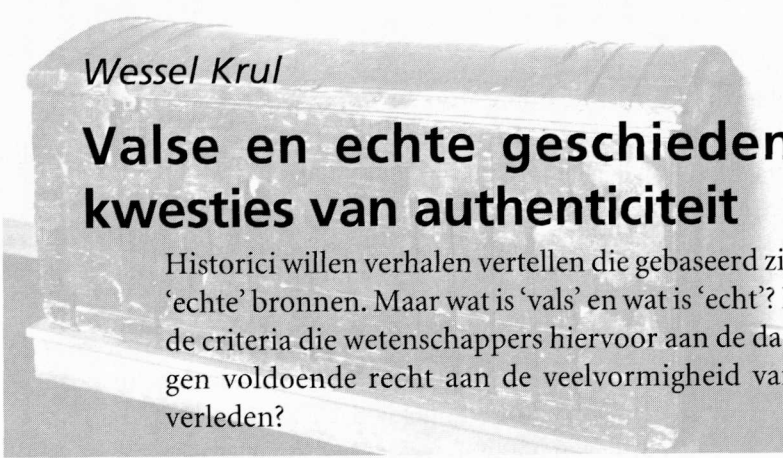




Wessel Krul

Valse en echte geschiedenis: kwesties van authenticiteit

Historici willen verhalen vertellen die gebaseerd zijn op 'echte' bronnen. Maar wat is 'vals' en wat is 'echt'? Doen de criteria die wetenschappers hiervoor aan de dag leggen voldoende recht aan de veelvormigheid van het verleden?

De waarheid van het detail

In september 1997 kondigde de uitgeverij Little, Brown & Co. in New York een verrassende nieuwe uitgave aan: het tot dusverre onbekend gebleven reisverslag van Jacob d'Ancona, een Italiaanse jood die in 1271 een tocht naar China had ondernomen. Het bericht trok veel aandacht. De vondst van een gedetailleerde Europese beschrijving van het leven in China, een aantal jaren vroeger dan de reis van Marco Polo, zou natuurlijk een sensatie zijn. Maar hoe betrouwbaar was dit verhaal? Het nieuw te verschijnen boek, *The city of light*, was geen wetenschappelijke teksteditie, maar een vertaling en toelichting van het oorspronkelijke manuscript door David Selbourne, een Britse auteur die zich tot dusverre in hoofdzaak met politieke theorie had bezig gehouden, en die beweerde dat hij het handschrift van een kennis in zijn woonplaats Urbino ter inzage had gekregen.

Allerlei gerenommeerde specialisten werden door de media uitgenodigd om hun oordeel te geven. De opmerkingen van Selbourne over stijl en taal van het handschrift bleken veel onwaarschijnlijk te bevatten. Hetzelfde gold voor de inhoud: zo vertoonde de vrome en geleerde Jacob d'Ancona een voor iemand uit die tijd heel ongebruikelijke belangstelling voor het seksuele leven van zijn gastheren. Jonathan Spence, een man van gezag op het gebied van de Chinese cultuurgeschiedenis, schreef na lezing van de proeven een recensie voor de *New York Times* waarin hij het boek als een poging tot oplichterij ken-

schetste. Op grond van dit (toen nog niet verschenen) stuk besloot de Amerikaanse uitgever de publicatie van *The city of light* voorlopig uit te stellen. Maar de Britse afdeling van Little, Brown & Co. hield vol dat er geen twijfel kon bestaan aan de authenticiteit van de tekst. In Engeland kwam het boek op de voorgenomen datum in de handel.¹ Het werd in de *Times Literary Supplement* van 14 november 1997 besproken door Bernard en David Wasserstein, beiden eminente kenners van de joodse geschiedenis.

