



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De oorlog in het museum: Herinnering en verbeelding

Somers, E.L.M.

Publication date
2014

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Somers, E. L. M. (2014). *De oorlog in het museum: Herinnering en verbeelding*. [Thesis, externally prepared, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

5 *Authenticiteit en verbeelding*

CONFRONTATIE MET HET VERLEDEN

Na een ingrijpende verbouwing opende het Airborne Museum ‘Hartenstein’ in september 2009 een geheel vernieuwde museale inrichting. Het roer was 180 graden omgegooid. Van een oorspronkelijk ‘verzamelaarmuseum’ was het museum in Oosterbeek naar een ‘dynamisch belevingsmuseum’ getransformeerd (zie afbeelding 34). De inrichtingsplannen spraken over het ‘aan den lijve laten ervaren van de oorlog’ en ‘Beleving, ervaring en interactiviteit zijn sleutelwoorden voor het verrassen en boeien van het publiek’.¹ Vernieuwend element en grote publiekstrekker is de spectaculaire *Airborne Experience (september 1944)*. In een ondergrondse ‘belevingsruimte’ met een oppervlakte van 900 m² en een hoogte van 7 meter bevindt zich een realistisch nagebouwde slagveldsituatie. De bezoeker moet zich deelgenoot van de strijd wanen. Alle zintuigen staan op scherp. Je treedt in de voetsporen van een Engelse *paratrooper*, krijgt een briefing over de missie en stapt in de romp van een zweefvliegtuig. Door de raampjes is waarneembaar hoe de vlucht zich richting bezet Nederland begeeft. Het volgende ogenblik staat de bezoeker tussen de felle gevechten in de Arnhemse straten en dwaalt door een oorlogsdecor met metershoge, authentieke filmbeelden en nagebouwde huizen. Overal klinkt indringend oorlogsgeluid: fluitende kogels, langsrijdend oorlogsmaterieel en inslaande granaten. Door de ramen van een kapotgeschoten woning is te zien en te horen hoe gedesoriënteerde Duitse officieren overleggen over de te voeren tactiek. Een keldervertrek blijkt bij binnenkomst, afgaande op de stemmen, een schuilplek van angstige burgers. Licht schijnt door de kieren van het plafond en boven de hoofden zijn de voetstappen te horen van Britse manschappen die zich hier hebben verschanst en een uitbraakpoging beramen. Bewegende, onheilspellende

1 ‘Omslag. Een ambitieuze toekomst voor herinnering en verzoening’, bijlage bij: P.H. Tirion, bestuurscoördinator Innovatie Stichting Airborne Museum, ‘Airborne Museum Hartenstein slaat brug naar de toekomst’ en Uitwerking inrichtingsplan (groeidocument, januari 2008). Archief Airborne Museum ‘Hartenstein’.

schaduw trekt door een in puin geschoten, donker straatdecor. Een totaal aan flarden geschoten Duits voertuig staat er verloren bij. Levenloos hangt een getroffen Duitse soldaat voorover. Verderop, achter een stelling, doemen levensgrote filmbeelden op van een door het gevecht getekende Britse militair. Hij vuurt een granaat af. Daarna neemt het geweld af en krijgt het landschap een desolaat aanzien. De bezoeker wordt geconfronteerd met de gevolgen van de strijd. Geïmproviseerde houten kruizen met daarop de helmen van Duitse en geallieerde soldaten beëindigen de beleving.² Niet eerder was een dergelijke belevingspresentatie in een Nederlands museum over de Tweede Wereldoorlog te zien.

De presentatie trok veel aandacht, maar de meningen over het op deze wijze verbeelden van de oorlog liepen uiteen. Tegenstanders reageerden emotioneel, zo bleek bij de afsluiting van het vws-programma Erfgoed van de Oorlog in het Amsterdamse Tropeninstituut in 2010. Tijdens een van de voordrachten kwam de *Airborne experience* ter sprake.³ Een filmische impressie, met veel dynamiek en geluid, gaf een realistisch beeld van het museale concept van de spectaculaire creatie in Oosterbeek. De vraag werd opgeworpen of een dergelijke theatrale presentatie zich ook zou lenen voor een beladen en gevoelig onderwerp als de Jodenvervolgving. Indirect werd daarmee Dirk Mulder, directeur van het herinneringscentrum Kamp Westerbork, die zich onder het gehoor bevond aangesproken. Voor twee aanwezige Joodse overlevenden van de oorlog was de geopperde gedachte alleen al onverteerbaar. Zonder het betoog verder af te wachten verlieten zij met veel misbaar de zaal.

Deze verontwaardigde overlevenden vreesden dat een levendige, en mogelijk sensationele museale presentatie geen recht zou doen aan hun ervaringen tijdens de Duitse bezetting en ten koste zou gaan van een piëteitsvolle nagedachtenis aan de slachtoffers van de vervolging. Hun reactie geeft eens te meer aan dat aan musealisering van de oorlog diepe gevoeligheden zijn verbonden en dat ethische overwegingen steevast een belangrijke rol spelen. Ook nu de oorlog zoveel decennia achter ons ligt en de generatie die deze bewust meegemaakt heeft bijna geheel is weggevallen. De afwegingen van musea om tot bepaalde keuzes te komen, zijn in de loop der jaren veranderd. Huidige en toekomstige museale presentaties worden steeds frequenter ingericht voor generaties die persoonlijk ver van de bezettingstijd af staan. Zij hebben een andere emotionele binding met het thema en hebben verwachtingen van een representatie van het verleden die meer aansluit bij de veranderde populaire cultuur. Zo groeide de behoefte de oorlog meer voorstelbaar en aanschouwelijk te maken. Huidige museale representaties van het verleden zijn steeds vaker concepten waarbij authenticiteit, emotie, reconstructie, enscenering

2 Ontwerp: Tinker Imagineers en Postma Decorontwerp, decors: Kloosterboer Decor, hardware en licht: Rapenburg Plaza, beeld en geluid: Tungsten Studio, regie: Tinker Imagineers.

3 Erik Somers, 'De musealisering van de oorlog', slotconferentie programma Erfgoed van de Oorlog, ministerie van vws, Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam, 16 september 2010.

en verbeelding in elkaar grijpen. Tussen verbeelding en betekenisgeving vindt een interactie plaats, waarbij de beleving van de herinneringen aan de oorlog en een historisch inlevingsgevoel een steeds belangrijker rol spelen.

Sprekend over zijn werkzaamheden bij het Herinneringscentrum Kamp Westerbork vanaf 1991, vertelde conservator Guido Abuys over een persoonlijke ervaring uit 2009. Het bestaan van een authentieke barak uit Kamp Westerbork in Veendam had de nodige media-aandacht opgeroepen. Toen Abuys voor het eerst de barak, die al tientallen jaren dienst deed als landbouwschuur, betrad, maakte zich van hem een niet eerder ervaren intense historische sensatie meester. Hoe immens en aangrijpend was dit object en hoe tastbaar werd het verleden op dat moment. Dankzij talloze interviews met ooggetuigen, het lezen van indringende dagboeken als dat van Philip Mechanicus, het bestuderen van de vele foto's en het uitentrueren bekijken van de, in 1944 vervaardigde, Westerbork-film, was het hem gelukt een inleving van het verleden te kunnen maken, zo meende hij.⁴ Maar nu hij de historische sensatie kon ervaren en voelen, was het verleden niet eerder zo dichtbij gekomen. Er werd een extra dimensie toegevoegd: de geschiedenis raakte hem als het ware aan en leek te versmelten met het heden. Abuys vroeg zich af of de bezoeker een soortgelijke beleving zou ondergaan, als deze op het voormalige kamp-terrein een teruggeplaatste, gereconstrueerde barak zou bezoeken. Wat zou de zeggingskracht ervan zijn en de inwerking op het publiek? Zou ook de bezoeker de confrontatie ervaren als een rechtstreekse ontmoeting met het verleden?⁵

Over de impact van een directe confrontatie met het verleden publiceerde Frank Ankersmit, hoogleraar intellectuele en theoretische geschiedenis aan de Universiteit van Groningen, in 2007 het boek *De sublieme historische ervaring*.⁶ Kern van zijn betoog is een pleidooi voor rehabilitatie van de directe historische ervaring. Provocerend neemt Ankersmit afstand van hedendaagse professionele historici die de geschiedschrijving vooral puur objectief willen benaderen. Inspiratiebron voor zijn opvattingen is de vaak aangehaalde historicus Johan Huizinga. In 1902 bezocht deze historicus, later fameus geworden om zijn *Herfsttij der Middeleeuwen*, een tentoonstelling van oud-Nederlandse kunst in Brugge.⁷ De schilderijen van

4 Philip Mechanicus, *In Dépôt. Dagboek uit Westerbork* (Amsterdam 1964). Op verzoek van de Duitse kampautoriteiten maakt kampgevangene Rudolf Breslauer in het voorjaar van 1944 op uitgebreide schaal filmopnamen in kamp Westerbork. <http://www.geschiedenis24.nl/nieuws/2011/mei/Westerbork-in-beeld-Rudolf-Breslauer-1944.html> (geraadpleegd 3 augustus 2013).

5 Vraaggesprek Guido Abuys, conservator Herinneringscentrum Kamp Westerbork, Hooghalen, 25 juli 2013. In de nacht van 18 op 19 juli 2009 is de barak in Veendam door brand verwoest. Een aantal panelen is gered en wordt nu geëxposeerd in het Herinneringscentrum Kamp Westerbork.

6 F.R. Ankersmit, *De sublieme historische ervaring* (Groningen 2007).

7 *Les Primitifs flamands et l'art ancien*, Brugge 15 juni–15 september 1902.

Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden verscheen in 1919. In 1997 verscheen de 21e druk van het boek.

Van der Weyden, Van der Goes, Memling en de gebroeders Van Eyck riepen een ongekende historische sensatie bij hem op, die hij later zelfs zou vergelijken met een mystieke ervaring. Naar eigen zeggen was deze ondervinding zo overweldigend dat de sanskritist Huizinga zich sindsdien geheel ging wijden aan de geschiedenis, en vooral aan die van de middeleeuwen. Vanuit zijn persoonlijke beleving van meesterwerken uit de 15e- en 16e-eeuwse Nederlandse schilderkunst was Huizinga de opvatting toegedaan dat de geschiedbeoefening onmiskenbaar irrationale elementen bevat. Essentieel voor hem was ‘het beleven van de waarheid’, of, zoals hij het ging noemen, de ‘historische sensatie’.⁸ Dit is een ‘extatisch moment, waarin de historicus het verleden rechtstreeks ervaart en zich niet gehinderd weet door de gangbare contextualisering van de geschiedwetenschap.’⁹ De historische sensatie zou daarom in het bijzonder worden opgeroepen door een zintuiglijke confrontatie met het verleden in de zin van een aanschouwing of ontdekking van authentieke historische objecten.

Zich baserend op deze opvatting van de historische sensatie komt Ankersmit tot een pleidooi om in de beoefening van de geschiedenis het belang van de historische ervaring weer centraal te stellen. De invulling die Ankersmit hieraan gaf omschreef hij als de ‘sublieme historische ervaring’. De historicus, geworteld in het heden, dient op zoek te gaan naar de ‘echte’ of ‘werkelijke’ aanraking van het verleden. Voor de zoektocht naar de ‘historische werkelijkheid’ is de historische sensatie een onmisbare schakel. In de schok die de confrontatie met het verleden teweegbrengt, ligt de kern van de geschiedbeoefening, zo betoogt Ankersmit. Niet dat deze ‘ontmoeting’ in de plaats komt van nuchtere feiten en afstandelijke analyses, maar door deze te verenigen met de ervaring wordt een hogere gradatie bereikt: een aanvulling op de objectieve aanpak van de geschiedwetenschapper. Een ‘sublieme historische ervaring’ is een hevige, de tijd overstijgende, zintuiglijke ervaring van het verleden. De historicus wordt als het ware in het verleden getrokken. Vanuit deze ervaring begrijpt hij het verleden beter, ook al zal zijn interpretatie wel moeten worden onderbouwd door verantwoord (bronnen)onderzoek. Maar met de ‘betovering’, zo stelt Ankersmit, start het weten ervan en het toekennen van betekenissen aan het verleden.

8 Huizinga omschrijft de historische sensatie als: ‘Dit niet geheel herleidbare contact met het verleden is een ingaan in een sfeer, het is een der vele vormen van buiten zichzelf te treden, van het beleven van waarheid die de mensch gegeven zijn’. Johan Huizinga, ‘De taak der cultuurgeschiedenis’, in: Johan Huizinga, *Verzamelde werken* (Haarlem 1948-1953), deel VII, p. 17 (oorspronkelijk verschenen in 1929). Dit gevoel van sensatie betreft Huizinga zowel op mensen, objecten als op gebeurtenissen in de tijd. F.W.N. Hugenholtz, ‘Johan Huizinga (1872-1945)’, in: *Biografisch Woordenboek van Nederland: 1880-2000*, Historici.nl/Huygens ING, <http://www.historici.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn1/huizinga> (geraadpleegd 24 juli 2013).

9 Jacques Bos, ‘De sublieme historische ervaring revisited’, in: *Krisis, Tijdschrift voor actuele filosofie*, 2008, nr. 3, p. 62.

De door Ankersmit nieuw leven ingeblazen denkbeelden over de historische sensatie raken de museale praktijk. Historische musea zoeken naar overtuigende museale presentatievormen die, vanuit het heden, een historische ervaring oproepen en daarmee toegang verschaffen tot een beter begrip van historische gebeurtenissen. Hierbij is ook het oproepen van een ‘historische beleving’ essentieel geworden. Anders gezegd, in de huidige museale erfgoedpraktijk draait het weliswaar om behoud van materialiteit, maar ook om ‘beleving’ van authenticiteit. Nu het verleden van de oorlog verder weg is komen te liggen en ooggetuigen niet meer uit eerste hand kunnen verhalen, is er enerzijds, zoals Van der Laarse het noemt, sprake van een sterke hang naar ‘een nieuwe materialisatie van herinneringen’: de ervaring van ‘echte’ objecten en ‘persoonlijke’ verhalen, en anderzijds van een tendens naar visualisering en beleving, waarbij reconstructies van het verleden belangrijk zijn.¹⁰ Ofwel, naast de sterk individueel gerichte historische ervaringen door het contact met het authentieke object of met de oorspronkelijke locatie, staat de beleving die opgeroepen wordt door een geënceneerde historische werkelijkheid met behulp van geregisseerde verhalen en reconstructies.

Musea willen hun bezoekers een ervaring bieden die het verleden dichterbij brengt: een authenticiteitsbeleving. De suggestie van nabijheid wordt opgeroepen door wat geweest is op een herkenbare, tastbare en invoelbare wijze te verbeelden. Het verlangen het verleden van de oorlog meer inleefbaar te maken, is niet alleen ingegeven doordat er een steeds grotere tijdspanne tot de historische gebeurtenis overbrugd moet worden en het feit dat de oorlogsgeneratie als intermediair aan het wegvallen is. Van grote invloed daarop is tevens dat de populaire cultuur de laatste decennia ingrijpend is veranderd en de samenleving sterk heeft beïnvloed. Er dienden zich spectaculaire technische toepassingen en vrijwel onbeperkte communicatiemogelijkheden aan. Explosieve ontwikkelingen op het gebied van internet en andere interactieve crossmediale applicaties hebben bijgedragen aan een sterke visualisering van de cultuur. *Gaming*, Facebook, YouTube en de onderlinge uitwisseling van digitale beelden en informatie behoren tot de praktijk van iedere dag. Ook de vrijetijdsbesteding is fundamenteel veranderd. De nadruk is meer en meer komen te liggen op entertainment, ‘fun-belevenis’ en spektakel.¹¹ Aansprekende locaties, of dat nu natuurgebieden of historische plekken zijn, moeten nu vooral ‘beleefd’ worden en tot de verbeelding gaan spreken, zoals onderzoeksjournaliste Tracy Metz in haar boek *Pret! Leisure en landschap* overtuigend stelt. Zij duidt de ontwikkelingen aan als een ‘theatralisering’ en ‘verpretting’ van de samenleving.¹² Deze omslag naar meer beleving en vermaak is ook niet onopgemerkt aan de com-

¹⁰ Rob van der Laarse, *De oorlog als beleving. Over de musealisering en encenering van Holocaust-erfgoed* (Amsterdam, 2011), p. 67.

¹¹ John Urry, *The tourist gaze* (London, New Delhi, second edition 2005), p. 75-76.

¹² Tracy Metz, *Pret! Leisure en landschap* (Rotterdam, 2002).

mercies voorbijgegaan. Zo maakt de ‘belevingseconomie’ een stevige expansie door. Niet alleen de cultuursector – waar cultureel ondernemerschap een gangbaar begrip is geworden – maar ook andere bedrijfstakken als de toeristenbranche zien commerciële mogelijkheden in de nadruk op de beleving in de populaire cultuur. Het principe van marktwerking laat zich gelden. Vanuit het perspectief van productie en consumptie richt de aandacht zich daarbij sterk op de wensen en verlangens van de ‘consument’.

Kortom, eigenschappen van de populaire cultuur zijn: een hoge mate van visualisering, de nadruk op ervaring, beleving en vermaak, en een sterke vraaggerichte benadering. Deze veranderingen in de populaire cultuur kenmerken de omgang met het verleden en ook steeds meer die van de musealisering van de Tweede Wereldoorlog. De musea ademen mee met de veranderde cultuur. Door professionals kan nogal eens aanmatigend over deze ontwikkelingen gedaan worden. De huidige omgang met het verleden zou niet alleen knagen aan het gezag van de historicus, er bestaat ook, niet ten onrechte, een vrees voor trivialisering van het verleden omdat deze benadering ten koste zou kunnen gaan van de inhoudelijke juistheid. Het is evenwel de vraag of een starre houding ten opzichte van dit proces constructief is en of het niet beter zou zijn te kijken naar de mogelijkheden die deze veranderende historische cultuur biedt. In een visueel ingestelde samenleving zullen nieuwe, levendige museale presentaties gelegenheid bieden het verleden beter inzichtelijk te maken en zullen aantrekkelijke, aansprekende vertolkingen meer publiek trekken. Dat is ook wat de praktijk laat zien. Steeds meer musea spelen in op deze veranderende cultuur en geven invulling aan de hang naar een levendige verbeelding van het verleden. De vraag waarvoor de musea zich gesteld zien is niet of popularisering van de omgang met het verleden wenselijk is, maar hoe de musea op een verantwoorde wijze invulling aan deze ontwikkelingen geven.

In iets andere bewoording beschouwt Kees Ribbens authenticiteit als een historische kernwaarde. Toch erkent ook hij dat authenticiteit een ‘tamelijk rekbaar begrip’ is, dat het midden houdt tussen ‘toegekende waarachtigheid’, zoals gebeurt door ooggetuigen en relictten, ‘en de onbevangen wijze waarop de geschiedenis wordt vertolkt’.¹³ In de huidige omgang met het verleden speelt authenticiteit in deze beide betekenissen een cruciale rol. Enerzijds is er sprake van een hang naar ‘echtheid’ in de vorm van authentieke objecten en de historische plekken, anderzijds is er de beleving van authenticiteit, die niet noodzakelijk afhankelijk is van het historische object.¹⁴ Immers waar echte geschiedenis ontbreekt, kan authenticiteit

¹³ Kees Ribbens, *Strijdtouwen. De Tweede Wereldoorlog in de populaire historische cultuur* (Rotterdam/Amsterdam 2013), p. 8.

