



Hein Braaksma

De kunst van het verschil

Het denken van Frank Ankersmit

Ter gelegenheid van het congres *De kunst van het verschil*.
In debat met Frank Ankersmit bespreekt Hein Braaksma
diens veelzijdige oeuvre.

Ruim twee jaar geleden verwoordde Frank Ankersmit (1945) zijn pessimisme over de huidige stand van de filosofie en geschiedwetenschap. Na Rorty, White, Foucault en Derrida is er geen nieuwe generatie opgestaan die zich qua aantrekkingskracht met hen kon meten.¹ Misschien is dit het gevolg van het feit dat het welhaast onmogelijk is, voorbij deze denkers te denken. Nog fundamenteler dan Derrida, een tekst of een oeuvre ontleden lijkt een zinloze opgave. Vandaar ook dat de school die deze Franse denker heeft gemaakt, veroordeeld lijkt te zijn tot het navolgen van de meester zelf. Dezelfde fundamentele analyse en dezelfde onmogelijkheid om daarbij aan de invloed van de meester te ontsnappen zien we terug bij Foucault en Rorty. Het door Foucault verkondigde einde van de auteur lijkt na Foucault, die net als Derrida zelf voor alles een auteur was, werkelijkheid te zijn geworden.²

Deze situatie zonder grote auteurs, hoeft voor historici echter geen reden tot treurnis te zijn. Immers, nog fundamenteler dan Foucault, Derrida en Rorty, is het onderzoek van de historicus. Zoals Ankersmit ook in zijn meest recente boek weer stelt, is er geen bijtender zuur dan dat van het historisme.³ In de handen van de historicus wordt zelfs de meest fundamentele of in het

1 F.R. Ankersmit, 'Postmodernism and the humanities,' *Groniek* 157 (2002) 483-505. Zie ook: Hein Braaksma, 'Antwoord aan Ankersmit. Enkele gedachten van een geschiedenisstudent,' *Groniek* 158/159 (2002) 207-212.

2 Michel Foucault, 'Qu'est-ce qu'un auteur,' in: Idem, *Dits et Ecrits I 1954-1975* (Paris 2001) 817-849. Foucault ontmantelt hier een aantal traditionele opvattingen over 'de auteur.' Roland Barthes was dan al verder gegaan en had de auteur helemaal dood verklaard. Roland Barthes, 'La mort de l'auteur' in: Idem, *Œuvres complètes III Livres, textes, entretiens 1968-1971* (Paris 2002) 40-45.

3 F.R. Ankersmit, *Sublime historical experience* (verwacht Stanford 2005) hoofdstuk I, paragraaf 5.

geval van bovengenoemde denkers zelfs de meest antifoundationalistische filosofie gereduceerd tot een tijdsgebonden verschijnsel. In dat opzicht vraagt de huidige tijd waarin we worstelen met de erfenis van Foucault, Derrida en Rorty, ook niet om een nieuwe 'gewone' filosofie die de fundamenteën van ons denken blootlegt, maar om een geschiedfilosofie die de archeologische arbeid van de historicus verklaart. Het werk van Frank Ankersmit is een geslaagde poging een dergelijke geschiedfilosofie te bieden.

In eerste instantie werd Ankersmit daarbij sterk beïnvloed door de analytische taal filosofie. Echter in plaats van de geschiedenis en geschiedschrijving hier onder te brengen, liet Ankersmit zien dat beide een volstrekt eigen plaats verdienen. Dat uitgangspunt stelde hem in staat om aansluiting te zoeken bij de representatietheorie en zich uiteindelijk te richten op wat aan de representatie vooraf gaat, namelijk de ervaring.

Narratieve substantie

In Ankersmits eerste boek, *Narrative logic*, wordt een onderscheid gemaakt tussen geschiedvorsing en geschiedschrijving. Geschiedvorsing richt zich op de historische feiten, terwijl de geschiedschrijving deze in een logisch verband plaatst. De traditionele analytische geschiedfilosofen richtten zich op het eerste, de geschiedvorsing. Zo niet Ankersmit, zijn aandacht gaat uit naar de geschiedschrijving. Voor een epistemologisch onderzoek als het zijne is dat een fundamentele keuze. In plaats van de mogelijkheid om de (on) waarheid van één feit vast te stellen, richt Ankersmit zich op het verhaal. Dat verhaal is meer dan een verzameling feiten. Anders dan een feit, verwijst een verhaal niet naar 'iets' uit het verleden. Een verhaal moet het verleden verklaren en die verklaring is een toevoeging van de historicus.

