

HET HISTORISCH MUSEUM: CLIO TE KIJK

Dedalo Carasso

In het symposiumprogramma staan verschillende vragen over de historische beeldvorming *buiten* de academische wereld. Aan mij is het daarbij te "vertellen" hoe de medewerkers van het Amsterdams Historisch Museum "het verleden aanschouwelijk trachten te maken voor het publiek". Inderdaad: aanschouwelijkheid is de grondslag van het historisch museum en deze staat los van de studie van het geschreven woord die op de universiteiten wordt bedreven.

In 1990 waren er in ons land 360 -meestal kleine- historische musea op een totaal van 714 door het CBS als musea geregistreerde instellingen. De helft dus, en deze helft telde 6,8 miljoen bezoekers; bijna een derde van het landelijke totaal. In 1990 trokken de kunstmusea 5,4 miljoen bezoekers, de technische musea 3,7 miljoen, de natuurhistorische musea (inclusief het Noorder Dierentpark) 2,3 miljoen, de musea met kunst en historie 2,7 miljoen. De volkenkundige instellingen noteerden een half miljoen entrees. Bij deze onderverdeling mag niet worden vergeten dat het overgrote deel der Nederlandse musea historische objecten presenteert, van schilderijen tot oude brandweertuigen en typemachines. Waar de geschiedbeoefening tegenwoordig een kleine groep van vakgenoten bestrijkt en het geschiedonderwijs op school terrein verliest, bereikt het historisch museum dus een miljoenenpubliek.

Aanschouwelijkheid was, is en blijft daarbij de kern van het museale bedrijf. Aandacht voor deze vorm van overdracht staat centraal in m'n lezing, waarin ik in grote lijnen de geschiedenis van het historisch museum in Nederland tracht te schetsen. Tracht, want tijdens de voorbereiding merkte ik dat wel de geschiedenis van individuele musea of een bepaalde groep is beschreven, maar dat een algemeen overzicht ontbreekt. Ik beperk mij dus tot een verkenning, waarin ik als concreet element de geschiedenis van het Amsterdams Historisch Museum verweef.

Iets over de visuele traditie

Het heeft Clio nooit aan beeldende getuigen ontbroken. Wandschilderingen, beelden, grafkisten, gebruiksvoorwerpen, gebouwen, munten, schilderijen, tekeningen en prenten prikkelen niet alleen ons kunstgenot, zij zijn ook bronnen van historische kennis. Vaak wordt hierbij vergeten dat er ook een groot aantal reflectieve historische verbeeldingen bestaat, die slechts een enkele keer op één lijn met geschreven bronnen kunnen worden gebruikt. Meestal echter niet, omdat juist bij dit soort bronnen de kunstenaar zich vrijheden heeft

veroorloofd. In die gevallen kunnen wij een parallel trekken met bijbelse en historische exempla, heldendichten, of de historische roman. Het is dan ook logisch dat de historische verbeelding didactisch en propagandistisch is ingezet. Populaire geschiedpublicaties en leerboeken voor de jeugd zijn om deze reden al vanaf de zestiende eeuw vaak van illustraties voorzien.

Ik maak hier een sprong naar het begin van de negentiende eeuw, naar een rede die de historicus Jacobus Scheltema in 1808 voor het Amsterdamse genootschap *Felix Meritis* hield. Scheltema kende oude schilderijen, tekeningen, prenten en penningen een centrale plaats in de vaderlandse geschiedenis toe:

Hare belangrijkheid wordt beter gevoeld, dan beschreven. Daar is het, waarbij vroomheid, het geluk en onheil onzer landslieden, medeburgen, bloedverwanten ter bane komen, kan het niet missen, of elke ziel, waarin maar eene vonk van edelzinnigheid glimt, wordt met eenen gloed van gretigheid ontst[o]ken, niet alleen tot warme deelneming in het lot onzer vaders, maar ook om hen in het weldoen na te volgen, te achterhalen, en voorbij te streven.¹

Scheltema prees daarbij de schilderijen in het 'Koninklijk Musaeum', een instelling die in 1808 naar Amsterdamse stadhuis was overgebracht, dat tot koninklijk paleis was uitgeroepen. De collectie was tijdens die operatie zeer tegen de zin van het Amsterdamse stadsbestuur met enkele belangrijke historiestukken aangevuld, zoals Rembrandts *Nachtwacht* en diens *Staalmeesters*, de twee grote schutterstukken van Van der Helst, Govert Flincks *Viering van de Vrede van Munster door de schutters* en het *Gezicht op het IJ* van Willem van de Velde de Jonge.

Scheltema's nadruk op de vaderlandse historiekunst was voor ons land betrekkelijk nieuw. Zijn rede staat aan het begin van een door de officiële kunstautoriteiten toegejuichte produktie van heroïsche taferelen, zoals Piene-mans *Slag bij Waterloo* uit 1824 en vaderlandse historische galerijen als die van Jacob de Vos. Het koperspubliek was minder enthousiast en bleef de voorkeur geven aan landschapjes en genrestukken. Het kijkerspubliek liet zich de nieuwe trend van historische spektakels echter niet ontgaan. Daarvan getuigt het *Panorama* op het Amsterdamse Leidseplein, waar in 1816 rondom een cirkelvormig platform, op een reusachtig geschilderd doek de Slag bij Waterloo werd vertoond.²

1 J. Scheltema, 'Hulde aan de teekenkunst voor de vaderlandsche geschiedenis. Feestrede. Uitgesproken ter gelegenheid van de uitdeeling der eereprijzen voor het departement: Teekenkunde, der Maatschappij: Felix Meritis, te Amsterdam. Op den veertienden van Wintermaand, 1808', in: J. Scheltema, *Geschied- en letterkundig mengelwerk III* (Amsterdam 1818) 159-200, aldaar 163-164.