¹⁴ Rob van der Laarse, *De oorlog als beleving*, p. 65.

worden gecreëerd.¹⁵ Er wordt dan een verhaal gepresenteerd, verpakt in een historische verbeelding. Replica's, reconstructies of andere ingrepen bepalen dan de verbeelding die moet leiden tot een beter begrip van het verleden. De cultuurwetenschapper Alison Landsberg noemt dergelijke uitingen *Prosthetic Memory*: 'kunstmatig' gecreëerde herinneringen die zeker zo krachtig kunnen zijn als de 'authentieke' individuele en sociale herinneringen.¹⁶ Geënceneerde authenticiteit neemt daarbij de plaats in van materiële authenticiteit. Museale presentaties zijn de vorm bij uitstek om ervaring van authenticiteit op te roepen. Kenmerkend daarbij is dat waar de authenticiteit van het object plaatsmaakt voor beleving er een geheel eigen dynamiek tot stand komt, zoals Van der Laarse betoogt, waarbij echtheid en waarachtigheid nog alleen een virtuele rol spelen.¹⁷

Met de *Airborne Experience* in het museum in Oosterbeek is in die zin een nieuwe stap gezet in de vormgegeven herinnering.¹⁸ Het uitgangspunt is hier de beleving – de geregisseerde ervaring van op een emotie gerichte voorstelling van de oorlog. Onvermijdelijk discussiepunt daarbij is hoe deze verbeelding van het verleden zich verhoudt tot een verantwoorde historische geschiedopvatting. Historici en andere deskundigen zijn begrijpelijkerwijs kritisch ten aanzien van museale presentaties waarin het oorspronkelijke object naar de achtergrond is verdwenen en een geconstrueerd belevingsbeeld wordt gepresenteerd. Kern van de bezwaren daarbij zijn ook terug te vinden in het debat over Ankersmits 'sublieme historische ervaring': emotie en inleving staan dikwijls op gespannen voet met opvattingen over geschiedenis als objectieve wetenschap. Maar volgens de historicus Jay Winter, reflecterend op de wisselwerking tussen *memory* en *history*, is het onderscheid tussen verbeelding en objectieve geschiedschrijving minder stellig aan te brengen dan 'traditionele' historici willen doen geloven. In de verbeelding van het verleden, zoals die van de Tweede Wereldoorlog, waarbij het accent steeds meer komt te liggen op authenticiteitsbeleving, naderen geschiedenis en herinnering elkaar en zijn zij nauwelijks los van elkaar te zien. Het accent moet daarom niet op de tegenstellingen worden gelegd, maar juist op de raakvlakken tussen geschiedenis en de herinnering, betoogt Winter. Immers, ook historici laten zich in hun analyses en onderzoeken leiden door eigen herinneringen en ervaringen, in onderwerpskeuze of beoordelingen van menselijk gedrag. Al met al hebben de argumenten van

15 Frank van Vree, 'Beleef het verleden! De encenering van de historische ervaring in de populaire cultuur'. In: *Groniek*, nr 180 (2008), p. 269-278.

16 Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York 2004).

17 Rob van der Laarse, 'Erfgoed en de constructie van vroeger', in: Rob van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005), p. 4-7.

18 Vgl. Dirk Mulder, 'Een vormgegeven verwerking: de geschiedenis van de herinnering aan kamp Westerbork', in: Dirk Mulder en Ben Prinsen (red.) *Bronnen van herinnering* (Hooghalen 1993), p. 20-50.

Winter raakvlakken met de aloude opvattingen van Huizinga, namelijk dat geschiedenis afhankelijk is van verbeelding en dat in die verbeelding ervaringen (en herinneringen) een cruciale rol spelen.¹⁹ Met andere woorden, niet alleen de rede en het gezonde verstand drukken een stempel op de representatie van het verleden, maar ook de ervaring en de inleving doen dat.

Geschiedenis, herinnering en authenticiteitsbeleving zijn dus nauw met elkaar verweven en kunnen in de museale verbeelding geheel met elkaar versmolten raken. Wezenlijk daarbij is: wat beogen de musea met het oproepen van een authenticiteitsbeleving? Volgens Van Vree drijft de populair-historische cultuur voor een belangrijk deel op een zorgvuldige encscenering van authenticiteit, met als doel – en ook hij komt daarbij in de buurt van de sensatie van Huizinga – de toeschouwer of de consument het gevoel te geven het verleden te ‘ondergaan’. De verbeelding van het verleden, waarbij zintuiglijke en emotionele ervaringen gestimuleerd worden, kunnen het inzicht in het verleden verruimen. Of, in de woorden van Van Vree, ‘het verleden moet in zijn “totaliteit” begrepen worden’.²⁰ De vraag is echter of en hoe een museale verbeelding van het verleden, waarbij het accent op authenticiteitsbeleving ligt, ook daadwerkelijk leidt tot een betekenisvolle beleving, met als resultaat verdieping van kennis en het verkrijgen van inzicht in bredere verbanden. Wat is de praktijk in de musea? Het gevaar dreigt dat de beleving en de encscenering, die zo kenmerkend zijn voor hedendaagse visuele cultuur, de overhand krijgen en dat zij, losgekomen van de context, niet wezenlijk bijdragen aan het verwerven van historische inzichten. Essentieel in de musealisering van de oorlog is hoe invulling wordt gegeven aan de authenticiteitsbeleving. Op emotie gerichte voorstellingen, waar het onderscheid tussen feit en fictie te veel is vervaagd, of zelfs volledig is doorgeslagen naar verdichting, dragen niet bij aan een kritische reflectie. Er wordt dan eerder een tegenovergesteld effect bereikt. De geschiedenis wordt op deze manier teruggebracht tot een reeks op zichzelf staande indrukken en emoties, waar effecten en sensatie een doel op zich zijn geworden. Er is dan sprake van een kloof tussen de populaire verbeelding en de kennis van dat verleden. Men kan zich daarbij afvragen of het museum in dat geval nog wel in staat is om inzicht in het verleden te bieden. De kwestie is in hoeverre de beleving van het verleden bijdraagt aan het verkrijgen van kennis en inzicht en deze aanzet tot reflectie. Maar ook, hoe ver kan men gaan met het oproepen van een beleving van een beladen geschiedenis? Wanneer worden er moreel-ethische grenzen overschreden?

19 Jay Winter, ‘Introduction. The performance of the past: memory, history, identity’, in: Karin Tilmans, Frank van Vree, Jay Winter (Eds.), *Performing the past. Memory, history and identity in modern Europe* (Amsterdam 2010), p. 12-15.

20 Van Vree, ‘Beleef het verleden!’, p. 269-278. Zie ook: Frank van Vree, ‘De sensatie van het beeld. Over de visualisering van de historische cultuur’, in: F. Gierstberg en W. Oosterbaan (red.), *De plaatjesmaatschappij. Essays over beeldcultuur* (Rotterdam 2002), p. 60-71.

LEVEND VERLEDEN

Direct na de oorlog was het traditionele openluchtmuseum in de museale cultuur een aansprekende presentatievorm. Door visualisering werd een beroep gedaan op de historische beleving. Nagebootste leefomgevingen, van overgebrachte oorspronkelijke bouwsels, veelal ingericht als stijkkamers, moesten de bezoeker het idee geven zich in het verleden te bevinden.²¹ Het Oorlogsmuseum in Overloon, dat in 1946 de deuren opende, vertoonde in zekere zin overeenkomsten met een openluchtmuseum, maar met een belangrijke toegevoegde waarde: het museum bevond zich op de historische plek zélf. Deze mate van contextuele authenticiteit versterkte de historische inlevingswaarde aanmerkelijk. Zo kort na de oorlog gaf de locatie namelijk een zeer realistische indruk van de strijd die daar in september 1944 was geleverd en de gevolgen daarvan. Tegenwoordig is de Slag om Overloon, als de hevigste tankslag uit de Tweede Wereldoorlog in West-Europa, in het collectieve geheugen naar de achtergrond verdwenen, maar in de eerste naoorlogse jaren was ‘Overloon’ landelijk een begrip. Het Brabantse kerkdorp werd destijds het ‘Nederlandse Caen’ genoemd, verwijzend naar de – eveneens vrijwel uit de herinnering gewiste – beslissende slag na de geallieerde landingen op de kusten van Normandië in juni 1944 (zie afbeelding 35). Het Franse stadje Caen werd daarbij geheel weggevaagd. Ook Overloon werd tijdens de gevechten vrijwel volledig verwoest: van de 326 huizen in het dorp werden er na de bevrijding slechts twee onbeschadigd aangetroffen. In de media werd destijds de verwachting uitgesproken dat het tot voor kort onbekende Brabantse dorpje wellicht een even grote internationale bekendheid zou krijgen als Waterloo of het Vlaamse Ieper.²²

Toen in Overloon het museum werd geopend, waren de restanten en de gevolgen van de strijd op het museumterrein en in de directe omgeving nog volop aanwezig (zie afbeelding 37). Een verslaggever van *De Volkskrant* gaf een beeldende beschrijving van het museumgebied:

21 Het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem dateert al uit 1918. In de jaren tachtig werd het museum nog bedreigd door sluiting als gevolg van teruglopende bezoekersaantallen. Sindsdien heeft het museum een opleving gemaakt, in het bijzonder na de eeuwwisseling. De belangstelling is toegenomen, onder meer door eigentijdse thema's als immigratie en emigratie te integreren, maar vooral ook omdat de behoefte aan het ondergaan van een authenticiteitsbeleving is gegroeid. De Association of European Open Air Museum (AEOM) definieert de huidige openluchtmusea als volgt: ‘scientific collections in the open air of various types of structures, which as constructional and functional entities, illustrate settlement patterns, dwellings, economy and technology’. http://www.aeom.org/?Open_air_museums:Definition (geraadpleegd 29 juli 2013).

22 ‘Bezoek aan een slagveld. Een oorlogsmuseum in wording’, *Nationale Rotterdamse Courant*, 7 februari 1946 en ‘Een oorlogsmuseum op een slagveld’, *Drachter Courant*, 12 maart 1946.

Op het heuvelachtige terrein van een wandelpark liggen hot en her de kolosale oorlogsmonsters, welke eens hier dood en verderf braakten. “Jankende Mina’s” – zoals de Tommies de Duitse granaatwerpers noemden – staan er tegenover de vervaarlijke vlammenwerpers der Engelschen. Kapotgeschoten Churchill- en Cromwell-tanks, opgelapte Tigers liggen als lege ijzeren doodkisten, doorzeefd en opengescheurd, scheef en weggezakt.²³

Het museum trok direct grote belangstelling: in het eerste halfjaar ruim 40.000 bezoekers.²⁴ In feite was het een aanzet van wat we de laatste jaren erfgoedtoerisme, en in dit geval slagveldtoerisme, zijn gaan noemen. Er was een museumgebouw, waar ook veel oorlogsmaterieel was te bezichtigen, maar een bezoek aan het museum Overloon was vooral een bezoek aan het slagveld: de historische locatie zelf. De oorlog kwam voor de bezoeker heel nabij. De beleving van het publiek was nagenoeg een zintuiglijke ervaring, aldus *De Vrije Stem* na een bezoek aan Overloon:

Op dezen grond nu is een oorlogsmuseum verrezen, dat zeer vele bezoekers trekt, des te meer, omdat het is opgericht op de plaats zelve, omdat men daar de sfeer aanvoelt die een slagveld opwekt. Men hoort hier als het ware het fluiten der granaten, het bulderen der kanonnen. Men ziet voor zich de gevechten van man tot man en ontkomt niet aan den indruk van droefheid over de vele menschenlevens, die hier zijn geofferd voor de vrijheid van ons dierbare Nederland.²⁵

Overloon werd een favoriete bestemming voor een dagje uit en voor schoolreisjes. Het belevingskarakter bleef een belangrijke, zo niet de belangrijkste attractieve waarde. Menigeeen heeft jeugdherinneringen aan het beklimmen van de oorlogsvoertuigen, waarbij de fantasie de vrije loop kreeg. Door de jaren heen vervaagden de zichtbare sporen in het landschap en werd het oorlogstuig een uitstalling in een netjes aangeharkt museumpark. De ecologische structuur veranderde het ‘tastbaarheidsgelalte’ van de historische overblijfselen. Met de komst van het Marshall Museum naar Overloon in 2006 werd het meeste oorlogsmaterieel dat nog in de open lucht stond verplaatst naar een nieuw opgetrokken museumhal, waardoor het ‘tastbaarheidsgelalte’ verder werd verkleind.

Kort na de bevrijding kwam een realistische verbeelding van de oorlog ook in andere uitingen voor. Zo was het uitvoeren van ‘levende geschiedenis’ van de Twee-

23 ‘Overloon werkt’, *De Volkskrant*, 7 februari 1946.

24 De eerste drie jaar trok Overloon ruim 150.000 bezoekers. Archief Stichting Oorlogsmuseum Overloon.

25 H. Warringa, ‘Zuid-Nederlandsch Verzetsmuseum te Overloon’, *De Vrije Stem*, 19 april 1947.

de Wereldoorlog en daarmee het oproepen van een authentieke beleving terug te vinden in groots opgezette ‘schouwspelen’. Al op 31 augustus 1945, de eerste Koninginnedag na de bevrijding, werd als hoogtepunt en tevens als afsluiting van de bevrijdingsfestiviteiten van de zomer van 1945 het openluchtspel *Het drama der bezetting* opgevoerd. Naar een script van A. den Doolaard en geregisseerd door Carel Briels, voerden meer dan duizend mensen in het met 50.000 toeschouwers uitverkochte Olympisch Stadion in Amsterdam taferelen op die facetten van de oorlog belichtten. Veel van de deelnemers speelden zichzelf: militairen, spoorwegbeambten, verzetslieden en ook geallieerde militairen. De herkenbaarheid van het getoonde was voor het publiek groot. In overeenstemming met het gangbare geschiedbeeld was de strekking van het spel helder: het nietige land dat door de oppermachtige vijand werd overrompeld, maar zich met man en macht verzette en geestelijk ongebroken bleef. Vliegtuigen van de RAF en de Nederlandse luchtmacht vlogen over het stadion en strooiden bloemen uit. Ter afsluiting legden kroonprinses Juliana en prins Bernhard een krans bij een wit kruis dat de Grebbeberg moest verbeelden. Daarmee werden de gesneuvelde militairen in de meidagen van 1940 en de gevallen uit het verzet herdacht.²⁶ Het jaar daarop werd op 4 mei in hetzelfde, eveneens uitverkochte stadion een soortgelijk spektakelstuk opgevoerd: *Het Spel der bevrijding*.²⁷ Het waren voorstellingen van het verleden die overeenkomsten vertonen met het begrip *re-enactment* dat in de huidige historische cultuur opgeld doet: het naspelen en doen herleven van momenten uit de geschiedenis.²⁸

De verbeelding van de oorlog in toneelvorm werd in Friesland in combinatie met de reizende tentoonstelling *Strijdend Friesland* gepresenteerd. Georganiseerd door de Vereniging Friesland 1940-1945 was vanaf september 1946 in opeenvolgende Friese steden de tentoonstelling te zien, terwijl ’s avonds het ‘tafereelenspel’ *Den Vaderlandt Ghetrouwe* van J.P. Wiersma werd opgevoerd. Het stuk bracht in tweeëntwintig scènes ‘de geestelijke achtergrond van het verzet’ tot uiting (zie afbeelding 36).²⁹ In enkele scènes gebeurde dit op dusdanig lichtvoetige wijze dat de Friese editie van de communistische *De Waarheid* bedenkingen uitte. De kritiek

26 Zie NPS tv-serie *De oorlog*, aflevering 9 (2011) voor historische filmbeelden: <http://www.adendoolaard.nl/berichten/drama-der-bezetting> (geraadpleegd 29 juli 2013).

27 Eveneens geschreven door A. den Doolaard en geregisseerd door Carel Briels. Zie voor historische filmbeelden <http://www.adendoolaard.nl/berichten/spel-der-bevrijding-1946> (geraadpleegd 29 juli 2013).

28 Vanessa Agnew, ‘Introduction: What is Re-enactment?’, in: Agnew Vanessa (ed.), *Criticism* 46.3, *What is Re-enactment?* (special issue on reenactment), 2004, p. 327. Agnew definieert *re-enactment* als: ‘a body-based discourse in which the past is reanimated through physical and psychological experience’, a.v., p. 330.

29 ‘Tentoonstelling en Tafereelenspel. Vereniging Friesland 1940-45’, *De Heerenveensche Koerier*, 11 januari 1946.

betrof onder meer de uitbeelding van de aftocht van de Duitse bezettingsmacht en de Landwacht aan het eind van de oorlog: ‘Als komische noot viel dit te bewonderen, doch gezien het leed, wat deze mensen ons volk hebben aangedaan, valt niet te ontkennen dat hier in dit tafereel wel met een licht gebaar over heen gestapt is.’³⁰ Ondanks deze kritische noot voerde in de betreffende recensie de bewondering voor de overtuigende verbeelding van de gebeurtenissen de boventoon. Na bezichtiging van de expositie en het aanschouwen van de voorstelling in de Friese hoofdstad eindigde het artikel met: ‘Friesland en in het bijzonder Leeuwarden hebben als het ware in gedachten nog eens de bezetting doorgemaakt.’³¹

In verschillende tentoonstellingen kort na de bevrijding werd gebruik gemaakt van bepaalde presentatiemiddelen om de oorlogsgeschiedenis concreter en tastbaarder te maken. In de hiervoor genoemde Friese tentoonstelling *Strijdend Volk* werden toegangsbewijzen verkocht in de vorm van een *Ausweis*. Voor tien cent extra kreeg men een nagemaakte stempel met handtekening.³² De tentoonstelling *Weerbare Democratie* (1946) in Amsterdam toonde op realistische wijze het antwoord van het verzet op de administratieve maatregelen van de bezetter om de samenleving onder controle te krijgen. Leerlingen van een grafische school maakten ter plaatse vervalsingen van officiële documenten op een manier zoals dat ook in de oorlog gebeurde. Premier Schermerhorn, die de expositie opende, kreeg als eerste een op naam gesteld ‘vervalst’ *Ausweis* uitgereikt.³³

Het genre van beeldende historische schouwspelen over de oorlog, zowel de massaspelen als kleinschaliger opvoeringen, raakte spoedig uit de mode. Hiervoor in de plaats kwamen met name speelfilms over oorlog en bezetting. Recentelijk lijkt de levendige ‘opvoering van de oorlog’ echter een heropleving door te maken. Zo is de groots opgezette musicaluitvoering van *Soldaat van Oranje* een ongekend succes en is in het voorjaar van 2014, in het speciaal voor deze gelegenheid gebouwde theater in Amsterdam, het verhaal van Anne Frank als spektakelstuk in première gegaan.³⁴ Maar ook op minder grootschalig niveau is de belangstelling voor uitvoering van ‘levende oorlogsgeschiedenis’ weer populair. Mede georganiseerd door het Fries Verzetsmuseum vond in de zomer van 2013 op de historische locatie van de binnenplaats van de gevangenis de Blokhuispoort, onder grote publieke belangstelling, de opvoering van het openluchtspel *De Overval* plaats. In

30 “‘Strijdend Volk’. De illegaliteit voor het voetlicht’, *De Waarheid* (Friese editie), 9 februari 1946.

31 A.v.

32 De opbrengst kwam ten goede aan de Vereniging Friesland 1940-1945. ‘Tentoonstelling Strijdend Friesland’, *De Heerenveensche Koerier*, 11 januari 1946.

33 “‘Weerbare Democratie”. De Groote verzetstentoonstelling in de Nieuwe Kerk te Amsterdam’, *De Stem van Nederland*, 16 maart 1946.