Deze opvatting dat het geschiedverhaal niet in het verleden te vinden is, maar een uitvinding is van de historicus, maakt het noodzakelijk een nieuw logisch begrip te ontwikkelen. Ankersmit noemt dit de narratieve substantie. Een narratieve substantie is het verhaal of de ordening die de historicus construeert om het verleden te verklaren.

De narratieve substantie heeft twee functies. In de eerste plaats beschrijft de narratieve substantie het verleden. In de tweede plaats geeft zij de feiten in dat verhaal/ordening, door dat verhaal/ordening een betekenis. Een narratieve substantie voegt dus iets toe aan de historische feiten en kan daarom nooit aan diezelfde feiten getoetst worden. Daarom vergelijkt Ankersmit een historisch verhaal met een metafoor. In beide gevallen wordt

een beschrijving gegeven van een (historische) werkelijkheid en wordt op het gezichtspunt gewezen van waaruit die historische werkelijkheid wordt gezien. Immers, zonder een gezichtspunt is het onmogelijk historische feiten te combineren tot een verhaal.

Nemen we nu een dergelijk verhaal dan blijkt het niet naar een historische werkelijkheid te verwijzen, maar naar het gezichtspunt van waaruit het geschreven is. Dat gezichtspunt kennen we alleen uit het verhaal. Het historische verhaal verwijst dus naar zichzelf. Daarom kan het logisch gezien ook niet getoetst worden aan de historische werkelijkheid die het probeert te verklaren. Hoogstens kan worden beoordeeld of de verklaring vruchtbaar of onvruchtbaar is.⁴

De eigenschappen die Ankersmit in *Narrative logic* ertoe brengen het historische verhaal te zien als een narratieve substantie – het niet verwijzen naar de historische werkelijkheid, het beoordelingscriterium van vruchtbaarheid en de zelfreferentialiteit – leiden er toe dat hij in zijn latere werk het historische verhaal opvat als een representatie. Immers ook een representatie verwijst niet alleen naar datgene wat ze representeert, maar maakt haar opnieuw present en staat daarom los van het gerepresenteerde. Ook een representatie kan daarom alleen beoordeeld worden op grond van haar vruchtbaarheid.

Het begrip representatie kan dus de narratieve substantie vervangen. Ze is echter niet hetzelfde als de narratieve substantie. Beide hebben betrekking op een andere relatie. Als we een historisch verhaal bestempelen als een narratieve substantie, dan doelen we op haar (gemankeerde) relatie met de historische werkelijkheid. Als we een historisch verhaal bestempelen als een representatie, dan doelen we op haar relatie met de lezer. Dat laatste vloeit voort uit de mogelijkheid om een representatie te herkennen. Waar een narratieve substantie in principe gesignaleerd kan worden door de ingrediënten van een historisch verhaal (de feiten) te vergelijken met het uiteindelijke product, kan een representatie alleen als zodanig herkend worden als zij wordt vergeleken met een andere representatie.⁵

4 F.R. Ankersmit, *Narrative logic. A semantic analysis of the historian's language* (Meppel 1981) 280-2.

5 F.R. Ankersmit, *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (Groningen 1990) 172; zie ook: F.R. Ankersmit, 'Waarheid en representatie. Modernisme, postmodernisme en de post-postmodernistische ervaring' in: Idem, *De macht van representatie. Exploraties II. Cultuurfilosofie en esthetica* (Kampen en Kapellen 1996) 142-182, aldaar 160-1.

Historische representatie

Door het historische verhaal te zien als representatie maakt Ankersmit plaats voor het zogenaamde retorische onderzoek naar het geschiedverhaal zoals dat door Hayden White en Lionel Gossman werd geïnitieerd.⁶ Zelf was Ankersmit aanvankelijk niet geïnteresseerd in een dergelijk onderzoek. Hij richtte zich eerst op de epistemologische gevolgen van het historisch verhaal als representatie. Daartoe wendt hij zich niet tot de literatuurwetenschap – waar White en Gossman inspiratie gezocht hadden voor hun retorische benadering – maar tot de kunstfilosofie. Ankersmit vergelijkt het historische verhaal als representatie, met een schilderij. Nelson Goodmans constatering in zijn *Languages of art* dat Constables schilderij van Marlborough Castle meer lijkt te verwijzen naar Constables portret van de Duke of Marlborough, dan het kasteel zelf, omarmt Ankersmit. Een historisch verhaal lijkt eerder te verwijzen naar een ander historisch verhaal, dan naar het verleden zelf.⁷ Dit bevestigt voor Ankersmit nogmaals het verschil tussen geschiedvorsing en geschiedschrijving.