2 Zie voor een ingang tot de literatuur over de 19de-eeuwse historiekunst en de galerij van Jacob de Vos onder andere D. Carasso ed., *Helden van het vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon 1850-1863*. Catalogus Amsterdams Historisch Museum (Amsterdam 1991). Over het panorama: *Beschrijving van den roemrijken veldslag van Waterloo, voorgesteld in het Panorama op het Leidsche Plein over den Hollandschen Schouwburg* ... (Amsterdam 1816).

Een met die van Scheltema vergelijkbare visie spreekt uit Potgieters befaamde lofzang op het Rijksmuseum in het Trippenhuis, de opvolger van de koninklijke collectie in het Paleis op de Dam. Voor Potgieter vertegenwoordigden in 1844 de schilderijen van het Rijksmuseum onze glorieuze Gouden Eeuw. Wel miste hij enkele gewichtige momenten, maar deze konden volgens hem zonder veel problemen door nieuw te maken historieschilderijen opgeroepen worden. Potgieter noemde daarbij het museum te Versailles, waar Louis Philippe met oude en nieuwe schilderijen Frankrijks roem in een historische galerij ten tonele had gevoerd.³

Potgieter legde de nadruk op schuttersstukken, portretten van vaderlandse beroemdheden en zee- en veldslagen. De kunsthistorische chronologie deed voor hem niet ter zake. Deze opvatting, die bij velen leefde, was moeilijk in overeenstemming te brengen met de talrijke, vooral vanuit kunsthistorisch oogpunt belangrijke zeventiende-eeuwse landschappen, genrestukken en dergelijke, die het karakter, maar ook het aankoopbeleid van het Rijksmuseum eveneens bepaalden. Toen na 1860 over een nieuw Rijksmuseum vergaderd werd, moest tussen een historische en een kunsthistorische opzet worden gekozen. De balans sloeg daarbij zonder wezenlijke discussie door naar voortzetting van het bestaande schilderijenkabinet. Het artistieke beginsel bleef overeind, waar bij kwam dat aan de zeventiende-eeuwse Hollandse kabinetskunst in de jaren na 1860 een metahistorische betekenis werd gehecht. Dit maakte het mogelijk om de Hollandse volksgeest te projecteren op de boertigheid van Jan Steen, de ingetogen kamerstukken van Vermeer en de riviergezichten van Van Goyen. Om van Rembrandt nog maar niet te spreken. De zeventiende-eeuwse zeeslagen, heldenportretten en corporatiestukken die niet tot de hoogste kunstcategorie doordrongen, werden voortaan in de eerste plaats als oudheden beschouwd.

Het Nederlands Museum van Geschiedenis en Kunst

Omstreeks 1860 begon het historisch museum zich achter het in zijn voortbestaan bevestigde schilderijenkabinet af te tekenen. Toen Thorbecke in 1863 te Delft een tentoonstelling van oudheden opende, stelde hij voor de Ridderzaal op het Binnenhof als nationaal museum van oudheden, vaderlandse geschiedenis, zeden en beschaving in te richten. Er werd een commissie opgericht, maar er gebeurde verder weinig. Totdat Victor de Stuers in de jaren 1873-1875 in *De Gids* enkele geruchtmakende artikelen publiceerde, waarvan *Holland op zijn*

3 E.J. Potgieter, 'Het Rijks-Museum te Amsterdam', *De Gids* 8 (1844) II, 17-26, 208-216, 391-423, 585-595, 599-609.

smalst het bekendst is.⁴ De Stuers oefende scherpe kritiek uit op het monumentenbeleid en de slechte conservering en presentatie van oudheden in de musea. Hij stelde daar de overheid verantwoordelijk voor. Kort na zijn aanklacht kreeg De Stuers als referendaris de kans om het overheidsbeleid dat hij bepleitte vorm te geven. Eén van zijn vele initiatieven betrof de revitalisering van Thorbeckes voorstel: in 1875 opende in Den Haag het Nederlandsch Museum van Geschiedenis en Kunst zijn deuren. Deze instelling verhuisde in 1885 naar het nieuwe Rijksmuseum te Amsterdam en werd toen samengevoegd met het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden. Het museum bevatte allerlei objecten die via dit kabinet, overheidscollecties en schenkingen waren samengekomen, zoals beelden, bouwfragmenten, kunstnijverheid, portretten van de gouverneurs-generaal van Oost-Indië, bewindhebbersportretten van de kamer van de VOC te Rotterdam, de *Slag bij Waterloo* door Pieneman, de inhoud van de modellenkamer van de marine en de Willem Barentsz-relikwieën.⁵

Plaatselijke musea

De gang van zaken rond het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst typeert een ontwikkeling die na 1850 ook in de provincies en in verschillende Hollandse steden is waar te nemen. Op dat niveau waren in de loop van de tijden collecties van schilderijen, oudheden, zeldzaamheden en memorabilia ontstaan die niet zelden in speciale ruimten van stadhuizen voor het publiek waren opengesteld, zoals tegenwoordig nog steeds in kleine steden als Weesp. Van echte lokale musea was tot 1850 echter nauwelijks sprake. Het omstreeks 1770 door het Zeeuws Genootschap der Wetenschappen opgerichte en in 1801 van Vlissingen naar Middelburg overgebrachte Kabinet van Oud- en Zeldzaamheden, is als 'Musaeum Medioburgense' een der weinige voorbeelden uit de eerste helft van de negentiende eeuw.