34 Het verhaal van Anne Frank kende onder meer een speelfilmversie, die ook in Nederland te zien was (George Stevens, 1959), en er werden drie grote succesvolle Nederlandse toneelproducties van ‘Het dagboek van Anne Frank’ gerealiseerd (1956, 1985 en 1995).

ruim twee weken zagen duizenden toeschouwers een toneelspel met musicalelementen over de bevrijdingsactie, door het verzet, van gevangenen uit de Leeuwardense gevangenis in december 1944. Vanaf het betreden van de historische locatie, waar in Duitse uniformen gestoken acteurs strak in het gelid de wacht hielden, verplaatsten de bezoekers zich terug in de tijd. Of zoals de *Leeuwarder Courant* schreef: ‘Jim spylje it, wy belibje it’ (‘Jullie spelen het, wij beleven het’).³⁵

CONFRONTEREN DOOR CHOQUEREN

De eerste werkelijk grote museale presentatie werd in 1960 gerealiseerd door de herinrichting van het museumgebouw van het Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum in Overloon. De inhoudelijke invulling ging uit van een historisch overzicht van de oorlogsjaren. Objecten maakten deel uit van de opstelling, maar van evocatieve presentatiemiddelen werd niet of nauwelijks gebruikt gemaakt. Het nieuwe museumgebouw werd ook niet voor niets aangeduid als een documentatiecentrum. De presentatie had, zoals hiervoor al aangeduid, veel weg van een ruimtelijk geschiedenisboek.

Met de komst van een aantal nieuwe oorlogsmusea vanaf de jaren tachtig werden de museale instellingen een belangrijk verlengstuk van het geschiedenisonderwijs en kwam vanuit Den Haag de nadruk sterk op de moreel-ethische betekenis van de geschiedenis te liggen. Vanuit een educatieve taakstelling en een morele missie presenteerden musea op serieuze wijze feiten en gebeurtenissen die moesten informeren en kennis en inzicht opleverden. De focus lag op de ‘grote’ geschiedenis. Voor individuele gebeurtenissen en lotgevallen was er relatief weinig aandacht. Inhoudelijk kregen de aspecten vervolging en terreur meer accent. De museale oorlogsinstellingen vroegen zich daarbij af: hoe en in welke mate het (jeugdige) publiek te confronteren met schokkende beelden? Vanuit educatief oogpunt werd sterk betwijfeld of het tonen van aangrijpende foto’s van concentratiekampen, martelingen en ander geweld een geschikte didactische overdrachtsvorm was. Hierbij moest overigens niet alleen rekening gehouden worden met de impact op een jeugdig publiek, maar ook met de gevoelens van overlevenden en nabestaanden. Op geen enkele wijze mocht de aandacht met ‘gruwel-sensatie’ in verband worden gebracht.

In het Verzetsmuseum Friesland werden principieel geen schokkende beelden getoond. Desgevraagd herinnert de toenmalige conservator Gerk Koopmans zich

35 ‘Iepenlofspul *De Oerfal*’ van 29 augustus tot en met 13 september 2013, Blokhuispoort, Leeuwarden. <http://www.deoerfal.nl> (geraadpleegd 11 september 2013) en Sietze de Vries, ‘Jim spylje it, wy belibje it’, *Leeuwarder Courant*, 27 augustus 2013, <http://blogs.lc.nl/goudengurbe/2013/09/05/oerfal-jim-spylje-it-wy-belibje-it/> (geraadpleegd 11 september 2013).

het motief om hier stelselmatig van af te zien als volgt: ‘De wankelmoedigen, de gemakkelijk beïnvloedbare bezoekers, de ongezonde denkers, komen door het zien van gruwelijkheden alleen maar op verkeerde gedachten en dat is niet wat we nastreven’. Bovendien, zo vervolgt Koopmans, de bezoekers die niet voor deze gedachte ontvankelijk zouden zijn, ‘de goede bezoekers, die weten het wel en hebben de gruwelijke beelden niet nodig’.³⁶

Anders dan andere beeldbepalende musea toonden het Herinneringscentrum Kamp Westerbork en het Oorlogsmuseum in Overloon wel schokkende beelden. In het centrum Westerbork gebeurde dit op terughoudende wijze. Aan het eind van de door directeur Harry Paape van het RIOD samengestelde vaste tentoonstelling was een paneel met daarop foto’s van de kampen opgenomen. Op twee foto’s waren lijken te zien. Direct na zijn aanstelling bij het centrum in 1986 ondernam Dirk Mulder pogingen om dit paneel gewijzigd te krijgen. Mede gebaseerd op zijn eigen onderwijservaring vond hij dat het tonen van gruwelen zou bijdragen aan ongevoeligheid en afstomping. Korte tijd na zijn indiensttreding werd het paneel uit de expositie verwijderd. Voor Mulder was het een principiële kwestie.³⁷ Hij nam zelfs het initiatief de kwestie van het representeren van de Holocaust in educatief perspectief voor collega’s uit het veld aan de orde te stellen op twee door het herinneringscentrum georganiseerde symposia.³⁸

Overloon ging in die tijd als enige van de beeldbepalende museale instellingen minder ingetogen om met het tonen van de gruwelijkheden van de Holocaust. In de vaste inrichting, die midden jaren tachtig werd gerealiseerd, kreeg de vernietiging in een afzonderlijk, verduisterd kabinet aandacht. In dit deel van de presentatie, dat nog altijd ongewijzigd te zien is, geven in een tegenlichtpresentatie zestien grote foto’s onverholven een indringend beeld van de nietsontziende naziterreur in de kampen. In een vitrine in het midden van het vertrek bevindt zich een aangrijpend object: het enige in West-Europa aangetroffen deel van de ‘doden-

36 Mededeling van Gerk Koopmans, conservator c.q. directeur van het Verzetsmuseum Friesland van 1986 tot 2006, 6 augustus 2013.

37 Mededeling van Dirk Mulder, directeur herinneringscentrum Kamp Westerbork, 5 augustus 2013.

38 Het Herinneringscentrum organiseerde in die jaren twee conferenties: ‘Lesgeven over de Holocaust. Uitgangspunten, beperkingen en didactische mogelijkheden’ (1987) en ‘De oorlog dichtbij huis. Lokale en regionale geschiedenis in het lesgeven over de oorlogs- en bezettingstijd’ (1988). De bijdragen zijn gepubliceerd in *Educatieve Reeks 1* (Hooghalen, 1987, 2e druk 1989) en *2* (Hooghalen 1989). De destijds geformuleerde uitgangspunten zijn tot op de dag van vandaag de basis gebleven voor het educatieve beleid van het Herinneringscentrum.

39 Het Auschwitz-complex was zowel vernietigingskamp als werkkamp. In de dodenboeken zijn alleen de omgebrachte gedeporteerden geregistreerd, die als ‘bewoner’ van het kamp gedwongen werk moesten verrichten. De gedeporteerden die bij aankomst op de *Rampe* rechtstreeks naar de gaskamers zijn gestuurd, werden niet als gevangenen van het kamp beschouwd en werden niet geregistreerd in de *Sterbebücher*.

boeken' van Auschwitz. In deze reeks *Sterbebücher* werden dagelijks de doden in het *Arbeitslager* geregistreerd.³⁹ Een gefingeerde doodsoorzaak moest de misdaad verbloemen. Als een tastbaar bewijs van het onvoorstelbare en om hiervan te kunnen getuigen, heeft een overlevende van het kamp tijdens de repatriëring naar Nederland het zware boekwerk wekenlang met zich meegezeuld.⁴⁰

De geschiedenis van de vervolging, de internering en de Holocaust kreeg in Overloon nog meer gewicht met de uitbreiding van een apart Kampengebouw in 1991. Hier werd het lot van gevangenen in concentratiekampen in Europa en Zuid-oost-Azië getoond. Anders dan in de vaste opstelling ging deze presentatie uit van een meer evocatieve benadering. Er werd een beklemmende sfeer opgeroepen door schokkende foto's aan de wanden en door op zuilen geplaatste teksten van verklaringen van overlevenden met gruwelijke details. Een beeldengroep van skeletachtige wezens, opgesteld door de gehele tentoonstellingsruimte, droeg bij aan een beklemmende sfeer. Die werd nog eens versterkt door een sombere belichting, maar vooral ook door het gebouw zelf: een soort bunker ingegraven in een heuvel, een gesloten ruimte zonder ramen en deuren. De objecten in de vitrines vielen vrijwel in het niet door de indrukken die door de ruimte werden opgewekt. Overloon zocht met de presentatie nadrukkelijk de confrontatie: choqueren om te confronteren.

En choqueren deed het museum. Bij de voorbereidingen van de inrichting van het Kampengebouw werd het plan naar buiten gebracht authentiek mensenhaar van slachtoffers uit Auschwitz tentoon te stellen. Gedeporteerden werden bij aankomst in het kamp kaalgeknipt. Het haar – bij elkaar vele duizenden kilo's – werd in Duitsland industrieel verwerkt en onder meer gebruikt als vulling van kussens. In Auschwitz zelf werden en worden nog steeds grote hoeveelheden haar getoond. Het voornemen ook in Nederland enige stukjes haar van gedeporteerden te laten zien resulteerde in nationale verontwaardiging.

De commotie was een feit toen het Oorlogsmuseum Overloon, onbewust van het effect ervan, een persbericht liet uitgaan waarin werd meegedeeld dat op 11 juli 1990 de ambassadeur van Polen aan het museum zal overdragen '[...] een unieke reeks authentieke voorwerpen uit het voormalige concentratie- en vernietigingskamp Auschwitz, zoals britsen, tafels, stoelen, eetgerei, kampkleding en schoeisel, afgeknipt mensenhaar en blikken Zyklon B-gas' (zie afbeeldingen 38 en 39).⁴¹ Het betrof een langdurige bruikleen van het Poolse Staatsmuseum Auschwitz, dat niet eerder originele objecten aan een buitenlands museum had uitgeleend, aldus het persbericht. De media vielen direct over het tonen van het mensenhaar. Gevraagd

40 Het RIOD heeft het object in 1984 in langdurige bruikleen afgestaan aan het Oorlogsmuseum Overloon.

41 Irene Dijkers, 'Emotie rond relictten Auschwitz', *Sta een ogenblik stil ...*, Uitgave Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum Overloon, nr. 3, november 1990.

om een toelichting liet directeur Stef Temming weten dat het een ‘moeilijke kwestie’ was om een dergelijk object te exposeren: ‘Het gaat slechts om een paar gram haar, maar niets is ongelooflijker dan de werkelijkheid, en de overtuigingskracht ligt in het tonen van die werkelijkheid. Bovendien denk ik dat je in deze tijd, waarin de mensen zo gewend zijn aan schokkende beelden, het publiek slechts leert door keiharde confrontatie.’⁴² Op de voorpagina berichtte *De Telegraaf* de eerste spontane reactie van de voorzitter van het Nederlands Auschwitz Comité, A. Fels-Kupferschmidt, op het voornemen van het museum: ‘Afschuwelijk en bijzonder onkies tegenover de slachtoffers’.⁴³

De toon was daarmee gezet. Bij het museum kwamen op één dag meer dan honderd verontwaardigde telefonische reacties binnen. Stichting Joods Maatschappelijk Werk ageerde en ook het Centrum⁴⁵ riep op af te zien van exposeren. Directeur Judith Belinfante van het Joods Historisch Museum liet weten dat het tentoonstellen van afgeknipt haar van slachtoffers van Auschwitz in haar museum ‘absoluut uitgesloten zou zijn’⁴⁴ en het commentaar van het *Nieuw Israëlitisch Weekblad* (*NIW*) luidde in één woord: ‘onsmakelijk’.⁴⁵ Na de eerste commotie stuurde de voorzitter van het Auschwitz Comité een telegram naar de directeur van Overloon waarin ze nog eens aangaf het tonen van haar ‘misplaatst’ te vinden:

Het hoort niet in Overloon, dat haar hoort in Auschwitz. Natuurlijk begrijp ik dat een museumbezoeker door een harde confrontatie wordt aangesproken. Maar er zijn grenzen. Een stukje huid uit Auschwitz in het museum in Overloon ligt ook gevoelig, maar dat is van één individu. Een pluk haar kan van iedereen zijn. Velen zullen denken: misschien is het wel haar van mijn vader. Ik vind dat te ver gaan.⁴⁶

Op zoek naar de grenzen van wat ethisch aanvaardbaar is om in een museum te kunnen presenteren, was die grens met het tonen van menselijk haar uit Ausch-

42 ‘Boosheid over tonen haar uit Auschwitz’, *Het Parool*, 10 juli 1990.

43 Jos Hagers, ‘Voorzitster Auschwitz Comité: “Afschuwelijk en onkies”’. Museum gaat haar en stukjes getatoeëerde huid exposeren’, *De Telegraaf*, 10 juli 1990.

44 Reactie van Judith Belinfante in het Radioprogramma *ECHO*, 10 juli 1990. Geciteerd in: Irene Dikkers, ‘Emotie rond relictten Auschwitz’, *Sta een ogenblik stil ...*, Uitgave Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum Overloon, nr. 3, november 1990 en Jos Hagens, ‘Museum twijfelt nu over expositie resten Auschwitz-slachtoffers’, *De Telegraaf*, 11 juli 1990.

45 ‘Onsmakelijk’, *NIW* commentaar, 13 juli 1990. Het redactionele commentaar luidde onder meer: ‘Hoofdhaar uit Auschwitz hoort niet in Overloon. Het hoort op de plaats waar de gruwelen zijn gepleegd. In Auschwitz. Daar alleen heeft het de juiste zeggingskracht. In exposities daarbuiten is het sensatie.’

46 Geciteerd in: ‘Oorlogsmuseum twijfelt over tentoonstellen van plukje haar’, *Trouw*, 11 juli 1990.

witz kennelijk overschreden.⁴⁷ De directie van Overloon besloot haastig af te zien van exposeren. Persoonlijk was Temming niet overtuigd van de tegenargumenten, maar, zo liet hij weten:

Het is nooit mijn bedoeling geweest om mensen te kwetsen. Als de vroegere kampbewoners zoveel emotionele problemen hebben met dat onderdeel van de tentoonstelling, dan zie ik ervan af. Die mensen vormen mijn achterban en daar wil ik niet van vervreemden.⁴⁸

Eenzelfde discussie werd kort daarop ook in Washington gevoerd. Het nieuw op te richten United States Holocaust Memorial Museum zag na een interne discussie eveneens af van het voornemen menselijk haar van slachtoffers uit Auschwitz te exposeren. Voorstanders vonden dat met het tonen ervan het proces van ‘ontmenselijking’ niet duidelijker verbeeld kon worden. Tegenstanders vonden een dergelijke presentatie evenwel respectloos omdat menselijk haar een *innate sanctity* van een menselijk lichaam is. Zij waren de mening toegedaan dat daarmee de expositie zou verworden tot een gruwelkabinet en de waardigheid van de doden ernstig werd aangetast. Het object ‘menselijk haar uit Auschwitz’ bevindt zich in Washington nog altijd in het depot en wordt (nog) niet tentoongesteld. Als alternatief is er een foto van een hoeveelheid afgeknipt haar te zien en wordt er een foto getoond van kaalgeschoren vrouwen die op appèl staan.⁴⁹

In Overloon voorzagen de plannen voor de nieuwe presentatie in het Kampengebouw overigens ook in het tentoonstellen van een stukje menselijke huid van een voormalige concentratiekampgevangene, met daarop het door de nazi’s getatoeëerde kampregistratienummer. Voorzitter Fels-Kupferschmidt van het Auschwitz Comité refereerde hier al aan in haar commentaar. Een kampoverlevende die na de oorlog het gehate nummer liet verwijderen, stond het af aan het

47 In 2008 heeft het bestuur van de Museumvereniging op advies van de Ethische codecommissie voor musea een ‘gedragslijn voor museale beroepsethiek’ opgesteld. De commissie volgt hierin de ethische uitgangspunten van het *ICOM Ethics Committee*, geformuleerd in 2004. Artikel 4.3 heeft betrekking op het ‘tentoonstellen van gevoelig materiaal’. ‘Bij het tentoonstellen van menselijke resten en materiaal met een religieuze betekenis worden professionele maatstaven in acht genomen en worden de belangen en overtuigingen van de gemeenschap, etnische of religieuze groep, waartoe de voorwerpen behoorden, geëerbiedigd. Zij worden getoond met omzichtigheid en met respect voor de algemene gevoelens van menselijke waardigheid’. http://www.museumvereniging.nl/Portals/0/Assets/Voor%20leden/EthischeCode_20112006.pdf (geraadpleegd 31 augustus 2013).

48 Jos Heymans, “Ik ben niet gezwicht, maar ik laat m’n achterban niet in de steek”, *Limburgs Dagblad*, 14 juli 1990.

49 Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D.C.* (Keulen 2006), p. 140, 146.

museum.⁵⁰ Uit voorzorg voor mogelijke nieuwe commotie besloot het museum ook dit object niet op te nemen. Maar toen het Kampengebouw in het voorjaar 1991 werd geopend, was het stukje huid op sterk water toch in de presentatie opgenomen, zonder daar veel ruchtbaarheid aan te geven. In de media leidde dit niet op nieuw tot publieke opwinding.

De opschudding over de kwestie in Overloon had tot gevolg dat de beeldbepalende Nederlandse museale oorlogsinstellingen zich andermaal richtten op de vraag: wat moet de bezoeker zich na zijn rondgang herinneren, hoe wordt de geschiedenis van de Holocaust zo goed mogelijk voor het voetlicht gebracht en welke educatieve betekenis is daaraan te verbinden? Daaraan gekoppeld was de vraag wat de meerwaarde is van het tonen van gruwelijke beelden van de verschrikkingen. Dat deze thematiek actueel was blijkt uit de instelling in 1990 van de leerstoel Sjoa-educatie aan de Universiteit van Amsterdam. Docent en onderwijsdeskundige Ido Abram werd aangesteld als bijzonder hoogleraar in de 'Educatie van en na de Sjoa'.⁵¹ Vanuit zijn nieuwe functie argumenteerde hij dat het expliciet tonen van de wreedheden en het leggen van het accent op de verschrikkingen van de vervolging een negatief effect zouden sorteren. Abram achtte het een misvatting te veronderstellen dat als gruwelijkheden in alle hevigheid getoond worden, herhaling van de geschiedenis kon worden voorkomen. Gruwelen schrikken niet noodzakelijkerwijs af: 'Meestal is het tegendeel het geval: ellende verbittert eerder dan dat het verrijkt'. Sterker: het leggen van het accent op menselijke wreedheden zou wel eens nieuwe wreedheden kunnen oproepen. Barbaarsheid stoot niet alleen af, maar trekt ook aan. Abram beargumenteerde voorts dat te veel aandacht voor extreme wreedheden, kleine wreedheden minder erg doen lijken. Dit gebeurt als het extreme tot norm wordt verheven, en alles in het perspectief van de verschrikkingen van de Holocaust wordt geplaatst. Zijn pleidooi richtte zich op het inbedden van educatie over de Sjoa in een veel bredere context, 'waarin ook "mildere" en algemene vormen van vooroordeel en discriminatie behandeld worden'.⁵²

50 De schenker is lang anoniem gebleven. Later bleek het relict afkomstig te zijn van Bill Minco (1922-2006), oud-verzetsman en overlevende van de concentratiekampen Mauthausen, Auschwitz en Dachau. Na de oorlog was Minco voorzitter van de Stichting Geuzenverzet en voorzitter van de Nationale Federatieve Raad Voormalig Verzet Nederland. Minco was destijds voorzitter van de inrichtingscommissie van het Kampengebouw Overloon. Bill Minco, *Koude voeten. Begeleid tot levenslang. Het relaas van een joodse scholier uit het Geuzenverzet. Oranjehotel – Untermassfeld – Mauthausen – Auschwitz – Dachau* (Nijmegen 1997), p. 92.