Het toepassen van epistemologische criteria van de geschiedvorsing op de geschiedschrijving maakt dat het zicht op het historische verhaal ons ontnomen wordt. Immers wanneer we ons richten op een deel van de representatie, dan verliezen we het zicht op de representatie als geheel. We kunnen nu echter niet direct een onderdeel van de representatie met het verleden zelf vergelijken, want nu plaatst de representatie die dit aspect van het verleden een bepaalde betekenis gaf, zich tussen ons en het verleden.⁸ Dat is echter geen reden voor treurnis. Als we buiten de representaties om, toegang zouden krijgen tot de historische werkelijkheid, zou dat niet leiden tot een toename van kennis over het verleden, maar tot verwarring en chaos.⁹ Later probeert Ankersmit dit probleem te voorkomen door in de historische ervaring een middel te zien om buiten representaties om contact te krijgen met het verleden zonder ons te verliezen in verwarring.

De historische ervaring is niet de enige manier voor een historicus om toegang te krijgen tot het verleden zelf. Hetzelfde zou gelden voor de *micro-*

6 Lionel Gossman, *Between history and literature* (Cambridge MA 1990) 83-226. Hayden White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe* (Baltimore MD 1973).

7 Zie ook: F.R. Ankersmit, 'Uitspraken, teksten en afbeeldingen. Over geschiedbeoefening en beeldende kunsten', in: Idem, *De macht*, 114-141, aldaar 128.

8 Ankersmit, 'Uitspraken', 130.

9 Ankersmit, 'Waarheid', 158.

storie.¹⁰ Ankersmit ziet een analogie tussen de *micro-storie* en de moderne kunst. Hij sluit daarbij aan bij wat Danto zegt over de interpretatie van de Abstract Expressionists. Volgens Danto zou de penseelstreek daarbij al te letterlijk worden geïnterpreteerd; de penseelstreek zou iets betekenen. Daarmee neemt deze interpretatie van de expressionistische penseelstreek de doorzichtigheid van het kunstwerk weg. Tegelijkertijd geeft ze er geen nieuwe betekenis aan, in de zin dat ze ergens naar verwijst.¹¹ Het expressionistische kunstwerk is alleen de penseelstreek. Vergelijkbaar is in Ankersmits ogen wat de *micro-historie* probeert te doen. Ze wil de valstrik van de representatie vermijden door de (historische) werkelijkheid zo direct mogelijk haar intrede te laten doen in de historische tekst. Ze wijst de historische representatie met haar doorzichtigheid als medium af. Daarmee verdwijnt ook het belang van haar eigen poging om direct contact met het verleden te krijgen. De feiten hebben alleen betekenis voor zichzelf. Meer nog dan de historische verhalen, zijn de *micro-storie* zelf-referentieel, omdat zij ook niet zinvol vergelijkbaar zijn met andere verhalen. Dat laatste wordt slechts mogelijk als de poging een historische representatie te vermijden, wordt verlaten.¹²

We zijn dus – totdat de historische ervaring een beter contact met het verleden zelf mogelijk maakt – veroordeeld tot het gebruik van representaties. Een logische volgende stap in Ankersmits geschiedtheoretische project is dan het onderzoek naar de mogelijkheden om representaties met elkaar te vergelijken en op waarachtigheid te beoordelen. Het hoeft niet te verbazen dat Ankersmit daarbij gebruik maakt van de inzichten die de hierboven genoemde retorische benadering van White en Gossman biedt. De enige auteur waarvoor Ankersmit dit heeft gedaan is Alexis de Tocqueville.