Kenmerkend was wat in Drenthe gebeurde. Daar vond in 1854 een landhuishoudkundig congres plaats waarbij, ter gelegenheid van de komst des Konings, een historische tentoonstelling werd georganiseerd. Het enthousiasme over het succes bleef na afloop hangen en mondde uit in een historische "kast, zoo als voor zoodanig museum behoort". Deze kast in het provinciehuis groeide uit tot het Provinciaal Museum Drenthe. In verschillende andere gewesten ging het ook zo, meestal door toedoen van de provinciale genootschappen. Zo werd in 1877 de Historische Tentoonstelling van Friesland aanleiding tot de oprichting van het Fries Museum. Het Provinciaal Overijssels Museum kwam enkele

4 V. de Stuers, *Holland op zijn smalst* (fotografische herdruk van de aflevering uit *De Gids* van 1873; Bussum 1975). Het commentaar en annotatie door een werkgroep van het Kunsthistorisch Instituut der Universiteit van Amsterdam zijn nog steeds de beste ingang tot de museumproblematiek in de jaren omstreeks 1860.

5 F.J. Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed* ('s-Gravenhage 1975) 49-190.



Een hoekje van de historische tentoonstelling in het Amsterdamse Oudemanhuis, 1876.

jaren later volgens eenzelfde patroon tot stand.⁶ Schilderijen, kunstnijverheid, penningen, tekeningen, prenten, costuums, gebruiksvoorwerpen, exotica, archeologie en memorabilia kwamen daarbij onder één museale noemer terecht. De stijlkamer, die nog steeds de charme van veel kleine musea uitmaakt, verleende aan heel wat van deze oudheden een aantrekkelijk, maar niet altijd even historisch-verantwoord verband.

Ook op plaatselijk, regionaal en kerkelijk niveau rezen de musea van kunst en oudheden paddestoelen uit de grond. Ik noem slechts enkele jaartallen: Den Haag 1862, de Leidse Lakenhal 1869-1874, Alkmaar ter herdenking van het beleg in 1873, Gouda na een raadsbesluit in 1873, het Westfries

Museum te Hoorn in 1880, het Haarlems bisschoppelijk museum in 1870, en in 1872 het aartsbisschoppelijk museum te Utrecht.⁷

Amsterdam bleef niet achter. Een uit vijftig hoofdstedelijke notabelen bestaand gezelschap organiseerde in 1876 een expositie ter gelegenheid van de zeshonderdste verjaardag van Amsterdams tolprivilege in het Oude-Manhuis. Een jaar later richtte het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in hetzelfde gebouw een Amsterdams Museum in. Dit museum moest na drie maanden sluiten omdat het gemeentebestuur vrijelijk over de zalen wilde beschikken. In

6 Over de provinciale collecties zijn beknopte gegevens te vinden in *Zeven in één klap. Oude kunst uit de randgewesten* Catalogus Fries Museum en Noordbrabants Museum (Leeuwarden en 's-Hertogenbosch 1978) 23.

7 In de door mij geraadpleegde referentiewerken staan verschillende jaartallen. Ik steek mijn hand er dus niet voor in het vuur. Voor een overzicht van de Hollandse situatie kan gewezen worden op G.J. van Setten, 'Hollandse historische musea, een overzicht', *Regionaal-historisch tijdschrift Holland* 22 (1990) 278-289.

1885 verhuisde een belangrijk deel van het Amsterdamse bezit aan kunst en oudheden als bruikleen naar het Rijksmuseum.⁸

Historische evocaties

Ter gelegenheid van de Amsterdamse historische tentoonstelling van 1876 schreef initiatiefnemer D.C. Meijer Jr. dat het voor hem een voldoening was om bij "het intreden van een nieuw tijdperk" een blik te slaan op het verleden en te laven aan en te leren van "de herinneringen uit den tijd, toen Amsterdam aan de spits stond van alle steden van Europa". Dit gebeurde met een overdaad aan voorwerpen, die P.J.H. Cuypers, de architect van het latere Rijksmuseum, boven en onder elkaar had gerangschikt. Meijer vond 't van "de bevalligste wanorde en geniale losheid" getuigen. Alle denkbare gebieden van de Amsterdamse geschiedenis werden op die manier behandeld, van handel, kerkelijk leven en godshuizen tot dienstboden, keukengereedschap, kinderspeelgoed en straatliedjes toe. Zelfs een afdeling "Hooge Leeftijd" ontbrak niet; daar prijkte het portret van Jacob Jans die van 1698 tot in 1808 had geleefd. Er waren ook stijlkamers. In de nagebouwde keuken hadden de Amsterdamkenners Kalff en Calisch hun oor te luisteren gelegd:

'Ze hadden hier een paar burgerweesmeisjes moeten plaatsen', zegt die allereerbiedwaardigste heer, met een welgedaan lachje, in de keuken staande, waar de uitgebrande blokken hout aan den haard liggen, want hij vindt dat de juffer, die daar de wacht houdt, de begoocheling wel wat wegneemt. De allereerbiedwaardigste heer heeft gelijk. Ik had er nog liever een poortersdochter uit de zeventiende eeuw gezien, tenminste wat de klederdracht betreft.⁹