De gebroeders Wasserstein vatten de Amerikaanse discussie over het boek samen en voegden er hun eigen vernietigende conclusie aan toe. Zij maakten vanaf het begin duidelijk dat *The city of light* naar hun mening in de traditie van het literaire bedrog thuishoorde. Maar hoe dit onweerlegbaar te bewijzen? Dat het boek door zijn hele toon en strekking onwaarachtig aandeed, was altijd nog maar een persoonlijke indruk. Veel tegenstrijdigheden konden desnoods uit de tekst-overlevering verklaard worden. Het beslissende argument vonden zij tenslotte in JIn enkel woord. Op weg naar China kwam Jacob d'Ancona aan in een van de havens van de Perzische Golf. In zijn manuscript beschreef hij, volgens de editie van Selbourne, hoe hij daar een bezoek bracht aan de *mellah*, de joodse wijk van de stad. Nu is het woord *mellah* niet alleen afkomstig uit het Arabisch zoals dat in Marokko gesproken wordt en niet uit de Golfstreek, maar het staat ook vast dat het pas in de vijftiende eeuw in deze betekenis voor het eerst werd gebruikt. Daarmee was definitief aangetoond dat het zogenaamde reisverslag van Jacob d'Ancona onmogelijk door een auteur uit de dertiende eeuw kon zijn geschreven.²

Op dit punt vond David Selbourne kennelijk dat de grap lang genoeg had geduurd. In een ingezonden brief aan de *Times Literary Supplement* gaf hij impliciet toe dat Jacob d'Ancona zijn eigen *alter ego*

- 1 Jacob d'Ancona, *The city of light*. Translated and edited by David Selbourne (Londen-New York 1997). Een Nederlandse vertaling is voor dit najaar aangekondigd.
- 2 Bernard Wasserstein, David Wasserstein, 'Jacopo Spuriioso', *Times Literary Supplement* 14 november 1997, 15-16.

was.³ Maar hij maakte van de gelegenheid gebruik om uitgebreid de draak te steken met de loodzware ernst en plechtige geleerdheid waarmee de wetenschappelijke wereld op het boek had gereageerd. Jonathan Spence had betoogd dat Jacob d'Ancona in die en die wijk van het middeleeuwse Zaitun geen wagens kon hebben gezien; een andere China-deskundige had beweerd dat de Chinezen van toen geen lange dialogen hielden; weer een andere China-deskundige had zich beklaagd over Selbourne's gebrek aan respect voor de wetenschap. De gebroeders Wasserstein combineerden een vertoon van specialistische kennis (ontmaskering door één woord) met morele verontwaardiging: toen het 'bedrog' eenmaal was aangetoond, konden zij aan het boek niets goeds meer ontdekken. Het mocht wat! Het boek had zijn weg over de wereld gevonden, en daar ging het om.

Wat deze schermutseling duidelijk maakt, is dat de literaire en de historische kritiek onvermijdelijk totaal verschillende maatstaven aanleggen. Als Selbourne zijn boek zonder meer had aangeduid als een historische roman, zou het door andere recensenten en volgens andere criteria zijn besproken. Nu het zich voordeed als een wetenschappelijke publicatie, kon het niet anders dan volgens de regels van de wetenschap getoetst worden. Bij het toepassen van die regels gelden niet het grote gebaar en de meeslepende suggestie, maar nauwkeurigheid en aandacht voor het detail. Selbourne, die zijn best had gedaan om het verhaal van Jacob op te tuigen met een geleerd commentaar, had moeten weten dat hij juist op dit punt overtroefd zou worden.

Toch blijft er iets merkwaardigs aan de evidente irritatie van de critici. Door de uitgave werden geen financiële belangen geschaad, en het beeld van het middeleeuwse China dat in *The city of light* wordt geschetst wijkt in hoofdlijnen niet af van wat in de wetenschappelijke literatuur te vinden is. Het is daar immers ook aan ontleend. Jonathan Spence, wiens bespreking het de Amerikaanse uitgever zo moeilijk

3 David Selbourne 'Letters to the editor', *Times Literary Supplement* 21 november 1997, 19. Selbourne citeert enkele regels uit de tekst van de zogenaamde Jacob d'Ancona, en schrijft dan: 'Ik had het zelf niet beter kunnen zeggen'. Mij lijkt dat doorzichtig genoeg. In *NRC-Handelsblad* van 5 juni 1998 verwijst Roelof van Gelder naar de bespreking in de *TLS*, maar hij wil het boek niettemin het voordeel van de twijfel gunnen. Zo sterk is de suggestie.

maakte, is zelf beroemd geworden met boeken die de Chinese geschiedenis in een zeer toegankelijke literaire vorm behandelen.⁴ Waarom raken historici zo buitengewoon geprikkeld wanneer zij worden geconfronteerd met iets dat zich als echt voordoet, maar het bij nader inzien niet blijkt te zijn?