51 'Leerstoel Ido Abram voor onderzoek Sjoa-educatie', *NIW*, 12 mei 1989.

52 Ido Abram 'Educatie van en na de Sjoa', in: *Tora met hart en ziel. Artikelen aangeboden aan Yehuda Aschkenasy bij zijn 65e verjaardag* (Baarn, 1989), p. 85-96. Zie ook I.B.H. Abram., 'Lesgeven over de jodenvervolgung 1933-1945' in: D. Mulder (red.), *Lesgeven over de Holocaust: uitgangspunten, beperkingen en didactische mogelijkheden* (Hooghalen 1989), p. 25-38.

De opvattingen van Abram vonden navolging in het onderwijs, alsook in de museumwereld. Vrijwel alle beeldbepalende oorlogsmusea zagen af van het exposeren van de meest gewelddadige beelden. Het benadrukken van extreem geweld zou eerder afschuw oproepen dan inzicht. De instellingen gingen ook niet mee in een bevoogdende tussenoplossing zoals gangbaar zou worden in het United States Holocaust Memorial Museum in Washington DC. Om al te jeugdige bezoekers te behoeden voor de invloed van extreme (film)beelden, werden deze getoond achter hoge, zogenoemde *privacy walls*. Deze constructie was een ‘voorzorgsmaatregel’, maar plaatste tegelijk het publiek in een soort voyeursrol.⁵³

Uit een publieksonderzoek onder zes beeldbepalende oorlogsmusea naar de effecten die uitgaan van museale presentaties van de Tweede Wereldoorlog, in 1992 uitgevoerd door studenten museumcommunicatie van de Reinwardt Academie, kwam naar voren dat het publiek zelf destijds minder moeite leek te hebben met een confrontatie met harde beelden. Bijna tweederde van de respondenten vond het juist nodig dat oorlogsmusea bezoekers confronteren met schokkende beelden. Als belangrijkste reden werd opgegeven dat het tonen van wreedheden kan dienen als ‘waarschuwing’ voor de naoorlogse generatie. Ook werd aangegeven dat dergelijke beelden ‘het beste bijblijven’. Bijna de helft was van mening dat dergelijke beelden de waarheid spreken en dat ‘het museum ons niets mag onthouden’. Op basis van deze bevindingen lijkt het er sterk op dat wat de pedagogen en museumdeskundigen wenselijk achtten, namelijk terughoudendheid ten aanzien van het in aanraking brengen met gewelddadige beelden, door het publiek anders werd ervaren. Een derde van de respondenten maakte nog wel de kanttekening dat de musea gedoseerd met het tonen van wreedheden moesten omgaan: te veel zou verkeerd kunnen uitwerken.⁵⁴ Hoe representatief het betreffende onderzoek ook moge zijn, de oorlogsmusea hebben niet de bevindingen van het publiek als uitgangspunt genomen. Uit ethische en opvoedkundige overwegingen gaven de musea, eenzijdig en aanbodgericht, invulling aan deze problematiek in hun presentaties.

Uiteindelijk ging dus alleen Overloon over tot het expliciet exposeren van schokkende foto’s en was het museum bereid betwiste objecten op te nemen. Het museum wilde de bezoeker als met een ‘mokerslag’ treffen, zoals Temming het

53 Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust*, p. 138, 147.

54 Astrid Roquas en Machteld Troelstra, ‘Pas als alle mensen dood zijn. Het verslag van een onderzoek naar de maatschappelijke functie van Nederlandse oorlogs- en verzetsmusea’, onderzoek in het kader van de opleiding museumcommunicatie aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten/Reinwardt Academie (niet gepubliceerd, Wageningen 1992), p. 29-32 en 60. Het onderzoek is gebaseerd op de reacties van 168 respondenten. Bij het onderzoek waren zes museale oorlogsinstellingen betrokken: Anne Frank Huis, Verzetsmuseum Amsterdam, Nationaal Oorlogs- en Verzetsmuseum Overloon, Verzetsmuseum Friesland, Verzetsmuseum Zuid-Holland en Herinneringscentrum Kamp Westerbork.

omschreef.⁵⁵ In het presenteren van een beeld van de terreur was Overloon bereid verder te gaan dan de collega-instellingen. De Holocaust was de grootste misdaad van Hitler c.s. en uniek in de wereldgeschiedenis door de schaal waarop deze plaatsvond. Waar de Jodenvervolging uiteindelijk toe leidde, zou ook moeten worden getoond en niet alleen de weg daar naar toe. De beelden van de vernietiging zijn confronterend en roepen vaak zeer heftige emoties op. Door het weglaten van gruwelijke beelden om de bezoeker te beschermen bestaat echter de kans dat de geschiedenis van vervolging en vernietiging wordt afgezwakt, ongeachte welke (ook politieke) motieven hieraan ten grondslag liggen. Van der Laarse spreekt in de context van een huidige tendens naar universalisering van de Holocaust van een ‘de-historicization of the genocidal past’.⁵⁶

Met de meest recente museale presentaties lijkt echter de terughoudendheid ten aanzien van het onverbloemd laten zien van de ergste verschrikkingen, bij sommige musea te hebben plaatsgemaakt voor een behoefte aan ‘truthfinding’: de geschiedenis in zijn ‘ware aard’ tonen, en demaskeren.⁵⁷ Daarnaast is ongetwijfeld van invloed dat in de tegenwoordige samenleving het tonen van (extreem) geweld via de media en andere communicatie-uitingen een meer voorkomend verschijnsel is. Zo wordt in de eerste zaal van het huidige Fries Verzetsmuseum het publiek geconfronteerd met een aangrijpend beeld: in de Oekraïne wordt aan de rand van een massagraf, waar lijken zichtbaar zijn, een Joodse man met de doodsangst in de ogen, omringd door toekijkende Duitse *SS*’ers en soldaten, door het hoofd geschoten. In een vorige presentatie was een dergelijk beeld niet te zien. Ook het Verzetsmuseum Junior in Amsterdam toont nu onomwonden de vernietiging in de kampen. In een verduisterd, onheilspellend vertrek, dat te bereiken is door het openschuiven van een deur in de vorm van een treinwagendeur, laten filmbeelden, aangevuld met ingekleurde animatiebeelden, de gebeurtenissen in een kamp als Auschwitz zien: de aankomst, de selectie, de terreur en de vernietiging. Uiteraard staat of valt deze vorm van ‘truthfinding’ met de mate waarin zo’n shockerende presentatie wordt getoond in een (historische) context met al zijn gelaagde interpretaties, die duidelijk maken dat de Holocaust meer is dan alleen een stapel lijken. Tijdens de openingsbijeenkomst van het Verzetsmuseum Junior op 16 oktober 2013 werd terloops aangestipt dat de samenstellers ervan overtuigd zijn dat ook de uiterste consequenties van de vervolging getoond moesten worden. De bezwaren dat deze voor de jeugdige bezoeker aangrijpend zijn en wellicht ‘een slapeloze

55 Beatrice Jongkind, ‘Een mokerslag voor Overloon. Oorlogsmuseum stelt haar uit vernietigingskamp Auschwitz niet tentoon’, *Trouw*, 12 juli 1990.

56 Rob van der Laarse, ‘Beyond Auschwitz? Europe’s Terrrorscapes in the age of Postmemory’, in: Marc Silberman and Florence Vatan (ed.), *Memory and Postwar Memorials. Confronting the Violence of the Past* (Studies in European Culture and History 2013), p. 84.

57 A.v. p. 82-85.

nacht' kunnen opleveren, wogen daar in hun ogen niet tegenop: 'daar zijn de gebeurtenissen te belangrijk voor'.⁵⁸

GEVOELIGHEDEN EN COMPROMISSEN

De opwinding over het voornemen menselijk haar uit Auschwitz te exposeren had tot gevolg dat de museale oorlogsinstellingen bij hun presentaties in de jaren negentig – nog meer dan voorheen – rekening hielden met de gevoelens van oorlogsgetroffenen en hun verwanten. Dit betrof niet alleen het exposeren van 'menselijke resten', maar ook het oproepen van wat we nu authenticiteitsbeleving noemen. Voor het Herinneringscentrum Kamp Westerbork was dit begin jaren negentig een actuele zaak in verband met het maken van plannen voor de herinrichting van het voormalig kampterrein. Bij de Stichting Voormalig Kamp Westerbork leefde de wens de herinneringen aan het kamp beter zichtbaar te maken. Het inrichtingsplan van de stichting uit 1990 liet zien dat niet gekozen werd voor een reconstructie van de oude oorlogssituatie, maar voor het op enkele plaatsen op symbolische wijze aangeven van de oorspronkelijke historische plekken.⁵⁹ Dit voornemen leverde bij voorbaat kritiek op. Zo zou het terrein wel eens een openluchtmuseum kunnen worden, vreesde het *Dagblad van het Noorden*.⁶⁰ Vooral het *NIW*, in de persoon van hoofdredacteur Mau Kopuit, verweerde zich in januari 1991 tegen elke mogelijke vorm van 'nabouwen' van het kamp: een reconstructie getuigde niet van goede smaak. Kopuit vreesde dat dit onvermijdelijk zou leiden tot

een Zaanse Schans van de vernietiging. [...] Men moet er niet aan denken wat in het kader van de reconstructie kan worden bedacht om het vroegere kamp voor huidige en toekomstige bezoekers zo echt en zo aanschouwelijk mogelijk te maken. Alleen of in samenwerking met de NS.

De herinnering levend houden viel te prijzen, maar niet tegen elke prijs, aldus een verontwaardigde Kopuit in het hoofdredactioneel commentaar van het weekblad. Als barakken worden herbouwd is 'de prijs te hoog, de smaak te bitter en het resultaat te onecht'.⁶¹ In de media was de reactie van Kopuit het meest uitgesproken.

58 Presentatrice Lisa Wade tijdens openingsbijeenkomst Verzetsmuseum Junior, een afdeling van het Verzetsmuseum Amsterdam, 16 oktober 2013.

59 'Kamp Westerbork. Inrichtingsplan kampterrein', Hooghalen, december 1990, Nationaal Archief, Ministerie VWS, DVVB en taakopvolgers, 2.27.23 inv. Nr. 66.

60 'Westerbork geen openluchtmuseum. Herinrichtingsplannen voormalig kampterrein verkeerd opgevat', *Dagblad van het Noorden*, 22 januari 1991.

61 Mau Kopuit, 'Te ver. *NIW* Commentaar ...', *NIW*, 30 november 1990.

Het is echter twijfelachtig of zijn op voorhand geuite bezwaren breed gedragen werden. Het Herinneringscentrum had zich, voordat het aan de onderneming begon, veel moeite getroost de wensen en gevoeligheden van betrokkenen te peilen. Na toetsing van de verschillende meningen kwam het centrum tot de conclusie dat tijd en omstandigheden rijp waren voor een meer inzichtelijke invulling van de locatie, zoals verwoord in het inrichtingsplan.⁶²

Hoe dan ook zou het traject van de inrichting van het voormalig kampterrein een proces van spitsroeden lopen worden. De eerste reacties maanden de inrichters al tot nog meer omzichtigheid en overleg met direct betrokkenen. Directeur Dirk Mulder sprak later over meer dan honderd vergaderingen en het raadplegen van talloze instanties, groepen en stichtingen.⁶³ De inrichtingscommissie opereerde onafhankelijk en zelfstandig, maar, zo benadrukte Mulder, er werd wel voortdurend rekening gehouden met de herinnering van de slachtoffers. Onnodig kwetsen diende te worden voorkomen.⁶⁴ Het terrein moet een waardige plek van herinnering, herdenking en bezinning zijn, zo vermeldde het inrichtingsplan. Want voor alles werd de belangrijkste doelgroep uiteindelijk gevormd door de mensen die sterk emotioneel bij het kamp betrokken waren: de oud-kampbewoners en hun verwanten, en nabestaanden van de slachtoffers. Een andere belangrijke doelgroep waren scholieren. Een bezoek aan het kampterrein van jong publiek werd gezien als een aanvulling op de ontvangst in het Herinneringscentrum. Voorts wilde Mulder ook passanten informeren: ‘We willen de toevallige toeristen die hier wandelen in de bossen wijzen op de historische plek waarop ze zich bevinden. Het was hier een geliefde plek om argeloos je huifkar uit te spannen en te voetballen.’⁶⁵

Het plan dat na enige aanpassingen uiteindelijk in de zomer van 1992 gerealiseerd werd, voorzag in een op initiatief van oud-kampgevangenen tot stand gekomen monument van 102.000 stenen: voor elke gedeporteerde één. Benadrukt werd echter dat het totaal van de herinrichting niet het karakter van een monument moest krijgen, ‘maar primair enig beeld en gevoel geven van wat zich er op deze plek had afgespeeld’. Volgens Mulder was er gekozen voor een ‘museaal-educatieve benadering’, waarbij ‘symbolische vormen en associatieve elementen op terughoudende wijze, de meest wezenlijke aspecten van het kamp markeren’.⁶⁶ Naast het ‘ereveld’ van 102.000 stenen op de voormalige appèlplaats, bestond de inrichting uit terpachtige verhogingen die de plaatsen waar barakken of andere objecten hadden gestaan markeerden en enkele silhouetten van de barakken in een rui-

62 ‘Kamp Westerbork. Inrichtingsplan kampterrein’, Hooghalen, december 1990, Nationaal Archief, Ministerie VWS, DVVB en taakopvolgers, 2.27.23 inv. nr. 66 en vraaggesprek met Dirk Mulder, Hooghalen 25 juli 2013.

63 Uitspraak Dirk Mulder in: Louis Velleman, ‘Westerbork. De herinrichting van een schuldig landschap’, *De Groene Amsterdammer*, 17 juni 1992.

64 Vraaggesprek met Dirk Mulder, Hooghalen 25 juli 2013.

65 Birgit Donker en Karin de Mik, ‘Westerbork toont meer van het verleden’, *NRC*, 2 mei 1992.

neachtige stijl, uitgevoerd in sober grijs beton. Halverwege de vroegere hoofdstraat van het kamp, de *Boulevard des misères*, werd een informatiepunt geplaatst waarin foto's, panelen en een maquette de geschiedenis van het kamp lieten zien. Het oude padenplan werd teruggebracht om de bezoeker een indruk te geven van de ruimtelijkheid van het kampterrein.

Er was sprake van een ingetogen, symbolische reconstructie. Er waren geen pogingen ondernomen om originele barakken, die na de sloop van het kamp elders een tweede leven hadden gekregen, terug te vinden, te restaureren en op de oorspronkelijke plek van het voormalig kampterrein te herplaatsen. Toch was er ook sprake van het 'nabouwen van het verleden': aan de rand van het oorspronkelijke kampterrein werd een nagemaakte wachttorens geplaatst, een deel van de gracht uitgegraven en een stuk prikkeldraadomheining aangebracht.

Leidend en overheersend was echter het dichterbij halen van de geschiedenis door het aanbrenge van symbolische markerings-elementen. Een 'werkelijke' inleving in het verleden door het verleden beeldend te presenteren was niet het doel, want dat zou de sereniteit van de omgeving verstoren. Het bleef bij aanstippen. Een minder ingetogen 'verlevendiging' van het verleden zou in slechte aarde zijn gevallen bij de overlevenden en nabestaanden. Waarvoor angst bestond, is niet gebeurd: er is geen 'Zaanse Schans van de vernietiging' ontstaan. Maar de herinrichting die herdenken – op een plek van sereniteit – en (educatief) informeren – door een mate van inleving – vloeiend moest samenbrengen, overtuigde door de gesloten compromissen uiteindelijk niet. Bij de herinrichting was begrijpelijk veel rekening gehouden met de ervaringsgeneratie en haar herinnering, maar de consequentie daarvan was dat er een verwarrende en onoverzichtelijke mix ontstond van informatieve elementen en nieuw toegevoegde herdenkingsplekken, naast het al bestaande monument van de omhoog gekrulde rails. Er werd een (te) sterk beroep gedaan op het constructieve en associatieve vermogen van de bezoeker. Ook verschillende onderdelen die nadien in de loop van de tijd aan de inrichting werden toegevoegd konden de samenhang niet verbeteren, integendeel.

Twintig jaar later zijn de inzichten van het Herinneringscentrum veranderd. De kracht van de locatie wordt meer onderkend en de wens leeft door contextualisering van constructies het verleden nu daadwerkelijk inzichtelijker te maken. Het behoud van materiële authenticiteit heeft meer aandacht en het aspect van de inleving in het verleden krijgt nadrukkelijk accent. Met als gevolg dat nu wél pogingen worden gedaan om de spaarzame (restanten van) authentieke barakken, die zich elders bevinden, te redden en terug te brengen naar de oorspronkelijke plek. Zo blijkt eens te meer dat niets veranderlijker is dan de (museale) omgang met het verleden.

66 Dirk Mulder, 'Een vormgegeven verwerking', in: Dirk Mulder en Ben Prinsen (red.), *Bronnen van herinnering*, Westerbork Cahiers nr. 1 (Assen 1993), p. 45, 46.

PERSOONLIJKE GETUIGENISSEN

Vanaf eind vorige eeuw is een sterke opleving van de historische belangstelling waarneembaar. Kenmerk daarvan is de groeiende fascinatie voor het persoonlijke verhaal. Zoals Kees Ribbens constateert was er niet zozeer sprake van een ‘min of meer eenduidig verhaal in opgaande lijn waarin de wederwaardigheden van de politieke en maatschappelijke elite gelijkgesteld werden aan de nationale geschiedenis’, maar werd de geschiedenis eerder een ‘bonte verzameling verhalen’, waarin elk personage aan bod kan komen. In een tijd van sterke individualisering houdt deze belangstelling voor het persoonlijke verhaal nog altijd aan.⁶⁷ Onder de beeldbepalende oorlogsmusea werd het centraal stellen van het persoonlijke verhaal een favoriete overdrachtsvorm. Dat is in huidige museale presentaties nog altijd het geval. De betrokkenheid van bezoekers wordt vergroot doordat het publiek in staat wordt gesteld zich te identificeren met individuele ervaringen en persoonlijke getuigenissen. De afstandelijke feitelijke geschiedenis wordt teruggebracht tot subjectieve herinneringen van individuen.

Toen het persoonlijke verhaal in de museale presentaties nog nauwelijks aan bod kwam, speelden ooggetuigenissen toch al een vooraanstaande rol in de oorlogsmusea. Althans, vanaf de jaren tachtig verzorgden vooral oud-verzetmensen als vrijwilliger rondleidingen en, gevraagd en ongevraagd, verhaalden zij daarbij van hun eigen ervaringen. Er was sprake van contact en interactie met bezoekers, vooral met de jeugd. In feite was het integreren van getuigenissen in de museale presentaties midden jaren negentig een late reactie op de belangstelling voor de persoonlijke overlevering, die zich eerder al in het onderwijs en in de geschiedschrijving had ontwikkeld. In het onderwijs werden vanaf het eind van de jaren zeventig op meer georganiseerde wijze gastlessen verzorgd door oorlogsgetuigen. De gedachte hierbij was dat het verhaal van zij die de oorlog hadden meegemaakt, als een rechtstreekse toegang tot het verleden, leerlingen meer aanspreekt dan een les uit het geschiedenisboek. In het bijzonder de Anne Frank Stichting vervulde hierin een bemiddelingsrol. Midden jaren tachtig was daar een bestand opgebouwd van 150 gastsprekers die in twee jaar elfhonderd schoolklassen bezochten. Ook de Stichting Samenwerkend Verzet 1940-1945 ging in die periode gastlessen verzorgen. Als gastsprekers werden nu ook overlevenden van de Jodenvervolg ingezet en zij die tijdens de oorlog in Nederlands-Indië verbleven.⁶⁸ Overigens zijn gastsprekers nog altijd op scholen actief. Nadat de Commissie Jeugdvoorlichting van het Samenwerkend Verzet zich in 1995 had opgeheven, werd eind 1999 het Landelijk Steunpunt Gastsprekers WO II-Heden in het leven geroepen. De groep getuigen, die onvermijdelijk in aantal terugloopt, is in de loop van de tijd ‘ver-

⁶⁷ Ribbens, *Strijdtonelen*, p 5, 8.