Uit deze passage komt een behoefte aan figuranten in historisch kostuum naar voren. Was dat omdat men in de negentiende eeuw vertrouwd was met gekostumeerde optochten? Misschien. Hoe het ook zij, in 1887 liepen tijdens een grote Amsterdamse tentoonstelling over voedingsmiddelen talloze oud-Hollandse types rond. De manifestatie was in 1885 opgestart door de pas opgerichte Vereniging tot Bevordering van het Vreemdelingenverkeer. Het Amsterdamse bedrijfsleven zorgde voor een waarborgsom van honderdduizend gulden, en achter het Rijksmuseum verrees bij de expositie een marktplein van een Hollandse stad uit de Gouden Eeuw. De bezoekers moesten eerst door de oude

8 *Historische tentoonstelling van Amsterdam, gehouden in den zomer van 1876* (Amsterdam 1876). *Catalogus van het Amsterdamsch Museum van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, in de zalen van het Oude-Mannenhuys* (Amsterdam 1877); T. Krielaart, *Het historisch bezit van de stad Amsterdam. Catalogus tentoonstelling Amsterdams Historisch Museum* (Amsterdam 1877).

9 D.C. Meijer Jr., *Wandeling door de zalen der Historische Tentoonstelling van Amsterdam* (Amsterdam 1876) 9, 10, 12. M. Kalff en S.M.N. Calisch, *In 't Oumanhuis. Kijkjes op de tentoonstelling* (Amsterdam 1876) 6.

poort van Naarden heen: "Aan de binnenzijde is een wachthuisje voor hellebaardiers, in welk huisje telefooninrichting. Ervoor is een houten paard geplaatst, ter herinnering aan de afstraffing, welke oudtijds daarop dronkaards, 's avonds de poort binnenkomende, moesten ondergaan". Een toepasselijke gedachte, want achter de poort bevond zich een aantal établissements, zoals de Hoornse waag met daarin het restaurant van Heinekens bierbrouwerij. En er was altijd iets te beleven: schuttersfeesten, opstijgende luchtballons en de warme bakker die door alles heen op z'n hoorn blies als z'n baksel warm uit de oven was geschoven.¹⁰

De historische belangstelling in de hoofdstad uitte zich op verschillende manieren. Van 1882 tot in 1919 bevond zich aan de Amstelstraat een op Madame Tussaud geïnspireerd *Panopticum*. Op de begane grond speelde een *Wiener Damen Kapelle* en op de eerste verdieping verbeeldden wassen beelden roemruchte personen en belangrijke feiten uit de geschiedenis. Twee jaar eerder was in de Plantage het *Panorama* geopend, met de overwintering op Nova Zembla, het beleg van Haarlem en de intocht van Jezus in Jeruzalem.

Kortom, de historische verbeelding kreeg een nostalgisch-commerciële dimensie, die diep wortel geschoten heeft. Toen mijn woonplaats Abcoude in 1985 zijn negenhonderdjarig bestaan vierde, heb ik als lid van het feestcomité kunnen waarnemen hoe een bevolking van boeren, middenstanders en forenzen het verleden overmeesterde. Op de eerste vergadering werd al na tien minuten besloten tot een verkleedpartij, en op de grote dag liep het hele dorp er als Jacoba van Beieren of middeleeuwse ridder bij. Ook de historische tentoonstelling ontbrak niet, evenmin als het 'historisch boek'. De middenstand en de vrijwillige brandweer richtten middeleeuwse poorten op bij de ingangen van het dorp; de kosten kwamen terug door een middeleeuwse braderie en een demonstratie van oude ambachten. In historische herdenkingen gespecialiseerde bedrijven leverden herdenkingslepeltjes, penningen en middeleeuwse oorkonden met lakzegel. Zelfs het Koninklijk Huis bleek ingespeeld. Als Abcoude meer dan 1000 jaar oud was geweest, zou de Koningin op bezoek zijn gekomen; maar omdat wij in de categorie vijfhonderd tot duizend jaar zaten, vereerden prinses Margriet en de heer Van Vollenhoven het dorp met een bezoek; hun ontmoeting met een bijna honderdjarige boerin in streekdracht bekroonde de dag. Na afloop is ook nog de oprichting van een plaatselijke oudheidkamer bepleit.

Drijfveren

Nationalisme, regionalisme en lokale trots zijn, evenals de gewoonte verjaardagen te vieren, belangrijke drijfveren geweest om in een veranderende tijd de geschiedenis door middel van exposities en musea vast te houden. Ook de

10 A.B. de Matha, *Het marktplein. Herinnering aan de tentoonstelling van 1887* (Amsterdam 1876) 4.

behoefte aan lering speelde mee. De Stuers vond dat de musea "één der meest onontbeerlijke en der krachtigste hefbomen zijn tot ontwikkeling van het volk, tot bevordering van de kunst en der industrie, en ten slotte tot verhooging van de algemeene welvaart". Hij achtte het museum een belangrijk leermiddel voor de kunstenaar en de ambachtsman, en meende dat aan het museum een kunstnijverheidsschool verbonden moest worden:

Een museum toch zonder school is een dood lichaam [...], alleen kabinetten van schilderijen kunnen nut stichten zonder dat die in onmiddellijk verband gebracht worden met een instelling van onderwijs [...] Musea van archeologie, van kunstindustrie enz., collectieën gelijk ons Ethnografisch Museum te Leiden, ons Nederlandsch Museum te 's-Gravenhage zullen alleen dan in alle opzichten reden van bestaan hebben, wanneer deze de rol vervullen van arsenaal bij de oefening van artistieke of historische studieën.¹¹