Er zijn allerlei redenen om dingen uit het verleden te waarderen; hun schoonheid bijvoorbeeld, of hun zeldzaamheid. Voor de historicus is het esthetische niet de hoofdzaak, en evenmin de drift tot verzamelen. Wat de historicus beweegt is het verlangen naar het authentieke. Of, in de woorden van Jo Tollebeek en Tom Verschaffel: 'Wat de historicus interesseert, is de authenticiteit van de dingen (of zij werkelijk zijn wat ze pretenderen te zijn) en de specificiteit van datgene waarvan de (authentieke) voorwerpen overblijfselen zijn'.⁵ De historicus onderscheidt zich van de romanschrijver omdat hij of zij een verhaal wil vertellen dat aanspraak maakt op waarheid; en de waarheid van het verhaal wordt gegarandeerd door de echtheid van de gebruikte historische gegevens. Pogingen om de grens te overschrijden worden niet op prijs gesteld. Dit heeft ook Simon Schama ondervonden, toen hij de historische vakwereld met een mengsel van geschiedenis en literaire fictie wilde provoceren.⁶

De voor buitenstaanders soms kleingeestige en overdreven zorg om het detail - de wagens van Spence, de *mellah* van Wasserstein - vindt in het verlangen naar authenticiteit zijn oorsprong. Tollebeek en Verschaffel geven het voorbeeld van de opgezette papegaai die aan Flaubert toebehoorde. Dat de papagaai er nog is, wordt het bewijs dat ook al het andere, Flauberts studeerkamer, de schrijver zelf en zijn levensgeschiedenis, werkelijk heeft bestaan en voor de historicus kenbaar is. Maar zulke garanties zijn gevaarlijk. In de roman waaraan Tollebeek en Verschaffel dit voorbeeld ontleenden, vindt de hoofd-

4 Zie bijvoorbeeld Jonathan D. Spence, *The death of woman Wang* (New York 1978). Idem, *The memory palace of Matteo Ricci* (New York 1984). Idem, *The question of Hu* (New York 1988). Idem, *God's Chinese son* (New York 1996). Veel van het werk van Spence is in het Nederlands beschikbaar.

5 Jo Tollebeek, Tom Verschaffel, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse* (Amsterdam 1992) 54. Zie ook: J. Huizinga, *De taak der cultuurgeschiedenis* W.E. Krul ed., (Groningen 1995) 110: 'een volstrekte overtuiging van echtheid, waarheid'.

6 Simon Schama *Dead certainties: unwarranted speculations* (New York 1991).

persoon een tweede papegaai, en nog een derde. Dat doet hem niet aan de realiteit van Flaubert twijfelen, maar de gewaarwording even in direct contact met het verleden te zijn, van iets te zien wat ook Flaubert heeft gezien, vervluchtigt en komt niet meer terug.⁷ Was deze voorstelling van het verleden daarom een vergissing, of zelfbedrog?

Problemen van de authenticiteit

Wat vals en dus verwerpelijk is, hangt af van wat als authentiek, oorspronkelijk en echt wordt beschouwd. Dat het ontoelaatbaar is om namaak voor echt te verkopen, spreekt vanzelf. Maar de criteria van wat echt is zijn complexer dan de eenvoudige tegenstelling van leugen en waarheid. Het idee van authenticiteit in de geschiedenis is zelf het resultaat van een lange historische ontwikkeling. Er bestaat een glijdende schaal van oorspronkelijk en authentiek naar restauratie, reconstructie, kopie, imitatie, vervalsing. Waar het exacte onderscheid ligt, is niet altijd gemakkelijk vast te stellen. Twijfel aan de alleen-zaligmakendheid van het authentieke is misschien niet de minste reden waarom er de laatste tijd over echt en onecht zo veel discussie bestaat.