⁶⁸ Hondius, *Oorlogslessen*, p. 153-171.

jongd': er wordt nog slechts verhaald over de jeugdherinneringen.⁶⁹ Van meet af aan heeft het Steunpunt nauw samengewerkt met de oorlogs- en verzetsmusea en herinneringscentra. Deze betrokkenheid van het museumveld blijkt onder meer uit het feit dat de werkzaamheden van het Steunpunt vanaf zijn oprichting vanuit het Herinneringscentrum Kamp Westerbork worden gecoördineerd.⁷⁰

Persoonlijke verhalen kregen in de loop van de jaren zeventig ook serieuze belangstelling in de geschiedschrijving. Onder de aanduiding *oral history* richtten steeds meer historici en andere onderzoekers zich op onbekende verhalen en herinneringen van – veelal – 'gewone' mensen. Er ontstond een brede praktijk van interviewen.⁶⁹ Vooral het vastleggen van de persoonlijke herinneringen aan de Tweede Wereldoorlog was populair. Vanuit een brede, zowel academische als publieke, interesse voor de persoonlijke oorlogsherinneringen was er zelfs sprake van een heuse *memory boom*.⁷²

Deze algehele interesse voor de mondelinge overlevering resulteerde in aandacht voor gestructureerde collectievorming en archivering. Verschillende interviewprojecten kwamen van de grond. Internationaal sprak het omvangrijke Spielberg-project tot de verbeelding. Geïnitieerd door filmregisseur Steven Spielberg werden door de Survivors of the Shoah Visual History Foundation in de periode 1995-1998 bijna 52.000 interviews met ooggetuigen, voornamelijk overlevenden van de Holocaust, vastgelegd.⁷³ Daarvan zijn ruim duizend interviews in Nederland opgenomen. Nog eens duizend zijn interviews met Nederlandse Joden die na de oorlog naar Israël, de Verenigde Staten en andere landen geëmigreerd zijn, maar ook met Duitse vluchtelingen die vóór de oorlog naar Nederland uitweken, verzetsmensen en bevrijders.⁷⁴ In het vws-programma Erfgoed van de Oorlog (2007-2010) lag de nadruk sterk op het vastleggen, ontsluiten en beheren van getuigenverhalen. Verschillende instanties, waaronder een aantal oorlogsmusea, dienden bij het ministerie projectvoorstellen in. Zo kregen het Joods Historisch

69 A.v., p. 244-250.

70 Naast gastsprekers die hun persoonlijk verhaal over van de Tweede Wereldoorlog vertellen, zijn er tegenwoordig ook sprekers die over recente conflicten en vredesmissies verhalen. Het Landelijk Steunpunt wordt financieel mogelijk gemaakt door het ministerie van vws. Naast de museale oorlogsinstellingen zijn de meeste organisaties van vervolgingslachtoffers en verzetsdeelnemers bij het Steunpunt vertegenwoordigd. In 2013 waren ongeveer 200 gastsprekers voor het Steunpunt actief. <http://www.steunpuntgastsprekers.nl> (geraadpleegd 23 augustus 2013).

71 Zie over de geschiedenis van *Oral History* in Nederland: Selma Leydesdorff, *De mensen en de woorden. Geschiedenis op basis van verhalen* (Amsterdam 2004).

72 Jay Winter, *Remembering War. The great war between memory and history in the twentieth century* (New Haven/Londen, 2006), p. 1.

73 University of Southern California Shoah Foundation Institute. The Institute for Visual History and Education: <http://sfi.usc.edu/> (geraadpleegd 6 augustus 2013).

74 <http://www.jhm.nl/bezoek/kenniscentrum/tweeduizend-getuigen-vertellen> (geraadpleegd 6 augustus 2013).

Museum en de Hollandsche Schouwburg de gelegenheid de hiervoor genoemde tweeduizend ‘Nederlandse’ interviews uit het archief van het USC Shoah Foundation Institute voor een breed publiek toegankelijk te maken.

Voor de inrichting van museale presentaties over de oorlog in de jaren tachtig kwam de groeiende belangstelling voor het persoonlijke verhaal nog te vroeg. Conservatoren gaven vooralsnog de voorkeur aan het weergeven van een zo feitelijk mogelijk relaas: vooral wetenschappelijke historische overzichten werden gepresenteerd. Het accent lag op informatie en kennisoverdracht. Er bestond huiver voor het individuele verhaal, waarin romantisering, te veel emoties en een te persoonlijke inkleuring de overhand zouden kunnen krijgen.

Medio jaren negentig leken bezwaren tegen het integreren van persoonlijke verhalen minder zwaar te wegen. In de omgang met de jaren ’40-’45 werd de herinnering steeds meer verbonden met de behoefte om te herdenken. Herinneringscentra op een historische locatie gingen een vooraanstaande plaats innemen. Persoonlijke geschiedenissen werden in relatie gebracht met een tastbare herinneringsplek. Daarnaast groeide het inzicht dat individuele verhalen een – ogenschijnlijk – ongecompliceerde authenticiteit bezitten, die de betrokkenheid van bezoekers kan vergroten en het publiek in staat stelt zich te identificeren met de getuigenissen. Het besef groeide dat ervaringen van ‘gewone’ mensen de betekenis en de gevolgen van de oorlog terugbrengen tot begrijpelijke, menselijke proporties en meer tot de verbeelding spreken dan een abstracte weergave van historische feiten.

Vrijwel zonder uitzondering legden de musea in hun vernieuwde inrichtingen het accent op persoonlijke herinneringen. Zo visualiseerde het Verzetsmuseum Friesland het centrale thema ‘keuzes’ in de nieuwe presentatie uit 1995 door hieraan vier gezinsgeschiedenissen met individuele ervaringen te koppelen. Ook het Herinneringscentrum Kamp Westerbork maakt met de nieuwe inrichting van de basisexpositie in 1999 een gerichte ommezwaai, door voor persoonlijke verhalen als rode draad te kiezen.⁷⁵ Persoonlijke verhalen, gebeurtenissen en ervaringen om de abstracte omvang van het drama te kunnen begrijpen. ‘Het aantal van 102.000 is niet een getal, 102.000 keer een moord op één mens: een moeder, een vader, een opa, een zoon, een buurvrouw, een kind’, lichtte directeur Mulder het vernieuwde concept toe.⁷⁶ *Eyecatcher* bij het begin van de expositie is een eenvoudige briefkaart met een groene postzegel van vijf cent erop: van Hennie, gericht aan Mej. K. Vermeulen in Bussum. ‘Het laatste levensteken van mij. Ik zit in de trein naar Polen’. In open te schuiven laatjes bevinden zich originele briefjes, geschreven in het kamp of in de trein, met als boodschap de onvermijdelijke reis naar ‘het Oosten’

75 Inrichtingsplannen basisexpositie Herinneringscentrum Kamp Westerbork (1997-1999). Archief Stichting HCKW.

76 Hanneloes Pen, Kamp Westerbork in een historisch kader’, *Het Parool*, 7 april 1999.

met daarnaast de blijvende hoop op een goede toekomst. Een aantal geopende, uit die periode ogende koffers neemt een prominente plaats in de opstelling in. Ook al is de specifieke herkomst van de koffers onbekend, ze staan symbool voor het ont-heemd zijn. Vanwege het persoonlijke, individuele karakter ervan roepen ze een inleving op. De koffers fungeren als aanknopingspunten voor aangrijpende levensgeschiedenissen. In een deel van de expositie kunnen bezoekers via kop-telefoons naar verschillende levensverhalen luisteren. De personalisering van de geschiedenis wordt voorts gevisualiseerd door een wand met portretfoto's in huiselijke fotolijstjes van wisselend formaat, die later aan de expositie is toegevoegd (zie afbeelding 40; zie ook afbeelding 41). De vergelijking dringt zich op met de imposante *Tower of Faces/Tower of Life* in het United States Holocaust Memorial Museum in Washington: in een hoge, smalle galerij zijn daar meer dan duizend 'gewone' foto's te zien van inwoners van de verdwenen Joodse gemeenschap van de Litouwse sjtet Ejszyszki, gemaakt tussen 1890 en 1941. Dit is een poging om de talloze – met name in Oost-Europa – 'naamloos' gebleven slachtoffers een 'gezicht' te geven.⁷⁷ In de expositie van Westerbork worden verder tal van voorwerpen van overlevenden getoond, zoals van Lex van Weeren, 'trompettist van Auschwitz'. Zijn verhaal over 'overleven' wordt verbonden aan het geëxposeerde muziekinstrument. Een ander gevisualiseerd persoonlijk verhaal is dat van Jules Schelvis, die met zijn vrouw Rachel Schelvis op 1 juni 1943 naar Sobibor werd gedeporteerd. Direct na aankomst werden zij van elkaar gescheiden. Rachel werd vergast, Jules geselecteerd voor werk. De enige tastbare herinnering aan zijn vrouw is een kleine spiegel met op de achterkant haar portret. Hij heeft het onder alle omstandigheden bij zich gedragen. Kort na de bevrijding raakte het spiegelkje zoek. Terug in Nederland liet Jules een replica maken. Het kleinood is in de vitrine geëxposeerd.

Het Nationaal Monument Kamp Vught heeft bij de inrichting van 2002 eveneens het 'verhaal van mensen' als uitgangspunt genomen: 'Het waren mensen die als dader, als slachtoffer, als omstander of als helper betrokken waren bij de geschiedenis. De "menselijke maat" staat centraal'.⁷⁸ In een van de expositieruimtes van het herinneringscentrum worden in 46, strak geformeerde betonnen U-vormige zuilen evenzoveel hoofdzakelijk persoonlijke verhalen gepresenteerd. Soms wordt een object getoond waarachter een individuele ervaring schuilgaat, dan weer een gefilmd verhaal van een ooggetuige, een geluidsfragment van een interview of foto's uit het familiealbum, waar citaten aan verbonden zijn. Het geheel biedt de bezoeker de mogelijkheid vanuit de eigen belangstelling en op eigen niveau een keus te maken uit de aangeboden persoonlijke verhalen en andere persoonsgerichte informatie.

77 Zie: Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust*, p. 151-152.

78 Zie: Jeroen van den Eijnde, 'Presentatie van het voorlopig ontwerp Nationaal Monument Kamp Vught', Eindhoven/Amsterdam/Vught, november 2001. Zie ook: Hijink, *Het gedenkteken, de plek, en de herinnering*, p. 277.

Een ander voorbeeld betreft de reizende tentoonstelling *Oorlogskind*, die het NIOD in het herdenkingsjaar 2005 samenstelde. Deze expositie, die in alle Nederlandse provincies te bezichtigen was, koppelde persoonlijke verhalen aan authentieke objecten met een persoonlijke betekenis. Aan de hand van een dierbaar, persoonlijk voorwerp uit de oorlogsjaren vertelden twaalf volwassenen in een videoportret over hun uiteenlopende ervaringen als kind in oorlogstijd. Beeldschermen presenteerden de gefilmde interviews en in vitrines stonden bij het verhaal horende originele objecten opgesteld. Het voorwerp bleek in hun verdere leven van grote emotionele waarde te zijn.⁷⁹ Zo was van Hilda Eikelboom-Post, de dochter van de ter dood gebrachte verzetsman Johannes Post, een zorgvuldig bewaard gebleven kinderserviesje te zien. In het interview vertelde zij dat het serviesje een verjaardagsgeschenk van haar vader was. Spoedig na de verjaardag moest de familie onderduiken, elk gezinslid afzonderlijk. Het geschenk bleek een afscheidscadeau te zijn. In een andere vitrine lag een ogenschijnlijk weinig imponerend luciferdoosje afkomstig van oud-politicus en burgemeester Ed van Thijn, die tijdens de bezettingsjaren op achttien onderduikadressen verbleef, terwijl zijn ouders ergens anders waren ondergedoken. In het videoportret vertelde Van Thijn dat het doosje hem destijds, maar ook later altijd zeer dierbaar is gebleven:

Elke avond voor het slapen gaan haalde ik mijn kostbaarste bezit tevoorschijn; een luciferdoosje met daarin twee postzegels; één zegel met de Nederlandse koningin Wilhelmina, symbool van het goede. En de tweede zegel met de Duitse leider Adolf Hitler als symbool van het kwaad. Door deze afbeelding had ik met dikke potloodstrepen een kruis gezet.⁸⁰

De tentoonstelling van het NIOD gaf een eigen invulling aan een beproefd concept.⁸¹ Het Haagse Museon had al eerder in een tijdelijke tentoonstelling de ervaringen van kinderen centraal gesteld. In de huidige vaste opstelling van het museum is een aparte ruimte ‘kind in oorlog’ ingericht, met als uitgangspunt: hoe is het om kind te zijn in oorlogstijd? Vierendertig bekende en onbekende mensen vertellen over hun levendige jeugdhervindingen aan de Tweede Wereldoorlog.⁸²

79 Erik Somers, ‘Traveling exhibition: War Child’, in: Clive Barrett and Joyce Apsel (eds.), *Museums for peace: transforming cultures* (INMP Den Haag 2012), p. 134-143.

80 *Oorlogskind. Verhalen en foto's van kinderen in oorlogstijd* (Amsterdam 2005). Bijlage bij de *Anne Frank Krant* 2005 naar aanleiding van de tentoonstelling ‘Oorlogskind’. De tentoonstelling maakte tot en met 2006 een rondreis langs alle Nederlandse provincies. Van 2007 tot 2009 was de expositie in het Oorlogsmuseum Overloon te zien.

81 De Anne Frank Stichting had in 1989 al een onderwijsproject opgezet: *Kind in Oorlog*. Volwassenen die in de oorlog 10-14 jaar oud waren vertelden over hun ervaringen als kind in oorlogstijd in een gefilmd videoportret.

82 Joke van Grootheest en Gert-Jan van Rhijn, *Kind in Oorlog* (Den Haag 2009) en <http://www.museon.nl/nl/node/225> (geraadpleegd 24 augustus 2013).

Dat persoonlijke geschiedenissen indruk maken en een grote zeggingskracht hebben – denk alleen al aan het succesverhaal van het dagboek van Anne Frank – blijkt ook uit verschillende onderzoeken. Zo stelt het Vrijheidsonderzoek, uitgevoerd in 2011, vast dat van de mensen die belangstelling hebben voor de Tweede Wereldoorlog, de meesten geïnteresseerd zijn geraakt door persoonlijke verhalen.⁷⁹ Een representatief onderzoek van de Nationale Jeugdraad (NJR) onder jongeren uit hetzelfde jaar komt tot vergelijkbare bevindingen: jongeren worden geraakt door persoonlijke verhalen over de oorlog en zijn het best te benaderen wanneer de geschiedenis voelbaar wordt gemaakt. De NJR doet daarbij de aanbeveling om uit het ruim voor handen zijnde historische materiaal op educatief terrein vooral de individuele verhalen naar voren te halen.⁸⁴

In de meest recente museale oorlogspresentaties is de persoonlijke invalshoek onverminderd een belangrijk uitgangspunt. Het in 2013 geopende Fries Verzetsmuseum brengt onder het motto ‘een verhaal dat je raakt’ de geschiedenis van de Friezen en Friesland in beeld vanuit persoonlijke verhalen en herinneringen. Tijdens de conceptontwikkeling van de inrichting deed de studierichting Cultureel Maatschappelijke Vorming aan de NHL Hogeschool in Leeuwarden begin 2013 onderzoek naar de wijze waarop het Fries Verzetsmuseum de geschiedenis van de oorlog het meest aansprekend voor jongeren kan presenteren. Zeven leerlingen tussen de 12 en 16 jaar voerden het onderzoek uit door medeleerlingen te ondervragen. Een van de conclusie c.q. aanbevelingen van de NHL Hogeschool luidde:

Vertel het verhaal van de oorlog aan jongeren door middel van verhalen. Jongeren leren veel feiten en grote gebeurtenissen uit de oorlog op school. Zij willen in het museum juist ervaren hoe het leven van individuen eruitzag in die tijd. Zij horen graag persoonlijke verhalen van helden, gewone mensen, mensen uit het verzet, maar ook die van de kant van de bezetter.⁸⁵

Ofschoon het hier een beperkt onderzoek betreft, waardoor aan de uitkomst niet te veel waarde kan worden gehecht, geeft het een indicatie van de verwachtingen die bij een jong publiek leven bij een bezoek aan een oorlogsmuseum, in dit geval het Fries Verzetsmuseum. Twee andere aanbevelingen die de jonge onderzoekers deden waren: zorg dat het museum aantrekkelijk wordt voor jongeren door een

83 ‘Nationaal Vrijheidsonderzoek 2011’, Bureau Veldkamp (Dieter Verhue, Rogier van Kalmhout en Bart Koenen) in opdracht van het Nationaal Comité 4 en 5 Mei, april 2011.

84 Nationale Jeugdraad, ‘Jongeren over oorlog herdenken’, onderzoeksverslag NJR panel, onderzoek verricht op verzoek van het ministerie van VWS, november 2011.

85 Marije van Tuinen, ‘Rapportage Jongeren Denktank Fries verzetsmuseum’, Social Work, CMV, NHL Hogeschool, Leeuwarden, 2013. Archief Stichting FVM.

dynamische en actieve omgeving te creëren en ‘Laat de expositie of activiteit een zintuiglijke ervaring zijn’.⁸⁶

Aan de voorkeur voor persoonlijke verhalen wordt in de recente presentatie van het Fries Verzetsmuseum overtuigend invulling gegeven. Een van de twee grootste expositiezalen heeft als titel *Ontmoetingen* meegekregen. Aan de wand kijken portretten van willekeurige personen uit de oorlog, oud en jong, de bezoeker indringend aan. De hoge ruimte is gevuld met banieren, op elke banier meer dan levensgroot de afbeelding van een persoon. Acht levensverhalen en herinneringen staan centraal. Achter de banieren wordt een enkel sprekend persoonlijk object getoond, dat verbonden is aan het betreffende levensverhaal. Sommige verhalen zijn te beluisteren, andere worden in teksten gepresenteerd. De persoonlijke verhalen zijn zo geselecteerd dat verschillende aspecten van inwoners van Friesland in de jaren '40-'45 aan de orde komen. Zo is er aandacht voor de verhalen van NSB-burgemeester Gerben Feitsma van Kollumerland, de Joodse Bram en Eva Beem, verzetsman Durk Dijkstra, en Gerben Minnema, een boer uit Damwâld die bij een razzia werd opgepakt (zie afbeelding 42 en boekomslog).