Vanuit deze overtuiging kwam de kunstnijverheidsschool bij het Rijksmuseum tot stand. Dit gezichtspunt verklaart ook waarom nijverheidstentoonstellingen niet zelden vergezeld gingen van spectaculaire oudheidkundige manifestaties. Ik heb al het Amsterdamse marktplein genoemd, maar er zijn meer voorbeelden. In Dordrecht organiseerde de Vereeniging voor Vak en Kunst aan het eind van de negentiende eeuw drie grote tentoonstellingen van moderne kunstnijverheid, waarin een steeds prominenter plaats werd ingeruimd voor oude kunstnijverheid en de geschiedenis van de stad. In 1897 werd zelfs een stukje verdwenen Oud-Dordrecht op het tentoonstellingsterrein gereconstrueerd. Uit deze exposities kwam in 1892 de Vereeniging Oud-Dordrecht voort, die zich -evenals verschillende andere oudheidkundige genootschappen- ging inzetten voor het behoud van de oude stad. En in 1894 ging het onontkoombare plaatselijke historisch museum open.¹²

Bij al deze historische activiteiten stond het *olim* in gouden glans. Uit de geschiedenis werd slechts een enkele keer op een andere wijze lering getrokken, zoals tijdens de door de vrouwenbeweging georganiseerde tentoonstelling *De vrouw 1813-1913*, een groots opgezet vervolg op de nationale tentoonstelling over vrouwenarbeid die in 1898 in Den Haag was gehouden. Op het kosteloos door de gemeente Amsterdam afgestane terrein van Meerhuizen werd verbeeld hoe in honderd jaar de vrouw zich van vooral huisvrouw tot een in velerlei opzicht volwaardig lid van de maatschappij had ontwikkeld. De expositie was door het bedrijfsleven gesponsord; de Bijenkorf stond zelfs onderaan op elke pagina van de catalogus. Historische reconstructies speelden ook op Meerhuizen een essentiële rol. Er waren een deftig huis en een burgerhuisje uit 1813 te zien, een maitresseschooltje, oude geveltjes uiteraard, en figuranten en commissieleden in oude kostuums, maar ook statistieken, een kiesrechtzaal, een

11 Het eerste citaat is uit *Holland op zijn smalst*, het tweede uit het artikel *Unitis viribus* (1875). Geciteerd uit De Stuers, *Holland* 53, 137.

12 Zie hierover verschillende bijdragen in Th.E.A. Bosman, C.M. de Bruijn, E. van Kammen, *Leven met het verleden. Gedenkboek honderd jaar 'Oud-Dordrecht' (1892-1992)* (Hilversum 1992).

ziekenzaal en een modelhuis uit 1913. De attracties varieerden van demonstraties kaasmaken anno 1813 tot gymnastiekoefeningen en het optreden van de pacifiste Bertha von Suttner.¹³

De triomf van het kunstmuseum

De historische verbeelding leidde rond de eeuwwende in alle opzichten een bloeiend bestaan. Het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst had in 1914 zelfs een groter aankoopbudget dan het Rijksmuseum. En het aantal historische musea bleef groeien. Zo werd in 1913 te Amsterdam de Eerste Nederlandsche Tentoonstelling op Scheepvaartgebied, de ENTOS, gehouden.¹⁴ Deze vakbeurs ging vergezeld van een historische afdeling waaruit het Nederlands Scheepvaartmuseum is voortgekomen. Door de scheepvaartwereld opgetakeld, bevoer dit nieuwe museum in feite de wateren van het Nederlands Museum voor Geschiedenis en Kunst. Er dreigde dus overlapping te ontstaan tussen de historische musea, die in 1918 nog met het Nederlandsch Openluchtmuseum te Arnhem werden uitgebreid.

Ook in de kunstmusea rommelde het. Er kwam steeds luidere kritiek op het Rijksmuseum. Men vond de inrichting gedateerd, te overdadig en kunsthistorisch te verward. Daarbij kwam het *l'art pour l'art* tegenover het educatieve ideaal van de oude, moeilijk weg te krijgen museumgeneratie te staan.

Esthetici als Schmidt-Degener hadden al bij de Rembrandt-herdenking van 1906 een nieuwe toon doen horen. Vijftien jaar later voerden zij de boventoon in een rijkscommissie die zich over een nieuwe opzet voor het landelijke museumwezen boog. De commissie formuleerde in 1921 het beginsel dat een scheiding moest worden aangebracht tussen museale objecten van uitstekende kunstwaarde, van kunsthistorische betekenis en van historisch belang. De gevolgen waren voor het Rijksmuseum ingrijpend. De schilderijenzalen werden door de nieuwe directeur Schmidt-Degener van tweede- en derde rangsstukken gezuiverd en ontdaan van als storend gevoelde omgevingselementen. De genieting van het topstuk werd leidraad. Ook het Nederlands Museum werd op nieuwe leest geschoeid, nadat de beelden en kunstnijverheidsvoorwerpen eruit waren gehaald. Het werd een afdeling met voorwerpen betreffende de vaderlandse geschiedenis te land en ter zee, maar dan zonder artistiek belang. Ik herinner me uit mijn jeugdjaren nog een spannende belegering van een middel-

13 *Catalogus van de tentoonstelling 'De vrouw 1813-1913'* (Amsterdam 1913). *Gedenkboek van de tentoonstelling 1813 De Vrouw 1913 Meerhuizen Amsterdam* (Amsterdam 1913).