De gedachte dat elke historische studie moet berusten op authentieke bronnen, is de grondslag van het negentiende-eeuwse historisme. Dit principe is nog altijd geldig; maar er voegden zich destijds allerlei vooronderstellingen bij, die niet in dezelfde mate houdbaar zijn. In de eerste plaats leidde de eis van authenticiteit tot een splitsing van het historische materiaal in betrouwbare, dus echte, en onbetrouwbare, dus valse bronnen. Grote delen van de historische overlevering werden voor onbruikbaar, en daarmee bijna voor onhistorisch verklaard. Naast het erkende en gewaarmerkte 'echte' verleden stond een omvangrijk 'onecht' verleden. Ten tweede werd het zoeken naar bronnen, naar de oorsprong en het ontstaan van de dingen, uitgebreid tot vraagstukken waar zeer moeilijk of niet een eenduidig antwoord te geven is. En ten derde bestond algemeen de neiging om de eenmaal gevonden authentieke bron of oorsprong te zien als een kern of levensbeginsel,

7 Julian Barnes *Flaubert's parrot* (Londen 1984).

die ook in latere verschijningsvormen behouden bleef en het karakter van de dingen bepaalde.

Overgebracht op grote historische eenheden als de literatuur, de kunst, de cultuur, de natie, het volk, de taal, en zelfs het menselijk leven, nam het streven om in het beschikbare materiaal de authentieke (echte, zekere, ware) elementen van de niet-authentieke te onderscheiden weldra metafysische trekken aan. De gelijkstelling tussen authentiek en zuiver, onvermengd, onbedorven, overeenkomstig de oorsprong, niet tot iets anders te herleiden, bleek onweerstaanbaar. De negentiende, en ook nog een groot deel van de twintigste eeuw, is vol van pogingen om dit type authenticiteit vast te stellen. Welke rampzalige gevolgen dit kon hebben, is in de rassenleer het duidelijkst geworden. Maar ook de taalwetenschap is lange tijd beheerst geweest door de gedachte dat de verscheidenheid aan op de wereld gesproken talen tot enkele oorspronkelijke 'oertalen' te herleiden zou zijn.⁸ Authentiek waren dan die elementen in de taal, die het dichtst bij de veronderstelde oorsprong bleven. De studie van de folklore, de volksvertelling, het sprookje, het heldendicht, riep soortgelijke problemen op. Gaan - bijvoorbeeld - de verschillende en zeer uiteenlopende versies van de Arthur-legende op één oorspronkelijke versie van het verhaal terug? Linguïsten, filologen en literatuurwetenschappers hebben ieder op hun terrein geprobeerd om dergelijke 'oorspronkelijke' vormen te reconstrueren. Zij meenden de weg terug te zoeken tot de authentieke bron, maar begaven zich daarmee naar hedendaags inzicht juist op het vlak van de vervalsing.

We kunnen van een kunstwerk in veel gevallen vaststellen dat het authentiek en geen vervalsing is, dat wil zeggen dat het afkomstig is uit de tijd en uit het atelier waaruit het op het eerste gezicht lijkt voort te komen. Van historische teksten en documenten is het met behulp van kritisch onderzoek meestal mogelijk te bepalen in hoeverre zij betrouwbare informatie verschaffen. In beide gevallen gaat het om historische objecten die sedert de tijd van ontstaan niet ingrijpend zijn veranderd, voor hetzelfde doel hebben gediend en geen hedendaagse reconstructie behoeven om toegankelijk te zijn. Zodra een object door de tijd heen van gedaante verandert, dus niet alleen is overgeleverd maar met de

8 Zie onder andere Maurice Olender, *Les langues du Paradis* (Parijs 1989).

tijd is meegegaan, of pas door uitvoering in het heden volledig kan worden gerealiseerd, zoals een toneelstuk of een muzikale compositie, is het al niet meer goed mogelijk exact te zeggen welke vorm authentiek is en welke een vervalsing. Natuurlijk, we weten dat de kathedraal van Chartres werd begonnen in 1194 en dat zij dus een authentiek voorbeeld van een middeleeuwse bisschopskerk is; en we weten van bepaalde manuscripten dat zij door J.S. Bach zelf geschreven zijn. Maar de kathedraal van Chartres heeft een lange bouwgeschiedenis. Het ontwerp is telkens aan de smaak van het moment aangepast. Welke van de verschillende bouwfasen beantwoordt het meest aan de oorspronkelijke bedoeling? En welke van de talloze uitvoeringen van de muziek van Bach is precies zoals deze haar zelf had willen horen?