Volgens Ankersmit is Tocqueville's *L'Ancien Régime et la Révolution* het beste boek over de Franse revolutie, zoals *De la démocratie en Amérique* het beste boek over de moderne democratie is, omdat in beide boeken de stijl samenwerkt met de inhoud. In zijn bespreking van het laatste boek is Ankersmit het meest uitgesproken. Het belang van Tocqueville's boek is dat hij de centrumloosheid van de democratie laat zien. Dat zou onmo-

10 In de *micro-historie* wordt één historische gebeurtenis uitputtend onderzocht. Klassiek voorbeeld is Carlo Ginzburgs *Il formaggio e il vermi* (1976), waarin de veroordeling van een Italiaanse molenaar omstreeks 1600 door de inquisitie wordt onderzocht.

11 Ankersmit, *De navel*, 176.

12 Ankersmit, *De navel*, 178-9.

gelijk geweest zijn als Tocqueville zich bediend had van de metafoor als stijlfiguur. Immers, de metafoor veronderstelt of genereert één bepalend gezichtspunt, terwijl Tocqueville's stijlfiguur van de paradox juist ieder mogelijk bepalend gezichtspunt vernietigt. Door zich van de paradox te bedienen versterkte Tocqueville de inhoud van zijn betoog. Dat kan echter alleen doordat Tocqueville tegelijkertijd het schemergebied tussen vorm en inhoud mijdt. Zolang de vorm duidelijk los staat van de inhoud, kan de inhoud versterkt worden door de vorm. Zodra beide te zeer met elkaar verbonden zijn, betekent dat in de ogen van Ankersmit een aantasting van de inhoud.¹³ De plausibiliteit van de tekst neemt af doordat de vorm de inhoud gaat regeren en het onmogelijk is nog te geloven dat het gaat om goede representatie van het verleden.¹⁴

Deze wellicht wat gekunsteld ogende constructie is van belang, omdat Ankersmit grote waarde hecht aan de waardering van een tekst. Een overtuigende tekst, zoals die van Tocqueville geeft de indruk recht te doen aan haar onderwerp – het verleden in het geval van *L'Ancien Régime* – als de vorm en inhoud voldoende afstand van elkaar houden. Daarmee raakt de lezer niet alleen overtuigd van de juistheid van het historische verhaal, maar in Ankersmits ogen ook van de politieke overtuiging waarmee de tekst is geschreven. Omdat Tocqueville's boek over de Franse revolutie volgens Ankersmit te verkiezen is boven Michelet, is het liberale individualisme van de eerste te verkiezen boven het linkse liberalisme van de tweede.¹⁵

Politieke representatie

De centrumloosheid die Tocqueville in *De la démocratie en Amérique* zo goed weergaf, plaatst de democratie voor een probleem dat vergelijkbaar is met het probleem waar de geschiedwetenschap zich voor geplaatst ziet. Waar voor de laatste het noodzakelijk is orde te scheppen in de feiten over het verleden, is het voor de eerste noodzakelijk orde te scheppen in de chaos van meningen en belangen. Daarom is het niet verrassend dat Ankersmit zich met politieke theorie is gaan bezig houden.¹⁶ De overeenkomsten zijn groot, wat niet betekent dat voor Ankersmit politieke representatie hetzelfde

13 Ankersmit, 'Uitspraken', 136.

14 Ankersmit, 'Uitspraken', 135 en F.R. Ankersmit, *Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value* (Stanford 1996) hoofdstuk 7.

15 F.R. Ankersmit, *Historical representation* (Stanford 2001) 98-9.

16 Ankersmit, *De navel*, 210.



Schuit en wagen. Uit: W. Stechow, *Salomon van Ruysdael. Eine Einführung in seine Kunst* (Berlijn 1938)157.

is als historische representatie. Het verleden zelf kan niet een zinvol geschiedverhaal zijn. Zo kan ook het electoraat niet een zinvolle representatie van zichzelf zijn. De zin van beide representaties ligt juist in het feit dat ze verschillen van wat ze representeren.¹⁷

Het verschil tussen representatie, het parlement, en gerepresenteerde, het electoraat, staat centraal in Ankersmits politieke filosofie en omdat met name in de politieke filosofie representatie op verschillende manieren kan worden opgevat, is het goed vast te stellen wat Ankersmit precies bedoelt. Hij onderscheidt twee opvattingen over representatie. Ten eerste de *mimetische*. Volgens deze opvatting zijn representatie en gerepresenteerde in het ideale geval gelijk aan elkaar. Uit het bovenstaande volgt natuurlijk dat Ankersmit deze opvatting verwerpt. Ankersmit hangt aan wat hij zelf de *esthetische* opvatting van representatie noemt. Daarbij verschillen representatie en gerepresenteerde op essentiële punten van elkaar.