14 J.F.L. de Balbian Verster, *Overzicht van de historische afdeling op de Eerste Nederlandsche Tentoonstelling op Scheepvaartgebied* (Amsterdam 1913).



De dapperheid van Grote Pier, door J.H. Egenberger (1822-1897). Vaderlandse geschiedenis verbeeld in opdracht van de Amsterdamse assuradeur Jacob de Vos.

eeuwse stad, zwaarden, pieken, kanonnen, verbleekte vaandels, een fragment van de Royal Charles; koning, keizer, admiraal, ze warem er allemaal.¹⁵

Ik weet niet welke invloed het rapport uit 1921 precies op de andere Nederlandse musea gehad heeft, want de ontwikkelingen zijn maar in enkele gevallen vanuit het perspectief van 1921 beschreven. Ik vermoed dat de aanbevelingen meestal positief zijn opgevat. In het Dordtse Museum 'Mr. Simon van Gijn' dat in 1922 aan 'Oud-Dordrecht' gelegateerd was, verhuisde het deel van de collectie dat van uitsluitend-historische waarde werd geacht, in ieder geval naar zolder. De kunstnijverheid was op de lagere verdiepingen te zien.¹⁶ Over het algemeen zal er, zo denk ik, uit gebrek aan geld echter niet al te radicaal geschoven zijn, getuige de huidige, nog in wezen negentiende-eeuwse opstellingen van de Leidse Lakenhal en het museum van Gouda.

Het Amsterdams Historisch Museum, opgericht in 1926 na de zeshonderdvijftigste verjaardag van de stad, had in ieder geval ernstig te lijden van de nieuwe inzichten. Het in bruikleen gegeven oude stadsbezit bleef in het Rijksmuseum, een ander deel in het Stedelijk Museum, Museum Fodor en Museum Willet-Holthuysen, en het restant ging naar het historisch museum in de Sint-Antonieswaag, een gebouw waarmee men ook toen al geen raad wist. Tot grote teleurstelling van het raadslid E. Boekman, die kritiek uitte op de uitgestalde *Amstelodamensia* en een beter historisch niveau wenste. Hij kreeg geen gehoor en toen Boekman wethouder werd was het geld op.¹⁷

Naar het weeshuis

Ik maak nu een sprong naar de tijd na 1945. In de naoorlogse jaren speelde *Kultuur* een belangrijke rol. Ik herinner me dat ik geen ballonstrips mocht lezen en dat we thuis geen radio hadden omdat deze afleidde van het lezen van goede boeken en creatieve tijdsbesteding. De overheid voerde een vergelijkbare politiek. Arbeiders, middenstanders en jongeren werden in aanraking gebracht met *Kunst* en *Cultuur*, om hen weerbaar te maken tegen kitsch en commercie. Vanuit dit beschavingsbewustzijn wendden ook de musea zich tot het publiek. De overheid had er groeiende budgetten voor over, en steunde nieuwe initiatieven. Eén daarvan betrof een oud plan om het leegkomende Amsterdamse Burgerweeshuis tot historisch museum te bestemmen en een aantal verspreide stedelijke objecten uit het Rijksmuseum, het Stedelijk Museum en Museum Fodor in een historische opstelling bij elkaar te brengen. Vooral museum direc-

15 De voorgeschiedenis van het rapport en de gevolgen in het Rijksmuseum zijn verschillende malen beschreven, onder andere door Duparc, *Een eeuw strijd voor Nederlands cultureel erfgoed*, 191-236.

16 Zie hierover C.M. de Bruijn, 'Het Museum 'Mr. Simon van Gijn' vanaf 1925' in Bosman e.a., *Leven met het verleden*, 191-218.

17 T. Jansen en J. Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940. Dr. E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek* (Nijmegen 1929) 175-183.

teur Sandberg en wethouder -later burgemeester- Polak hebben zich daarvoor ingespannen.

Belangrijk was dat twee belangrijke museummedewerkers van het eerste uur, de kunsthistorici Simon Levie en Bob Haak, vanuit de kunstgeschiedenis dachten. In een historisch museum aangesteld, moesten Levie en Haak hun liefde wel in een andere vorm gieten, en ook legitimeren. Zij beriepen zich met succes op Johan Huizinga, die in 1920 had gepleit voor een historisch museum mét kunst: "Het genieten van kunst en historie is niet zoo essentieel verscheiden, dat men langs dezen maatstaf een objectieve scheiding zou kunnen aanbrengen tusschen hetgeen in het kunstmuseum en in het historisch museum behoort. ... Er zijn tal van gevallen, waarin de historische waarde de kunstwaarde primeert, en het historisch museum dus kunstvoorwerpen moet verwerven".¹⁸ Dit bleek een vruchtbaar uitgangspunt voor een historisch museum dat niet met curiosa, maar met behulp van kunstwerken de geschiedenis zou benaderen.