Tegenwoordig bestaat een consensus dat reconstructie of herbouw van bestaande historische bouwwerken in zekere mate geoorloofd en zelfs wenselijk is. In welke mate precies, moet intussen bij iedere belangrijke restauratie opnieuw, afhankelijk van de omstandigheden, worden bepaald. Zijn gevel en tuin van Paleis Het Loo in Apeldoorn in de huidige reconstructie naar laat-zeventiende-eeuws model authentiek of een vervalsing? Was de vroegere gedaante niet even 'echt', maar dan echt negentiende-eeuws? Het Rembrandthuis in Amsterdam is in 1911 gerenoveerd en als museum ingericht door de architect K.P.C. de Bazel, een prominent vertegenwoordiger van de Art Nouveau in Nederland. De directie van het museum wil nu het huis terugbrengen in de staat waarin het zich in 1656 bevond. Wordt hiermee een valse reconstructie van bijna een eeuw geleden vervangen door een authentieke weergave van de oorspronkelijke toestand? Of wordt een authentiek *Art-Nouveau*-interieur vervangen door namaak zeventiende-eeuw? Heeft het eigenlijk zin om in gevallen als deze van 'echt' en 'vals' te spreken?

Soortgelijke overwegingen gelden voor de uitvoeringspraktijk van de oude muziek. Overgeleverd zijn wel de noten, maar niet de klank van de muziek uit het verleden. Wanneer wij de muziek zouden kunnen horen zoals zij eertijds te horen is geweest, zou het lijken alsof het verleden onmiddellijk voor ons tegenwoordig is. Vanaf het einde van de negentiende eeuw zijn er pogingen ondernomen om de oude muziek te spelen op oude instrumenten en volgens de oude stijlvoor-

schriften. Deze reconstructies bleven lange tijd een enigszins excentrieke bezigheid in de marge van de muziekwereld.⁹ Sinds de jaren 1960 echter heeft de historiserende muziekpraktijk een steeds groter publiek bereikt en inmiddels is zij voor de meeste muziek uit de tijd vóór 1800 de gangbare norm geworden. Toen de interpretatie in oude stijl nog verdediging nodig had, werd vaak over 'authentieke' instrumenten en zelfs over 'authentieke' uitvoeringen gesproken. Dit impliceerde dat er maar één juiste manier was om de betreffende muziek te spelen. Zoals het verleden maar op één manier kon hebben plaatsgehad, en niet op verschillende manieren tegelijk, zo was het ook met het 'echte' verleden in de muziek.

Tegenwoordig is dit standpunt grotendeels verlaten.¹⁰ Net als bij de reconstructie van de oude bouwkunst, deed het streven om het verleden zo nauwkeurig mogelijk na te volgen uiteindelijk onrecht aan dat verleden. Hoe de muziek uit Middeleeuwen, Renaissance en Barok geklonken heeft, hing af van talloze plaatselijke tradities, beschikbare middelen, interesses van opdrachtgevers, en zo meer. De musicus uit het verleden was voortdurend gebonden aan beperkingen, waarvan wij de aard vaak niet kennen. Onvermijdelijk werd in de oude muziek veel overgelaten aan het improvisatietalent van de spelers. Wanneer een hedendaags musicus niet alleen versieringen, maar soms zelfs hele partijen toevoegt om de muziek ten gehore te brengen, is dat dan een vervalsing of juist een stijlgetrouwe reconstructie? En andersom - wanneer de muziek van bijvoorbeeld Bach wordt uitgevoerd op wat meestal 'moderne' instrumenten heet (maar in feite een laat-negentiende eeuws instrumentarium is), heeft het zin om dan van een vervalsing te spreken? Er wordt geen moeite gedaan om een historische klankkleur te reconstrueren, maar de muzikale ontroering hoeft er niet minder om te zijn. Het is zelfs denkbaar dat zulke uitvoeringen, nu wij zo sterk aan de klank van 'oude' instrumenten gewend zijn, door hun associatie met de negentiende eeuw een sterker gevoel van historiciteit oproepen.

9 Over de beoefening van de oude muziek tot de jaren 1960: Henry Haskell, *The early music revival. A history* (Londen 1988).