Dat verschil maakt het mogelijk een parallel te zien tussen hoe Ankersmit denkt over een schilderij en een parlementariër. In het bovenstaande hebben we gezien dat een schilderij als geheel een representatie is, maar zodra we daar één aspect van het schilderij nemen, de weergave van een gezichtsuitdrukking bijvoorbeeld, en haar vergelijken met de gezichtsuitdrukking

¹⁷ Idem, 212.

van de geportretteerde, dan is het onmogelijk om nog van dezelfde representatie te spreken. Andersom kunnen we ook de gezichtsuitdrukking van de geportretteerde nemen en die vergelijken met die van zijn representatie, dan spreken we ook over een andere representatie. Voor politieke representatie betekent dit dat de representant een algemene politieke opvatting van zijn kiezers kan representeren, maar op afzonderlijke punten kan geven en nemen in een politiek spel, zonder dat hij ophoudt een representant te zijn. Juist deze koehandel, die volgens sommigen onverenigbaar is met representatie, is volgens Ankersmit de kern van politieke representatie in een (continentale) democratie. Zij is alleen mogelijk (en verklaarbaar) bij een esthetische opvatting van representatie.

Een esthetische opvatting van representatie is echter geen kalmeringsmiddel om met een imperfecte praktijk te leven. Door een esthetische opvatting van representatie aan te hangen, worden we ons juist bewust van de verschillen tussen representatie en gerepresenteerde. Juist in dat verschil bevindt zich de politieke macht. Als we ons niet bewust waren van het verschil tussen representatie en gerepresenteerde dan was de politieke macht voor ons onzichtbaar.¹⁸ Tegelijkertijd mag uiteraard de representatie niet los komen van wat zij representeert. De gerepresenteerde burger moet haar representanten als zodanig herkennen, wil de politieke macht geen onaanvaardbare proporties aannemen.

Dit alles betekent dat de burger enerzijds voortdurend het verschil tussen representant en gerepresenteerde moet omarmen en anderzijds datzelfde verschil moet verwensen. Of zoals Ankersmit het omschrijft, net als de romantische kunstenaar bij Friedrich Schlegel zowel zichzelf als de relatie tussen kunstwerk en werkelijkheid moet ironiseren, zo moet de burger zijn relatie met zijn representant voortdurend ironiseren. Bij Schlegel leidt deze ironisering er toe dat de kunstenaar zich voortdurend tot zichzelf verhoudt en tegelijkertijd een ironische afstand van zichzelf neemt. Uit de spanning hiertussen ontstaat het kunstwerk. Uit de vergelijkbare spanning tussen het omarmen en verwerpen van representatie ontstaat de democratie. Het gevaar hiervan is zonneklaar: de verleiding om de spanning tussen beide op te lossen is groot, het toegeven aan een dergelijke verleiding zou echter een goed functionerende democratie onmogelijk maken.¹⁹

Interessant is dat Ankersmit hier een parallel – geen causale relatie – sig-

18 Idem, 103.

19 Idem, 230.

naleert tussen politieke ontwikkelingen die erop gericht zijn om hierboven genoemde spanning tussen het omarmen van representatie en het verwerpen ervan op te heffen en ontwikkelingen in de kunst. Ankersmit omschrijft deze spanning naar analogie van Schlegels ironische kunstopvatting. Het bijzondere aan die kunstopvatting is dat ze combineert wat veraf en dichtbij ligt en die toestand niet statisch maakt. Integendeel: Schlegels ironie stelt ons in staat ons te bewegen tussen wat ver weg en dichtbij ligt. De ironie schept dus niet alleen twee standpunten, één ver weg en één dichtbij, maar ironiseert vervolgens ook het verschil daartussen. De ironie schept dus niet alleen de spanning die volgens Schlegel essentieel is voor het ontstaan van kunst – en het gaat hier dan om representatieve kunst – maar lost haar vervolgens ook weer op. Hetzelfde dreigt in onze democratieën te gebeuren. Het is al gebeurd in de kunst, waar de ironische spanning tussen kunstwerk en werkelijkheid door de ironie zelf is opgelost en er toe heeft geleid dat er geen letterlijk representatieve kunst meer wordt gemaakt.²⁰