Het nieuwe Verzetsmuseum Junior van het Verzetsmuseum Amsterdam staat zelfs helemaal in het teken van levensgeschiedenissen (zie afbeeldingen 61-63). Een viertal kinderen is het middelpunt van de museale vertelling. In een realistisch nagebouwd decor van woningen en een straatbeeld uit de oorlog ervaren jeugdige bezoekers wat het is om kind te zijn tijdens de oorlog, door zich in te leven in de persoonlijke verhalen van deze geportretteerde kinderen. Het museum onderscheidt vier hoofdthema's: verzet, collaboratie, vervolging en dagelijks leven. De persoonlijke verhaalelementen komen hierin op verschillende manieren aan bod en komen terug in interactieve spelelementen, waarbij keuzes en dilemma's van de personen worden voorgelegd. Chronologie en feiten zijn belangrijk, maar zo veel mogelijk verwerkt in de verhalen van de hoofdpersonen. Het percentage NSB'ers in Nederland wordt bijvoorbeeld verhelderd aan de hand van het aantal NSB-kinderen (2) in één willekeurige schoolklas.⁸⁷

Alles wijst erop dat persoonlijke verhalen ook in de toekomst in exposities van de oorlogsmusea een vooraanstaande rol zullen blijven spelen. De ‘tastbare’ herinneringen in woord, geluid en materiële vorm blijven, met het wegvallen van de oorlogsgeneratie, behalve op internet vooral nog in musea voortbestaan. Het is begrijpelijk dat tegen het accentueren van de persoonlijke invalshoek inhoudelijke bezwaren zijn aan te voeren. Zo dreigde van meet af aan vooral het herinnerings-

86 A.v.

87 ‘Inhoudelijk projectplan Kindermuseum van het Verzetsmuseum Amsterdam’, projectteam, mei 2010. ‘Uitgangspunten scenario’s hoofdpersonen Kindermuseum’, Karen van Tessel voor projectgroep, 20 augustus 2012. ‘Scenario’s hoofdpersonen Kindermuseum’, 28/29 november 2012. Ter hand gesteld aan auteur.

beeld van ‘slachtoffers’ de boventoon te voeren, omdat hier nu eenmaal de meeste getuigenissen van zijn vastgelegd. De laatste jaren komt hierin wat meer evenwicht. Zo komt bijvoorbeeld de daderkant van het verhaal steeds meer naar voren. Deze wending heeft zich in de literatuur en in het historisch onderzoek al gedeeltelijk voltrokken, maar naar verwachting zal deze ontwikkeling naar een ‘nieuw regime van herinnering’ met het afnemen van het aantal ooggetuigen ook in de erfgoedpraktijk sterker worden.⁸⁸

Tegen het gebruik van persoonlijke verhalen worden meer bezwaren aangevoerd. Zo hebben volgens cultuurhistoricus Pim de Boer, de populariteit van *oral history* en de *memory boom* geleid tot een ongewenste vervaging van de grenzen tussen herinneren en geschiedschrijving.⁸⁹ Door zich te richten op de erfgoedbetekenis van objecten en het verhaal achter het voorwerp en de getuigenissen, hebben ook de musea het accent verlegd naar de herinnering. In het streven naar een verhalende individualisering van het verleden hebben concrete geschiedenissen plaatsgemaakt voor bijeengebrachte herinneringen. Maar ten aanzien van het waarheidsgehalte van ooggetuigenissen bestaat in wetenschappelijke kring weinig fiducia. Zo hield de geheugendeskundige, hoogleraar experimentele psychologie, Willem Albert Wagenaar, ten tijde van de rechtszaak tegen de van oorlogsmisdaden verdachte Demjanjuk begin jaren negentig een vlammend betoog om de betrouwbaarheid van het geheugen van (oorlogs)getuigen ernstig in twijfel te trekken, als het om dergelijke emotionele kwesties zoveel jaar na dato gaat: bij de reproductie van herinneringen spelen (te)veel subjectieve elementen een rol.⁹⁰ ‘Het geheugen is een onbetrouwbaar bezit’, is daarop voortbouwend dan ook de stellige overtuiging van sociologe Jolande Withuis. Zij stelt dat, hoe individueel het geheugen ook moge zijn, het geen exclusief bezit is. Herinneringen zijn onlosmakelijk verbonden aan interpretaties. Deze worden gevormd door allerlei omgevingsfactoren, die in de loop van een mensenleven kunnen veranderen waardoor ook de herinneringen veranderen.⁹¹ Historicus Ido de Haan gaat nog verder door te beweren dat getuigenissen van overlevenden niet alleen niets toevoegen aan het inzicht over de Jodenvervolging, maar ook dat ondergaan leed en ondergane emotie een betrouwbare getuigenis belemmeren.⁹² En historica Diennek Hondius

88 Rob van der Laarse, ‘Kunst, kampen en landschappen. De blinde vlek van het dadererfgoed’, in: Van Vree en Van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering*, p. 191.

89 Pim de Boer, ‘Geschiedenis, herinnering en “Lieux de mémoire”’. In: Rob van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005), p. 48.

90 Douwe Draaisma, *Waarom gaat het leven sneller als je ouder wordt. De geheimen van het geheugen* (Amsterdam/Groningen 2001), p. 131-158.

91 Jolande Withuis, ‘Over de sociale context van het autobiografisch geheugen. Een kleine sociologie van het herinneren’, *Cogiscope*, nr. 1, p. 7-12.

92 Ido de Haan, *Na de ondergang. De herinnering aan de Jodenvervolging in Nederland 1945-1995* (Den Haag 1997), p. 188.

kwam na onderzoek naar gastsprekers op scholen tot de conclusie dat de getuigen hun eigen ervaringen nog al eens vervlechten met andere betogen en regelmatig de plank mislaan.⁹³ Kortom, persoonlijke overlevering is een betekenisvolle, maar ook een subjectieve, en vaak emotionele bron. Evenals alle historische bronnen moeten ook getuigenissen worden onderworpen aan gedegen bronnenkritiek, getoetst aan ‘feiten’ en geduid vanuit hun historische samenhang. Desondanks zullen ze in een museale context discussie blijven oproepen. Bezoekers krijgen immers met getoonde interviews vaak een sterk geregisseerd beeld voorgeschoteld. Wat ze niet zien en te horen krijgen is het bredere relaas van waaruit deze fragmenten zijn gekozen. Zoals het gehele verhaal voor hen verborgen blijft, zo blijft ook de tentoonstellingsmaker als ‘regisseur’ verborgen achter de schermen.

Een ander punt van zorg, verbonden aan het accentueren van persoonlijke verhalen, is het gevaar van een verregaande simplificatie: het zicht op de brede context van de geschiedenis kan (te) ver naar de achtergrond worden gedreven. Historicus Frank van Vree voorziet voorts dat een sterke gefictionaliseerde personalisering van de geschiedenis het perspectief op de Tweede Wereldoorlog beperkt, met een mogelijk verlies van analytische inzichten tot gevolg. Er wordt namelijk afstand genomen van het nationalisme en de politieke ideologieën die het vele geweld van de twintigste eeuw hebben voortgebracht. Hij vreest dat museumbezoekers niet verder komen dan de vaststelling dat het ‘allemaal verschrikkelijk is geweest’. Van Vree voorziet dat de beeldvorming van de Tweede Wereldoorlog zich daarmee steeds verder dreigt te verwijderen van de complexe historische omstandigheden waaruit de oorlog is voortgekomen. Om daar vervolgens, in relatie tot een actuele betekenisgeving, waarschuwend aan toe te voegen:

er gaapt inmiddels een peilloze kloof tussen de populaire voorstellingen van de oorlog en de kennis van dat verleden. En dat is niet zonder gevaar: want historisch besef, dat slechts leunt op noties en emoties, is niet alleen manipuleerbaar, maar geeft uiteindelijk ook geen inzicht in de maatschappelijke en politieke ontwikkelingen die tot die oorlog en de vernietiging hebben geleid – en die zich in een of andere vorm, ook vandaag de dag zouden kunnen voordoen.⁹⁴

In deze waarschuwende woorden van Van Vree ligt de opdracht besloten waaraan inrichters van tentoonstellingen invulling zouden moeten geven: voldoende historische context bieden om de persoonlijke getuigenissen van waarde te kunnen laten zijn. De betekenis van de getuigenissen moet niet alleen liggen in het oproe-

⁹³ Hondius, *Oorlogslessen*, p. 233-235.

⁹⁴ Frank van Vree, ‘Door de ogen van de slachtoffers. De gevaren van een beperkt perspectief op de Tweede Wereldoorlog’, *Kleio*, jaargang 52, april 2011, nr. 2.

pen van inleving en emotionele betrokkenheid, maar dient tevens illustratief of exemplarisch te zijn om grotere historische verbanden in kaart te brengen. Dat kan gebeuren door wat cultuurwetenschapper Aleida Assmann *Rückkopplungen* noemt: via een terugkoppeling wordt het ‘abstracte’ verhaal een individueel verhaal, dat vervolgens betekenis krijgt door een brug te slaan naar het heden. Het gaat daarbij om de ‘kwaliteit’ van de geselecteerde herinneringen. Door getuigenissen in de context van het heden en de huidige samenleving te plaatsen, worden herinneren geen loze, rituele herinneringen.⁹⁵ Door verantwoorde – selectieve – keuzes te maken hebben conservatoren en andere museumrichters in dit proces een sterke sturende rol.

Tot slot kunnen persoonlijke getuigenissen ook inzicht bewerkstelligen op een ander vlak: de uitwerking van oorlog, geweld en onderdrukking op het persoonlijk leven. Kamp Westerbork wil juist dit aspect naar voren brengen, geeft directeur Mulder aan:

Dat mensen minder kennis hebben van de algemene oorlogsgeschiedenis vind ik minder belangrijk dan dat mensen meer kennis krijgen van wat oorlog in een mensenleven kan betekenen. Omdat je daarmee ook de kennis krijgt over hoe lang de oorlog kan doorwerken. En doorwerking van de oorlog in de volgende generaties vind ik van wezenlijk belang.⁹⁶

FICTIE EN WERKELIJKHEID

Musea spelen in op de toegenomen behoefte het verleden te beleven en te ervaren door, naast het benadrukken van de authenticiteit van het verhaal door middel van authentieke objecten, een historische werkelijkheid te construeren met uiteenlopende technieken, replica’s en andere middelen.⁹⁷ De museale representatie is daarmee beland in een realiteit die zich tussen fictie en werkelijkheid begeeft; een representatie die we tot dan toe alleen van de speelfilmwereld kenden.⁹⁸ Het vertrouwen van het publiek in de autoriteit van het ‘traditionele’ museum is daarmee niet langer uitsluitend gebaseerd op het garanderen van de absolute echtheid van

95 Assmann noemt in dit verband ook de term ‘Verfestigung’. Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit* (München 2006), p. 247-250.

96 Interview Esther Captain met Dirk Mulder, in het kader van het onderzoek *Tonen van de oorlog*, 21 januari 2011.

97 Rob van der Laarse, ‘Erfgoed en de constructie van vroeger’, in: Rob van der Laarse (red.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005), p. 7.

98 Marianne Eekhout, “‘The past may inhabit us, but we do not inhabit it.’ Authenticiteit in de erfgoedfilm en het museum in Groot-Brittannië in de jaren tachtig en negentig”. In: *Leidschrift. Verleden in beeld. Geschiedenis en mythe in film 24-3* (2009), p. 81-94.

getoonde authentieke objecten. Ongeacht de materiële authenticiteitswaarde blijft overigens de vraag hoe oorspronkelijk of ‘echt’ deze historische objecten feitelijk zijn als het museum objecten restaureert, weghaalt uit de oorspronkelijke omgeving en vervolgens in de context van een geconstrueerd verhaal plaatst. Nu is er welbeschouwd, altijd sprake van enscenering – een theoretische discussie die buiten het bestek van dit betoog blijft – maar waar het hier vooral om gaat is de constatering dat het gezag van het huidige museum nu ook wordt ontleend aan de gegarandeerde echtheid van de *beleving* van authenticiteit. Om de bezoeker het verhaal van het verleden beter te kunnen vertellen en de juiste historische beleving te kunnen bieden, nemen musea hun toevlucht tot tal van aansprekende vormconstructies, al dan niet met authentieke objecten. De musea haken in op een veranderende omgang met het verleden. Daarmee wijzigt ook de aard van het museum. Op het museum van de toekomst wordt, zoals theoretisch museoloog Peter van Mensch stelt, een beroep gedaan om zowel ‘authenticiteit als illusie, wetenschap én drama, didactiek én amusement’ te bieden.⁹⁹

De roep om meer authenticiteitsbeleving heeft zich ook doen gelden binnen beeldbepalende oorlogsmusea. Enkele musea zijn er bij de herinrichtingen van hun basisexposities al in de jaren negentig toe overgegaan verschillende gereconstrueerde historische omgevingen op te nemen. Het Verzetsmuseum Friesland richtte in zijn permanente presentatie in 1995 een eenvoudige zithoek in, met twee fauteuils, een tafel met kleedje en een jaren veertig schemerlamp. De bezoeker kon plaats nemen en een boek uit de boekenkast ter hand nemen. De presentatie van het Verzetsmuseum Amsterdam bestond aanvankelijk uit panelen en authentieke objecten. Na de verhuizing naar Gebouw Plancius in 1999 kreeg de presentatie reconstructie-elementen, die de sfeer van de oorlog moet oproepen. De bezoekers lopen door decors van straatbeelden. Achter het raam van een woning is met originelen en replica’s een waarheidsgetrouwe woonkamer nagemaakt. Langs opengeschoven vitrage wordt een blik gegund op Café Royale. Duidelijk zichtbaar op de ruit is het bordje ‘Voor Joden verboden’. Het Oorlogsmuseum Overloon introduceerde kort na de eeuwwisseling in zijn basisexpositie een constructie van een huiskamer zoals die er in de oorlogsjaren uitzag, met daarbij een voor het publiek toegankelijk vertrek voor onderduikers. De toonaangevende musea zijn echter niet of nauwelijks overgegaan tot de inrichting van diorama-achtige presentaties, met in uniformen of andere historische kledij aangeklede ‘etalagepoppen’, met uitzondering van een enkel diorama in de museumhal met oorlogsmaterieel in Overloon. Dergelijke opstellingen waren – en zijn – vooral terug te vinden in de vele particuliere militair-historische oorlogsmusea die Nederland rijk is.

Het Herinneringscentrum Kamp Westerbork presenteerde met de nieuwe in-

⁹⁹ Henrichs, Hendrik, ‘Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur’, in: *Tijdschrift voor Geschiedenis*, jrg. 17, nr. 2, 2004, p. 231.

richting in 1999 voor het eerst een gereconstrueerd tafereel: een gedeelte van een ingerichte woonbarak. Voor de houten wanden staat een hoog, ijzeren stapelbed met drie slaappleatsen. Op het onderste bed een geopende koffer en wat kleding. Aan een lijntje hangt hagelwit wasgoed. In het midden aan het plafond een eenvoudig hanglampje en aan het bed is een petroleumlampje bevestigd. Op de voorgrond: een hutkoffer, schoenen en een paar klompen. Voor het tafereel is een dik sisaltouw gespannen, dat moet voorkomen dat bezoekers de ruimte betreden (zie afbeelding 43).¹⁰⁰ Het *NIW* stond vooraan om andermaal bedenkingen te uiten. Vooral met dit nieuwe element zou het centrum ernaar streven een aantrekkelijke toeristische attractie te zijn, luidde het verwijt. ‘De nagebouwde barak zou niet misstaan in het Openluchtmuseum in Arnhem. Een andere tekst erbij of een andere gids, en de barak kan moeiteloos als illustratie dienen voor een aangenamer levenslot’, schreef hoofdredacteur Tamarah Benima.¹⁰¹ Overigens lijkt de wreveld van het opinieweekblad dieper te liggen: de historische locatie moest een herdenkingsplaats zijn en geen plek om het verleden op te roepen. In feite was het *NIW* afkerig van evocatie. De kracht van het verhaal moest gezocht worden in het verlaten en desolate karakter van de locatie. Met de wetenschap over het verschrikkelijke wat zich hier heeft afgespeeld, moest de ‘leegte’ van de plek alleen al voldoende zijn. In het aangehaalde *NIW*-artikel wordt dan ook gesproken van de ‘hachelijkheid’ van een museum bij het voormalige doorgangskamp. Hoewel de kritiek van het *NIW* in de meeste media niet werd gedeeld, had het blad toch een punt. De werkelijke verschrikkingen van de vervolging in zijn volle intentie zijn onmogelijk naar de ‘werkelijkheid’ te verbeelden. Zo beschouwd is zelfs de sobere presentatie in Westerbork al snel te ‘clean’ en te geconstrueerd. Om evenwel elke poging tot evocatie af te wijzen zou weinig realistisch zijn, aangezien het ‘onwetende’ publiek op een lege vlakte geen indruk krijgt van de realiteit van destijds.

Hoe ver verwijderd staat deze voorzichtige poging tot een evocatie van het onbevattelijke verleden inmiddels niet af van de nieuwe dynamiek van het belevingsmuseum? Bij een encenering van het verleden door een ‘belevingspresentatie’ is het uitgangspunt het ondergaan van het verleden en deze ‘werkelijk’ tot leven te laten komen. In een dergelijke gecreëerde presentatie speelt het authentieke object zo goed als geen rol meer. De bezoeker wordt meegevoerd door een, met veel techniek en multimedia ontworpen, levendige museaal historische voorstelling. Het feitelijke verhaal en het onderscheid tussen feit en fictie lijken daarbij niet zelden ondergeschikt gemaakt te worden aan het ervaren en beleven. De historische sensatie wordt nu opgeroepen door de *experience*. Was de twintigste eeuw

100 De barak-presentatie is nadien een enkele keer licht aangepast. Sommige objecten zijn vervangen door andere. In 2004 is de barak meer een aparte ruimte geworden, voorzien van een zoldering.

101 Tamarah Benima en Shirley Haasnoot, ‘Westerbork uitgebreid. Het kampeven uitgebeeld – met hagelwit wasgoed’, *NIW*, 16 april 1999.

vooral de periode van de *'interpreting museums'*, na de eeuwwisseling lijkt in de museumpraktijk 'beleving' het toverwoord en is er meer sprake van de *'performing museums'*.¹⁰²

Internationaal had het fenomeen van de *experience* al eerder zijn intrede gedaan. Het Britse Imperial War Museum was begin jaren negentig internationaal trendsetter onder de oorlogsmusea. Zo ondergaat het publiek daar in het expositiedeel over de Eerste Wereldoorlog de *Trench experience*. Het is najaar 1916 en de bezoeker loopt in een gereconstrueerde loopgraaf aan de Somme. Met lichteffecten, geluid en geuren wordt het front tot leven gebracht. Gewonde soldaten kermen, een aalmoezener probeert verlichting te brengen en een in zichzelf gekeerde Britse soldaat leest hoorbaar een brief van zijn geliefde. Dit is – of dit was – het front. Een andere *experience*-presentatie in het Londense oorlogsmuseum speelt zich af tijdens de *Blitzkrieg* in 1940. De bezoeker waant zich onder Engelse burgers in een schuilkelder tijdens een hevige luchtaanval op Londen. In een tien minuten durende presentatie krijgt de bezoeker een indruk van de gemoedstoestand van angstige burgers, ruikt hij de brandlucht, ziet door de kieren zoeklichten en hoort de gesprekken die gevoerd worden en andere geluiden.¹⁰³ Beide presentaties maken nog altijd deel uit van de vaste opstelling van het Imperial War Museum. De *flight-simulator* waarin de bezoeker plaats kon nemen om eind 1942, na een tocht over de Noordzee, deelgenoot te zijn van een realistisch ogende bombardementsvlucht op fabrieksinstallaties in Eindhoven, achtte men verouderd en is enige tijd geleden uit de opstelling verwijderd.