10 Veel invloed hadden de opstellen in: Nicholas Kenyon, ed. *Authenticity and early music* (Oxford 1988).

Object en beleving

Uit het voorgaande blijkt dat begrippen als 'vals' en 'echt' wel van toepassing zijn op isoleerbare voorwerpen uit het verleden, maar al veel minder op historische objecten die ook in het heden een functie en betekenis hebben, en heel weinig bruikbaar zijn als het gaat om de individuele of collectieve beleving van de historie. En zelfs wat de eerste categorie betreft is er reden tot twijfel. Een schilderij of beeldhouwwerk kan worden beschouwd als een wereld op zichzelf. Toch was het meestal bedoeld om in een specifieke, tevoren welbekende omgeving te worden opgenomen en te worden bekeken, een omgeving die met zekerheid anders was dan die van het museum. Zijn de musea, met hun sarcophagen, hun godenbeelden, hun altaarstukken, hun portretten en landschappen, geen grote rommelzolders waar de oorspronkelijke religieuze of sociale functie van de kunstwerken volkomen verloren is gegaan?¹¹ Is aan de eis van historische 'authenticiteit' niet pas voldaan wanneer het kunstwerk tenminste in een stijlkamer of andere gereconstrueerde samenhang wordt vertoond? Of is dat, gegeven de onontkoombare afstand tot het verleden, een nog veel ergere vervalsing?

De tegenstelling tussen 'vals' en 'authentiek' doet geen recht aan twee ogenschijnlijk met elkaar strijdige historische verschijnselen: enerzijds de stijlvastheid, anderzijds de veelvormigheid en verscheidenheid van het verleden. De idee dat het auteurschap van een werk herkenbare persoonlijke kenmerken moet bezitten en pas dan 'authentiek' is, dateert uit de late achttiende eeuw. Oudere perioden hechtten dikwijls minder aan dit type individualiteit. Rondom elke succesvolle kunstenaar vormde zich een groep van leerlingen en assistenten die geoefend werd om in de stijl van de meester te werken. Van Rubens was al lang bekend dat aan een groot deel van zijn oeuvre door anderen was meegewerkt. De sinds een aantal jaren ondernomen revisie van het oeuvre van Rembrandt levert een vergelijkbaar inzicht op.¹² Rembrandt mag dan een zeer uitzonderlijke stijl hebben gebezigd, dit neemt niet weg

11 Hierover, vanuit een materialistisch standpunt, veel pertinente opmerkingen in David Phillips, *Exhibiting authenticity* (Manchester 1997).

12 De laatste stand van zaken in: Ernst van de Wetering, *Rembrandt. The painter at work* (Amsterdam 1997).

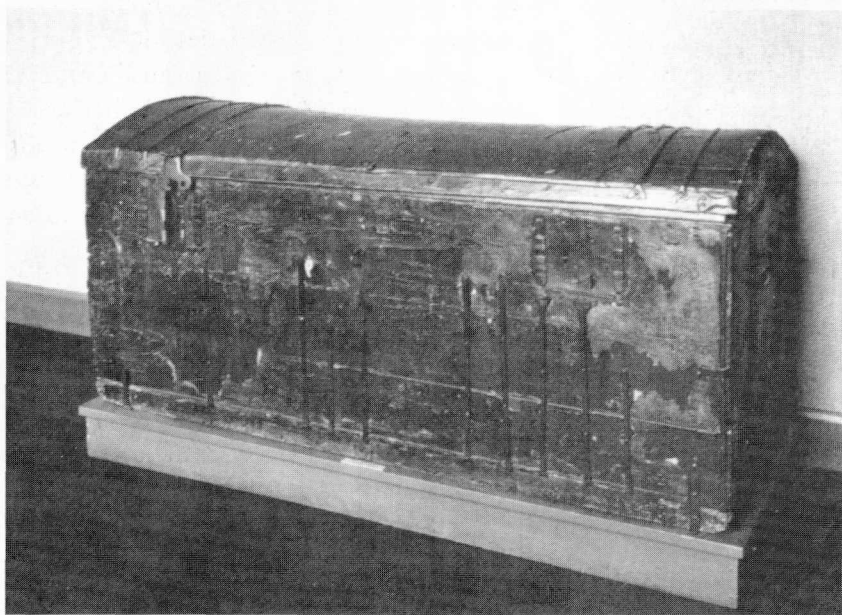
dat velen hem, al dan niet met zijn medeweten, daarin hebben nagevolgd. Voor de kunsthandel is het uiteraard van belang of bijvoorbeeld de *Poolse ruiter* authentiek, dat wil zeggen eigenhandig door Rembrandt geschilderd is. Voor het beeld van de geschiedenis maakt de toeschrijving geen beslissend verschil: het gaat immers eerder om 'echte zeventiende eeuw' dan om 'echte Rembrandt'. Van 'vervalsing' is pas sprake wanneer blijkt dat dit schilderij in Rembrandts tijd nog niet bestond.

