedt deze taakverdeling de kans een brug te slaan tussen de wetenschappelijke wereld, erfgoedsector en publiek. Daarvoor zullen ze zich echter niet alleen op wetenschappelijk vlak moeten ontplooiën, maar zich ook nieuwe presentatievormen eigen moeten maken. Wat mij betreft ligt vernieuwing van het vakgebied de komende decennia niet

enkel op het inhoudelijke vlak, maar veeleer op het gebied van presentatie en vormgeving. De geschiedschrijving is kwalitatief immers van hoog niveau maar beperkt zich nog teveel tot geschreven teksten voor een hoogopgeleid publiek. Krijgen we in de toekomst steeds meer historici die afstuderen met een televisieprogramma, film, blog, tentoonstelling, een computerprogramma of een andere creatieve uiting? Mij lijkt dit voor zowel academici, erfgoedsector als publiek een goede zaak.

Pepijn Reeser (1984) studeerde van 2002 tot 2008 geschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen en volgde daarnaast vakken politicologie, rechten en journalistiek in Gent en Groningen. Tijdens zijn studie was hij betrokken bij verschillende journalistieke en museale projecten. Sinds 2008 is hij als conservator verbonden aan het Nationaal Historisch Museum.

Jac Geurts

De visualisering van het verleden

Foto's, films en de historische werkelijkheid

Onder historici wordt tegenwoordig geklaagd dat het historisch besef binnen onze samenleving aan het verdwijnen is, maar is dit wel juist? Iedereen herinnert zich bepaalde gebeurtenissen, zeker wanneer deze door een foto of een speelfilm met veel dramatische effecten uit-gebeeld wordt. Bovendien trekken musea en archieven steeds meer bezoekers: het 'cultuurtoerisme' groeit gestaag. Er is duidelijk meer belangstelling voor het verleden, maar dan op een andere manier: niet alleen via boeken, kranten en tijdschriften, maar ook via televisieprogramma's, het internet en historische films. Het verleden is daardoor voor velen verbrokkeld en individuëler, willekeurig en vrijblijvend, en onderhevig aan snel wisselende hypes. Het geschreven geschiedverhaal, lange tijd de belangrijkste vorm van onze kennis, is vervangen door een veelheid aan verhalen: de uitbeelding als bron voor historische kennis wordt steeds groter. Het grote probleem is echter hoe abstracte concepten, die een historicus gemakkelijk kan verwoorden, te visualiseren.

Het verleden kan tegenwoordig op diverse manieren in beeld gebracht worden. Dit heeft zonder meer te maken met de technische vooruitgang in (ver) beeldmogelijkheden en de verspreiding daarvan: de opkomst van televisie en internet. Ons beeld van het verleden wordt steeds meer door de media, en dan vooral televisie en speelfilms, bepaald. De journalist Michaël Zeeman heeft het eens mooi verwoord: "Het begrip 'Beeldenstorm' - het systematisch verwijderen van afbeeldingen - is in het tegendeel overgegaan; het stormt beelden, de godganse dag en nacht lang".¹ Maar hoe verhouden die foto's en filmbeelden zich ten opzichte van de historische gebeurtenissen? Kunnen zij een registratie van de werkelijkheid zijn, wanneer we die werkelijkheid nooit beleefd hebben? Historische speelfilms moeten immers in elk geval een zo groot mogelijk publiek bereiken en entertainment bieden om voldoende geld op te brengen. Dit gebeurt door "een werkelijkheid uit het verleden in beeld brengen door middel van een nagespeeld verhaal in een geënceneerde werkelijkheid".² In films, maar ook in foto's worden daardoor vaak toekomstverwachtingen, waarden en normen, stereotypen, vooroordelen en specifieke visies op heden en verleden door elkaar gemengd. Een dergelijk beeld geeft niet alleen een eigen interpretatie van een

¹ Bas Heyne, 'In memoriam', *NRC-Handelsblad*, 29 juli 2009.

² B. de Wever, 'Historische films. Speelfilms als medium in de geschiedenisles', <http://users.telenet.be/michel.vanhalmefilms53.htm>.

historische gebeurtenis weer, maar tegelijkertijd ook kritiek en commentaar op de problemen van de eigen tijd. Door deze manier van uitbeelding wordt de geschiedenis onvermijdelijk gekleurd.

Is deze 'medialisering' van het verleden te betreuren? We moeten er rekening mee houden dat de opkomst van foto's, films en televisie het 'contemporaine' beeld van het (nabije) verleden evenzeer bepaald hebben als het 'ouderwetse' onderzoek in archieven: onze historische kennis van het fascisme, de sociale bewegingen, de vele oorlogen, de moord op president JFK en de aanslagen van 9/11 zijn 'geprägt' door foto's en filmbeelden. Foto's, maar vooral films laten zien hoe mensen in het verleden geleefd hebben en hebben daardoor impliciet of expliciet invloed op de historische kennis van het publiek. Films kunnen immers het echte leven imiteren, en dus ook het verleden, wat in boeken vaak niet mogelijk is. Van de andere kant zijn foto's en films een empathische reconstructie van het verleden, maar zijn zij in staat de complexiteit van datzelfde verleden te bevatten?³ Films creëren illusies, maar bekritisieren deze niet. De kijker gaat daarbij in die illusie op, maar mist de kritische kijk en de professionele instelling van de historicus. Zijn de rollen van film liefhebber en historicus daarom onverzoenbaar?⁴ Kan de kijker (achteraf) de illusie van zich afschudden en kritisch nadenken over film of foto? Beseft het publiek dat het niet naar de historische werkelijkheid kijkt, maar naar een (mogelijke) illusie?

Voor mij is een speelfilm, maar ook een foto een taal, die zoals bij het geschreven geschiedverhaal, structuur in de werkelijkheid probeert aan te brengen. De vraag die steeds weer gesteld wordt, is of het verhaal van de historicus niet beter is; een vollediger werkelijkheid weergeeft? Het antwoord kan kort zijn. De constructies van een historicus kunnen evenzeer eenzijdig en empathisch zijn en onjuiste feiten presenteren of illusies weergeven. Ook boeken en artikelen zijn geen weergave van de volledige werkelijkheid. Zij zijn dus niet per se betere bronnen voor waardevolle historische informatie dan films.⁵

In deze bijdrage wil ik deze verschuiving van woord naar beeld nader bekijken. Er is namelijk een grenzeloze overschatting van het historische beeld als kennisbron. Kunnen foto en film daarom als bron voor kennis van het verleden au-sérieux genomen worden? Ik maak hierbij een onderscheid tussen foto's en speelfilms.

³ Uitstekende inleidingen op de wisselwerking tussen film en geschiedenis is William Guynn, *Writing History in Film* (New York en London 2006), en R.A. Rosenstone, *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past* (Princeton, Ma 1995). Eveneens Idem, 'History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History on Film', *The American Historical Review*, 93 (1988) 1173-1185.

⁴ D. Herlihy, 'History in Images/History in Words: Am I a Camera? Other Reflections on Films and History', *The American Historical Review*, 93 (1988) 1186-1188.

⁵ C. Vos, *Het verleden in bewegend beeld: inleiding in de analyse van audiovisueel materiaal* (Houten 1991) 145-147.

"Een foto zegt meer dan duizend woorden".

Hoe vaak zijn deze woorden al uitgesproken? Maar is de camera werkelijk een ooggetuige, een tijdmachine die ons het verleden toont? Suggesteren foto's de werkelijkheid of zijn ze slechts een illusie hiervan?

Waarom blijft een bepaalde foto in het geheugen hangen? Zonder moeite kun je een aantal redenen noemen: de foto zet ons aan het denken of bevestigt of wijzigd ons oordeel over de wereld; er is een persoonlijk verhaal mee verbonden zodat het zien van de foto dat verhaal weer oproept; of de foto staat voor een groter geheel van gebeurtenissen (de iconowaarde). Maar de receptie van een foto is én zeer persoonlijk



Robert Capa, Vallende soldaat, (Spanje, 5 september 1936)⁶

én zeer tijdgebonden. Foto's die bij sommigen nog altijd op het netvlies gebrand staan – de foto van de 'vallende soldaat' tijdens de Spaanse Burgeroorlog; de jubelende blijdschap van de Oostenrijkers bij de Anschluss in 1938 tegenover het verdriet van de Fransman, die in huilen uitbarst als hij het Duitse leger in juni 1940 over de Champs-Élysées ziet marcheren; de razzia in het Joodse getto in Warschau in 1943, de executie van de Vietcongstrijder in Vietnam in 1967; de neergeschoten student op Kent State University (Ohio) tijdens protesten tegen de Vietnamoorlog – al deze foto's zeggen jongeren soms net zo weinig als foto's uit de Boerenoorlog. Zij kennen de context niet meer en kunnen zich er niet meer mee identificeren, en identificatie geldt als een van de psychologische factoren die een foto emotioneel maken.



Onbekende fotograaf, Oostenrijkse blijdschap bij de Anschluss (Wenen, 12 maart 1938)



Onbekende fotograaf, Frans verdriet bij de Duitse verovering van Parijs (14 juni 1940)

⁶ Tenzij anders vermeld zijn alle illustraties via Google-images gevonden.



Onbekende fotograaf, De 8 jarige Tsvi Chaim Nussbaum (Warschau, 1943)

Eddie Adams, Standrechtelijke executie van vermeende Vietcongstrijder (Saigon, 1 februari 1968)



Video-still van een neergeschoten student (Kent State University, 4 mei 1970)

Het is bovendien naïef te verwachten dat de feiten op een foto op eenzelfde manier worden begrepen door mensen op andere plaatsen in andere tijden.⁷ Fotograaf en kijker zijn dragers van ideologieën, die hun stempel drukken op het maken, maar ook het 'lezen' van de resultaten van de lens. Elke foto is daarom altijd uniek, en zelden of nooit helemaal representatief voor het verhaal dat ze willen vertellen.

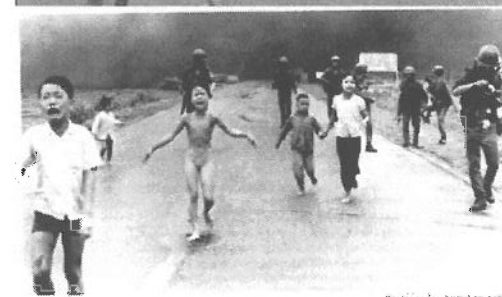
⁷ St. Mayes, 'Lessen van de geschiedenis', in *World Press Photo. Dit kritisch weerzien* (Den Haag 1995) 80.

Fotografen bezitten de macht met hun foto's de geschiedenis te beïnvloeden. Zeker, maar zijn ze daarom waar? "Je moet de waarheid vertellen met je foto's", maar vaak is die werkelijkheid gemanipuleerd door bewuste encenering, retouchering, perspectief, lichtval, montage, compositie, selectie en uitsnede.⁸ Om het drama of de esthetiek te vergroten zijn de meeste iconische foto's vaak gemanipuleerd. Geven ze dan de werkelijkheid nog wel weer? Zijn ze een onomstotelijk bewijs van de werkelijkheid, zoals we bijna vanzelfsprekend geloven?

De symbolische betekenis van de foto heeft te maken met de politieke, maatschappelijke, propagandistische of culturele context waarin het beeld wordt geplaatst. Omdat er bijna altijd meerdere foto's van eenzelfde gebeurtenis gemaakt zijn, zorgt de fotoredacteur van krant of tijdschrift voor een extra filter tussen fotograaf en kijker. Vaak heeft de fotograaf dan ook geen idee van de impact van zijn foto's: Mark Godfrey, fotograaf tijdens de Vietnam-oorlog, zei eens: "Often I was horrified to find out that the photograph made high drama out of field situations which were boring and tedious".⁹ Ook is het bekend dat bij de komst van de media, mensen zich anders gaan gedragen.

Bekend met de propagandistische mogelijkheden van het beeld sloven zij zich uit met branden, vernielen of martelen om alles nog dramatischer te laten lijken. Camera-man Sorius Samura is ervan overtuigd dat zijn aanwezigheid tijdens de burgeroorlog in Sierra Leone in 1999 tot de moord op een jonge man heeft geleid, die voor zijn leven smeekte. "I still can't forgive myself."¹⁰

In retrospectief blijven foto's, meer dan filmbeelden, 'hangen'. Een aantal daarvan, dat beslissend is voor ons collectieve geheugen, zijn geënceneerd. Het meisje,



Nick Ut, Kim Phuc en broertje (Vietnam, 8 juni 1968)

⁸ E. Meijer, 'Het fotografische geheugen : twaalf kenners over persfotografie', *World Press Photo*, 29

⁹ Harry Evans, *War Stories: Reporting in the time of conflict from the Crimea to Iraq* (Bunker Hill 2003).

¹⁰ Ibidem.



Joe Lowery en Joe Rosenthal, Raising the Flag on Iwo Jima (19 februari 1945)

haar rug geblakerd door napalm, dat schreeuwend van pijn wegrent van de oorlog, kijkt alleen de kijker aan, de rest van de kinderen en de soldaten lijken absoluut geen interesse te hebben. De blik van de toeschouwer wordt automatisch naar haar getrokken, wat haar naaktheid vergroot, en tegelijkertijd ons gevoel van afkeer van de oorlog vergroot. Toch is deze foto, hoe gruwelijk ook, bewerkt. Op een andere foto van dezelfde gebeurtenis is te zien dat de fotograaf een stukje aan de rechterkant afgeknipt heeft om de dramatische zeggenschap van de foto te vergroten.

De verovering van Mount Suribachi op het eiland Iwo Jima in februari 1945 werd 's ochtends door Lou Lowery vereeuwigd, maar omdat de gebruikte vlag te klein was om elke Amerikaanse soldaat van dit heroïsche feit op de hoogte te stellen, werd 's middags de fotosessie door Joe Rosenthal herhaald met een van de meest iconografische foto's van de Tweede Wereldoorlog als resultaat.

De foto die fotograaf Yevgeny Khaldei van de verovering van de Rijksdag in Berlijn met Oekraïense soldaten maakte, moest op hoog bevel overgedaan worden met soldaten uit Georgië, het geboorteland van Stalin. Daarbij moest de foto ook nog bewerkt worden, omdat de soldaten aan elke arm een aantal door plundering verkregen horloges droegen.



Yevgeny Kaldey (Berlijn, 30 april 1945)

Elke foto is waar, maar bijna elke foto is ook een leugen. We zien wat we willen zien. Een mooi voorbeeld is de bekende foto van de Chinees die tijdens revolte op het Plein van de Hemelse Vrede in Peking in juni 1989 in zijn eentje een



Jeff Widener, Plein van de Hemelse Vrede (Peking, 5 juni 1989)

colonne tanks tegenhoudt. In het Westen werd de foto een icoon van heldhaftige burgermoed. Voor de Chinese regering een bewijs van menselijkheid en terughoudendheid van het leger: de man werd immers niet overreden. 'Foto's vertellen ons de waarheid niet, wij geven waarheid aan de foto's.'¹¹

De foto van het 'Servische concentratiekamp' in Bosnië (1992) kun je ronduit een vervalsing noemen, omdat er niet bij werd gezegd dat de cameraploeg filmde vanuit een door prikkeldraad omgeven ruimte. De 'gevangenen' staan dus in de vrije ruimte en de magere persoon in het midden bleek een toevallig aanwezige zwaar zieke Bosniër te zijn.

Enkele andere bekende voorbeelden van gemanipuleerde foto's. Toen Stalin het hoofd van de Russische geheime dienst Nikolai Yezhov niet meer vertrouwde, werd hij niet alleen weggezuiverd, maar ook weggeretoucheerd.



Penny Marshall, Servisch concentratiekamp (Bosnië, 11 oktober 1993)

Maar ook de Amerikanen waren al vroeg van de kracht van dit medium overtuigd. Wanneer president Franklin Delano Roosevelt in de dertiger jaren van de vorige eeuw moeite heeft om zijn New Deal maatregelen door te zetten, krijgen fotografen de opdracht om de ellende zo te fotograferen dat ingrijpen mogelijk wordt. De

¹¹ Vicki Goldberg, *The Power of Photography; how photographs changed our lives* (New York 1991).



Onbekende fotograaf, Stalin met en zonder Nikolai Yezhov (Moskou-Wolga kanaal, 1940)

of *Documentary* luidt als volgt: "...de realiteit te laten zien door ofwel feitelijke filmopname ofwel door een integere en gerechtvaardigde reconstructie [...] met als doel het eerlijk tonen van problemen en oplossingen daarvan".¹² Toch

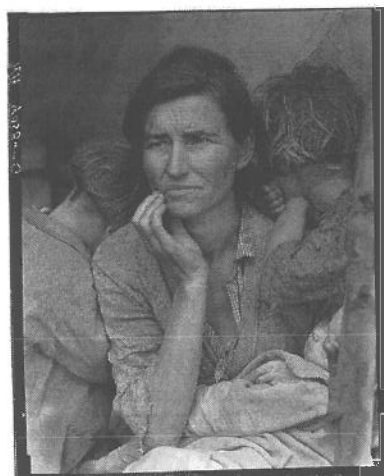


Dorothea Lange, Migrant Mother (California, februari/maart 1936)

alom bekende foto van Dorothea Lange, *Migrant Mother* is op die manier geënsceneerd. De meest emotionele afdruk van een zestal foto's werd gebruikt om de Amerikanen te overtuigen dat de federale overheid wel moest ingrijpen.

Aan de andere kant werd het filmaffiche van *Schindler's List*, over de Duitse fabrikant die een aantal Joden van de gaskamers redde, onmiddellijk wegens manipulatie afgewezen. De helpende hand van de 'goede' Duitser op het affiche, waarmee tegelijkertijd ook de hoop op een nieuw leven in de staat Israël werd gesymboliseerd, wezen velen als afschuwwekkend af.