Het Amsterdams Historisch Museum had de wind mee. Halverwege de jaren zestig nam de belangstelling voor historische tentoonstellingen toe. Het publiek had genoeg van de Gouden Eeuw, en kwam in 1965 in drommen naar de expositie *Arm in de Gouden Eeuw*. Met deze in tentoonstellingsvorm gegoten doctoraalscriptie van de studente Maryke Kok, wilde het museum aandacht vestigen op enkele nauwelijks bestudeerde sociale denkers als Coornhert, Spieghel, De Vrij en Van Hout, die omstreeks 1600 het verbeterhuis hebben uitgevonden. De titel was een compromis, nadat een verdergaand voorstel van gemeentevoorlichter Jan Mastenbroek te populair was bevonden. De historicus Presser deed er een flinke schep bovenop in een openingsrede die met pauken-slagen eindigde:

[...] die tentoonstelling schenkt haar bezoekers [...] enig beeld van de grote groep, die door deze sociale geschiedenis als 't ware herondekt moest worden, de tallozen van wie het in een hard maar niet onjuist woord uit de *Dreigrosschenoper* luidt: 'Die im Dunklen sieht man nicht'. Welnu toehoorders, op deze tentoonstelling zult gij ze zien; wilt hun uw aandacht evenmin onthouden als uw mededogen.¹⁹

Zelden heeft Presser beter doel getroffen. De musea gingen vijftien jaar lang op zoek: naar de proletariër, het oproer, naar de straat als creatie van ontwerpers en publiek, of naar de plastic draagtasjes van de massacultuur.

Op het hoogtepunt van deze stormachtige ontwikkeling ging de vaste opstelling van het Amsterdams Historisch Museum, die in 1975 bij het zevenhonderd-jarige bestaan van de stad gereedgekomen was, naar veler mening niet ver genoeg. Men had een linkse presentatie verwacht, meer conform de

18 J. Huizinga, 'Het historisch museum' in: idem, *Verzamelde werken II*, 559-569, aldaar 565 (herdruk uit *De Gids*, 1920; Haarlem 1948).

19 J. Presser, *Inleiding gehouden bij de opening van de tentoonstelling Arm in de Gouden Eeuw* (Haarlem 1965) 7.

tijdgeest. Anderen stonden weer onwennig tegenover de breuk met het traditionele historische museum met z'n oude keuken, of smederij, blikken speelgoed, toverlantaarns, poppehuizen en wandelstokken. De esthetische presentatie der schilderijen, de strakke tekstmatrixen van Wim Crouwel en de voornamelijk door mij verzorgde, cliometrisch geïnspireerde, economisch-historische programmering werden te afstandelijk gevonden voor een historisch museum. Desondanks hebben heel wat historische musea er bij hun presentatie koffie van gezet.

Na 1975 is deze vaste opstelling aangepast. Daarbij keerden met een beroep op de mentaliteitsgeschiedenis, traditionele stijlkamerhoekjes terug. De opstelling van de twintigste eeuw, waarin de suburbanisatie en de immigratie centraal hadden gestaan, is afgebroken en niet meer vervangen. Hierdoor kwam het Amsterdamse museum meer op één lijn met de andere historische musea, ook wat betreft de tijdsafstand tot het verleden.

Van welzijnsbeleid naar historisch entertainment

Het Nederlandse museumbezoek nam in de jaren zeventig van 7,7 tot 14,5 miljoen toe. Het beschavingsoffensief van de overheid kristalliseerde uit tot een welzijnsbeleid met twee poten: educatie en recreatie, lering en zinvolle invulling van de toenemende vrije tijd. De overheid waardeerde de musea als instrument, tot zelfvertrouwen van de zich in didactische richting ontplooiende historische musea. Totdat minister Brinkman op het toneel verscheen, en begrippen als kwaliteitskunst, topkunst en glijmiddel voor de export de taal gingen verrijken. De kunstmusea ontwaakten uit een boze droom: hun objecten kregen weer status. De historische musea -tegenwoordig spreekt men van *cultuurhistorische musea*- raakten op de achtergrond en in enkele gevallen ook in het nauw. Hun Bezoek bleef groeien, maar raakte relatief achter.

In de jaren zeventig waren consumentisme en commercie nog onoirbaar. In de jaren tachtig werden zij de fundamenteën van het marktgerichte denken dat de musea zonder enige aarzeling omhelsden, omdat de overheid liet weten zich ten dele te zullen terugtrekken en de musea gebood om zelf geldmiddelen te genereren. Het museumbedrijf zocht de patronage van sponsors, en investeerde in *blockbusters*. Het bezoek bleef toenemen. Het museum heeft cultureel en ideologisch het roer omgegooid, maar is nog niet geslaagd in het adequaat aftappen der consumentenbestedingen. Het verst is op het ogenblik misschien wel het Amsterdamse Scheepvaartmuseum. Dit zag zijn bezoek dat een tientje moet betalen -gezinstarief tot vijf personen twintig gulden- van 75.000 naar 300.000 stijgen door de *Amsterdam*, een nagebouwd oud zeilschip waarop zeerobben met het publiek communiceerden, naar voorbeeld van de in Amerika populaire *living-history*.