Tegelijkertijd groeit ook het besef dat het verleden veel gedifferentieerder is geweest dan het vaak is voorgesteld. Tal van historische verschijnselen en motieven in taal, literatuur, muziek, komen voor in onderling vaak sterk afwijkende vormen, die variaties lijken op een oorspronkelijk gegeven. Toch is die oudste vorm, waarvan alle andere zouden zijn afgeleid, er meestal niet geweest. Wie verder in het verleden teruggaat, vindt daar niet één enkele oorsprong, maar een steeds grotere verscheidenheid. Er is geen oorspronkelijke, 'authentieke' versie van het oud-Frans of oud-Germaans, van het epos van Troje, van de Arthur-legende, van de gothische kerkbouw, of van de Gregoriaanse gezangen, zoals in de negentiende en vroege twintigste eeuw vaak is aangenomen. Ook in deze gevallen heeft het weinig zin om van bepaalde varianten te zeggen dat zij als historisch gegeven 'onbetrouwbaar', 'onecht' of zelfs 'vals' zijn - wat niet betekent dat sommige niet interessanter of mooier zijn dan andere.

Hedendaags opzettelijk bedrog wekt nog steeds, en met recht, de ergernis van de vakhistorici. Maar er zijn historische werken die naar echte bronnen verwijzen, en die toch naar inhoud en intentie vals zijn. En er zijn ook voorstellingen van het verleden die echt zijn, ook al maken zij gebruik van onecht materiaal.¹³ Van sommige voorwerpen uit het verleden is het niet meer de hoofdzaak of zij vals zijn of niet, en bij veel tuinen, gebouwen, interieurs, zelfs muziek- of theaterstukken uit het verleden is er niet een gedaante aan te wijzen die oorspronkelijk

13 David Lowenthal, *Possessed by the past. The heritage crusade and the spoils of history* (New York 1997 neemt omstandig aanstoot aan wat hij ziet als trivialisering en commercialisering van het verleden, in het bijzonder in de Engelstalige landen. In Nederland heeft de nationale zelfgenoegzaamheid nooit historiserende vormen aangenomen.

ker is dan een of meer andere. De *Zangen van Ossian* zijn geen goede poëzie, maar dat komt niet omdat zij een vervalsing zijn. Om een begrip te krijgen van de late achttiende eeuw zijn zij onmisbaar.¹⁴ Vaderlandse relieken als het 'stokje van Oldenbarnevelt' en de 'boekenkist van Hugo de Groot', kunnen weer zonder gevoel van verlegenheid worden tentoongesteld, niet omdat zij plotseling echt zijn bevonden, maar omdat zij ondanks alles aan grote historische gebeurtenissen herinneren.¹⁵ Zij *zijn* niet het verleden, maar zij doen daaraan denken. Waarom zou die herinnering niet het waarmerk kunnen dragen van de authenticiteit?



Eén van de kisten waarvan beweerd wordt dat Hugo de Groot erin uit slot Loevestein ontsnapte.

14 Zie de tentoonstellingscatalogus *Ossian und die Kunst um 1800* (Hamburg 1974).

15 Wim Vroom, *Het wonderlid van Jan de Witt en andere vaderlandse relieken* (Nijmegen 1997).



De Vermeer vervalsing van Han van Meegeren uit 1937: *De Emmaüsgangers*. Uit: D. Kraaijpoel en H. van Wijnen, *Han van Meegeren en zijn meesterwerken van Vermeer 1889-1947* (Zwolle 1996).