Al deze opmerkingen gelden in meer of mindere mate ook voor vele documentaires. De definitie van een documentaire volgens de *World Union*



¹² I. Aitken, *Encyclopedia of Documentary Film* (New York 2006).

dient elke documentaire kritisch bekeken te worden, juist vanwege een mogelijke subjectieve visie van de filmmaker en vaak ook de eisen van de opdrachtgever. Een goed voorbeeld is *The Plow that Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936), waarin alleen de successen van de New Deal maatregelen werden getoond. Zelfs documentaires die de waarheid zoveel mogelijk trachten te benaderen, krijgen kritiek. In de tv-miniserie *Holocaust* uit 1979 probeerde de producer het onvoorstelbare van de Jodenvervolgung voorstelbaar te maken: goed en kwaad worden hierin door twee fictieve families uitgebeeld: de Joodse familie Weiss en hun tegenhanger de Arische familie Dorff. In zes dramatische afleveringen vol emoties worden beide families gedurende de Nazi-jaren gevolgd: van vervolging en mishandeling, van Kristallnacht, racisme, getto's en gaskamers tot de vlucht naar Palestina in 1945. De historische authenticiteit werd zoveel mogelijk gevolgd en versterkt door authentieke opnamen van foto's en filmfragmenten van getto's en concentratiekampen. Het effect was verpletterend, zeker in Duitsland. Voor het eerst werd de afschuwelijke geschiedenis invoelbaar; men kende uiteraard het verhaal. Nu werd ook de kracht van het medium film herkenbaar. Maar er was ook veel kritiek. Is de Holocaust wel voorstelbaar? Geven drama en emotie, vermengd met authentieke beelden geen vertekend beeld? Wat velen vooral stoorde was het opwekkende einde: het succes van de nieuwe staat Israël.

Tenslotte hebben de documentaires van Michael Moore – *Roger & Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) en *Sicko* (2007) – in de laatste jaren grote indruk gemaakt, maar bij nader inzien blijken het (zeer) subjectieve documentaires te zijn.

Het verhaal van de fotograaf, en documentairemaker, is altijd een "gescharrel tussen Dichtung und Wahrheit".¹³



Filmaffiche *Schindler's List* (1993)

¹³ Susan Sontag, *Over fotografie* (Amsterdam 2008) en Harold Evans, *Pictures on a Page* (London 1997) 1. Dit geldt voor de 'mainstream' historische films. De experimentele film maakt de kijker vaak wel duidelijk dat hij een reconstructie van de werkelijkheid ziet, niet de werkelijkheid zelf: Vos, *Het verleden in bewegend beeld*, 64-69.

De historische speelfilm: feit of fictie.

Voor speelfilms geldt in feite hetzelfde. De historische film heeft als doelstelling een voorbijgevoelde werkelijkheid in beeld te brengen door middel van een nagespeeld verhaal in een geënceneerde werkelijkheid, maar het resultaat is meestal een illusie van werkelijkheid en waarheid. Het is daarom noodzakelijk voor ogen te houden dat de 'ooggetuige' gecontroleerd dient te worden om manipulatie, propaganda, bewuste sturing en misleidende montages te doorzien. Parallel aan ouderwetse tekstkritiek, moet zich beeldkritiek ontwikkelen. Kritische bronnenkritiek, gericht op de visualisering van het verleden. Toetsen wat je gezien hebt. Bij films is dat echter makkelijker dan bij foto's, omdat het onderwerp bijna altijd verder in het verleden ligt en onze kennis van het gebeurde al veel groter is.

Sinds het ontstaan van de speelfilm zijn gebeurtenissen uit het verleden op het witte doek verschenen.¹⁴ Vaak dringen, zoals foto's, ook films diep in het collectieve geheugen door. Films die zich afzetten tegen de waanzin en de wrede daden tijdens de Vietnamoorlog zijn overbekend – *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) – omdat zij onze kennis van die oorlog op dramatische wijze bevestigden. De historische werkelijkheid in de film bestaat echter niet, ook al probeert de filmmaker zo realistisch mogelijk over te komen. Het verhaal is altijd afhankelijk van de visie van de filmmaker en/of producent, die bepaald kan zijn door hun ideologische, maatschappelijke, religieuze, culturele en politieke visies, en uiteraard de wens om winst te maken. Ze zijn bovendien vaak een reflectie van de politieke, economische en mentale omstandigheden van het tijdperk waarin ze gemaakt zijn.

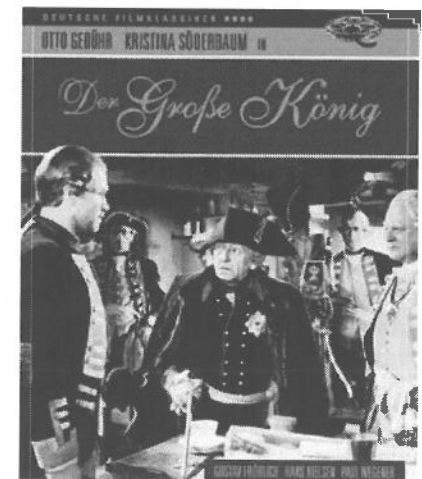
Zijn historische films waarin de invloed van regisseur, producent en filmmaatschappij groot is, te vergelijken met foto's die immers vaak dezelfde bedoelingen hebben: propaganda, drama, effect? Is de popularisering van het verleden op deze manier daarom wel acceptabel? Kan de complexe werkelijkheid in een film getoond worden? Deze vragen moeten voorzichtig beantwoord worden: de conventies van films kunnen namelijk niet ontsnappen aan de intrinsieke eigenschappen van film en televisie: de stroom van beelden en geluid mag niet ophouden, anders verliest de kijker zijn aandacht. Een kritische bewerking van het materiaal of een reflectie van de toeschouwer is dus niet mogelijk. Alles wordt verpakt in enkele personages, beweging, kleding, landschap en emoties. Audiovisuele beelden comprimeren het verleden tot een enkelvoudig lineair verhaal dat slechts één interpretatie toelaat en geen recht doet aan de complexiteit en verscheidenheid van de gebeurtenissen. Het verleden als een continuïteit met vaak ook een morele boodschap.

¹⁴ De eerste 'historische film' is waarschijnlijk *L'assassinat de duc de Guise* (Charles Le Bargy en André Calmettes, 1908) geweest. R. Denorme, 'Speelfilm als historische bron', www.ethesis.net. Voor een eerste kennismaking met films is *The Internet Movie Data Base* erg nuttig (www.imdb.com).

Historische speelfilms spelen een historisch verhaal na, maar in een geënceneerde werkelijkheid. Er wordt, zoals in een historische roman, veel informatie over het verleden gegeven, maar ingekort, verdicht tot een spektakel dat de kijker emotioneel bespeelt. Via beeld, geluid en montage wordt hij gemanipuleerd: een "filmisch-historische realiteit" tegenover een "wetenschappelijk-historische realiteit".¹⁵ Om de kijker te blijven boeien, mag de film niet te lang duren, en dient de filmmaker een selectie te maken uit een berg historische feiten. Een goed filmverhaal is dus even belangrijk als de historische waarheid. Onvermijdelijk gaat veel kennis, die in boeken is opgeslagen, daardoor verloren. Wordt dit dan geen arbitraire vertekening van de werkelijkheid? Ja, maar een historicus doet in feite hetzelfde. Zijn visie, zijn analyse van het materiaal en zijn verklaring zijn ook interpretaties, constructies van het verleden. Films zijn anders, maar daarom niet per se inferieur aan het geschreven woord, mits er rekening wordt gehouden met de beperkingen van dit medium. We hebben bij het zien van een film weliswaar de kennis om met omzichtigheid kritiek te leveren, maar doen we dat ook?¹⁶

Een goede historische speelfilm laat een duidelijke herinnering achter, maar dat kan gevaarlijk zijn, omdat filmbeelden ook een verkeerd beeld van het verleden kunnen geven. *Thirteen Days* (Roger Donaldson, 2000), speelt zich af tijdens de Cubacrisis (1961). Omdat de hoofdrolspeler Kevin Costner gezien zijn uiterlijk nu eenmaal niet President Kennedy kon spelen, denken nu vele filmkijkers dat een assistent van Kennedy in die dagen een grote invloed op de gebeurtenissen had. Ten onrechte.

Daarnaast kunnen bepaalde filmpercepties zoveel indruk maken, dat zij op hun beurt de politieke, sociale en/of culturele ontwikkelingen van een land of een tijdperk weer beïnvloeden hebben. *Der Grosse König* (Veit Harlan, 1942) heeft min of meer succesvol een deel van het Duitse volk tijdens het Derde Rijk laten geloven dat de oorlog, zoals tijdens de regeringsperiode van Frede-

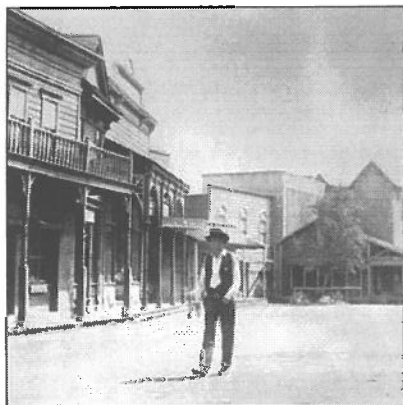


Filmaffiche *Der Grosse König*

¹⁵ W. Hesling, 'Het Verleden als Verhaal. De narratieve structuur van historische films', *Communicatie* 29 (2000) 15-22.

¹⁶ R.B. Toplin, *Reel History. In Defense of Hollywood* (Kansas 2002) passim.

rik de Grote van Pruisen, alsnog te winnen was.¹⁷ *De Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) heeft de angst voor het communisme tijdens de Koude Oorlog zonder meer vergroot. Daarentegen is pas naderhand duidelijk geworden dat Gary Cooper in *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952) gedurende het McCarthy-tijdperk juist de zo kenmerkende Amerikaanse opvatting van de individuele vrijheid tegenover een angstige massa verdedigde.¹⁸



Gary Cooper in *High Noon*

Na de aanslagen op het Wold Trade Center (9/11) zijn er vele films uitgebracht om de Amerikanen te laten zien dat de Verenigde Staten in staat zijn om elke aanval op hun grondgebied af te slaan en dat de 'universele' waarden van het land uiteindelijk – waar ook ter wereld – zullen overwinnen: *Collateral Damage* (Andrew Davis, 2002), *Hart's War* (Gregory Hoblit, 2002), *Behind Enemy Lines* (John Moore, 2001), *We were soldiers* (Randall Wallace, 2002). Of en in hoeverre hierdoor de oorlogen tegen Afghanistan en Irak beïnvloed zijn, zal – zo hoop ik – ooit een historicus verduidelijken.¹⁹

Films kunnen ook de tijdscontext verduidelijken.²⁰ *The Spy who came in from the cold* (Martin Ritt, 1963) weerspiegelt de angst voor communistische verraders tijdens het McCarthy-tijdperk en de Rambo-films in de jaren tachtig van de vorige eeuw tijdens het presidentschap van Ronald Reagan hebben de nederlaag en de Amerikaanse wreedheden in Vietnam 'verzacht': individueel hebben goede Amerikanen (Sylvester Stallone) de strijd wel gewonnen. Speelfilms kunnen daarom in de geschiedenisopleidingen gebruikt worden om uit te zoeken hoe het verleden op een bepaald moment weergegeven wordt door het filmbeeld te vergelijken met historische bronnen en historische literatuur.

¹⁷ B.A. Murray, *Framing the past: the historiography of German cinema and television* (Carbondale 1992). Vgl. E. Murray, *Ten Film Classics. A Re-Viewing* (New York 1978).

¹⁸ M. Carnes, *Past Imperfect. History according to the Movies* (New York 1995) 104.

¹⁹ David Horowitz Weblog, 'Hollywood Before and After 9/11- Ten Films That Stood Against Evil', <http://www.newsrealblog.com/2010/09/12/> Het is opvallend dat in de post-9/11 films vaak de 'oude' helden (Arnold Schwarzenegger of Bruce Willis) weer de hoofdrollen spelen.

²⁰ Guynn, *Writing History in Film*, 133-196. P. Halschall, 'Thinking about historical film. Is it worth the trouble?', www.unf.edu/classes/medieval/film/thinking_about_historical_film.htm.

Historische films proberen altijd realistisch over te komen, maar zijn een geconstrueerde, creatieve visie van het verleden, waardoor de kijker het gevoel krijgt dat er niets gemanipuleerd is, terwijl in feite bijna alles gemanipuleerd wordt. Dit gebeurt doordat de acteur/actrice op de hoofdpersoon lijkt, door figuranten, waarover in de bronnen niet of nauwelijks gesproken wordt, en door andere fictionele elementen. Zeer veel gegevens worden weggelaten en nieuwe worden toegevoegd: geluid, landschappen, emoties, fysieke conflicten. Er wordt zonder meer geënceneerd.²¹ Soms wordt de waarheid wel heel erg geweld aangedaan, zoals bij *Mississippi Burning* (Alan Parker, 1988), waarin de FBI bij het opsporen van de (blanke) moordenaars tijdens rassenspanningen in het zuiden van de Verenigde Staten een heldenrol speelt, terwijl het tegendeel het geval was.²²

Het grootste probleem voor de historicus is het feit, dat er in films geen nuancering mogelijk is, dat er geen alternatieve visies van het verleden worden getoond. Boeken vertellen weliswaar ook een verhaal, alleen met veel meer zijwegen en invalshoeken, die



Gene Hackman en William Dafoe in *Mississippi Burning*

dan meestal in voetnoten worden verantwoord. Dit kan bij een film echter niet, dan wordt de werkelijkheid doorgeprikt en verdwijnt de illusie.

Het filmverhaal wordt namelijk opgehangen aan individuen die het historische proces uitdragen. Historische ontwikkelingen worden samengebracht die in werkelijkheid verdeeld zijn over individuen, groepen, naties en sociale relaties. Ontwikkelingen en dramatische gebeurtenissen zijn verpersonaliseerd en gedramatiseerd, met een beroep op onze gevoelens.²³ Triomf, vreugde, wanhoop,

²¹ Rosenstone, 'History in images', 1179-1180. Guynn, *Writing History in Film*, 45-132. Bruno de Wever, 'Historische films. Speelfilms als medium in de geschiedenisles', <http://users.telenet.be/michel.vanhalmefilms53.htm>.

²² R.B. Toplin, *History by Hollywood. Use and abuse of the American past* (Chicago 1996) 25-80.

²³ D. Herlihy, 'History in Images/History in Words: Am I a Camera? Other Reflections on Films and History', *The American Historical Review*, 93 (1988) 1186-1191.

pijn en lijden worden versterkt met geluidseffecten. De geschiedtheorie van de Annalesschool, die achter oppervlakkige gebeurtenissen grote structuren ziet, is in de film niet mogelijk. Structuren kunnen alleen door actie worden weergegeven. Film is 'histoire événementielle'.²⁴ Beschrijft een film dan een ander soort verleden? De keuze van filmmakers voor een historische film is – uit persoonlijke, artistieke, politieke, maar zeker ook uit financiële motieven – vormen immers een persoonlijke reflectie op het verleden. Een van de belangrijkste verschillen met een geschreven verhaal is het gebruik van fictie, noodzakelijk voor de dramatische structuur, de historische scènes, het decor, en vaak ook in de figuren rond de hoofdpersoon. Een oplossing van een persoonlijk probleem, is vaak ook een verklaring van een historisch probleem. Het verleden lijkt perfect, maar is in feite een illusie van de werkelijkheid.²⁵

Is het verleden in een film dan een valse/kunstmatige historiciteit, omdat vaak karakters en gebeurtenissen verzonnen worden om het drama interessanter te maken? De loop van de gebeurtenissen wordt immers gewijzigd, de tijdspanne korter. In *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002) worden de sociale en politieke ontwikkelingen van zestig jaar bijeengeveegd, worden historische gebeurtenissen door elkaar gebracht en personages en handelingen samengevoegd. Tevens worden incidenten en gebeurtenissen uitgevonden om gevoelens



Charge van de 54th Massachussets Volunteer Infantry in de film *Glory*

op te wekken en de complexe werkelijkheid te vereenvoudigen tot een dramatische structuur. Details worden weggelaten, en alleen de meest interessante handelingen getoond.²⁶ Films roepen emoties op. Maar voegt emotie iets toe aan onze kennis van het verleden? In de film *Glory* (Edward Zwick, 1989) over een zwart legeronderdeel tijdens de Amerikaanse burgeroorlog, verbeelden de hoofdpersonen op dramatische wijze de vele stereotypen die er binnen de zwarte bevolking, maar ook tussen blank en zwart bestonden. Het is een soort uitvinding van de waarheid, geen verdraaiing van de werkelijkheid, maar een andere manier om het verleden te begrijpen.

²⁴ Vgl. W. Kittredge-S.M. Krauser (eds.), *Stories into Film* (New York 1979).

²⁵ M.C. Carnes, *Past Imperfect. History according to the Movies* (New York 1996) 9-29.

²⁶ P. Sorlin, *The film in History: Restaging the Past* (Oxford 1980) 4-5.

Een historische speelfilm zal deels dus onherroepelijk fictie zijn, en de historicus moet aanvaarden dat dit inherent aan het medium is. Van de andere kant kiezen historici ook uit een grote hoeveelheid materiaal de meest solide feiten die ze betekenis geven door ze in een bepaalde volgorde en context te zetten. Feiten worden samengevoegd om de collectieve ervaring van honderden, duizenden, tienduizenden en soms zelfs miljoenen mensen weer te geven. Ook op papier is de waarheid niet te reconstrueren, Het is nooit een letterlijke weergave van de gebeurtenissen. Ook het resultaat van een historicus is imperfect.