Ik eindig met er op te wijzen dat bij de musea met een gemengde collectie tegenwoordig de tendens bestaat om zich als kunstmuseum, dus op een hoger statusniveau te profileren. Dit geldt in het bijzonder voor de musea van geschie-

GEDENKBOEK VAN DE TENTOONSTELLING



•BEHOUD VAN 'T VERLEDEN • EN NEEM VAN HET HEDEN • WAT WAARD IS TE GEVEN • AAN DIEN A • U • LEVEN •

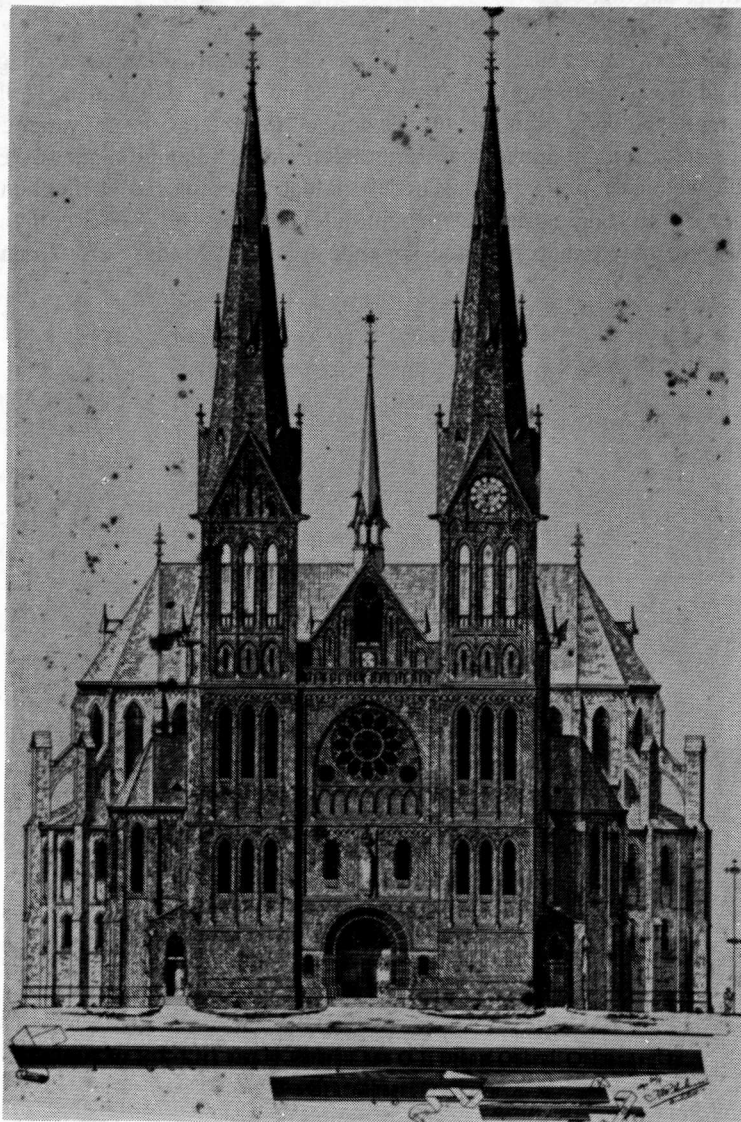
denis en kunst van de provincies en de grotere steden. Zij zoeken een *niche* in het nationale en internationale kunstgebeuren, liefst met moderne kunst, die de grootste *lifestyle*-impact heeft. De cultuurhistorisch achtergebleven instellingen ontwikkelen zich in speels-interactieve richting. Bij de presentaties wordt steeds vaker gebruik gemaakt van multimediale reconstructies, dramatische evocatie, audio-visuele ondersteuning en geluidsdekens. De succesvolle Engelse *heritage industry* en de Amerikaanse *living-history* leveren hiervoor de inspiratie. Met belangstelling wordt ook gevolgd of de recente *updating* van Madame Tussaud op het continent net zo'n succes wordt als aan de andere kant van het Kanaal. De buitenmusea zijn hierin het verst, maar de binnenmusea zijn ook actief.

Zo werd in 1991 in het Rijksmuseum een expositie over Daendels gehouden. Daendels is een *bad guy*, aan wie, volgens de normen van de jaren zeventig, niet meer dan wat papier, een enkel schilderij, twee kromgeslagen houwdegens en een bestraffend commentaar zou worden opgehangen. De expositie doorbrak dit radicaal. Zij besloeg grote zalen met enorme collages van door een sponsorend kopieerbedrijf uitgegrote oude platen. Er waren een revolutionaire feesttent met erepoort, echte kanonnen, echt lijkende palmen en een spookachtige graftombe van Daendels op halve grootte. In *NRC Handelsblad* prees de historicus Roelof van Gelder de opzet. Hij merkte op dat het historisch referentiekader van het publiek afneemt en dat het daarom voor

musea steeds moeilijker wordt om via didactische weg hun bedoeling over te brengen. Op de vraag of geschiedenis moet worden "ingepeperd met drama", antwoordde Van Gelder: "Ik denk het wel". Even later liet hij deze wens in vervulling gaan: "Die kant gaat het op. In de museumwereld heel aarzelend ..."20 Ik denk dat ook.

In het spanningsveld van wetenschap, educatie en *entertainment* weegt bij veel historische musea het laatste element tegenwoordig zwaar. Vraagt men welk beleid het Amsterdams Historisch Museum voert, dan kan ik stellen dat bij alle aandacht voor educatie en plezierige presentatie, grote waarde wordt gehecht aan wetenschappelijke achtergronden. Verschillende medewerkers zijn ook in de wetenschap als zodanig actief, omdat ze er plezier in hebben, maar ook vanuit de overtuiging dat het publiek uiteindelijk is gebaat bij een aantal in de historische wetenschap besloten liggende waarden. Modes verouderen, maar Clio blijft jong.

20 Zie NRC Handelsblad, 28 juli 1991.



Den Haag, O.L. Vrouw onbevlekt ontvange. Neogotiek van architect N. molenaar, 1891-1892.