In België heeft de multimediale evocatieve benadering invulling gekregen in de IJzertoren te Diksmuide, waar het liefst 22 verdiepingen tellend museum over 'Oorlog – Vrede – Vlaamse Ontvoogding' is gevestigd. Sinds het voorjaar van 2009 begeven de bezoekers zich via een 'waarheidsgetrouwe reconstructie' van een frontstelling uit de Eerste Wereldoorlog naar de voorpost van het front en daarmee naar de toegang tot het museum. De bezoeker wordt een 'ware' beleving in het vooruitzicht gesteld, zo laat de wervingsfolder van het museum weten:

In dit museum wordt niet geprobeerd om de geschiedenis van beide wereldoorlogen, de Vlaamse Beweging en de Vlaamse Ontvoogding uitvoerig te beschrijven en uit te beelden. De bedoeling is alleen om een sfeerbeeld te schetsen van de manier waarop in het verleden geleefd werd. Hiervoor worden

102 Radoslaw Filip Muniak, 'Aesthetics of remembrance: memorial museums'. Bijdrage aan *The Eleventh Berlin Roundtables on Transnationality Memory Politics: Education, Memorials and Mass Media*, Workshop *Memorials and Museums*, georganiseerd door Irgard Coninx Stiftung, 21-26 oktober 2009, p. 5.

<http://www.irgard-coninx-stiftung.de/index.php?id=190> (geraadpleegd, 25 augustus 2013).

103 James Taylor, 'Interpreting the Second World War' in: Esben Kjeldbaek (ed.), *The power of the object. Museums and World War 11* (Edinburgh 2009), p. 61-63.

zowel tekst, beeld als klank gebruikt. [...] U proeft en beleeft de sfeer van ‘Den Grooten Oorlog 1914-1918’ en WO II. U voelt de angst van de frontsoldaten en de gewone bevolking. U ruikt chloor- en mosterdgas en de geur van dood en verrotting. U ziet en wandelt in echte authentieke loopgrachten; de bodem als een maanlandschap. U hoort en zit middenin bombardementen en vernielde steden.¹⁰⁴

De intentie van het museum is duidelijk: een voorkeur voor beleving en emotie die niet te veel mag worden verstoord door historische duiding en context. Hierin onderscheidt de IJzertoren zich duidelijk van het in 2012 vernieuwde In Flanders Field Museum in Ieper, waar sprake is van een overtuigende verbinding van inhoud en beleving.¹⁰⁵ De bezoeker heeft niet alleen volop gelegenheid tot verdieping in de historische achtergronden en gebeurtenissen van de Eerste Wereldoorlog, maar door realistische presentaties, het gebruik van nieuwe interactieve technieken en ‘levensechte’ presentaties van persoonlijke herinneringen, verwoord door gefilmde acteurs, wordt eveneens vanuit een ervaringsgerichte benadering met verschillende gezichtspunten een ‘inlevend beeld’ van het verleden gepresenteerd.

BELEVING OF BELEVENIS?

De Nederlandse oorlogs- en verzetsmusea en herinneringscentra waren terughoudend met het toepassen van dergelijke realistische belevingstoepassingen. Pas met de *Airborne Experience*, in het Airborne Museum ‘Hartenstein’, gerealiseerd in 2009, is hierin verandering gekomen. Ook het Oorlogsmuseum Overloon heeft zich gelijktijdig op het fenomeen van de belevingsact gestort. Sinds de zomer van 2009 is de *Blockbuster* een nieuwe publieksattractie van het museum.¹⁰⁶ In een theatrale setting wordt een historische beleving opgeroepen. In een multimediale simulatie ervaart de bezoeker, die zich bevindt in het ruim van een bommenwerper, hoe een bommenlast op een oorlogsdoel wordt afgeworpen. Na het verlaten van het vliegtuig wordt het decor van een straat betreden, waar het bombardement in volle gang is en de gevolgen zichtbaar zijn. Als deelnemer begeeft de bezoeker zich in een schijnbaar historische wereld.

Plannen voor de verandering bij het Airborne Museum te Oosterbeek kregen

104 www.ijzertoren.org en <http://http://www.ijzertoren.org/ijzertoren/files/File/N%20folder%20ijzertoren.pdf> (geraadpleegd 10 oktober 2013).

105 <http://www.inflandersfields.be/nl> (geraadpleegd 10 oktober 2013).

106 ‘Blockbuster’ was in de Tweede Wereldoorlog de naam voor een zware bom die in één klap een hele woonwijk kon vernietigen.

vanaf 2005 vorm.¹⁰⁷ De toenmalige presentatie was sterk verouderd, de bezoekersaantallen liepen terug, de organisatie was amateuristisch en de huisvesting was hoognodig aan restauratie en renovatie toe. Het was een gelukkige omstandigheid dat de provincie Gelderland bereid was financieel aanzienlijk bij te dragen aan de vernieuwing, die uiteindelijk 5,6 miljoen euro zou gaan kosten.⁸ Om subsidie te ontvangen moest er een concept tot stand komen dat niet alleen beantwoordde aan de eigentijdse bezoekersvraag, maar ook vooruitzichten bood op een commercieel verantwoorde, zelfstandig functionerende organisatie. Het museum moest in alle opzichten attractief zijn. De nieuw toegetreden penningmeester van het museum, oud-bankier Paul Tirion, werd coördinator van de innovatie. Het aantrekken van externe expertise en professionals was onvermijdelijk. De direct betrokkenen bij het museum – verzamelaars en liefhebbers van de geschiedenis van de Slag om Arnhem en de regionale oorlogsgeschiedenis, die een sterke emotionele binding hadden met ‘Hartenstein’ – moesten met tegenzin plaats maken. Dat was een hard gelag. ‘Voor hen was het museum een ontmoetingsplaats, een clubhuis’, verklaarde directeur Jan Hovers terugkijkend op het veranderingsproces. Voor het museum is het belangrijk dat zij bij het werk betrokken blijven, ‘Zij zijn de materiedeskundigen [...] maar vernieuwingen vragen om harde keuzes, met soms stevige botsingen als gevolg’.¹⁰⁹

Hovers, die na de afronding van de innovatie in functie kwam, benadrukt terecht dat het huidige museum meer is dan alleen de trekpleister *Airborne Experience*. De belevingsruimte maakt deel uit van een ruimer, eveneens vernieuwde presentatie. Om de geschiedenis van de Slag om Arnhem meer in balans te brengen is er nu ook aandacht voor het lot van de burgerbevolking in de regio en voor de Duitse kant van het verhaal. Speciale aandacht is er voor de berichtgeving en propaganda in relatie tot de beroemde operatie. In de huidige inrichting is het accent veel meer op de persoonlijke invalshoek komen te liggen. Hovers laat zich in zijn museale benadering in de eerste plaats leiden door de vraag van het publiek. Met in het achterhoofd de in educatieve kringen geroemde leerstijlentheorie van David Kolb, houdt Hovers vier soorten bezoekers voor ogen: de denker, de doener,

107 ‘Verkenningsslanding voor de toekomst van het Airborne Museum Hartenstein te Oosterbeek’, P.H. Tirion en F. Smolders (10 maart 2005) ‘Omslag. Een ambitieuze toekomst voor herinnering en verzoening’. P.H. Tirion, bestuurscoördinator Innovatie Stichting Airborne Museum (2008), ‘Airborne Museum Hartenstein slaat brug naar de toekomst’. Uitwerking inrichtingsplan (groei-document), P.H. Tirion (januari 2008). Archief Airborne Museum ‘Hartenstein’.

108 Dividendopbrengsten van energiebedrijf NUON werden door de provincie Gelderland als grootaandeelhouder onder meer besteed aan projecten in de cultuursector, waaronder de vernieuwing van het Airborne Museum. ‘Airborne Museum heel blij met miljoenen van Nuon’, *De Gelderland*, 4 november 2006.

109 Interview Jan Hovers, directeur Airborne Museum ‘Hartenstein’, Oosterbeek, 14 augustus 2013.

de dromer en de beslisser.¹¹⁰ Zijn museum wil al deze bezoekersgroepen bedienen door het aanbieden van gelaagde informatie en het hanteren van verschillende stijlmiddelen. Maar hoe dan ook, de spectaculaire *experience* is het kernelement waaromheen de hele setting is gebouwd. Een museum moet in de visie van Hovers mensen beroeren. Voor het vertellen van het verhaal worden ‘ultieme middelen’ gebruikt. ‘In het creëren van een illusionaire wereld gaat het museum ver. [...] We hebben te maken met een wankel evenwicht: als de beleving groter is dan het verhaal dat we willen vertellen, dan faal je, dan ben je een pretpark.’¹¹¹

Een wankel evenwicht tussen verantwoorde educatie en informatie en goedkope emotie is de *Airborne Experience* zeker. Het publiek krijgt door een enscenering van authenticiteit het gevoel het verleden te ondergaan, maar de gecreëerde – theatrale – voorstelling is vooral ook enerverend en spannend en zit de mensen op de huid.¹¹² De vermanende tekst bij de entree van de *experience* heeft dan ook eerder een aantrekkende dan een waarschuwendende werking: ‘Deze ruimte bevat schokkende elementen. Om de *Airborne experience* te verlaten draai om en keer terug naar de ingang.’ Een dergelijke expositie met vrijwel geen authentieke objecten is vooral een *event*. Beleving wordt een belevenis. Hier, ‘ervaar je de oorlog in al zijn hevigheid. Hier voel je de impact van het geweld op jonge jongens die vertwijfeld vechten voor het leven’, laat het museum op zijn website weten.¹¹³ Het lijkt vooral te gaan om de ervaring, en niet om het waarom.

‘Voelen = weten’ is een slagzin met betrekking tot de *experience*, die eveneens op de website van het Airborne museum is te vinden.¹¹⁴ Het is een bewuste afgeleide van de uitdrukking ‘meten is weten’, die doorgaans staat voor de wetenschappelijke opvatting dat een helder en duidelijk beeld van een bepaalde omstandigheid slechts verkregen kan worden door het verrichten van kwantitatieve metingen. Met de *experience*-aanpak wordt het duiden van de historische context van ondergeschikt belang, ook al gaat het opgevoerde spektakel gepaard met een verantwoorde introductie en toelichting. Het is sterk de vraag of het publiek de samenhang van het gepresenteerde voldoende inziet. Het is een illusie te veronderstellen dat de uitbeelding van een dergelijke ingrijpende historische gebeur-

110 David Kolb, *Experiential learning: experience as the source of learning and development* (New Jersey 1983). De toepassing van de leerstijlen van Kolb in de museumpraktijk is uitgewerkt in de publicatie van de Nederlandse Museumvereniging: Els Hoogstraat en Annemarie Vels Heijn, *De leertheorie van Kolb in het museum; dromer, denker, beslisser, doener* (Amsterdam 2006).

111 Interview Jan Hovers, directeur Airborne Museum ‘Hartenstein’, Oosterbeek, 14 augustus 2013.

112 Dick Schluter, voormalig directeur Airborne Museum, in: Quirijn Visscher, ‘Terug naar 1944’, *Trouw*, 20 augustus 2009.

113 <http://www.airbornemuseum.nl/museum/airborne-experience> (geraadpleegd 27 september 2013).

114 A.v.

tenis bijdraagt aan het verwerven van inzicht in historische processen, achtergronden of een betekenisgeving. In het Eerste Wereldoorlogmuseum in het Belgische Diksmuide wordt hierover bijvoorbeeld niet moeilijk gedaan. Onomwonden wordt de bezoeker verteld dat het de bedoeling van het museum is slechts een sfeerbeeld te schetsen van de manier waarop in het verleden geleefd werd. Niet meer en niet minder. In een dergelijke manier van omgang met het verleden neemt vereenvoudiging de overhand en slaat de balans door naar de kant van ontspanning en amusement. De klant vraagt en krijgt meer beleving: meer beleving dan de wetenschap kan bieden, waarmee het terrein van het historische entertainment wordt betreden.

Bezoekers weten de historische ervaring die het Airborne Museum opwekt kennelijk te waarderen. Als bezoekcijfers het enige criterium van succes zouden zijn, dan heeft het Airborne Museum een juiste stap gezet. Jaarlijks ontving het museum gemiddeld ruim 50.000 bezoekers. Na de introductie van de nieuwe belevingsruimte werden beduidend meer bezoekers geregistreerd en nu ligt het bezoekerscijfer op ongeveer 80.000 per jaar.¹¹⁵ Onafwendbaar is dat musea steeds meer als zelfstandige instelling en op eigen benen zullen moeten staan. Alleen al om die reden staat de consument centraal en zal een museumbezoek steeds meer onderhoudend en ‘vermakelijk’ moeten zijn, óók als de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog het centrale thema is.

De ervaringen met de *experiences* zijn tegelijk een indicatie dat de geschiedenis van oorlog, onderdrukking en vervolging door het publiek minder dan voorheen als beladen en traumatisch wordt ervaren. Voor overlevenden van de oorlog, en voor de tweede generatie die met de gevolgen van de oorlog zijn opgegroeid, kan het een pijnlijke gedachte zijn de ondergane verschrikkingen in een museum te moeten ‘(her)beleven’. Voor de jongste generatie geldt dat niet of nauwelijks. Voor hen is de herinnering geschiedenis. Huidige en toekomstige museale presentaties zullen vooral op deze groeiende doelgroep worden afgestemd en daarmee op de veranderde alledaagse cultuur. De interesse van het brede publiek, en die van jongeren in het bijzonder, wordt in eerste instantie niet gewekt door kritische analyse en afstandelijkheid, maar door een behoefte aan lichtvoetigheid en een verlangen het verleden zo dicht mogelijk te benaderen: een suggestie van nabijheid door het oproepen van een beleving.

Hoe ver kan men gaan in het bieden van sensatie? Op de belevingspresentaties in Oosterbeek en de *Blockbuster* in Overloon is kritiek te uiten wat betreft de overdracht van informatie en inhoudelijke kennis, maar bezwaren tegen een levendige verbeelding van het verleden als zodanig zijn nauwelijks naar voren gebracht. Een *experience*-achtige benadering van een veldslag of een militaire operatie lijkt een geaccepteerd verschijnsel. Maar bestaat de kans dat we in de nabije toekomst op

¹¹⁵ Bezoekcijfers verstrekt door het Airborne Museum ‘Hartenstein’, 23 oktober 2013.

lichtvoetige wijze ‘levensechte’ historische ervaringen gepresenteerd krijgen van de Jodenvervolging of de terreur in de Duitse en Japanse kampen?

Voor sprekende voorbeelden moeten we voorsnog in het buitenland zijn. De Italiaanse hoogleraar semiotiek Patrizia Violi benadrukt dat musea op historische plekken een belangrijke rol spelen als ‘betekenisgevers’ binnen de culturele en historische context van de (stads)landschappen waarmee ze nog altijd zijn verbonden.¹¹⁶ Musea die niet gevestigd zijn op dergelijke ‘authentieke’ plaatsen, zoals in de Verenigde Staten, zullen zich daarentegen meer moeten inspannen om een historische beleving op te roepen.¹¹⁷ Zo ook het United States Holocaust Memorial Museum in Washington, dat begin jaren negentig sterk inzet op de historische beleving. Het heeft zeer intensief gecollecteerd in heel Europa en originele objecten spelen een belangrijke rol in de overdracht van informatie en ervaringen aan de bezoekers. Maar ook op andere wijze wordt het publiek deelgenoot gemaakt van het verleden. Zo dient de identiteitskaart die iedere bezoeker bij het betreden van de expositie krijgt uitgereikt om de bezoeker aan de hand van het levensverhaal van de persoon door de tentoonstelling te leiden; een ook door In Flanders Field Museum overgenomen methode om het ‘grote’ verhaal via de persoonlijke lotgevalen van een ‘eigen’ slachtoffer te vertellen.

In het US Holocaust Memorial Museum kunnen bezoekers zelfs ten behoeve van de inleving een authentiek treinstel betreden om te ervaren hoe het is om gedeporteerd te worden.¹¹⁸ De expositie suggereert een authentieke representatie van de Holocaust, maar, zoals in dit verband wel is opgemerkt, bij een erfgoedbeleving gaat identiteit altijd voor authenticiteit.¹¹⁹ Directeur Jeshajahu Weinberg gaf bij de oprichting van het museum aan, dat het niet gaat over het *waarom* van de Holocaust – dat is de taak van de historicus – maar over het *hoe* van de Holocaust. Het herinneringsmuseum wil door middel van inleving inzichtelijk maken hoe de verschrikkingen zich hebben voltrokken.¹²⁰ ‘Having been “there” (in the museum) not the past it presents we now think we know, because we saw and felt it’, aldus historicus Omer Bartov in een recensie over het museum.¹²¹

116 Patrizia Violi, ‘Trauma Site Museums and Politics of Memory’, *Theory, Culture & Society*, 29, no. 1 (2012), p. 39, 70. Geciteerd in: Rob van der Laarse, Beyond Auschwitz? Europe’s Terrorspaces in the age of Postmemory’, in: Marc Silberman and Florence Vatan (ed.), *Memory and Postwar Memorials. Confronting the Violence of the Past* (Studies in European Culture and History 2013), p. 71-92.

117 Micha de Haas, ‘Notion of Absence – A Personal Report’, *ArchiNed* 7 april 2003, www.archined.nl/nieuws/notion-of-absence-a-personal-report (geraadpleegd 8 december 2013).

118 Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust*, p. 149-152.

119 Rob van der Laarse, ‘Erfgoed en de constructie van vroeger’, in Idem (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, musealisering en identiteit* (Amsterdam 2005), p. 22.

120 Michael Berenbaum, *The world must know. The history of the Holocaust as told in the United States Holocaust Memorial Museum* (Washington, 1992), p. xiv, xv.

121 Omer Bartov, ‘Chambers of Horror. Holocaust Museums in Israel and the United States’, in *Israel Studies* 2, 2, 1997, p. 71. Geciteerd in Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust*, p. 153.

In het door architect Daniel Libeskind ontworpen Joods Historisch Museum in Berlijn is niet geprobeerd het verleden te reconstrueren. Libeskind werkt vanuit wat wel omschreven wordt als de *notion of absence*: vanuit de kennis over het verschrikkelijke wat gebeurd is, worden de gevolgen (artistiek) verbeeld en ervaren.¹²² Op architectonische wijze creëerde Libeskind een specifieke beleving die noopt tot bezinning en betekenisgeving. In ‘lege ruimtes van herinnering’ (*memory voids*) roepen symbolische presentaties een pijnlijk, ongemakkelijk gevoel op die verwijzen naar de afwezigheid van de Joodse gemeenschap in de huidige samenleving, aan de leegte die is ontstaan. Zoals Libeskind verwoordt, refereren deze ‘leegtes’ aan ‘that which can never be exhibited when it comes to Jewish Berlin history: Humanity reduced to ashes’.¹²³ In een van de ruimtes bevindt zich een creatie van de Israëliische kunstenaar Menashe Kadishman, getiteld *Schalechet* (Gevallen Bladeren). De vloer is bedekt met meer dan tienduizend stalen schijven, die de vorm hebben van vertrapte, doodsangst uitstralende gezichten. In het verduisterde, ijzingwekkende vertrek kan het vertwijfelde publiek over de losliggende gezichten lopen. Het geluid van verschuivend metaal op metaal dat daardoor ontstaat, lijkt de anders zwigende gezichten een stem te geven en versterkt het schrijnende gevoel. Veel bezoekers laten het niet zo ver komen en aanschouwen het tafereel aan de zijkant (zie afbeelding 44). Een andere *void*, de *Axis of Holocaust*, is een route die doodloopt in de *Holocaust tower*. Deze ruimte is minstens even, zo niet meer huiveringwekkend dan de Gevallen Bladeren-creatie. Hier wordt de uiterste consequentie van de vervolging en vernietiging verbeeld: de gaskamer. In een aardedonker, doodstil, driehoekig vertrek komen de muren in de steeds nauwer wordende ruimte uiteindelijk in één punt samen; er is geen uitweg. Naar boven kijkend, komen ver in de hoogte de muren bijna bijeen. Slechts een kleine opening laat een dun straaltje licht door. De creaties in het Berlijnse museum roepen uiteenlopende reacties op. Voor sommigen appelleren dergelijke creaties zelfs aan een bedenkelijke vorm van effectbejag. Dat deze associatie wordt gewekt is begrijpelijk, maar is niet de opzet van het ontwerp. Het doel is weliswaar om emoties los te maken, maar met de intentie om de Holocaust die in het museum slechts impliciet als de ondergang van het Berlijnse Jodendom wordt aangestipt, des te intenser bij de bezoeker te laten doordringen. Deze combinatie, die een extra dimensie aan het inzicht toevoegt, kan in het Berlijnse museum gevonden worden. Over zijn eigen creatie zei Libeskind zelf: ‘Wichtig ist das Erlebnis, das sie vermittelt. Die Deutung ist offen’.¹²⁴

122 Micha Haas, ‘Notion of Absence – a Personal Report’, *Archined*, 7 april 2003, <http://www.archined.nl/nieuws/notion-of-absence-a-personal-report> (geraadpleegd 8 december 2013).