Geschreven geschiedschrijving is slechts één manier om het verleden te reconstrueren. Historische films vullen de gaten die een historicus openlaat en vereenvoudigen de complexiteit. Boeken simplificeren ook die complexiteit, maar kunnen niet driedimensionaal visualiseren. Daarom is het absurd om boeken te bekritisieren door de afwezigheid van cinematografische tekortkomingen en films omdat ze niet voldoen aan de eisen van academische geschiedschrijving. Film en boek zijn beide imperfecte manieren om het verleden grijpbaar te maken.²⁷

De film is derhalve geen venster op het verleden, maar een benadering ervan; de film gebruikt beelden die enerzijds uitgevonden, fictief zijn, maar anderzijds ook echt, in die zin dat ze een betekenis aan het verleden verschaffen die geverifieerd en gedocumenteerd kan worden. Uiteraard moet je rekening houden met een 'valse' en 'echte' vinding met toevoegingen, interpretaties die het verloop van het verleden verdraaien.²⁸

Films moeten daarom anders beoordeeld worden. Voor mij, als historicus, is een bezoek aan een historische film altijd een ambigue gebeurtenis. Enerzijds omdat ik de geschiedenis (her)ken en ik mij erger aan de historische ongehoofwaardigheden, anderzijds omdat ik geniet van het dramatische verhaal, de acteerprestaties en de vaak fantastische uitbeelding van het verleden. Bovendien hebben historische speelfilms bijna altijd het (verre) verleden tot onderwerp, waardoor men afstand kan nemen van de visie van de regisseur. Films kunnen prachtige voorbeelden zijn om te laten zien hoe het verleden vervormd, aangepast, gemanipuleerd is.

Foto's zijn gevaarlijker. Zij verbeelden hooguit gisteren en zetten de kijker, al dan niet bewust, vaak op het verkeerde been door opmaak, uitsnede en engagement. Foto's hebben over het algemeen ook veel meer invloed, omdat zij het heden in beeld brengen en daardoor in staat zijn de loop der geschiedenis (enigszins) te wijzigen, zoals de foto's van het napalmmeisje en het 'Servische concentratiekamp' hebben aangetoond.

²⁷ Guynn, *Writing History in Film*, 23-44.

²⁸ R. A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History* (Harvard 1966) 73-77.

Conclusie

De historische film (en ook de historische foto) kunnen als zusters van het historische boek beschouwd worden. Hun constructies van het verleden kunnen samen een betere kennis van datzelfde verleden brengen. Films wekken immers, ondanks gebrekkige informatie over het verleden, de interesse van het publiek op en vullen boeken dus aan. Aan de andere kant moet de kijker beseffen dat films de indruk wekken dat zij de waarheid vertellen, terwijl filmmakers bijna altijd één kant in het historische debat kiezen, maar dit niet duidelijk maken.²⁹ In een boek of artikel worden afbeeldingen (illustraties) gebruikt om het historische verhaal te verduidelijken; in een film wordt het historische verhaal vaak alleen maar gebruikt om de film te structureren.³⁰ Toch moet de kritische historicus accepteren dat een speelfilm gedeeltelijk fictie is, omdat dit inherent is aan het medium.

Film vervangt geschreven geschiedenis niet, maar staat ernaast. Een nieuw soort geschiedenis, verwant aan orale geschiedenis zoals vroeger door barden en troubadours gebezigd werd. Het geluid van een stem, het ritme van de zinnen en de magie van de woorden waren belangrijker dan de feiten. Toch betekent dit niet dat film de (wetenschappelijke) kennis van het verleden in twijfel mag trekken. Alle aanpassingen (ficties) moeten passen binnen de kennis van de geschiedenis. Boek en film zijn beide een compilatie van feiten, maar in beide media staan feiten echter nooit alleen: zij worden op een bepaalde wijze geconstrueerd. De doelstellingen en mogelijkheden van een film zullen anders zijn, maar daarom vertelt een film geen minder goede geschiedenis. Beide zijn een constructie van het verleden, geen venster op datzelfde verleden.

Mag men historische films bekritisieren? Ja, want ondanks de visuele aspecten, kan de film niet dezelfde historische methode gebruiken als het geschreven verhaal. Kritiek en nuancering kunnen alleen in een geschreven medium gebracht worden. Niet iedereen is daarom gelukkig met historische films. De bekende Nederlandse historicus Maarten van Rossem vindt dergelijke films misleidend, zeker als ze suggereren dat de historische werkelijkheid op de voet gevolgd wordt. 'Wie om geschiedenis geeft, moet nooit naar een historische film gaan.'³¹ Ik ben het hier niet mee eens.

Mijn advies is daarom: geniet van de historische speelfilm, ook al doorzie je de historische trucages. Wees bij een foto, die emoties oproept, voorzichtiger. De afbeelding suggereert de waarheid, maar de werkelijkheid is waarschijnlijk op de een of andere manier gemanipuleerd.

Jac Geurts is docent bij de afdelingen Politieke Geschiedenis en Amerikanistiek aan de Radboud Universiteit Nijmegen.

²⁹ R.B. Toplin, *History by Hollywood: the use and abuse of the American past* (University of Illinois Press 1996).

³⁰ White, 'Historiography and historiophoty', *The American Historical Review*, 93 (1988) 1193-97.

³¹ M. van Rossem, 'Film en geschiedenis', *De Volkskrant* (15 mei 2001).

Annelies Koster

Het grafveld van Noviomagus en de rijke graven van de stedelijke elite

Dertig jaar onderzoek, restauratie en presentatie van een serie unieke grafvondsten uit Nijmegen

Tussen 1981 en 1983 werden bij opgravingen door de afdeling Provinciaal-Romeinse archeologie (PRA) van de toenmalige Katholieke Universiteit Nijmegen o.l.v. Jan Kees Haalebos op het terrein van de voormalige IJzergieterij in Nijmegen-west - tussen de Voorstadslaan en de Sperwerstraat - resten van monumentale grafcomplexen met ommuringen en grafmonumenten en daarbij behorende uitzonderlijk rijke, ongeschonden graven uit de Romeinse tijd aangetroffen.

Op welke manieren het onderzoek naar deze bijzondere graven heeft bijgedragen aan en vervlochten is geweest met de presentatie ervan voor het museumpubliek zal in deze bijdrage uiteen worden gezet. Daartoe wordt eerst het centrale thema van het onderzoek toegelicht en vervolgens wordt ingaan op de publiekspresentatie.

De graven dateren uit het laatste kwart van de 1ste en het eerste kwart van de 2de eeuw en maken deel uit van het grafveld van de nederzetting *Noviomagus*, die zich daar in het laatste kwart van de 1ste eeuw had ontwikkeld en rond 100 na Chr. van keizer Traianus stadsrecht ontving en tot *Municipium Batavorum Ulpia Noviomagus* werd verheven.

Zonder overdrijving kan worden gezegd dat het hier gaat om de rijkste groep graven uit Noordwest-Europa in de Romeinse tijd. Ronduit spectaculair was de vondst in één van de graven van 12 uit barnsteen gesneden voorwerpen en beeldjes, die uniek genoemd kan worden voor Europa.

Alle graven bevatten grote hoeveelheden vaatwerk van glas en aardewerk. Daarnaast kwamen uit bijna elk graf ook andere zeldzame voorwerpen te voorschijn, zoals de resten van een stoel, schrijfgerei, wapens en voorwerpen van bergkristal.

Kort na de opgraving werden het barnsteen en bergkristal gedurende een maand tentoongesteld in het toenmalige Rijksmuseum G.M. Kam in Nijmegen, om publiek en pers deelgenoot te maken van deze bijzondere vondsten. Daarna ging alles weer terug naar de universiteit om daar beschreven en getekend te worden. (afb. 1)



Afb. 1: Barnstenen voorwerpen uit graf 1 van het grafveld van Nijmegen-west.

In 1984 boden de toenmalige hoogleraar Provinciaal-Romeinse archeologie Prof. dr. Jules Bogaers en zijn medewerker dr. Jan Kees Haalebos schrijver dezes de gelegenheid de belangwekkende resultaten van deze opgravingen in een promotieonderzoek uit te werken. Als 'doorstromer nieuwe stijl' (pre-AIO) was ik tot 1988 hiervoor verbonden aan de afdeling Provinciaal-Romeinse archeologie.

Het centrale thema van mijn dissertatie, die ik uiteindelijk op 20 april 2010 aan de Radboud Universiteit heb verdedigd, waren de monumentale, door muren omsloten grafcomplexen en grafmonumenten en de daarbij behorende rijke graven. Het doel van het onderzoek was om vast te stellen of er bij deze graven sprake is van invloed vanuit de Romeinse wereld en culturele en religieuze verbondenheid met het Middellandse Zeegebied of dat er is vastgehouden aan inheemse tradities. Daaraan gekoppeld is de vraag naar de etnische achtergrond en status van de begraven personen waarvoor het grafritueel, de wijze van begraven en de bijgaven aanwijzingen kunnen bieden.

De hoge economische en sociale status van deze groep, hun culturele en politieke verbondenheid met Rome en de keizerlijke familie blijkt uit hun grafcomplexen- en monumenten en uit sommige – vaak zeer bijzondere – graf-giften, zoals glazen urnen voor de crematie, uitgebreide eet- en drinkserviezen, glazen vaatwerk, toiletgerei, schrijfgerei, lampen, een vouwstoel, sieraden, amuletten van barnsteen en bergkristal, wapens en resten textiel met gouddraad. Dit soort voorwerpen ontbreekt vrijwel geheel in de rest van het grafveld.

Dat het hier gaat om personen van niet-Romeinse origine is af te leiden uit bepaalde begrafenisstradities die werden gehandhaafd, zoals het aanleggen van grote houten grafkamers en het inrichten daarvan met kostbare grafinventarissen. Naar alle waarschijnlijkheid waren het Bataven: families die behoorden tot de lokale aristocratie of de stedelijke elite van *Noviomagus*, waarvan sommige mannen nog een militaire achtergrond lijken te hebben gehad. In één van de graven waren wapens meegegeven: een schild waarvan de lichte schildknop en de ijzeren handgreep resteren en drie speren, waarvan de ijzeren speerpunten zijn overgebleven.

Het schild kan het persoonlijke wapen van de bezitter zijn geweest, maar het kan ook een symbolische betekenis hebben gehad voor de leider van de inheemse groep waartoe de man behoorde, zoals blijkt uit de schildverheffing van de Cananefaat *Brinno*, die vermeld wordt door Tacitus (*Historiae* 4, 15). Wapengraven uit de 1ste eeuw worden vaak in verband gebracht met inheemse hulptroepen van het Romeinse leger. Bij deze in Nijmegen begraven man zou men dan kunnen denken aan een van de belangrijke officieren van de Bataafse ruitertij, de *ala Batavorum*.

De binnen de ommuringen aangelegde graven wijken zo sterk af van de doorsnee dat deze groep beschouwd mag worden als de stamouders van de gemeenschap. Dit kan er ook de verklaring voor zijn dat hun ommuurde grafcomplexen tot in de tweede helft van de 2de of het begin van de 3de eeuw werden gerespecteerd. De verandering daarin rond die tijd kan te maken hebben gehad met onrust in het Romeinse rijk die ook zijn weerslag kende in Nijmegen. De nieuwe etnische groepen die waarschijnlijk op dat moment zijn binnen gekomen, zullen geen affiniteit meer hebben gehad met deze 'stichters' van *Noviomagus*.

Sommige voorwerpen die tijdens de opgraving "en bloc" waren gelicht en waren verpakt in een soort gipsverband moesten, voordat ik ze kon beschrijven en onderzoeken, zorgvuldig worden uitgerepareerd. In veel gevallen ging het hier om objecten van kleurloos glas die door het verblijf in de bodem zeer sterk waren aangetast. Omdat een groot deel van de vondsten bij het begin van mijn studie nog niet geconserveerd en gerestaureerd was en dus ook nog niet beschikbaar voor onderzoek, werkte ik één dag in de week bij de toenmalige Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek in Amersfoort¹ aan de restauratie van het materiaal. Dit was ook wenselijk met het oog op een tentoonstelling die door de afdeling PRA in samenwerking met het Rijksmuseum G.M. Kam² onder de titel

¹ Nu Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Amersfoort.

² Rijksmuseum G.M. Kam werd in juli 1987 overgedragen aan de provincie Gelderland en werd daarmee Provinciaal Museum G.M. Kam. In juli 1998 ging het Provinciaal Museum G.M. Kam, samen met het Nijmeegs Museum Commanderie van St. Jan, op in "Stichting Museum Het Valkhof, kunst en archeologie". Museum Het Valkhof opende in september 1999 zijn deuren.

"Na de dood in Noviomagus" was gepland voor 1985.

De bedoeling was dat daar zo veel mogelijk van de bijzondere voorwerpen zou worden getoond, maar dat betekende dat die eerst gereed moesten worden gemaakt voor expositie: uitgeprepareerd, geconserveerd en soms ook aangevuld en gerestaureerd. Er werd dus nadrukkelijk ingezet op de conservering en restauratie van voorwerpen met het oog op de presentatie voor het publiek.

In de expositie werden de voorlopige resultaten gepresenteerd van de opgravingen door de afdeling PRA in twee heel verschillende grafvelden uit de Romeinse tijd in Nijmegen: het inheems-Romeinse grafveld van Nijmegen-Hartert, dat in 1979 vrijwel geheel was opgegraven, en de rijke graven uit het grafveld van Nijmegen-west die in 1982 en 1983 waren ontdekt.

Deze tentoonstelling, in drie zalen van het Museum Kam, toonde duidelijk de verschillen in rijkdom en in begrafenisgebruiken tussen beide bevolkingsgroepen. Van het grafveld van Nijmegen-west werden de bijzondere vondsten getoond (barnsteen, bergkristal, enkele stuks bronzen vaatwerk en glas) voor zover gerestaureerd, en bovendien de vrijwel complete inhoud van één van de rijke graven. In 1986 reisde deze expositie langs musea in Nederland en Duitsland (Heerlen, Xanten, Hilversum, Amsterdam, Leeuwarden en Venlo).

Na bestudering van de veldtekeningen van de opgraving en de detailtekeningen van de graven kon ik een duidelijk beeld schetsen van de constructie van de houten grafkamers binnen de ommuringen. Dit was de aanleiding voor de presentatie van één van de graven in een gereconstrueerde "grafkamer": een vitrine van 165 x 175 cm, niet met wanden en een deksel van hout, maar van glas. Daarin werd eind 1986 in de hal van het Museum Kam de gehele inhoud van het enige graf met wapens gepresenteerd, zoals het bij de opgraving was aangetroffen.

De bedoeling hiervan was om de bezoekers een indruk te geven van de grootte van de houten grafkamer, waarin de bijzetting oorspronkelijk had plaats gevonden. Een voordeel was dat bij rondleidingen een grote groep rond de kist kon staan en uitleg kon krijgen. Het nadeel van deze opstelling was dat kleinere, rijk versierde voorwerpen niet goed zichtbaar waren, omdat zij niet op ooghoogte konden worden bekeken. (afb. 2)

Na mijn aanstelling als conservator archeologie bij het Provinciaal Museum G.M. Kam in 1988 was er weinig tijd voor de afronding van mijn promotieonderzoek. Wel publiceerde ik een aantal artikelen over delen van het onderzoek, een wetenschappelijke catalogus van het bronzen vaatwerk in het Museum Kam, waarin ook het bronzen en ijzeren vaatwerk uit de rijke graven was opgenomen, en populair-wetenschappelijke artikelen, waarin delen van het onderzoek voor een groot publiek werden gepresenteerd.



Afb. 2: Het wapengraf (graf 8) opgesteld in de hal van het Provinciaal Museum G.M. Kam in 1986.

Met de overdracht van de vondsten van de opgravingen in het grafveld van Nijmegen-west aan het Provinciaal Depot voor Bodemvondsten in 1988, ging het beheer ervan over naar het Provinciaal Museum G.M. Kam. Meteen kreeg het vondstcomplex een belangrijke plaats in de vaste presentatie en in wissel-exposities.

In de eerste grote archeologische tentoonstelling van het Provinciaal Museum G.M. Kam "Schatkamer van Gelderse Oudheden" in 1989 werd voor het graf met de wapens een volledig houten grafkamer van 165 x 175 cm gemaakt, met wat verlichting erin en enkele kijkgleuven waardoor de bezoekers de voorwerpen konden zien en het kijkje in het graf ook iets spannends kreeg. Maar deze opstelling beperkte wel de mogelijkheid om met een grotere groep rond het graf te staan en uitleg te geven over de inhoud ervan.

Verder waren in deze expositie uit de rijke graven van Nijmegen-west natuurlijk het barnsteen en bergkristal, het bronzen vaatwerk, maar ook een speciaal voor deze tentoonstelling gereconstrueerd stoeltje uit een van de vrouwengraven te zien. Voor deze reconstructie, die in eigen huis werd gemaakt door een van de technische medewerkers, werden de originele onderdelen gebruikt, in combinatie met moderne materialen. Deze gereconstrueerde stoel is nu nog te zien in Museum Het Valkhof, maar uit het oogpunt van behoud overwegen we nu op korte termijn de originele onderdelen te vervangen door replica's.

Een zeer bijzonder drinkglas uit één van de rijke graven, waarvan de buitenkant in diatreettechniek is versierd met eikenranken en eikels, was door het verblijf in de bodem sterk aangetast. Het is de eerste glazen diatreet-



Afb. 3: Het diatreetglas na de restauratie in 2009.

een beker van glas uit ziet en bovendien veel stabiel en hanteerbaar is geworden.

Archeologische objecten moeten regelmatig worden gecontroleerd op hun stabiliteit. Voorwerpen van brons en ijzer kunnen corroderen, al zijn ze daartegen behandeld. Maar ook glas kan corroderen en bovendien kan de lijm verouderen en gaan breken of loslaten.

Een specialist in het slijpen van glas in hoogrelief en diatreettechniek - Josef Welzel - maakte in 1989 een reconstructie van het Nijmeegse diatreetglas; in eerste instantie deed hij dat voor zichzelf, omdat hij de uniciteit van deze beker inzag. De reconstructie werd aanvankelijk door het museum in bruikleen ontvangen om in de opstelling te plaatsen naast het origineel. Enkele jaren later konden we tot aankoop overgaan.