Artistieke representatie

Ankersmits opvattingen over esthetica zijn, zoals uit het bovenstaande blijkt, bepalend geweest voor zijn gedachten over historische en politieke representatie. Een historische representatie is vergelijkbaar met een artistieke representatie, in de zin dat voor beide gedeeltelijk dezelfde epistemologische voorwaarden gelden. Zoals van een portret niet de gezichtsuitdrukking van de geportretteerde zelf genomen kan worden en vergeleken met de gezichtsuitdrukking van de geportretteerde, om een oordeel te vormen over de representatie, zo hoeft de juistheid van één onderdeel van een historische representatie niet de waardering van de hele representatie te beïnvloeden. Dat neemt niet weg dat de weergave van een gezichtsuitdrukking of de weergave van een onderdeel van een historische representatie de waardering van het geheel wel kan beïnvloeden, alleen gaat het dan niet om een vergelijking met datgene waar het naar verwijst, maar naar de stijl. Voor wat betreft de historische representatie hebben we dat gezien aan de hand van Ankersmits waardering voor Tocqueville. Voor wat betreft het kunstwerk sluit hij zich aan bij Nelson Goodman die in zijn *Languages of art* een kunstwerk beschrijft als liggend op een snijpunt van twee wegen. 'Enerzijds verwijst het kunstwerk naar de afgebeelde werkelijkheid; maar anderzijds

20 Ankersmit, *Aesthetic politics*, 245.

heeft het kunstwerk het vermogen om een bepaalde emotie, stemming, atmosfeer en dergelijke uit te drukken. En wat het kunstwerk uitdrukt, ligt volgens Goodman als het ware "aan de andere kant" van wat het kunstwerk denoteert of waar het naar verwijst.²¹ Het is precies deze opvatting die maakt dat Ankersmit weinig waardering heeft voor veel moderne kunst. Immers juist in veel moderne kunst dringt de gedachte aan ons op dat hier radicaal een keuze is gemaakt voor het verwijzen naar een werkelijkheid of voor het uitdrukken van een bepaalde emotie, stemming of atmosfeer. De opmerking dat muziek ergens tussen Brahms en Schönberg haar contact met de moderne beschaving heeft verloren, moet, denk ik, in dit licht geplaatst worden.²² Hoe verbazend deze opmerking in de ogen van velen ook mag zijn, dat neemt niet weg dat ze voortkomt uit een interessante analyse van de ontwikkeling van de moderne beschaving.

De opmerking over de muziek na Brahms maakte Ankersmit in een betoog over de privatisering van het verleden. In de negentiende en twintigste eeuw was het voor iedereen mogelijk zich te identificeren in de grote geschiedverhalen. Die mogelijkheid brokkelt echter af. Niet omdat er niet meer dergelijke verhalen worden geschreven, maar omdat het evenwicht tussen de geschiedschrijving en de individuele burger gaandeweg afbrokkelt door de toenemende individualiteit en subjectiviteit. Deze toenemende individualiteit zal leiden tot het wegzakken van de basis onder de grote geschiedverhalen en misschien tot een grotere aandacht voor de *Alltags-geschiede*.²³

Tegelijkertijd vindt in de geschiedenis ook dezelfde ontwikkeling plaats als in de muziek na Brahms. Zelf omschrijft Ankersmit die ontwikkeling als volgt:

'Waar aanvankelijk de geschiedenis het meest leek op een kathedraal waar iedere historicus zijn steentje aan bij droeg, lijkt zij nu het meest op een metropool waarin iedereen zijn eigen weg gaat. De versplintering van de idee van het verleden, betekende ook het einde van een quasi-collectief subject dat de geschiedschrijving lang veronderstelde.'²⁴

21 Ankersmit, 'Uitspraken', 137.

22 In mijn ogen is Ankersmit hier redelijk optimistisch. Volgens mij is het niet de muziek die het contact met de beschaving heeft verloren, maar de beschaving die het contact met de muziek heeft verloren. Dat laatste is aanzienlijk lastiger te verhelpen, aangezien er nu eenmaal meer niet-musici zijn.