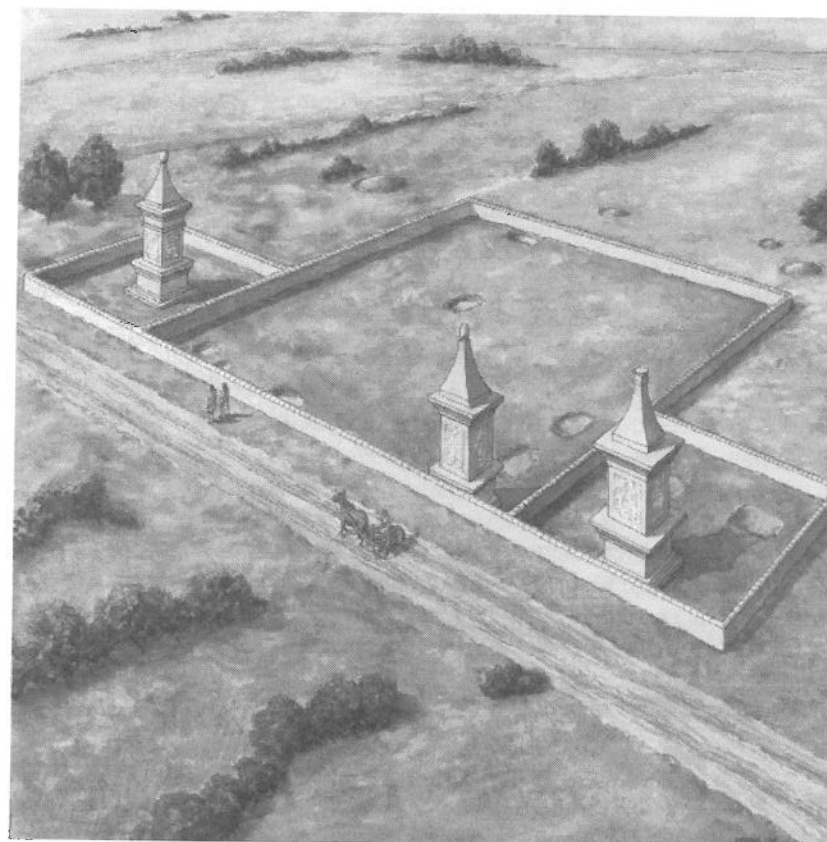
Het diatreetglas was in 1995 de aanleiding voor een kleine expositie over de vervaardiging van dergelijke reconstructies van Romeinse diatreetglazen door Josef Welzel, die bij die gelegenheid in Provinciaal Museum G.M. Kam demonstraties verzorgde van het slijpen van diatreetglazen.

beker waarvan onomstotelijk vast staat dat hij in het laatste kwart van de 1ste eeuw is vervaardigd. Andere, beter bekende diatreetglazen dateren vooral uit de 4de eeuw. (afb. 3)

De beker was tijdens de opgraving met de omliggende grond geborgen en later in het restauratieatelier zorgvuldig uitgeprepareerd. Daarbij was lang niet al het zand weggehaald, waardoor de beker niet zo fraai oogde.

Vorig jaar is hij opnieuw onder handen genomen door de restaurator van Museum Het Valkhof, Ronny Meijers. De beker is verder schoongemaakt en het zand is verwijderd, waardoor hij er nu veel meer als

Bij de herinrichting van de vaste presentatie in het Provinciaal Museum G.M. Kam, die tussen 1990 en 1993 tot stand kwam, stonden de belangen van een niet deskundig publiek steeds voorop en is wetenschappelijke volledigheid nergens nagestreefd. Dat is voor een museum ook bijna niet mogelijk, omdat dat enorm veel uitleg zou vragen die op dat moment op geen andere manier kon worden gepresenteerd dan in tekst en illustraties.



Afb. 4: Impressie van de ommuurde graven en monumenten van Nijmegen-west, tekening Bob Brobbel.

De nieuwe presentatie was deels chronologisch van opzet en deels gericht op de verschillende vindplaatsen in Romeins Nijmegen en Gelderland. Daarbij was één zaal gewijd aan de stad *Ulpia Noviomagus* en het bijbehorende grafveld. Voor de nieuwe opstelling werd een serie geaquarelleerde reconstructietekeningen gemaakt door de illustrator Bob Brobbel. In één ervan, gebaseerd op een voor mijn promotieonderzoek gemaakte aquarel van de hand van René Reijnen, werd een impressie in vogelvlucht perspectief gegeven van het grafveld van Nijmegen-west. (afb. 4)

Het idee was om de belangrijkste structuren die bij de opgraving waren aangetroffen in deze tekening te laten zien: de ommuringen, de monumenten, de locatie van de graven en de grafheuveltjes die buiten de ommuringen waren vastgesteld.

Het eerste uitgangspunt voor de tekenaar was de overzichtstekening van de opgraving.

Om de verdere ingrediënten voor deze illustratie te kunnen aanleveren heb ik eerst gekeken naar de weinige resterende fragmenten van de kalkstenen grafmonumenten en heb vervolgens literatuuronderzoek gedaan naar ommuurde begraafplaatsen en daarbinnen aangetroffen grafmonumenten in Italië en Noordwest-Europa. Uit dit onderzoek bleek dat de 1ste-eeuwse grafmonumenten in het Rijnland onder invloed van Noorditalische voorbeelden zijn ontstaan, maar zich verder onafhankelijk daarvan hebben ontwikkeld. De meest voorkomende grote grafmonumenten in de 1ste eeuw in het Rijnland zijn de z.g. *aedicula*-grafmonumenten of graftorens. De voortzetting van deze graftorens zijn in de 2de en 3de eeuw de pijlergrafmonumenten, waarbij de versiering vereenvoudigd is tot reliëf en geen volplastische beelden meer aanwezig zijn. Binnen de drie ommuringen in Nijmegen zullen waarschijnlijk dergelijke pijlergrafmonumenten hebben gestaan, omdat dat type op dat moment in het Rijnland in zwang was.

Een van de laatste grote tentoonstellingen in het Provinciaal Museum Kam "Een leven te paard" in 1995 schetste het leven van inheemse ruiters uit de Lage Landen tijdens en na afloop van hun militaire loopbaan in het Romeinse leger. De expositie was zorgvuldig vormgegeven en rijk geïllustreerd met tekeningen en schilderijen van de illustrator Kelvin Wilson. Behalve 'gewone, feitelijke' teksten was er in de tentoonstelling ook een 'verhaallijn' speciaal gericht op kinderen, eveneens geïllustreerd door Wilson. Opmerkelijk was dat ook volwassenen deze verhalende tekst graag lazen. De toen nog jonge educatieve dienst van het museum verzorgde, met hulp van een studente archeologie van de Nijmeegse universiteit, een speciaal project voor scholen dat in zeer goede aarde viel.

In deze expositie werd ook het wapengraf van Nijmegen-west opgenomen. Uit mijn onderzoek was inmiddels duidelijk geworden dat de dode, die zijn eigen wapens had mee gekregen in het graf, waarschijnlijk behoorde tot de rijke inheemse, Bataafse adel en mogelijk in een afdeling ruiters had gediend. Het graf paste daarmee uitstekend binnen het thema van de tentoonstelling.

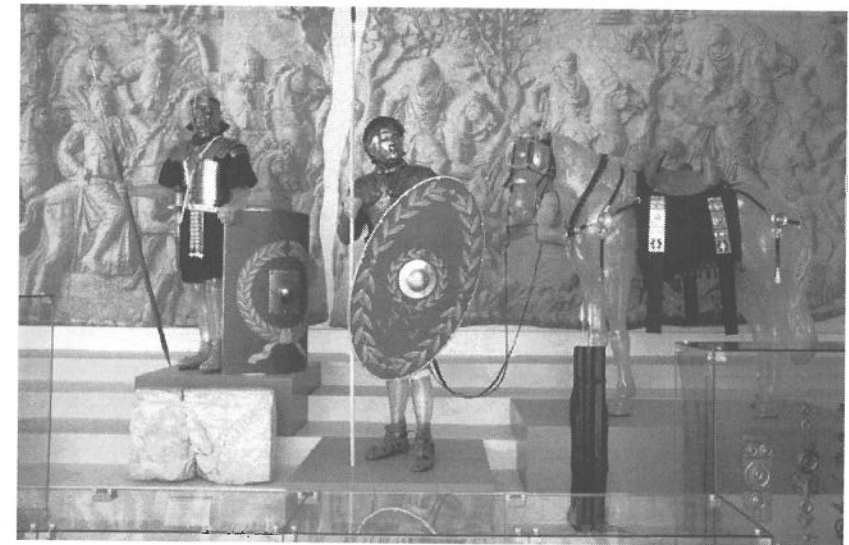
De gewoonte om wapens mee te geven in het graf is van oorsprong niet Romeins, maar inheems. Tot het midden van de 1ste eeuw na Chr. kwamen graven met wapens in de Romeinse provincies regelmatig voor. Zowel in het Keltische als in het Germaanse gebied ontwikkelde zich aan het einde van de late IJzertijd een bewapening waarbij lans en speer in combinatie met een licht

schild domineerden. In overeenstemming daarmee zijn in de meeste wapengraven uit die tijd alleen lans of speer en schild meegegeven. En deze bewapening is karakteristiek voor de ruiterij.

De inhoud van het Nijmeegse wapengraf met de talrijke en kostbare importstukken en buitengewone bijgaven, zoals het schrijfgerei, getuigt van een zekere opleiding en romanisering van de overledene. Mogelijk is de man met zijn afdeling een tijd lang in Engeland gelegerd geweest, waar hij het bijzondere, geëmailleerde zalfpotje dat in het graf is meegegeven kan hebben gekocht. (zie afb. 2)

In de aanloop naar de totstandkoming van Museum Het Valkhof had het voormalige Provinciaal Museum G.M. Kam in 1996 besloten een nieuwe stap te zetten in de verbeelding van Romeins Nijmegen. Naast de traditionele overzichtsmaquettes wilde het museum ook gedetailleerde reconstructies gaan presenteren van afzonderlijke gebouwen en zo de Romeinse bouwkunst in Nijmegen en Nederland tot een eigen onderwerp maken in de nieuwe archeologische presentatie. De snel groeiende mogelijkheden en kwaliteit van digitale technieken werden als een bijzondere uitdaging gezien om dit in de toekomst te realiseren.

Nadat het Museum Kam in april 1998 zijn deuren had gesloten voor publiek, werd allereerst een begin gemaakt met de herinrichting van dit gebouw en met de inrichting van nieuwe depotruimten ten behoeve van de opslag van de archeologische collecties. Tegelijkertijd moest worden gewerkt aan de inrichting van de vaste presentatie in Museum Het Valkhof, waar de collecties van het

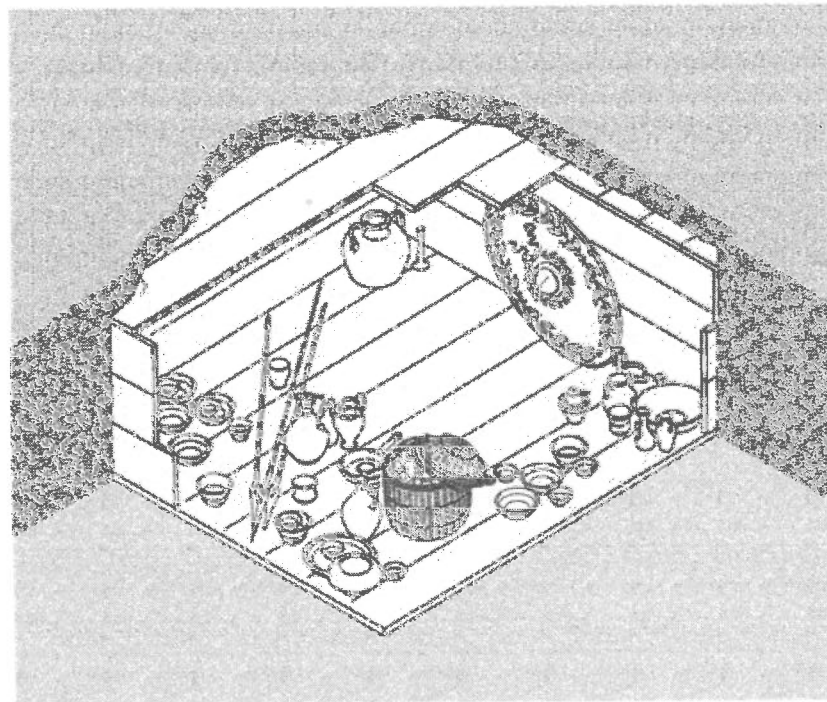


Afb. 5: Opstelling van een legionair, een inheemse ruiter en zijn paard in Museum Het Valkhof.

Nijmeegs Museum Commanderie van Sint Jan en die van het Provinciaal Museum G.M. Kam in 1999 zouden worden samen gebracht.

Voor die nieuwe presentatie golden twee belangrijke uitgangspunten. Overeenkomstig het interieurontwerp van de architect Ben van Berkel (Van Berkel & Bos UNStudio, Amsterdam) voor de bovenverdieping, dat de bezoekers veel keuze laat in hun gang door de expositiezalen, werd in de opstelling geen dwingende routing aangebracht, maar is gekozen voor thema's, die door het publiek naar eigen keuze kunnen worden gerangschikt. In het verlengde daarvan zijn de drie afdelingen (archeologie, oude kunst en moderne kunst) ook niet strikt van elkaar gescheiden, maar staan ze juist waar mogelijk met elkaar in contact. Het inrichtingsontwerp van Studio Dumbor en Waac's uit Rotterdam had mede tot doel een eenheid van sfeer te creëren over de verschillende afdelingen en duidelijke stijlbreuken te vermijden.

Om de educatieve waarde van de presentatie van de archeologie te verhogen werd een aantal elementen in de opstelling opgenomen die tijdens een individueel bezoek en bij rondleidingen als ankerpunten en tegelijk als 'eyecatchers' functioneren. In de zaal waar de prehistorie aan bod komt, zijn dat de landschapsmaquette van de provincie Gelderland en de reconstructie van een in Nijmegen gevonden tweewielige wagen uit de IJzertijd.



Afb. 6: Reconstructie van de houten kamer waarin het wapengraf van Nijmegen-west was aangelegd, tekening Bill Easter.

In de zalen waar de Romeinse tijd wordt gepresenteerd zijn dat maquettes van de stad *Ulpia Noviomagus* en van de Romeinse legerplaats van het Tien-de Legioen en de uitrustingen van een legioensoldaat, een inheemse ruiter en zijn paard. (afb. 5)

Het eerste multimedia programma dat al vanaf de opening van het museum draait, en dat de bezoekers met een touchscreen kunnen bedienen, is gewijd aan de Tabula Peutingeriana, de Romeinse reiskaart. Inmiddels is door de resultaten van nieuw archeologisch onderzoek de inhoud misschien wat gedateerd, maar het programma zelf ziet er nog even fris uit als 11 jaar geleden.

Eén van de thema's binnen de afdeling archeologie is: "Begraven in de Romeinse tijd". In de zaal die aan dit thema is gewijd, is het wapengraf van Nijmegen-west het letterlijke middelpunt en ook de 'eyecatcher'.

Voor de nieuwe vaste opstelling van het graf werd een kist gemaakt met een bodem en wanden van eikenhout en een deksel van glas, van hetzelfde formaat als de oorspronkelijke eikenhouten grafkamer. Aanvankelijk waren aan twee zijden tegen de kist nog vitrines geplaatst met grafvondsten, maar die belemmerden het zicht dusdanig dat na korte tijd is besloten die weg te halen. Nu was het mogelijk met een groep rond het graf te staan. Wel stonden de voorwerpen nog steeds erg laag, zodat details en kleine voorwerpen moeilijk te zien waren. Een reconstructietekening van de houten kamer, gebaseerd op de veldtekening van het graf, maakt het bezoekers mogelijk zich een beter beeld te vormen van de aanleg van het graf, zonder daarvoor veel tekst te hoeven lezen. (afb. 6)

Sinds de opening van Museum Het Valkhof in september 1999 zijn er in de vaste presentatie van de archeologie slechts op beperkte schaal veranderingen doorgevoerd, omdat wij het inrichtingsontwerp zoveel mogelijk wilden handhaven en aanpassingen bovendien vaak kostbaar zijn. Wel hebben elementen uit de archeologische tentoonstellingen van Museum Het Valkhof soms een plaats gekregen in de vaste presentatie.

Dat was in de eerste plaats de film met de wetenschappelijk gefundeerde virtuele reconstructie van het hoofdgebouw (*principia*) van de legerplaats van het Tien-de Legioen in Nijmegen, die door archeoloog-architect Kees Peterse was gemaakt voor de tentoonstelling "Romeins Nijmegen boven het maaiveld" in 2002. (afb. 7)

In 2005 werd deze film vervangen door een nieuwe productie, die speciaal voor de expositie "Nijmegen, oudste stad van Nederland" was gemaakt. Daarin waren - naast een schematische weergave van de legerplaats - uitgewerkte virtuele reconstructies opgenomen van zowel de *principia*, als van het *forum* (marktgebouw) buiten de legerplaats.

In deze tentoonstelling, die was samengesteld ter gelegenheid van de viering van het tweeduizendjarig bestaan, werd het verhaal van de ontwikkeling



Afb. 7: Blik in de binnenruimte van de basilica van de *principia* met links de deuren naar het vaandelheilgdom, reconstructie Kees Peters; computerstill, Jonker & Wu.

van Nijmegen in de Romeinse tijd verteld aan de hand van een aantal personen dat uit archeologische en historische bronnen bekend is. Dat gebeurde met een serie filmpjes die speciaal voor deze expositie waren geproduceerd. Eén daarvan heeft later een plaats gekregen in de vaste opstelling. Het is het filmpje over de dame in de loden kist, die in 2001 was gevonden in de Burchtstraat en van wie een gezichtsreconstructie is gemaakt met behulp van de gevonden schedel.

De tentoonstelling zat ook vol met educatieve 'hands-on' objecten. Een deel daarvan is in de vaste presentatie opgenomen, zoals een kastje met een Romeins slot; andere objecten worden nu gebruikt in de vele educatieve programma's die het museum aanbiedt.

Met het oog op de tentoonstelling in 2005 werd een groot aantal voorwerpen uit de graven van Nijmegen-west door de restaurator in behandeling genomen, in het bijzonder een reeks glazen flessen die in scherven waren aangekomen. Hierdoor was het mogelijk in deze expositie de complete inhoud van vijf rijke graven bij elkaar te presenteren.

In het deel van de tentoonstelling dat aan het grafveld van Noviomagus was gewijd was de vloer verhoogd aangelegd, waardoor het mogelijk was voor een aantal graven "ondergrondse", gelijkvloerse grafkamers te maken. Om de objecten goed zichtbaar te maken werden de "grafkamers" van binnenuit verlicht.

Bovendien werd een nieuwe reconstructietekening gemaakt van de grafmonumenten binnen de ommuringen, gebaseerd op de nieuwste gegevens van mijn onderzoek.

De bedoeling van deze tekening was dat de grafmonumenten extra aandacht kregen. Daarvoor leverde ik de tekenaar voorbeelden aan van reconstructies van pijlergrafmonumenten met reliëfversiering uit het Rijnland en van foto's en tekeningen van originele delen van monumenten.

Bij de expositie verscheen een rijk geïllustreerd publieksboek "Nijmegen, oudste stad van Nederland", waarin ook deze reconstructietekening en foto's van enkele graven en voorwerpen daaruit werden opgenomen. (afb. 8)

Na deze tentoonstelling werd voor het wapengraf een nieuwe vitrine in gebruik genomen, omdat de eikenhouten kist te veel organische zuren (o.a. azijnzuur) verspreidde, die schadelijk zijn voor voorwerpen van metaal. De nieuwe vitrine heeft het formaat van de oorspronkelijke houten grafkamer van 165 x 175 cm en bestaat uit een gespoten metalen sokkel en glazen wanden en deksel. Hierdoor zijn de voorwerpen nu ook veel beter zichtbaar, omdat ze hoger staan en van alle kanten bekeken kunnen worden. Bij rondleidingen kan een hele groep makkelijk rond deze vitrine staan om uitleg te krijgen.

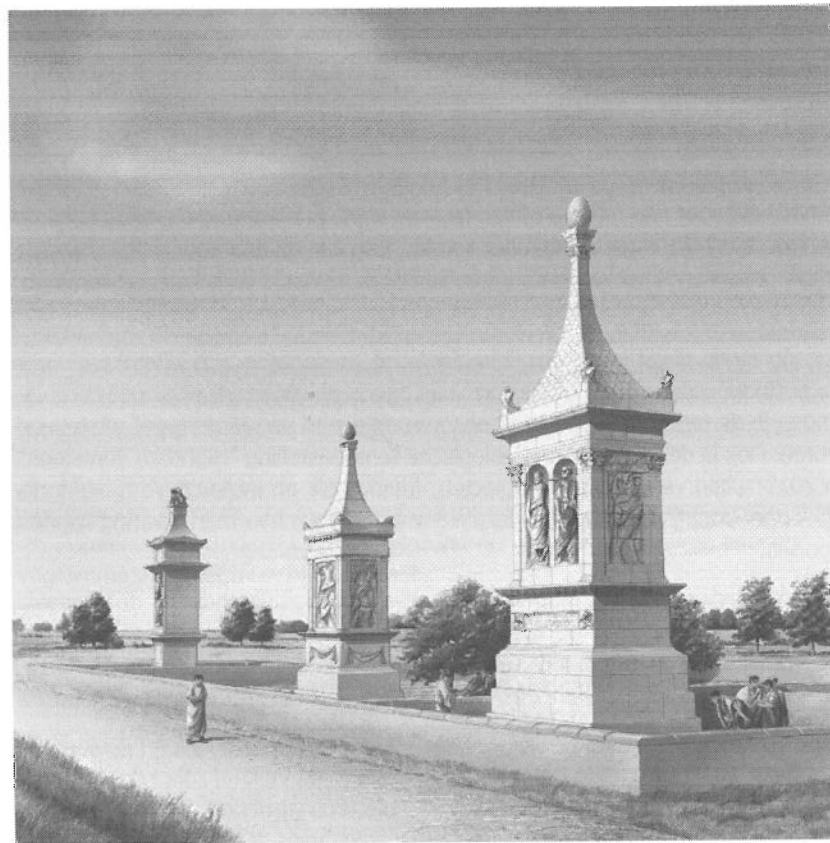
In de komende jaren zullen er binnen het museum concepten worden ontwikkeld voor een nieuwe of vernieuwde vaste presentatie, die in de beleidsperiode 2012-2016 tot stand moet komen. Een van de daarvoor geformuleerde uitgangspunten is het samenbrengen van objecten rond verschillende verhalen. In de komende jaren zal blijken of dit een goed en werkbaar uitgangspunt is.

In ieder geval leent de archeologische presentatie zich uitstekend voor meer (inter)activiteit, o.a. in de vorm van hands-on objecten, waarmee de ervaringen in de tentoonstelling "Nijmegen, oudste stad van Nederland" uitstekend waren. Ook in de komende archeologische tentoonstelling "Hightech Romeinen" in 2011 zullen veel hands-on objecten, multimedia en interactieve multimedia zijn opgenomen, zodat we met deze nieuwe presentatievormen ervaring kunnen opdoen.

Aansluitend bij de mogelijkheden die het digitale tijdperk de museale omgeving biedt, zijn in de afgelopen jaren enkele wetenschappelijk verantwoorde virtuele reconstructies van Romeinse gebouwen gemaakt die als film in de vaste presentatie te zien zijn. Deze bieden de bezoeker de gelegenheid als het ware door de gebouwen heen te lopen en alle details te bekijken.

Voor de nieuwe vaste opstelling zal Museum Het Valkhof zeker de mogelijkheden gaan onderzoeken van nieuwe virtuele reconstructies. Een daarvan zou een grafstraat in Romeins Nijmegen kunnen zijn, zoals die o.a. uit de opgravingen in Nijmegen-west bekend is. In een dergelijke film (mogelijk is natuurlijk ook een animatiefilm) zou een kijkje in een gereconstrueerde grafkamer kunnen worden opgenomen.

Verder zal gekeken worden naar de bruikbaarheid van 3D-visualisaties, waarmee de bezoeker bepaalde objecten in 3D kan bekijken en extra informatie daarover krijgt aangereikt, die hij eventueel kan opslaan in een persoonlijk account. Aan dit persoonlijke account zou een identificatie badge (bar code, rfid badge of iets dergelijks) kunnen worden gekoppeld die in het museum gebruikt kan worden om voorwerpen toe te voegen aan het 'interessemandje' van de bezoeker. Hij hoeft dan in principe alleen zijn badge langs een sensor te halen die bij het object hangt. De door de bezoeker geselecteerde objecten kunnen vervolgens via de website van het museum beschikbaar worden gesteld. Na het bezoek logt de bezoeker in op de website van het museum en komt zo direct bij zijn gekozen objecten. Hier kan hij rustig en eenvoudig achtergrondinformatie en extra content bekijken. Daarmee wordt aan een museumbezoek interactiviteit toegevoegd, waardoor de bezoeker meer betrokken raakt bij hetgeen hij of zij ziet.



Afb. 8: Reconstructie van de grafmonumenten binnen de ommuringen in het grafveld van Nijmegen-west, tekening Paul Maas.

Een andere nieuwe techniek, die zeker voor musea interessant is om te gebruiken, is Augmented Reality. Hiermee kan een extra laag met informatie over een werkelijk zichtbaar object worden toegevoegd, zowel binnen als buiten het museum. Gelders Erfgoed heeft hiervoor een breed opgezet innovatief project ontwikkeld dat in de komende jaren gestalte gaat krijgen.

Sinds kort staat Augmented Reality weer volop in de belangstelling, omdat de nieuwste generatie mobiele telefoons (Iphone en Smart-phone) er door een combinatie van camera, kompas, gps en applicaties handig gebruik van maakt. De Layar-applicatie, de eerste Augmented Reality toepassing die nu breed beschikbaar is, trekt volop de aandacht van de erfgoedsector, omdat die ingezet kan worden bij het ontwikkelen van tours langs stedelijke of landschappelijke objecten. Maar deze applicatie kan ook worden ingezet in musea.

Als we als voorbeeld de monumentale graven van Nijmegen-west met hun houten grafkamers nemen, zou de museumbezoeker bij de vitrine met het wapengraf op een multitouch wand of op zijn smartphone een animatiefilm over de Romeinse grafstraat te zien kunnen krijgen met informatie en extra beeldmateriaal, bijvoorbeeld over de kleine, rijk versierde voorwerpen in het graf, die anders aan de aandacht van de bezoeker zouden ontsnappen.

Maar ook zou de bezoeker van de stad informatie over archeologische vondsten en voorwerpen in het museum kunnen ontvangen op de plaats waar deze in de stad zijn opgegraven. De films met virtuele reconstructies van Romeinse gebouwen zouden ingezet kunnen worden in een rondgang door de stad, waarmee het verleden zichtbaar en beleefbaar kan worden gemaakt. Dat kan dan via de mobiele telefoon en hoeft niet met behulp van (gehuurde) MP3-speakers, tekstborden en beeldschermen met 3D-computeranimaties, zoals die nu zijn gebruikt in de nieuwe Romeinse route ("Tijdpad") in Nijmegen-oost.

Museum Het Valkhof zal in de toekomst zeker deze nieuwe technologie in huis halen om daarmee een brug te slaan tussen cultuurlandschap en erfgoedinstelling.

Annelies Koster is conservator archeologie in het Nijmeegse Museum Het Valkhof. Zij promoveerde in het voorjaar van 2010 aan de Radboud Universiteit op het onderwerp 'Het grafveld van Noviomagus en de rijke graven van de stedelijke elite'.

Wim de Jong

Boeken Top 5

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Parijs 1913-1927)

Van Proust is bekend dat hij zijn huishoudster Céleste 's-nachts langsstuurde bij beroemde dames in de Parijse society om te vragen wat ze die avond hadden gedragen. Zijn boek *Op zoek naar de verloren tijd* wekt zoals ieder echt meesterwerk geen unanieme bewondering op, maar splitst het publiek tussen fans en haters. Sommigen storen zich aan de pagina's lange overpeinzingen van de verwende dandy Marcel, die zich vanuit zijn bed afpijnt over thema's als liefde, behoefte aan erkenning en homoseksualiteit. Dat komt vooral doordat de meeste mensen alleen het eerste deel van deze *roman fleuve* lezen. Wie een beetje zitvlees heeft komt erachter dat er veel meer, om niet te zeggen alles, in dit boek zit. De historicus likt bijvoorbeeld zijn vingers af bij de beschrijving van de politieke cultuur in Frankrijk aan het einde van de negentiende eeuw, dat door de Dreyfus-affaire uiteen werd gereten. Proust speelde daarin zelf een actieve rol. Hilarisch zijn de beschrijvingen van salons waar men alleen wordt toegelaten wanneer men op gezette tijden een ultrakatholieke, antisemitische boutade aan de conversatie toevoegt; een beter verslag van wat de Duitse historicus Philipp Blomm *de duizelingwekkende jaren* voorafgaand aan de Eerste Wereldoorlog heeft genoemd is niet te verzinnen. Poëtischer kan het zeker niet. De beschrijving van de bombardementen op Parijs en uitvindingen als de telefoon behoren niet ten onrechte tot de grote momenten in de wereldliteratuur.

Historici en filosofen kunnen evenzeer hun vingers aflikken bij de proustiaanse overpeinzingen. Proust was misschien wel de eerste auteur die een expliciete analyse trachtte te maken van homoseksualiteit – Sodom en Gomorra, zoals hij dit deel noemde – waarin hij zijn ideeën over de 'geïnverteerden' (waar hij er zelf ook een van was) illustreert aan de hand van groteske portretten van adellijke mannen die zich overdreven militaristisch voordoen om te verhullen waar hun werkelijke voorkeuren liggen.

Dit boek is zó rijk dat het absurdistische Britse collectief *Monty Python* ooit een Proust-samenvatwedstrijd uitschreef waarbij de deelnemers in één minuut uit moesten leggen waar het boek over ging. Dat leidde tot nogal verschillende versies. Deze cyclus heeft een dusdanige rijkdom dat je er naar terug blijft komen, als je de gedachtenspinsels van Proust niet na één deel terzijde hebt gelegd.

2. Reiner Stach, *Franz Kafka. Die Jahre der Entscheidungen* (Frankfurt 2003)

Wie ooit van plan is een biografie te schrijven en zich afvraagt hoe dat moet, kan ik direct verwijzen naar dit briljante boek over één van de grootste schrijvers van de twintigste eeuw, over wie gek genoeg nog geen goede biografie was verschenen. In biografenland zijn er grofweg twee scholen. De eerste gaat uit van de – mijns inziens nogal foutieve – notie dat volledigheid en uitputtendheid vereist is. Meestal betreft het hier auteurs die verslaafd zijn geraakt aan hun onderwerp en hun sociale leven onder druk zetten door een ziekelijke hang naar nabijheid van de gebiografeerde. Ze legitimeren deze ongezonde houding door zichzelf voor te spiegelen dat als zij die 'grote biografie' niet schrijven, niemand dat ooit nog zal doen. Deze logica leidt tot omgevallen archiefkasten en duizenden pagina's tellende boeken. Daartegenover vertegenwoordigt Stach de school van de selectieve biografie, die het onderwerp benadert vanuit een nauw omschreven, beperkte interesse in diens leven. Zoals al uit de titel blijkt doet Stach dit door zich te concentreren op de beslissende jaren in het leven van Kafka waarin deze zijn belangrijkste werken schreef. Kafka's tragische liefdesleven, slechte gezondheid en interesse in het Jodendom worden beschreven voor zover van belang voor de genese van zijn meesterwerken, zoals *Die Verwandlung* en *Der Prozess*. Een schitterend boek.

3. Sebastian Haffner, *Preussische Profile* (Königstein im Taunus 1980) en *Anmerkungen zu Hitler* (Frankfurt/Main 1978)

De kunst van de analyse van historische personages is misschien wel door niemand op zo'n hoog niveau bedreven als door de Duitse journalist Haffner, die al voor de Tweede Wereldoorlog naar Groot-Brittannië vluchtte. Haffner beheerst de kunst om in biografische essays binnen een ruimte van ongeveer 20 pagina's in een kraakheldere stijl een beeld te geven van het belang, de verdiensten en de fouten van grote Duitsers, zoals Otto von Bismarck, Theodor Fontane of Erich Ludendorff. Het meest beroemd is wel zijn *Kanttekeningen bij Hitler*, dat binnen de Hitlerkunde nog steeds zeer serieus wordt genomen. Haffner pleegt daarin vivisectie op de meest raadselachtige figuur van de twintigste eeuw in zeven hoofdstukjes onder titels als *Leben, Leistungen, Irrtümer, Fehler* en *Verbrechen*. Haffners koele afstandelijkheid en ondanks alles patriotische houding ('ik ben nu eenmaal Duitser') hebben wel tot kritiek geleid, maar dit is ook juist de meerwaarde van de intellectueel Haffner: hij was een auteur die *sine ira et studio* te werk ging, en wat dat betreft een voorbeeld voor iedere historicus.

4. Niall Ferguson, *Empire. How Britain made the modern world* (Oxford 2003)

De leukste boeken zijn in mijn optiek die waarin een polemische, controversiële stelling in wordt genomen en waarin deze vervolgens ambitieus wordt uitgewerkt. In dit boek verdedigt de Oxford-historicus Ferguson de stelling dat het Britse imperiale rijk niet alleen een verderfelijke koloniaal project is geweest, maar ook een grootse onderneming die nuttige zaken zoals goed bestuur en een liberale rechtsstaat over zijn *dominions* heeft verspreid. Het is een genot om te zien hoe hij vanuit een breed perspectief van het begin van de kolonisatie tot het einde van het *Empire* na de Tweede Wereldoorlog de geschiedenis van kolonisten, opstanden en campagnes tegen de slavernij vertelt. Daarbij sluit hij de ogen niet voor de verschrikkelijke misstanden en zwarte bladzijden, zoals de slachtingen op Afrikaanse stammen met behulp van het Maximgeweer tijdens de *Scramble for Africa*. Het genuanceerde beeld dat Ferguson schetst maakt inzichtelijk hoe de Britten in staat zijn geweest hun enorme rijk over zo'n lange periode te onderhouden. Controversieel zijn ook de conclusies: Ferguson stelt dat ook in deze tijd *Empire* op een andere manier, in de vorm van Amerikaanse dominantie over de planeet, even zegenrijke effecten zou kunnen hebben. Daarmee werd hij een van de pleitbezorgers van de export van democratie die tot heftige debatten leidde rondom de Tweede Golfoorlog in 2003.