23 Ankersmit, *Historical representation*, 173-4.

24 Idem, 152.

Historische ervaring

Misschien dat ook het concept historische ervaring een antwoord vormt op de toenemende individualisering, aangezien zij veel afhankelijker is van het individu. Maar ook in algemenere zin kan de historische ervaring gezien worden als een reactie op de huidige stand van zaken in de geschiedwetenschap. De ontwikkeling van de geschiedwetenschap van kathedraal naar metropool is misschien niet alleen toe te schrijven aan een toenemende individualisering, maar vooral ook aan een veranderde omgang met het verleden. Als Ankersmit de vraag zou worden voorgelegd of hij hedendaagse historici kent die meer hun eigen weg gaan dan Michelet, Barante, Fustel de Coulanges of Tocqueville, dan zou hij waarschijnlijk ontkennend antwoorden. Als de hedendaagse geschiedwetenschap geen kathedraal meer is, dan is dat mijns inziens niet te wijten aan het feit dat het overzicht verloren is gegaan. Veel eerder is het zo dat de individuele, persoonlijke kunst van meestersteenhouwers die de meest fantastische engelen, duivels en heilige uitbijtelden, vervangen is door de tamelijk anonieme, gemechaniseerde productie van de moderne arbeider die weinig idee heeft van het totaal waar hij aan werkt en nog minder mogelijkheden heeft tot persoonlijke expressie in zijn werk.

Of de gemiddelde hedendaagse historicus hetzelfde gevoel van onbehagen kent vanwege zijn beperkte mogelijkheid tot persoonlijke expressie, als de hedendaagse arbeiders, is de vraag. Feit is dat een aantal historici dat onbehagen wel kent. Het is precies dit onbehagen dat Ankersmit bracht tot zijn theorie van de historische ervaring.

Dit onbehagen is een gevoel van gemis. In de eerste plaats mist de mogelijkheid tot persoonlijke expressie of ontplooiing in het product. In de tweede plaats, en dat is cruciaal, mist ook iedere hoop op de terugkeer van die mogelijkheid. Dit moderne onbehagen is daarom een bij uitstek historisch gevoel. Het is de ervaring van de breuk met het verleden.

Deze breuk met het verleden maakt dat historici hun toevlucht moeten nemen tot de historische representatie voor het presenteren van hun onderzoek. De historische ervaring is een bijzonder onderdeel van dat onderzoek.

Wanneer we spreken van representaties dan zouden we daarvan kunnen zeggen dat zij net zo goed dingen zijn als het gerepresenteerde, met als enige verschil dat een representatie betekenis heeft en het/de gerepresenteerde niet. Een landschap heeft geen betekenis, een representatie van dat land-

schap door bijvoorbeeld Ruisdael wel. Een burger heeft geen betekenis, zijn representant in de Staten-Generaal of gemeenteraad wel. Als een landschap of een burger in de ogen van veel mensen wel een betekenis hebben, dan hebben zij die eerst gekregen door de representatie.²⁵ Betekenis ontstaat dus in het proces van representatie, maar waar komt zij vandaan? Laten we ons tot het landschap beperken. Doordat Ruisdael een Hollands landschap schilderde ontstond betekenis. Voordat hij het landschap schilderde, ervoer Ruisdael dat landschap, en zijn schilderijen zijn daarom niet alleen een representatie maar ook een weerslag van zijn ervaring.²⁶ Het gaat hier om een subjectieve ervaring en de subjectieve ervaring van een landschap is natuurlijk niet voorbehouden aan Ruisdael. Het is daarom noodzaak onderscheid te maken tussen twee soorten subjectieve ervaring. De eerste vorm is die van Ruisdael. De manier waarop hij een landschap ervoer en die leidde tot zijn schilderijen was een ervaring die uiteindelijk ons iets meer leerde over dat landschap wat anders onopgemerkt gebleven was. De tweede vorm van subjectieve ervaring, leidt niet tot een representatie die meer kennis geeft over het landschap, maar tot meer kennis van de persoon die die ervaring heeft gehad.