5. Robert Dallek, *Nixon/Kissinger. Partners in power* (New York 2007)

Iedere historicus zou in zijn handen wrijven bij het materiaal dat Dallek tot zijn beschikking had voor het schrijven van dit boek over de samenwerking van Richard Nixon, volgens Maarten Van Rossem 'zonder meer de gevaarlijkste man die ooit president van de Verenigde Staten is geweest', met Henry Kissinger, die nog steeds als een politiek strategisch genie geldt en model is van de 'realistische' school in de internationale betrekkingen. De transcripties van telefoongesprekken van Kissinger en de beroemde opnamen die de chronisch paranoïde Nixon liet maken van alle gesprekken in het Witte Huis – de beruchte *Watergate tapes* – zorgen ervoor dat van minuut tot minuut de machinaties van deze regering kunnen worden gevolgd. Daaruit rijst een beeld op van een door interne jaloezie, wantrouwen en angst voor de 'kwaadwillige' tegenstanders van de Vietnamoorlog en het Congres gedomineerde regeringsploeg. Nixon en Kissinger waren beiden geobsedeerd door angst de loef af te worden gestoken door elkaar. Nixon wordt geduid als een door gebrek aan zelfvertrouwen en verongelijktheid getourmenteerd man, en Kissinger als een diplomaat die door zijn eigen 'realisme' werd verblind, terwijl dat uiteindelijk juist neerkwam op een volstrekt onpragmatische, ideologische manier van denken. Dat, gekoppeld aan het ondergeschikt maken van alle beleidsdoelen aan politieke overwegingen – de angst door de buitenwacht kapot te worden gemaakt – had tot gevolg dat de

Verenigde Staten zich pas vijf jaar later dan nodig en met 25.000 extra zinloos gesneuvelde soldaten uit Vietnam terugtrokken. •

Wim de Jong (1982) is sinds 2007 als promovendus verbonden aan de afdeling politieke geschiedenis en het onderzoeksproject "Repertoires of Democracy" van de Radboud Universiteit Nijmegen. Hij onderzoekt hoe internationale factoren en ideeën het politieke repertoire van de Nederlandse en Belgische democratische cultuur in de jaren zestig en zeventig hebben beïnvloed.

Harm Pieters

Naar aanleiding van...

Dit jaar vond in oktober voor de zevende maal de Week van de Geschiedenis plaats, een week waarin ons mooie vakgebied zich mag verheugen op grote belangstelling. Over enkele decennia zullen historici zich ongetwijfeld afvragen waarom onze maatschappij zoveel behoefte heeft aan steeds meer van dergelijke thematische weken, dagen en jaren. Maar in plaats van daarover te gaan speculeren, zal ik mij richten op een onderwerp waarvan ik wel durf te beweren verstand te hebben. Het thema van de Week van de Geschiedenis was dit jaar namelijk *Land en Water*, een relatie die in mijn promotieonderzoek naar overstromingsrampen in het Zuiderzeegebied centraal staat.

Voor de huidige inwoners van Nederland lijkt de grens tussen land en water duidelijk. De grote rivieren zijn ogenschijnlijk getemd, de Zuiderzee is veranderd in het kalme IJsselmeer en van de Noordzee lijken we ook nog maar weinig te duchten hebben. In de steden is het decennialang beleid geweest om grachten te dempen en rivieren te laten verdwijnen ten behoeve van de auto.

Voor de vroegmoderne Nederlander was dat heel anders. Watersnoden waren rampen die zich om de paar jaar konden voordoen, zowel langs de rivieren als langs de kusten. Vanwege de vaak gebrekkige waterhuishouding stonden – los van deze overstromingen – elke winter al enorme gebieden onder water. Als die winter ook nog werd gevolgd door een nat voorjaar en een natte zomer, kon dat betekenen dat goede weidegrond een jaar lang niet gebruikt kon worden. Ook in de steden was het water alom aanwezig, ofwel door aangelegde grachten of door de ligging aan een rivier. De historische relatie in Nederland tussen land en water wordt vaak beschreven in termen van handel en scheepvaart en ook de term *poldermodel* komen we in dit verband nog wel eens tegen. Veel minder aandacht is er altijd geweest voor de culturele dimensie van de relatie tussen land en water, voor de plaats van deze relatie in de Nederlandse identiteit.

Alleen grote rampen lijken in staat om deze cultuurhistorische dimensie weer in ons collectieve geheugen te vestigen. De watersnoodramp in Zeeland in 1953 is daarvan het meest recente voorbeeld. Deze ramp leidde tot het uitvoeren van de Deltawerken, een groot infrastructureel project om nieuwe stormvloeden te voorkomen. In het Zuiderzeegebied is met de aanleg van de Afsluitdijk het gevaar al lange tijd verdwenen en daarmee ook de herinnering aan de vele stormvloeden. Het Zuiderzeegebied was een gebied met bijzonder veel risico op wateroverlast. In steden zoals Zwolle, Amersfoort en Amsterdam drong het zeewater af en toe zelfs de stad binnen. Een voorbeeld van zo'n gebeurtenis is de grootste natuurramp op Nederlandse bodem in de 19e eeuw, de

overstroming van de Zuiderzee in 1825. Grote delen van Friesland, Overijssel, Gelderland, Utrecht en West-Friesland werden overstroomd. Tientallen mensen verdronken, boerderijen werden verwoest en landbouwgrond was voor lange tijd onbruikbaar. Overal in het Koninkrijk kwamen spontane hulpacties op gang voor de getroffen, niet alleen in de direct omliggende gebieden maar ook in Vlaanderen en Henegouwen. Ondanks de grote indruk die deze ramp maakte, verdween deze gebeurtenis uit het Nederlandse collectieve geheugen. Er kwam geen grootschalig plan om nieuwe overstromingen van de Zuiderzee te voorkomen, althans niet in eerste instantie. Een naar verhouding beperkte overstroming in 1916 was uiteindelijk één van de redenen voor de aanleg van de Zuiderzeewerken.

Anders dan in 1916 en ook in 1953 was de kern van Nederland – het gebied dat we nu de Randstad noemen – niet in gevaar in 1825. Het gevaar dat de grote rivieren vormden, werd door de tijdgenoot als veel ernstiger ervaren, waardoor het beteugelen van de Zuiderzee geen grote prioriteit kreeg. Bovendien ontstegen dergelijke grote projecten de nog erg lokaal georganiseerde waterstaatszorg. De Belgische Opstand in 1830 werd al snel een gebeurtenis die voor de Nederlandse identiteit een veel belangrijkere rol zou innemen. Niet Harmen Jans Groen, een van de helden van de watersnood van 1825, maar de kamikazeactie van Van Speijk in de Antwerpse haven kreeg een plek in de geschiedschrijving. En hoewel de watersnoodramp van 1953 duidelijk wel een plaats veroverd heeft in het collectieve geheugen, lijken we ons niet erg bewust meer van het gevaar van overstromingen.



Een dijkdoorbraak in de in de polder Mastenbroek, niet ver van Kampen, in 1825.

Desondanks keert het water weer op allerlei manieren terug in onze huidige samenleving. Daarbij is het water vooral een manier om de identiteit van een gebied of stad te versterken en zo een aantrekkelijker vestigingsklimaat of fraai-er stadsbeeld te creëren. In verschillende Nederlandse steden zijn gedempe-grachten of verdwenen havens weer opengebroken en worden er plannen gemaakt om onder het beton verdwenen rivieren weer naar boven te halen. Dat heeft te maken met het aantrekken van watertoerisme, maar het helpt ook bij het afvoeren van overvloedig regenwater en dus met het voorkomen van overstromingen. Op andere plekken in Nederland wordt land, dat met veel moeite op de zee is gewonnen, bewust weer aan het water prijs gegeven. Met de aanleg van het Wieringerrandmeer wordt Wieringen weer omringd door water, net als tussen de 12e eeuw en het begin van de 20e eeuw. In Zeeuws-Vlaanderen zouden na een lange politieke strijd de dijken van de Hertogin Hedwigepolder doorgestoken worden. Dit ter compensatie van natuur die verdwijnt door het uitbaggeren van de Westerschelde. Deze polder werd in het begin van de 20e eeuw bedijkt en drooggelegd, als een van de laatste herinneringen aan het gebied dat in de Tachtigjarige Oorlog door de Staatse troepen geïnnundeerd was. De boeren en grondeigenaren in deze polder begrijpen niet waarom deze vruchtbare landbouwgrond moet worden opgeofferd voor natuurontwikkeling. De strijd leek beslecht in het voordeel van de voorstanders van de ontpoldering, maar het regeerakkoord van het huidige kabinet Rutte vermeldt dat er toch weer gezocht gaat worden naar alternatieven.

Maar hoe staat het eigenlijk met het gevaar van het water? De hoge rivierstanden in 1993 en 1995 en de dreigende klimaatverandering hebben tot de instelling geleid van een nieuwe Deltacommissie. Deze commissie heeft een twaalfstal aanbevelingen gedaan om de primaire waterkeringen in Nederland te verbeteren en ons zo te herinneren aan het allerm minst verdwenen gevaar van overstromingen. Het is echter maar de vraag of in deze tijden van bezuinigen van de voorgestelde investeringen veel terecht gaat komen. De relatie tussen land en water blijft bijzonder veelzijdig in Nederland. De confrontatie tussen natuur en maatschappij is een continu proces in onze geschiedenis, met periodes van spanning en ontspanning. Af en toe lijken we vooral die spannende periodes te vergeten, waarschuwingen van deskundigen ten spijt. Wellicht heeft deze Week van de Geschiedenis geholpen om ons geheugen een beetje op te frissen, voordat we door een volgende overstroming getroffen worden.

Over de auteur: Harm Pieters (1982) studeerde van 2002 tot 2006 Geschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen en van 2006 tot 2007 Erfgoedstudies aan de Universiteit Maastricht. Daarna was hij werkzaam als onderzoeker bij het Nationaal Archief. Sinds september 2009 is hij als promovendus verbonden aan de Vrije Universiteit Amsterdam.

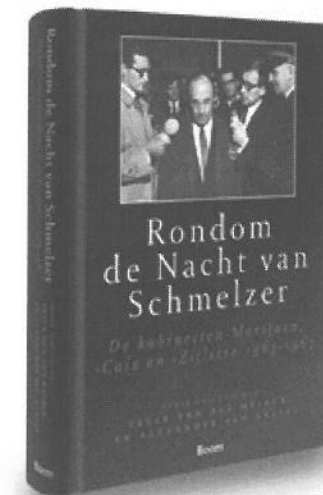
Uit de ivoren toren

Deze rubriek informeert de ET•VT-lezers over de veelzijdige activiteiten van de medewerkers van Geschiedenis, in de ivoren toren van de wetenschap, maar ook erbuiten. Naast korte nieuwsberichten krijgen bovendien één of twee medewerkers de gelegenheid om zichzelf of hun onderzoeksproject voor te stellen.

Nieuws

September 2010 t/m Oktober 2010

Op maandag 25 oktober vond een geslaagde editie van Louter Letteren plaats, die mede werd georganiseerd door **Liesbeth Claes**. Promovendi en research-masterstudenten van de Letterenfaculteit van de Radboud Universiteit Nijmegen konden via dit congres hun collega's laten zien waarmee zij bezig zijn. De keynote speakers waren prof. dr. G. Mackenthun (Universität Rostock) en prof. dr. P. Jordens (VU Amsterdam); zij leidden het congres in en sloten het af.



Op 13 oktober, 44 jaar na de val van het kabinet-Cals, presenteerde het Centrum voor Parlementaire Geschiedenis in de oude vergaderzaal van de Tweede Kamer in Den Haag het boek *Rondom de Nacht van Schmelzer. De kabinetten-Marijnen, -Cals en -Zijlstra 1963-1967* (Amsterdam 2010). Dit achtste deel in de serie 'Parlementaire geschiedenis van Nederland na 1945' werd geredigeerd door **Peter van der Heiden** en **Alexander van Kessel**.

Op 22 oktober werd tijdens een symposium in Nieuwspoor (Den Haag) het eerste exemplaar van *De rode canon*.

Een geschiedenis van de Nederlandse sociaal-democratie in 32 verhalen uitgelekt aan Job Cohen. **Karin van Leeuwen** is één van de redacteurs van deze canon en schreef zelf ook diverse 'verhalen'.

Wim van Meurs was op 8 oktober één van de sprekers op de Frankfurter Buchmesse bij de presentatie van het boek *Twitter Revolution* over de demon-

straties die vorig voorjaar tot de val van het communistische regime in Moldavië leidden.

Samen met Dietmar Müller van de Universiteit Leipzig organiseerde **Wim van Meurs** in Tutzing nabij München van 4 t/m 8 oktober een seminar voor 45 studenten en promovendi op het gebied van de politiek en geschiedenis van Zuidoost-Europa. Het thema van deze jaarlijkse *Hochschulwoche* van de Südosteuro-Gesellschaft luidde: 'Politische Institutionen und Kultur in Südosteuro-pa' (zie onderstaande foto).



Olivier Hekster was genomineerd voor de Radboud Science Awards, die worden uitgereikt voor de beste, belangrijkste en boeiendste onderzoeksresultaten van het afgelopen jaar van de Radboud Universiteit en het UMC St Radboud.

Van Stephan Mols en **Olivier Hekster** (red.) is uitgekomen: *Cultural Messages in the Graeco-Roman World* (Bulletin Antieke Beschaving Supplement 15). Daarnaast werd 'Octavian and the thunderbolt: the temple of Apollo Palatinus and Roman traditions of temple building' (**Olivier Hekster** en John Rich) opgenomen in de speciale online jubileumeditie van *Classical Quarterly*.

Op 14 oktober 2010 verscheen bij De Walburg Pers in Zutphen: *Geschiedenis van. De Canon van het Gelders verleden* onder redactie van **Dolly Verhoeven** en Marc Wingens. De teksten zijn geschreven door 35 auteurs. Bij elke tekst zijn literatuurverwijzingen opgenomen en vaak ook websites en uittips.

Stel je voor... Ylva Klaassen

De meeste medewerkers van de opleiding Geschiedenis zullen mij ondertussen wel kennen uit de wandelgangen van het Erasmusgebouw, maar voor veel studenten zal ik nog een onbekende zijn, aangezien ik pas vorig jaar in Nijmegen ben komen werken. Daarom hier een voorstelrondje!

Na een half jaar in Perugia te hebben doorgebracht om Italiaans te leren, begon ik in september 2003 met een bachelor Klassieke Talen aan de Universiteit Leiden, waarin ik me specialiseerde in Latijnse letterkunde en Klassieke archeologie. In 2007 ben ik 'overgelopen' naar de geschiedenis voor een onderzoeksmaster Oude Geschiedenis, die ik vorig jaar zomer afrondde met een scriptie over migratie en integratie in het Romeinse rijk. Naast mijn studie was ik actief in het bestuur van het Leidse vakdispuut voor Klassieke Talen Collegium Classicum c.n. M.F., bij de studentenvereniging Augustinus en in de redactie van het opleidingsblad *Frons*.



Sinds oktober 2009 ben ik als promovenda aangesteld bij de afdeling Geschiedenis, waar ik onder begeleiding van Olivier Hekster werk aan een proefschrift op het grensvlak van Romeinse geschiedenis en Latijnse letterkunde – een perfecte combinatie gezien mijn achtergrond. Mijn project maakt deel uit van een groter onderzoeksproject bij Oude Geschiedenis – *Emperors and ancestors: the creation of an imperial image* – waarin de werking van keizerlijke beeldvorming in verschillende media wordt onderzocht vanuit de invalshoek van afkomst en verwantschap, een belangrijk deelaspect van het keizerlijke imago.

Mijn promotie-onderzoek richt zich op de representatie van keizerlijke afkomst en verwantschap in de Romeinse historiografie en biografie van de Keizertijd, met name de periode van de Julisch-Claudische keizers. Ik onderzoek op welke manieren de thema's afkomst en verwantschap worden weergegeven in deze teksten: auteurs leveren bijvoorbeeld soms expliciet commentaar op de afkomst van een keizer, laten de gebeurtenissen binnen de keizerlijke familie als een rode draad door hun verhaal lopen, of verweven het thema verwantschap op een andere manier in hun verhaal. Daarnaast analyseer ik, hoe deze thema's worden ingezet in het verhaal: zo kan de afkomst van de keizer bijvoorbeeld een manier zijn om keizerlijke macht te rechtvaardigen, of om bepaalde (negatieve) karaktertrekken te verklaren, en kan de verhouding van de keizer ten opzichte van zijn familieleden een criterium zijn in de morele evaluatie van

een keizer. Door mijn bevindingen tegen de achtergrond van de literaire traditie en in de sociaal-historische context van de vroege Keizertijd te plaatsen, hoop ik meer licht te werpen op de rol die afkomst en verwantschap speelden in de keizerlijke beeldvorming in de Romeinse historiografie en biografie.

Naast mijn promotieonderzoek ben ik nog op een aantal andere manieren verbonden aan de Radboud Universiteit. Als voorzitter van het Promovendi Overleg Nijmegen (PON) zet ik me in voor het versterken van de positie van promovendi en het bevorderen van contacten tussen de Nijmeegse promovendi. Vanaf januari 2011 zal ik bovendien samen met Roald Dijkstra (GLTC) het coördinator van de landelijke onderzoeksschool voor Klassieke Oudheidstudies (OIKOS) op me nemen. Mijn laatste band met deze universiteit is vooral sociaal: ik ben regelmatig op vrijdagmiddag in het Cultuurcafé te vinden!

Stel je voor... Saskia Bultman

Toen ik in 2002 in het eerste jaar van de bachelor Engelse Taal en Cultuur begon, had ik mij moeilijk voor kunnen stellen dat ik acht jaar later als promovendus bij Gendergeschiedenis in Nijmegen zou gaan werken. Na de bachelor Engels, de onderzoeksmaster Literary Studies en twee scripties over het werk van Amerikaanse dichteres Emily Dickinson aan de Universiteit Utrecht, besloot ik vorig jaar in Nijmegen de master Gendergeschiedenis te gaan volgen. Met Dickinson in het achterhoofd wilde ik meer

leren over vrouwelijk auteurschap en de historische context van mijn onderzoek uitdiepen. Uiteindelijk ben ik dankzij Geertje Mak tijdens deze master bij een heel ander onderwerp beland, wat nu ook het onderwerp van mijn proefschrift is: de identiteitsconstructie van misdadige meisjes in de Rijksinrichtingen voor de kindbescherming in de negentiende en twintigste eeuw.

Vanaf de achttiende eeuw kwam er een geheel nieuwe notie over identiteit op, waarbij identiteit werd gezien als iets dat 'van binnen' zit. Vanaf deze periode was kennis van het zelf (bijvoorbeeld door biecht of bekentenis) niet langer gericht op het zuiveren van het zelf van kwaad of zonde, maar werd het exploreren en uitdrukken (bijvoorbeeld in autobiografieën) van het 'ware', innerlijke zelf – hoe slecht of zondig ook – gezien als een moreel hoogstaand doel. Tenminste,



zo luidt de geschiedenis vanuit een cultureel en filosofisch perspectief. Echter, identiteit is niet alleen iets wat 'vanzelf' ontstaat, als gevolg van vrijwillige zelfreflectie; het is ook iets wat *gemaakt* wordt via allerlei institutionele praktijken, technieken en routines die individuen in kaart brengen en categoriseren.

Om dit te onderzoeken neem ik de drie Rijksopvoedingsgestichten voor delinquente meisjes (1858-1975) als *case study*. De meisjes in deze heropvoedingsgestichten kregen via verschillende praktijken een identiteit toegemeten: ze werden bijvoorbeeld fysiek onderzocht, gefotografeerd, over hun gedrag werd maandelijks gerapporteerd, maar zij mochten op een gegeven moment ook een eigen levensverhaal schrijven en correspondeerden met hun familie. Ze werden dus voortdurend in kaart gebracht, maar werden tegelijkertijd ook gestimuleerd om zichzelf uit te drukken. Welke veranderingen zijn er op dit gebied te zien? Is de geschiedenis van het zelf zoals die tot nu toe is beschreven toepasbaar op de geschiedenis van deze praktijken van identiteitsvorming, en is er dus een verschuiving te zien van praktijken die een gevoel van zondig zelfbesef opwekken naar praktijken die de individuele zelfexpressie van de meisjes stimuleren? Op welke manier is de geschiedenis van identiteit en het zelf anders als er naar meisjes uit de lagere klassen wordt gekeken in plaats van naar mannen uit de elite?

Onder de begeleiding van Geertje Mak (Geschiedenis), Willy Jansen (Instituut voor Genderstudies) en Philippe van Haute (Filosofie) ga ik de komende vijf jaar met dit onderzoek aan de slag, terwijl ik ook bij de cursus Gendergeschiedenis college ga geven. En Emily Dickinson? Dat blijft gewoon een hobby ermaast.

Recensies

Petty Bange, **Desiderius Erasmus: portret van een humanist**, Miniaturen Reeks, deel 20, Amersfoort en Brugge: Bekking & Blitz, 2007, 127 pp. en Petty Bange, **Thomas More 1478-1535: een humanist aan het hof**, Miniaturen Reeks, deel 31, Amersfoort en Brugge: Bekking & Blitz, 2009, 127 pp.

Erasmus' *Lof der Zotheid* (1511) en Thomas More's *Utopia* (1516) zijn boeken die nog steeds tot de verbeelding spreken en vandaag de dag bepalend zijn voor het beeld van hun auteurs. De twee werkjes worden bovendien gezien als een bevestiging van hun vriendschap. Erasmus werkte in 1509 aan de *Lof der Zotheid* in het huis van More, droeg het boek aan hem op en zinspeelde op de overeenkomst tussen More's naam en de term *mōria*, dwaasheid, gepersonificeerd in de hoofdpersoon van het boek. Anderzijds is More's *Utopia* niet opgedragen aan Erasmus, maar aan Petrus Aegidius of Pieter Gillis (1486-1533), secretaris van de stad Antwerpen. More's opdracht aan Gillis is in zekere zin ook een bevestiging van zijn vriendschap met Erasmus. Erasmus en Gillis konden het zo goed met More vinden dat zij de Engelsman in 1517 een tweeluik schonken met portretten van henzelf, geschilderd door Quinten Matsijs (1466-1530).

Toch is het, ondanks deze en andere getuigenissen van de goede verstand-verhouding tussen More en Erasmus (zoals Erasmus' karakterschets van More in zijn brief aan Ulrich von Hutten uit 1519), moeilijk te bepalen in hoeverre Erasmus' en More's denkbeelden overeenkwamen. Zij deelden verschillende interesses, zoals een voorliefde voor Lucianus en voor Platoonse filosofie, maar het is maar de vraag in hoeverre zulke gedeelde interesses een bredere overeenkomst in denkbeelden weerspiegelen. In dat licht is het misschien zelfs tekenend dat *Utopia* niet aan Erasmus is opgedragen. Een kenner van het humanisme als de Italiaanse Giulia Sissa houdt het erop dat More in zijn *Utopia* eerder de spot drijft met een wereldverbeteraar als Erasmus — meer nog dan met de wereld van zijn tijd. *Utopia* is toch al een moeilijk te duiden werk, waarin ideeën worden gepresenteerd die een modern publiek niet 'utopisch' lijken en daarvoor de verwachtingen van datzelfde publiek kunnen beschamen.

In haar recente boekje over Thomas More (*Thomas More 1478-1535: een humanist aan het hof*) vangt Petty Bange dit op door de lezer op de eerste pagina alvast te waarschuwen dat More met 'deze gelijkgeschakelde maatschappij' geen ideaal, maar eerder 'een nachtmerrie' beschrijft. Ook het hoofdstukje over More's beroemdste geschrift zelf heeft de titel meegekregen: 'Utopia: ideale samenleving of nachtmerrie?' Bange's minibiografie biedt veel informatie over het leven en de carrière van More, inclusief een hoofdstuk over de kring van humanisten die niet alleen voor More, maar ook voor Erasmus een 'vriendenkring' vormde. Het is echter een gemiste kans dat het voor de moderne lezer vreemde karakter van More's *Utopia* geen verdere toelichting krijgt. Behalve citaten van Richard Marius en Peter Ackroyd over het bevreemdende in More's

werk, wordt ons n.a.v. de inhoud van *Utopia* slechts medegedeeld dat More zich 'terdege bewust' was van het feit dat de door hem geschetste alternatieve maatschappij 'niet realiseerbaar (en ook niet leefbaar!)' was en dat '[het] ideaal van deze samenleving' is gelegen in 'discipline, niet vrijheid, al bestaat er geen absolute tegenstelling tussen deze twee begrippen.' De eerstgenoemde conclusie zou ik niet voor mijn rekening durven nemen, terwijl de tweede een opening biedt om werkelijk tot de kern van de zaak door te dringen, en vragen te stellen als "Waarom voldoet een geschrift als *Utopia* niet aan ons idee van de ideale maatschappij?"; "Waarin onderscheidt zich de zestiende-eeuwse visie op politiek van de onze?"; "In welk opzicht kan vanuit More's optiek de notie van 'discipline' een utopisch alternatief zijn geweest voor ons begrip van 'vrijheid'?", enzovoorts.

Dat de lezer op dergelijke vragen tevergeefs een antwoord zoekt, is misschien begrijpelijk omdat het hier, net als in het enkele jaren geleden verschenen *Desiderius Erasmus: portret van een humanist* om een inleidend werkje gaat — om een boekje uit de Miniaturen Reeks van uitgeverij Bekking & Blitz. Toch lijkt me de knieval voor het grote publiek in beide gevallen te diep. In het boekje over Erasmus treffen we de mening aan dat 'kennis goed is, maar dat daar ook zekere morele waarden bij horen' (*Erasmus*, p. 103). Dit is op zichzelf niet onwaar, maar het kan tegelijkertijd niet verhullen dat Bange een eigentijdse *common sense* als norm neemt, waar vervolgens kanttekeningen bij worden geplaatst die de lezer moeten wijzen op het afwijkende gedrag en de afwijkende ideeën van de beschreven humanisten; studeren is goed, *maar* het ging ook om de moraal. Eenzelfde onderton over de veronderstelde tegenstelling tussen wat men van deze helden zou (moeten?) verwachten en wat zij in werkelijkheid schreven of deden, wordt bevestigd door een naar mijn smaak irritant gebruik van uitroeptekens — vooral van uitroeptekens tussen haakjes (*Erasmus*, pp. 29, 31, 98, 107; *More*, pp. 16, 25, 45, 47, 61, 80 (2x), 82, 85 (2x), 106, 108, 112). Waarom deze vorm van metatekst? Moet het de lezer duidelijk worden dat de auteur zich zelf ook wel bewust is van het vreemde karakter van deze meningen en feiten? Zelfs waar het gaat om op zichzelf aardig anekdotisch materiaal, zoals in het geval van Erasmus' gebedel om geld, paarden en wijn (*More*, pp. 84-85), worden zulke feiten van het theoretisch teleurstellende commentaar voorzien dat deze 'geleerde humanisten zich druk maakten om heel praktische zaken.'

In haar minibiografie van Erasmus maakt Bange vanaf de eerste bladzijde duidelijk dat zij niet zal meedoen aan het populaire spel om van Erasmus een liberaal *avant la lettre* te maken, het symbool van de Hollandse tolerantie of van de zotheid. Dat is een goed begin, want zoals Bange terecht schrijft (*Erasmus*, p. 7) stond niet de *Lof der Zotheid*, maar de filosofie van Christus voor Erasmus centraal. Maar ook deze poging om op een oneigentijdse wijze trouw te blijven aan de historische setting blijft uiteindelijk beperkt tot een herbevestiging van eigentijdse platitudes. Het beeld dat van Erasmus en More achterblijft is dat beide mannen behalve heel geleerd ook heel gelovig waren. Naar wat hen dreef kan de lezer slechts gissen. Omdat elke reflectie op de samenhang van

beschavings-proces, religie en morele ontwikkeling ontbreekt, vormen Bange's portretten van Erasmus en More een gemiste kans om het opmerkelijke feit te duiden dat de zestiende eeuw via het voertuig van de religie een soort gymnasiale revolutie teweegbracht in onze cultuur.

Han van Ruler (1963) is buitengewoon hoogleraar Intellectuele Geschiedenis van de Renaissance en de Barok aan de faculteit Filosofie van de Erasmus Universiteit Rotterdam.

Inge Mennen, **Power and Status. Administration, appointment policies and social hierarchies in the Roman Empire, AD 193-284** (diss. Nijmegen 2010).

Hoe verandert een elite wanneer zij onder druk komt te staan? Dat is de vraag die Inge Mennen zich stelt in haar dissertatie *Power and Status. Administration, appointment policies and social hierarchies in the Roman Empire, AD 193-284*. Zij richt zich daarbij op de verschuiving in de machtsverhoudingen binnen de top van de elite van het Romeinse Rijk tijdens de crisis van de derde eeuw n.Chr. Hoewel de aard en de reikwijdte van die crisis onderwerp van debat zijn, is het zonneklaar dat het op centraal niveau om een zeer instabiele periode ging, die gekenmerkt werd door reeksen van oorlogen aan de grenzen, interne strijd, en een schier oneindige reeks van keizers die elkaar in zeer hoog tempo afwisselden.

In de twee eeuwen voorafgaand aan die crisis was de Romeinse maatschappij een toonbeeld van rust geweest – althans op papier. De rijkselite was overzichtelijk ingedeeld in twee *ordines*, de senatorenstand en de ridderstand. Uit beide groepen werden bestuurders gerekruteerd, die ieder in min of meer gescheiden circuits opereerden. Uit de hoogste van deze twee *ordines*, de senatorenstand, kwamen bovendien de keizerlijke dynastieën voort. Zowel de ridderstand als de senatorenstand waren in ieder geval in theorie gesloten statusgroepen met een besloten lidmaatschap, waar voor toelating een goede afkomst en welvaart onontbeerlijk waren.

Dat sociale model kwam in de derde eeuw sterk onder druk te staan. Mennen is zeker niet de eerste die de vraag stelt naar de veranderingen in de verhouding tussen ridderstand, senatorenstand en keizer in de derde eeuw. Maar de verdienste van haar werk is dat ze gedisciplineerd en zakelijk te werk gaat en zich niet laat verleiden tot het soort generalisaties dat zo gemakkelijk over de derde eeuw wordt gemaakt. En het onderwerp is allesbehalve makkelijk. Juist in de derde eeuw raakte status geleidelijk aan losgekoppeld van lidmaatschap van een *ordo*. Bovendien zijn goede bronnen schaars. Mennen zoekt de oplossing in prosopografisch onderzoek: door carrières van individuele leden

van de elite te reconstrueren en vervolgens met elkaar te vergelijken worden geleidelijk aan verschuivingen in sociale verhoudingen zichtbaar.

De keuze voor deze methode is niet helemaal zonder risico's. Prosopografie reduceert geschiedbeoefening gemakkelijk tot weinig meer dan namen, functies en jaartallen en verwordt daarmee gemakkelijk tot kruiswoordpuzzelen voor gevorderden. Mennen weet echter vrij goed die valkuil te vermijden. Haar dissertatie is een goede poging bredere vragen te stellen en verliest zich, een paar uitzonderingen daargelaten, niet te veel in details over specifieke individuen.

Mennen laat allereerst zien hoe de positie van de keizer veranderde. Meer en meer was deze uit de ridderstand afkomstig, en meer en meer kwam de nadruk op zijn militaire leiderschap te liggen. Dat leidde er toe dat zijn band met de senaat losser werd. Dat was al bekend, maar een belangrijke toevoeging is dat Mennen kan laten zien dat de senaat niet helemaal irrelevant werd. In de top van de senatorenstand bevond zich een harde kern van families die het lukte om gedurende de derde eeuw de gelederen gesloten te houden en een aantal topfuncties, waaronder het consulaat, te blijven vervullen. Wel was het zo dat deze elite in betrekkelijke isolatie opereerde. Het feit dat de militaire taken van de senatoren meer en meer werden overgeheveld naar personen die via het leger tot de ridderstand waren toegelaten maakte de senaat een stuk minder bedreigend voor de keizer. Zonder tanden was het moeilijk bijten. De bedreiging werd nu veel meer gevormd door de personen die die tanden wel hadden: de legerofficieren. Hun opkomst en opname in de ridderstand impliceerde overigens nog niet dat die stand als geheel nu het roer overnam.

Mennen schets een overtuigend en coherent beeld, al zijn niet al haar bevindingen even nieuw. Het algemene beeld dat de senatorenstand aan belang inboette ten faveure van de ridderstand wordt genuanceerd, maar niet radicaal gewijzigd.

Tegelijk roept haar boek ook weer nieuwe vragen op. Mennen richt zich op de top van de elite. Een aantal keren benadrukt Mennen de hoge mate van interne differentiatie binnen zowel de senatoren- als de ridderstand, en belangrijke delen van haar argument zijn gebaseerd op de gedachte dat de door haar bestudeerde groepen niet representatief zijn voor de standen als geheel. Dat roept uiteraard de vraag op wat er nu met de rest van beide standen gebeurde. Juist bij elitevorming zijn de posities aan de onderkant van de elite vaak minstens zo interessant als die in het centrum, en juist die blijven in deze studie buiten beeld.

Verder roept de studie de vraag op in hoeverre het karakter van macht en status zelf veranderde. Het heeft er alle schijn van dat macht persoonlijker en informeler van aard werd, en dat status minder met de bekleding van functies of lidmaatschap van een *ordo* werd verbonden. Mennen hanteert in wezen een nogal ongecompliceerde definitie van macht, waarin macht vooral bestaat uit de mogelijkheid het leger in te zetten. Op zichzelf is natuurlijk juist voor de derde

eeuw die verbinding tussen macht en leger terecht. Maar in de voorgaande periode waren macht en status gebaseerd op een combinatie van andere factoren. Leden van de elite ontleenden traditioneel een groot deel van hun macht en status aan het feit dat ze extreem rijk waren. Alleen al vanwege het feit dat deze welvaart bij grote voorkeur via overerving moest worden verkregen, was het creëren van familielijnen van groot belang. Daarnaast is in recenter onderzoek meer en meer de nadruk komen te liggen op zelfrepresentatie, waarbij vooral het tonen van wat zo mooi 'culturele competentie' genoemd wordt van belang was voor het bevestigen van de eigen status. Juist de instabiliteit van de elites in de derde eeuw roept de vraag op welke rol deze economische en culturele factoren nog speelden.

Een mens, en zeker een promovendus, kan niet alles, en de beperkingen van de studie zijn uit inhoudelijk oogpunt misschien jammer, maar uit praktisch oogpunt zeker verdedigbaar. Mennens studie toont daarmee zowel de beperkingen als de mogelijkheden van de prosopografische methode voor het onderzoek naar de derde eeuw. Mennen laat zien dat we er meer mee kunnen dan we denken. Prosopografie biedt een instrument waarmee op een koele, zakelijke manier de grove generalisaties die tot op heden doorgaan voor historische analyse van de crisis van de derde eeuw kunnen worden beoordeeld. Juist voor die interessante warrige periode, waarin goede bronnen schaars zijn, is dat van groot belang.

L.E. (Rens) Tacoma is docent Oude Geschiedenis aan de Universiteit Leiden.

Olivier Hekster, Sebastiaan Schmidt-Hofner & Christian Witschel (eds.), **Ritual Dynamics and Religious Change in the Roman Empire. Proceedings of the Eighth Workshop of the International Network Impact of Empire (Heidelberg, July 5-7, 2007)** (Leiden/ Boston: Brill, 2009) xii + 376p. ISBN: 978 90 04 17481 8.

In juli 2007 kwamen historici, classici, archeologen en geleerden in Romeins recht bijeen in de Universiteit van Heidelberg. Zij waren samengebracht door het internationale netwerk *Impact of Empire*. Sinds 2000 richten de onderzoekers uit dit netwerk zich in jaarlijkse bijeenkomsten op de invloed die het keizerlijke Rome had op zijn provinciën. Voor de conferentie in juli 2007 werkten zij samen met het *Sonderforschungsbereich 619 Ritualdynamik*. Dit aan de Universiteit van Heidelberg gekoppelde onderzoeksinstituut ondersteunt de bestudering van de ontwikkeling van rituelen in verschillende historische en hedendaagse samenlevingen. De hier beschreven publicatie is het resultaat van deze samenwerking.