Wil de historische ervaring niet tot de laatste categorie behoren, dan moet de ervaring meer zijn dan de persoonlijke ervaring. Tegelijkertijd moet het een persoonlijke ervaring blijven, immers anders is het niet mogelijk om van ervaring te spreken. We kunnen daarom stellen dat de historische ervaring gericht is op het samengaan van object en subject, van heden en verleden. Daarin verschilt zij van de historische representatie. De historische representatie bestaat bij gratie van het uit elkaar trekken van heden en verleden – anders zou de representatie overbodig zijn – en van object en subject – anders zou de representatie alleen waarde voor de historicus zelf hebben.²⁷

Het samengaan van de onverenigbare polen, subject en object, heden en verleden, verhaal en ervaring, is alleen mogelijk in het sublieme. Het duidelijkst wordt dat als we kijken naar de traumatische kant van de historische ervaring. Deze traumatische kant is een essentieel onderdeel van het sublieme. In de historische ervaring lijkt het verleden tastbaar in het heden zelf, terwijl tegelijkertijd duidelijk is dat dat onmogelijk is. Enerzijds lijkt de breuk tussen heden en verleden opgeheven en anderzijds is die breuk

25 Ankersmit, *Sublime*, hoofdstuk 2.6.

26 Idem, hoofdstuk 2.6.

27 Idem, hoofdstuk 4.

duidelijker dan ooit.

Een van de voorbeelden die Ankersmit daarvan geeft is de jonge Duitse cultuurhistoricus Jacob Burckhardt die Florence bezocht, waar hij gedurende een wandeling door de stad werd overvallen door een verschrikkelijk onweer. Hij vluchtte de Santa Croce binnen en werd daar geraakt door de vreemde atmosfeer. De verlaten kerk die af en toe oplichtte bij de bliksem-schichten buiten:

‘...es war eine Art von heiligem Schrecken, den ich während der Betrachtung dieses Gotteshauses empfand, wenn die Blitze die herrlichen Glasgemälde auf Augenblicke erhellten, wenn ich, die Fresken des Giotto im Chore betrachtend, beim Donnern die Scheiben klirren hörte und dabei bedachte, welche Männer die Schwelle dieser Kirche tot oder lebend überschritten haben. Hier schritt Arnolfo [architect van de kerk HB] zwischen seinen Arbeitern auf und nieder (...), hier stand einst Dante und sah den Künstlern zu, die den Prachtgebäude mit ihren Arbeiten schmückten. Und nun vollends die Gräber!’²⁸

Het is deze ervaring van Burckhardt in de Santa Croce die voor hem een historische ervaring is geweest en die hem tot zijn inzichten over de Italiaanse Renaissance heeft gebracht. En met dat voorbeeld in gedachten zouden historici zich meer dan nu moeten open stellen voor de historische ervaring. In plaats van haar af te zweren, als zijnde van generlei waarde omdat het een persoonlijke ervaring is, moeten historici zich openstellen voor de historische ervaring. Immers omdat zij meer dan wie dan ook weten van het verhaal van het verleden, kan hun ervaring van het verleden ‘zelf’ van meer dan slechts persoonlijke waarde zijn. En het aandacht schenken aan de historische ervaring zou niet alleen leiden tot betere geschiedschrijvingen, maar wellicht ook tot meer arbeidsvreugde. Meer aandacht voor de historische ervaring betekent dat historici weer de meestersteenhouwers van weleer kunnen worden en de deprimerende ervaringen van de moderne arbeiders achter zich kunnen laten.

Ankersmits theorie van de sublieme historische ervaring biedt daarmee een opening naar een nieuwe geschiedschrijving. In plaats van te blijven steken in een onhoudbaar positivisme en haar klassieke waarheidsaanspraken, en in plaats van geschiedenis te schrijven als onderdeel van een nieuw filosofisch project, moeten historici terugkeren naar de bron. Die terugkeer

28 J. Burckhardt, *Gesamtausgabe. Erster Band. Frühe Schriften* (Berlijn en Leipzig 1930) 42-43, geciteerd in Ankersmit, *Sublime*, hoofdstuk 4.3.

naar de bron kan alleen vruchten afwerpen, wanneer onderkend wordt dat de relatie van de historicus met zijn bron óók persoonlijk is. De persoonlijke, subjectieve en de academische, zo objectief mogelijke aspecten van het historisch onderzoek leiden samen tot interessante geschiedschrijving. Mogelijk dat ook een vernieuwing van de geschiedschrijving langs die wegen leidt tot een terugkeer van de auteurs. Ankersmits pessimisme over de afwezigheid van een nieuwe Derrida, Foucault, White en Rorty. Zijn eigen werk is zowel de ontkenning van die stelling als de ontkenning van de mogelijkheid van die stelling.