Het boek begint met een inleiding van Angelos Chaniotis, die een korte introductie geeft op de ideeën rond rituele dynamiek en de rol die dit moet hebben gespeeld in het Romeinse Rijk. In dit rijk waar verschillende culturen elkaar ontmoetten en verschillende groepen en gebieden waren verzeild in een complex machtsspel, moest uiteindelijk iedereen luisteren naar keizer Augustus en zijn opvolgers. Rituelen werden aangepast om zo de veranderde relaties weer te geven. Maar hoe sterk was de rol die de keizer van Rome daarin speelde?

Na de inleiding geven zeventien verschillende onderzoekers uit verschillende disciplines hun visie op deze vraag. Hierbij bekijkt ieder deze kwestie vanuit zijn of haar professie en specialisme. Het resultaat hiervan is een verzameling van artikelen die samen een grote verscheidenheid aan onderwerpen en bronnen aan de dag leggen. Zo wordt onder andere aandacht besteed aan dans, begrafenismaaltijden en circusoptochten. Er worden Romeinse wetten, etensresten en papyri gebruikt, zelfs huizen, of althans dat wat er van over is. De bronnen zijn afkomstig uit verschillende gebieden: Israël, Egypte, Tunesië en Algerije, Griekenland, Turkije, Italië en natuurlijk Rome zelf. Het boek deelt de 17 onderzoekers verder op in drie coherente delen.

In het tweede deel van het boek wordt de vraag over de invloed van Rome beantwoord vanuit de invloed die de keizer had op rituelen in vooral de hoofdstad zelf, maar ook daarbuiten. Uit de verschillende bijdrages blijkt een grote rol voor de keizer, met als gevolg ook veel dynamiek. Vooral de veranderingen onder Augustus zijn hiervan een goed voorbeeld. Zo bespreekt Stéphane Benoist in zijn artikel de juridische invloed van de keizer op rituelen. Hij concludeert dat hoewel in de overgang van de Republiek naar het keizerrijk de autoriteit in religieuze zaken veranderde – voortaan had de keizer zeggenschap over het Romeinse religieuze leven – er met de komst van het christendom vooral sprake was van continuïteit.

Ida Östenberg onderzocht de *Fasti Triumphales* en het plotselinge einde daarvan in 19 n. Chr. Volgens hem is het einde van deze lijst van triomfators geen toeval, maar een door Augustus geregisseerde breuk met deze Republikeinse traditie. Het einde van de lijst symboliseerde de overgang van de Republiek naar de alleenheerschappij van Augustus. De optochten die werden gehouden voordat de spelen in het Circus Maximus konden beginnen zijn het onderwerp van de bijdrage van Arena. Zij omschrijft de veranderingen die dit type optocht onderging onder invloed van de keizers en met name Augustus, die het tot een dynastieke optocht zou hebben verheven.

De ontwikkelingen in de vergoddelijking van leden van het keizerlijke hof worden beschreven door Olivier Hekster. Uit zijn bijdrage wordt duidelijk dat het vergoddelijken van keizers of leden van het *Domus Augusta* afhankelijk was van de wijze waarop de nieuwe keizer zich wilden presenteren.

Martijn Icks sluit het eerste deel af met een bijdrage over de cultus van Sol Elagabal in Rome. Keizer Elagabalus zou deze cultus hebben ingevoerd in Rome,

waarbij Sol Elagabal de nieuwe oppergod werd van de Romeinen. In deze cultus hebben historici vaak een voorloper gezien van het christendom. Icks beargumenteert echter aan dat er weinig overeenkomsten zijn tussen de Sol Elagabal cultus en het christendom.

Het derde deel concentreert zich op rituelen in het burgerlijke leven. Drie van de vijf artikelen geven aan dat hoewel er veranderingen zijn, die te verklaren zijn vanuit de invloed van Rome, er toch altijd sprake is van een grote mate van behoud van lokale identiteit. Zo gaat Christer Bruun in zijn bijdrage opzoek naar een stedelijke identiteit in Ostia. Hij treft een aantal rituelen aan die eigen waren aan Ostia, maar moet toch concluderen dat de invloed van het nabij gelegen Rome voor een aanzienlijk deel de stedelijke rituelen bepaalde.

Publieke banketten zijn het onderwerp van de bijdrage van Eftychia Stavrianopoulou. Zij toont aan dat de banketten uit de Romeinse tijd veel meer discontinuïteit vertonen met de banketten uit de Hellenistische tijd, dan voorheen werd vermoed. In de Romeinse tijd symboliseerden de maaltijden de verschillende sociale lagen, terwijl voorheen de banketten vooral ter meerdere eer en glorie van de weldoener waren.

Het artikel van Anne-Valérie Pont concentreert zich op de ontvangst die Romeinse provinciebestuurders kregen in de provincie. Ze vergelijkt dit met de ontvangst van Hellenistische koningen. En hoewel de ontvangsten uit latere tijd, duidelijk zijn gebaseerd op de oude rituelen, is er wel degelijk sprake van verandering. Waar in de Hellenistische tijd het vooral een eerbetoon was aan de koning, was het in de Romeinse tijd vooral een manier om de gouverneur attent te maken op regionale positie van de stad.

Het artikel van Werner Eck geeft in tegenstelling tot de vorige bijdrages juist het beeld van continuïteit en een grote Romeinse invloed. Volgens Eck zouden Romeinse provinciebestuurders in Judea hun macht symboliseren door de nadruk te leggen op de Romeinse militaire suprematie en daarbij vooral het Latijn bezigen.

Frits Naerebout gaat in zijn bijdrage niet echt in op rituele dynamiek of de invloed van Rome. Hij beargumenteert vooral dat er in Romeinse rituelen ook plaats was voor dans, waar eerder werd vermoed dat de Romeinen niet van dans hielden.

Het laatste deel van deze publicatie bespreekt de religieuze veranderingen en de invloed van Rome op die veranderingen. Opvallend is dat hier voornamelijk wordt benadrukt dat, hoewel er wel degelijk invloed van Rome te bespeuren is, deze toch veel minder is dan voorheen werd vermoed. Zo is er in het artikel van Nicole Belayche sprake van het bestaan van een inheemse en een Romeinse vorm naast elkaar. Zij laat zien hoe de inheemse bevolking in Pisidisch Antiochië vasthield aan de cultus van Men Askaenos, terwijl de Romeinen deze veranderden in een Luna-cultus.

Een sterke lokale identiteit en een zwakke Romeinse invloed komen aan bod

bij Arbia Hilali en Günther Schörner. Beide onderzoekers hebben zich geconcentreerd op Romeins Afrika. Hilali onderzocht de begrafenismaaltijden en Schörner dierenoffers ter ere van Saturnus.

Dat veranderingen niet altijd voortkomen uit de invloed van Rome wordt verdedigd door Joachim Friedrich Quack in zijn artikel over het grotendeels wegvallen van dierenoffers in Egypte in de derde eeuw na Christus. Volgens Quack is dit te verklaren vanuit de economische achteruitgang in die eeuw en niet door een bewuste miniaturisering van de offers, zoals werd aangenomen. Opvallend is dat Christoph Auffarth voor Romeins Griekenland dezelfde teruggang ziet in dierenoffers, maar deze in tegenstelling tot Quack verklaart als een kwestie van smaak. Verder beargumenteert Auffarth, die zich richtte op de overgang van de Griekse religie op het christendom, dat die overgang ook veelal door continuïteit en langlopende veranderingen wordt gekenmerkt.

Emily Hemelrijk richt zich in tegenstelling tot de andere artikelen niet op één bepaalde religie of cultus, maar op de rol van vrouwen bij dierenoffers: deze lijkt volgens haar toe te nemen met de komst van het keizerrijk.

Interessant is ook de bijdrage van Greg Woolf. Hij stelt dat het de onderzoeksmethoden zijn die de romanisatie hebben gecreëerd. Doordat wetenschappers telkens hebben geprobeerd vanuit de kennis en inzichten die er waren over de rituelen in Rome, de provinciale rituelen te begrijpen, is de nadruk te veel komen te liggen op de Romeinse eigenschappen van die rituelen. Hierdoor ontstond het beeld dat de Romeinse cultuur overal werd doorgevoerd. Woolf pleit in zijn artikel voor een vernieuwde kijk op de manier waarop Rome zijn provinciën heeft beïnvloed, met meer aandacht voor lokale tradities.

Er blijkt geen eenduidig antwoord te zijn op de vraag hoe sterk de invloed van Rome was op de ontwikkeling van rituelen in de stad zelf, in Italië en de provincies. Wel lijken er een aantal patronen door te breken. In Rome veranderde er veel met de komst van Augustus en zijn keizerlijk hof, ook wat betreft de rituelen. Richting de provincies lijkt die invloed af te nemen. Vooral de religieuze rituelen kenmerken zich door een behoud van lokale aspecten. Dit wil niet zeggen dat er geen sprake van verandering was, maar de verandering werd niet altijd geregisseerd door Rome en was eerder een langzame ontwikkeling dan een plotse omslag. In de overgang naar het christendom was dat ook het geval. Opvallend is ook dat de mate waarin nadruk wordt gelegd op het al dan niet aanwezig zijn van dynamiek of van een invloed van Rome, afhangt van datgene wat er eerder over geschreven is. Was sprake van een grote omslag, bewerkstelligd door Rome, dan is er nu vooral continuïteit van lokale tradities, en vice versa. Zo hebben de oude onderzoeksmethoden wellicht de romanisatie gecreëerd, maar is het de vraag of de 'nieuwe' methodes niet doorschieten naar de andere kant.

De verscheidenheid aan talen, onderwerpen, bronnen, perspectieven en geografische locaties komt de eenheid van het boek niet te goede. De eenheid wordt verder benadeeld doordat niet alle artikelen even goed bij het thema

passen of zich aan de lijn houden die in de introductie is gepresenteerd. Daar er ook geen conclusie of samenvattend slot is geschreven is het aan de lezer om de onderlinge verbanden te leggen en de concepten uit de introductie toe te passen op de informatie uit de artikelen. Het boek heeft dan ook weinig te bieden voor diegenen die ritueeltheorie toegepast willen zien in de onderzoekspraktijk. Zij die echter geïnteresseerd zijn in één van de onderwerpen, is het een grote aanwinst.

De eerder genoemde verscheidenheid is tegelijk ook de kracht van deze publicatie. De verschillende disciplines, onderzoeksmethodes, onderwerpen, bronmateriaal en de daaruit voortkomende inzichten bevorderen de discussie over de invloed van Rome op zijn provincies en de lokale rituelen. •

Guido Goljens studeerde geschiedenis en volgde de universitaire lerarenopleiding aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Momenteel is hij onder andere werkzaam bij het Nationaal Archief.

•

Marcel ten Hooven en Ron de Jong, **Geschiedenis van de Christelijk-Historische Unie 1908-1980** (Amsterdam: Uitgeverij Boom 2008) ISBN 978 90 8506 649 1, 363 pagina's, € 29,90.

De geschiedenis van de Christelijk-Historische Unie (CHU) is een onderwerp dat zich niet mag verheugen in diepgravende belangstelling van 's vaderlands historici. Natuurlijk, in de loop der jaren zijn heel wat gedenkboeken verschenen, met titels als *Unie in het vizier* (bij het zestigjarig bestaan in 1968) en *Herinneringen aan de Unie waarin wij ons thuis voelden* (bij de opheffing van de CHU in 1980). Daarnaast zijn diverse sleutelmomenten in de uniegeschiedenis uitgebreid bestudeerd, zoals de breuk tussen A.F. de Savornin Lohman en Abraham Kuiper in de jaren negentig van de negentiende eeuw, de opkomst van de 'Nederlandergroep' in de jaren dertig met in het verlengde hiervan de mislukte Doorbraak direct na de Tweede Wereldoorlog en de opstelling van de CHU rond de soevereiniteitsoverdracht aan Indonesië (1949). De enige monografie over de CHU, het ruim duizend pagina's tellende proefschrift van voormalig fractie-medewerker Hans van Spanning, *De Christelijk-Historische Unie. Enige hoofdlijnen uit haar geschiedenis* (1988), is meer een bronnenboek dan een wetenschappelijk verantwoorde partijgeschiedenis. Hoopvol werd dan ook uitgekeken naar het overzichtswerk over de geschiedenis van de CHU van de Nijmeegse historicus Ron de Jong.

Eind 2008, honderd jaar na de formele oprichting van de CHU, verscheen dit boekwerk onder de nuchtere titel *Geschiedenis van de CHU*. Het boek, financieel mede mogelijk gemaakt door bijdragen van diverse stichtingen van christelijk-historische signatuur, heeft een wonderlijke structuur gekregen. De eigen-

lijke partijgeschiedenis wordt voorafgegaan door een tachtig pagina's tellend essay van de hand van voormalig *Trouw*-journalist Marcel ten Hooven. Dit deel past meer in de traditie van het gedenkboek. Op basis van interviews met voormalige kopstukken als Wim Mateman, Roelof Kruisinga en Hans Gualthérie van Weezel schetst Ten Hooven een lezenswaardig, maar impressionistisch beeld van de geschiedenis van de CHU. Ten Hooven, in 2008/2009 korte tijd hoofdredacteur van *Christen-Democratische Verkenningen* (het tijdschrift van het Wetenschappelijk Instituut voor het CDA), heeft met dit essay ook een inhoudelijke boodschap willen geven. Hij meent te zien dat de gematigde traditie van de CHU in het CDA 'als stille kracht' doorleeft en, zoals de achterflap meldt, 'nog altijd een model biedt voor praktische samenwerking in de pluriforme samenleving'. In het slotwoord, waarvoor beide auteurs tekenen, wordt gesteld dat het CDA 'na een herbronning van het gedachtegoed (...) sinds 2002 de spil in de Nederlandse politiek is, stabiel in ieder geval dan PvdA en VVD'. Teksten die het goed doen op een reünie, maar vreemd aandoen in een uitgave met een wetenschappelijke pretentie.

Het tweede deel van het boek, geschreven door historicus Ron de Jong, is bedoeld als moderne partijgeschiedenis. Op basis van de beschikbare literatuur behandelt De Jong in zo'n tweehonderd pagina's de integrale geschiedenis van de CHU van 1908 tot 1980, uiteraard met een uitgebreide aanloop vanuit de negentiende eeuw. Daarnaast heeft De Jong nader onderzoek verricht in het archief van de CHU-afdeling Delft. Deze passages bieden een aardig beeld van met name 'het christelijk-historische partijleven', zonder aan de grote lijn van het verhaal veel toe te voegen. Interessanter zijn de analyses van De Jong van de geografische herkomst van CHU-stemmers. De Jong, specialist op het gebied van historisch verkiezingsonderzoek, biedt hiermee nuttige en nieuwe informatie.

Als geheel biedt dit overzichtswerk echter toch een curieus beeld. De beide onderdelen van het boek hebben geen enkele relatie met elkaar. In het voorwoord van Gerrit Voerman, directeur van het Documentatiecentrum Nederlandse Politieke Partijen, wordt uitgelegd dat 'overeenkomstig de christelijk-historische traditie van gescheiden verantwoordelijkheden' beide auteurs 'in alle vrijheid' hun teksten konden schrijven. Maar op sommige cruciale punten spreken de auteurs elkaar ronduit tegen. Zo geeft Ten Hooven in deel I aan dat partijleider H.W. Tilanus in 1945 met slim strategisch handelen een fusie met de ARP voorkwam (p. 71), terwijl De Jong in deel II betoogt dat Tilanus juist een fusie met de ARP als enige mogelijkheid zag om te overleven (p. 223). De wetenschappelijke begeleidingscommissie, bestaande uit Doeko Bosscher, Henk te Velde en Gerrit Voerman, had hier kennelijk geen moeite mee. Storend is ook dat het boek soms blijft hangen in het clichématige beeld van de CHU als gezapige, wereldvreemde notabelenpartij. De persoon van Tilanus komt vooral naar voren als goedaardige, verzoenende partijleider. Onder zijn leiding zou de CHU vooral gefunctioneerd hebben als vriendenclub. In werkelijkheid regeerde hij, zeker na 1945, met ijzeren hand over zijn partij. Al vanaf 1922 had hij een

centrale rol als fractiesecretaris. Na 1939 werd hij fractievoorzitter en partijvoorzitter. Tot 1963 trok Tilanus aan alle touwtjes. Als zijn positie bedreigd werd, zoals direct na de oorlog en rond 1952, was hij bepaald geen doetje.

Blijft over de intrigerende vraag hoe het mogelijk is dat een partij met een zo geringe interne organisatiekracht zo lang in staat bleef een stabiel aantal zetels in de Tweede Kamer te behalen. Het antwoord op deze vraag moet niet zozeer gezocht worden in de CHU zelf, als wel in de omgeving. De CHU is ontstaan, groot geworden en groot gebleven door de onverzoenlijke en ideologisch scherpomlijnde opstelling van de ARP. In het verzuilde Nederland viel naast de strenge ARP een plek vrij voor kerkelijke, maar niet gereformeerde kiezers. De CHU is dan ook lang een *free rider* geweest. Kerkelijke stemmers die zich om allerlei redenen niet thuis voelden bij de ARP, stroomden voor een deel als restgroep vanzelf naar de CHU. Waar de ARP al vroeg in de twintigste eeuw een zeer professionele organisatie kende, kon de CHU volstaan met een klein, amateuristisch Uniebureau. Na de oorlog wist de CHU zich lang met minimale middelen te handhaven, terwijl de ARP ondanks grootse verkiezingscampagnes langzaam terrein verloor. In het verzuilde Nederland was eenvoudigweg naast de sterk geprononceerde ARP plaats voor een gematigde protestantse partijformatie als de CHU.

Al met al is met dit gedenkboek de beoogde moderne partijgeschiedenis van de CHU nog niet geschreven. Het is te hopen dat binnenkort een nieuwe poging wordt gedaan. Aan de beschikbaarheid van archiefmateriaal kan het niet liggen. Van weinig partijen is zoveel (persoonlijk) archiefmateriaal beschikbaar als van de CHU. Het ligt klaar om bestudeerd te worden. •

Rutger Zwart, historicus, promoveerde in 1996 te Nijmegen op het samengaan van ARP, CHU en KVP in het CDA.