123 Daniel Libeskind, *Jewish Museum Berlin: Museum building guides* (Berlijn 2000).

124 Introductiepaneel bij de permanente tentoonstelling in het Joods Historisch Museum, Berlijn.

De creaties van Libeskind enerzijds en de eerder beschreven *experiences* anderzijds laten zien dat er volledig verschillende vormen van beleving van het verleden bestaan, en daarmee verschillende narratieven. Deze variëren van een complete reconstructie zoals de nabootsing van de Slag om Arnhem in het Airborne Museum, door zoveel mogelijk authentieke objecten te presenteren in een poging de tijd naar het verleden te overbruggen, of, zoals door Libeskind is gedaan, door met een artistiek ontwerp een gevoel en een beleving op te roepen. Dit zijn *formats* die naast elkaar bestaan, maar evengoed ook in elkaar kunnen grijpen.

TUSSEN KNOSSOS EN DISNEY

De herinneringscentra Kamp Westerbork en Kamp Vught spelen vandaag de dag in op de brede behoefte aan authenticiteitsbeleving. De vervolgingslocaties worden belangrijker als directe intermediair tussen heden en verleden en de historische overblijfselen en de terreinen krijgen als *lieux de mémoire* daarbij grotere betekenis. Was het museum van het Herinneringscentrum Kamp Westerbork tot voor kort vooral een plek voor museale verbeelding, ook het nabijgelegen voormalig kampterrein moet deze functie meer gaan krijgen. Na onderzoek kwam het herinneringscentrum tot de conclusie dat de symbolische herinrichting van begin jaren negentig niet meer voldoet. Voor een jonge generatie, die op zoek is naar meer inlevingselementen, ontbreekt zeggingskracht.¹²⁵ Een nieuw concept moet daarbij voldoen aan de vraag om (materiële) authenticiteit en historische betrouwbaarheid. De kracht van de historische plek moet versterkt worden. ‘Zonder plaats is tijd, en dus ook tijdsverloop, een voor velen te abstracte en schimmige aangelegenheid’, aldus de plannen.¹²⁶ Een niet onbelangrijke bijkomstigheid in deze discussie was dat de woning van de voormalige kampcommandant aan de rand van het terrein in 2007 beschikbaar kwam, en dat nu ook (restanten van) originele barakken zijn getraceerd, waarmee zich de mogelijkheid tot terugplaatsing aandient.

De vraag waar het Herinneringscentrum zich voor geplaatst ziet komt in essentie neer op hoe aan de historische plek meer betekenis kan worden gegeven zonder de werkelijkheid geweld aan te doen en door te schieten naar te grote lichtvoetigheid. Kortom, waar ligt hier het wankel evenwicht? Of zoals het in een notitie van directeur Mulder stond geschreven:

125 Notitie Dirk Mulder, ‘Kamp Westerbork tussen Knossos en Disney. Samenhang in een culturele erfenis met een maatschappelijke betekenis en plicht’, Hooghalen, oktober 2011. Uitwerking van deze notitie: Grontmij, ‘Kamp Westerbork in Ensemble. Het historische landschap van Kamp Westerbork als blijvende en sprekende getuige van de oorlog’, Hooghalen, oktober 2011. Archief NHKW.

126 A.v.

Moeten we de stilte, de rust, de sereniteit van deze bijzondere plek laten zoals deze nu is en niet ‘verstoren’ met de herbouw van een barak? Of vullen we de aura van deze historische plek juist te weinig in om het voldoende zeggingskracht te laten hebben voor jongere bezoekers? En als dat het geval is, hoe dienen we dat te doen? Wat mogen we doen, om de geschiedenis die er zich heeft afgespeeld beter leesbaar, zichtbaar, invoelbaar te maken? En, zo ja, waar ligt de grens? Of is er juist alle reden om grote terughoudendheid te betrachten, ja zelfs het aanzicht te laten zoals het nu eenmaal door het verleden van 70 jaar tot ons is gekomen? Ligt de keuze op informeren en kennisoverdracht of krijgt juist het ervaren, het beleven de nadruk? En hoe voorkom je dat visualisatie via populariseren niet wordt tot banalisering? Of is eigenlijk alleen de discussie: hoe triviaal wil je zijn.¹²⁷

Mulder is zich ervan bewust dat hij meer vragen opwerpt dan hij beantwoorden kan. Voor zijn centrum is het een voortdurende zoektocht, tot ergernis van bijvoorbeeld overheden die subsidies op basis van duidelijkheid willen verstrekken.¹²⁸ Westerbork ziet zich geplaatst voor het dilemma tussen restauratie en entertainment, of zoals Mulder stelt: ‘tussen Knossos en Disney’.¹²⁹ Een zoektocht naar een nieuwe balans tussen de vertrouwde historische betekenis van het voormalige kampterrein, een plaats van herinnering en herdenking, en een pedagogisch-didactische plek, waar bezoekers geconfronteerd worden met morele vraagstukken. Ook in de toekomst wil het centrum op deze verschillende niveaus blijven functioneren. Maar dat er meer ‘beleving’ komt, lijkt zeker.

Van verschillende bewaard gebleven oorspronkelijke objecten, de *SD*-schuilbunker, de aardappelbewaarplaats en de rioolzuiveringsinstallatie, zal de materiële authenticiteit benadrukt worden. Zij vormen een rechtstreekse verbinding met het verleden. Ook zullen er elementen worden toegevoegd, zoals markeringen en symbolische constructies van wachttorens en omheiningen. Het fietspad dat nu dwars over het terrein loopt, zal geheel verdwijnen. Zoals in het verleden herhaaldelijk bepleit is, wordt deze doorgang voor fietsende recreanten niet alleen als storend ervaren, maar ook als respectloos voor de historische betekenis van de plek.

De discussie spitst zich toe op het omgaan met originele barakdelen in de nieuwe inrichting. Deze objecten geven het ‘wezen van de historische plek’ gestalte, benadrukt Mulder. Van de getraceerde barakonderdelen die hiervoor in aanmerking komen en verkregen kunnen worden, geldt dat veel van de oorspronkelijkheid van deze bouwsels is aangetast door een tweede gebruik, veelal als boerenschuur.

¹²⁷ A.v.

¹²⁸ Interview Dirk Mulder, Hooghalen, 25 juli 2013.

¹²⁹ De titel van de notitie voor een nieuwe inrichting luidt: ‘Tussen Knossos en Disney’.

Slecht één woonbarak, aangetroffen in Zwiggelte, is vrijwel geheel intact gebleven. Van andere barakken zijn originele delen verworven. Mulder zegt het belangrijk te vinden dat bij herplaatsing goed zichtbaar wordt gemaakt welke delen materieel authentiek zijn, en wat noodzakelijkerwijze is toegevoegd. Zijn voorkeur gaat uit naar een gestileerde vorm. Om onderscheid met het origineel te maken zal een ander materiaalsoort gebruikt worden. Het moet onmiddellijk duidelijk zijn dat hier een aanpassing in het heden plaats heeft gevonden, ‘want enscenering van authenticiteit kent zijn grenzen’.¹³⁰ Maar als het over het interieur gaat, wordt niet-temin gedacht aan ‘diorama’s, die achter een aantal barakvensters worden geplaatst en een beeld geven van het verblijf in een barak. Dit wordt gecombineerd met geluid’.¹³¹ Hoe bescheiden ook, er zal sprake zijn van visualisering door middel van reconstructie en evocatie. Uitgaande van de plannen lijkt de balans niet door te slaan. De belangrijke uitgangspunten van de toekomstige presentatie zijn: het aanzetten tot bezinning en het aanroeren van diepe gevoelens. Door de zorgvuldige wijze waarmee met de materiële authenticiteit, de symboolwaarde en de historische inleving wordt omgegaan, is de inrichting in de eerste plaats gericht op de herinnering en niet op het tot leven brengen van een verschrikkelijke geschiedenis.

Intussen speelt in Westerbork een vergelijkbare thematiek. Het duurzaam veiligstellen van de vervallen woning van de voormalige kampcommandant heeft geresulteerd in een opmerkelijke invulling. Het laatste en enige oorspronkelijke restant van het kamp, dat ook nog eens op de oorspronkelijke plek bewaard is gebleven, is een ‘villa’ in plaats van zoiets iconisch als een ‘barak’. De bedoeling is dat het bedreigde object wordt ‘gered’ door het in een glazen paviljoen te plaatsen. Als dit plan wordt uitgevoerd, dan wordt de historische woning als het ware op de oorspronkelijke plek uit zijn omgeving gelicht en vervreemd van zijn landschappelijke omgeving (zie afbeelding 45). Anders dan met de authenticiteitsbeleving in ex situ musea als het US Holocaust Memorial Museum, wordt met dit glazen huis het verleden dan niet dichterbij gehaald maar juist op afstand geplaatst. Als ‘trauma site museum’ streeft het herinneringscentrum dan ook geen oorlogsbeleving na – de commandants- of directeurswoning zal voor het publiek slechts beperkt toegankelijk zijn –, maar een symbolische markering van de historische site op de dreigende plaats waar ooit de buitenwereld in de wereld van het kamp is overgegaan. De bezoeker realiseert zich als het ware hoe de commandant van Kamp Westerbork, de ss’er A.K. Gemmeker vanuit zijn kantoor, vanaf deze strategische plaats bij de voormalige poort het kamp en de transporten overzag. Met de musealisering van dit ‘dadererfgoed’ wordt daarmee een belangrijke symbolische lading toegekend aan de betekenis van het herinneringskamp: het kamp wordt als het wa-

¹³⁰ Interview Dirk Mulder, Hooghalen, 25 juli 2013.

¹³¹ ‘Kamp Westerbork in Ensemble’, p. 26.

re door de ogen van de dader aanschouwd.¹³² Niettemin valt te verwachten dat deze ontwikkeling ook de roep om terugplaatsing van een of meerdere oorspronkelijke barakken zal versterken. Want de musealisering van de woning maakte oorspronkelijk deel uit van een bredere musealisering van het kampterrein. Daarvan is een eerste stap gezet met de musealisering van een fragment van de in 2009 afgebrande ‘Veendambarak’, een boerenschuur die in de oorlog als werkbarak op het kampterrein had gestaan, en na die actie van een pyromaan in de media onmiddellijk tot de ‘Anne Frank-barak’ is gedoopt. De houten wand – compleet met de *graffiti* die er was aangebracht voor opnames van Jeroen Krabbé’s film *The Discovery of Heaven* (2001), naar het gelijknamige boek van Harry Mulisch dat zijn apotheose vond in Westerbork – is echter noodgedwongen drie kilometer van de voormalige kampplaats als een ruw en krachtig, authentiek object in het herinneringscentrum geplaatst.¹³³

GEDEELD VERLEDEN

Discussies over het introduceren van museale constructies die de werkelijkheid moeten suggereren, vonden ook plaats bij de inrichting van het Nationaal Monument Kamp Vught. Bij de inrichting in 2002 werd ervoor gekozen de beleving van authenticiteit te vergroten door een historische reconstructie van een aantal belangrijke elementen van het voormalige concentratiekamp. Men was beperkt in de mogelijkheden doordat het oorspronkelijke kampterrein, een paar honderd meter verderop, geen deel kon uitmaken van de museale inrichting.¹³⁴ Het museum bevindt zich dan ook buiten het voormalige kamp, waar zich wel het crematorium van het kamp bevindt. Op de museumlocatie wordt de suggestie van het kamp opgeroepen door een nagemaakte wachttorens, een tankgracht met afzetting en een gereconstrueerde stenen halve barak waarin een eetruimte en slaapgedeelte zijn uitgebeeld. In een ander gebouw is de beruchte Cel 115 op ware grootte nagebouwd

132 Vgl. voor dit dadersperspectief op Westerbork en elders, Rob van der Laarse, ‘Kunsten, kampen en landschappen. De blinde vlek van het dadererfgoed’, in Frank van Vree en Rob van der Laarse (eds.), *De dynamiek van de herinnering. Nederland en de Tweede Wereldoorlog in een internationale context* (Amsterdam 2009), p. 190-193; Rob van der Laarse, ‘Beyond Auschwitz? Europe’s Terrorspaces in the Age of Postmemory’, in Marc Silberman en Florence Vatan (eds.), *Memory and Post-War Memorials. Confronting the Violence of the Past* (New York 2013), p. 77.

133 Rob van der Laarse, ‘Kamp Westerbork’, in: Madelon de Keizer en Marije Plomp (red.), *Een open zenuw. Hoe wij ons de Tweede Wereldoorlog herinneren* (Amsterdam 2010), p. 306-317.

134 De ss-gebouwen worden momenteel gebruikt door het ministerie van Defensie. Een ander gedeelte van het kamp bevindt zich op het terrein van de Penitentiaire Inrichting Vught. In 1992 zijn de oorspronkelijke barakken gesloopt en vervangen door nieuwbouw, die nog altijd dienst doet als huisvesting voor de Molukse gemeenschap.

met authentieke materialen: de originele cel bevindt zich in de penitentiare inrichting naast het museum, die voor publiek niet toegankelijk is. Hier speelde zich in de nacht van 15 op 16 januari 1944 het ‘bunkerdrama’ af. In de kleine ruimte werden 74 vrouwen samengeperst. Tien van hen kwamen daarbij om het leven.¹³⁵ Het crematorium is het enige authentieke gebouw binnen het museum. Onderzoeker Roel Hijink schreef in zijn proefschrift over de gecreëerde situatie:

Originele relictten, niet-originele voorwerpen en reconstructie vloeien moeiteloos in elkaar over tot een encensering van ‘concentratiekamp Vught’. Wie Nationaal Monument Kamp Vught bezoekt, bezoekt een monument dat de gedaante heeft aangenomen van een historisch museum waarin objecten worden getoond in dienst van het script. Dat het om authentieke objecten gaat dan wel om reconstructies, doet in dit script weinig ter zake.¹³⁶

De samenstellers van de expositie opteerden voor een realistische verbeelding. Een abstract verhaal volstaat niet, de bezoeker moet zich een voorstelling kunnen maken van hoe het is geweest. Zonder dat overigens duidelijk aan te geven, is in het museum in Vught gekozen voor reconstructies van een barak die in feite nooit op deze plek heeft bestaan. Daarbij is voor een aantal originele voorwerpen in de expositie verzuimd aan te geven dat ze niet uit het kamp afkomstig zijn.¹³⁷

Het Nationaal Monument Kamp Vught is zich de laatste jaren steeds meer bewust geworden van de brede fascinatie voor het authentieke historische object en de zeggingskracht die hiervan uitgaat. De aandacht richt zich op overblijfselen van het nabijgelegen oorspronkelijke kampterrein. Begin jaren negentig waren daar alle oorspronkelijke barakken afgebroken, op één na. Barak 1 was overeind gebleven, omdat een deel in gebruik was als kerk van de Molukse gemeenschap, die daar sinds 1951 woonachtig is. Het hieraan gekoppelde deel 1B was om die reden ook blijven bestaan, maar vervolgens geheel in verval geraakt. Het bestaan van Barak 1B kwam in 2009 onverwacht in de belangstelling in de slipstream van de landelijke media-aandacht voor de ontdekte ‘Anne Frank-barak’ uit kamp Westerbork en de ontsteltenis over het afbranden, kort voordat de barak naar de oorspronkelijke plaats werd teruggebracht. Deze gebeurtenissen hebben er toe bijgedragen dat Barak 1B kon worden verworven en gerestaureerd.

Eind 2013 heeft de barak een museale bestemming gekregen. Van het authentieke interieur was niets meer over. Bewust is afgezien van reconstructie, want de

135 Marieke Meeuwenoord, *Mensen, macht en mentaliteit achter prikkeldraad: een historisch-sociologische studie van concentratiekamp Vught (1943-1944)*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam (niet gepubliceerd, 2011), p. 227-231. Zie ook: Hans Olink, *Vrouwen van Vught. Een nacht in een concentratiekamp* (Amsterdam 1995).

136 Hijink, *Het gedenkteken, de plek, en de herinnering*, p. 278-279.

137 A.v., p. 279.

vraag was: welk verleden moet dan gereconstrueerd worden? Barak 1 is immers tegelijk de laatst overgebleven oorspronkelijke barak van het Molukse woonoord Lunetten.¹³⁸ Gekozen werd voor een expositie in het historische bouwsel, die het accent legt op de meervoudige geschiedenis.¹³⁹ De tentoonstelling in de barak reflecteert op de gelaagde geschiedenis van ‘toe-eigening’ van het erfgoed door verschillende herinneringsgroepen. Vier episodes komen bijeen: de periode dat Vught dienst deed als Duits concentratiekamp (1942-1944), als opvangkamp voor Duitse evacués (1944-1945), als interneringskamp van NSB’ers en andere van collaboratie verdachte Nederlanders (1944-1949), en vanaf 1951 als Moluks woonoord. Met name aan de geschiedenis van de internering van NSB’ers en andere collaborateurs en de opvang van de Duitse burgerevacués werd tot dan toe in het geheel geen aandacht besteed. Het centrale thema van de expositie, insluiten en uitsluiten, benadrukt continuïteit als kenmerkende aspect van de plek. De tentoonstelling in de barak gaat, zoals onderzoeker Iris van Ooijen het omschrijft, over ‘een gedeeld en verdeeld verleden’, een gedeelde nationale geschiedenis, waaronder nadrukkelijk ook de pijnlijke geschiedenis van de Molukse gemeenschap in Nederland.¹⁴⁰ Het Nationaal Monument Kamp Vught is eigenaar en beheerder van de barak, maar de tentoonstelling is een vrucht van een samenwerkingsverband waarbij ook het Vughts Museum en het Museum Maluku zijn betrokken: drie instellingen met totaal verschillende achtergronden, maar met een gezamenlijke band met Barak 1B (zie afbeelding 47).¹⁴¹

Wellicht dat pleitbezorgers van *experience*-tentoonstellingen teleurgesteld zijn over de sobere tentoonstellingsinrichting van Barak 1B, omdat er niet aan inlevende reconstructie is gedaan. Daar staat tegenover dat op de historische plek zelf nu op innovatieve wijze de geschiedenis van meervoudige herinneringen en van processen van toe-eigening wordt gepresenteerd. Met deze in perioden over-

138 Barak 1 is in de periode van het concentratiekamp nooit als woonbarak gebruikt, maar kreeg de functie van ‘postbarak’, kantine en kampwinkel. Ten tijde van het Opvangkamp voor Duitse burgerevacués was de barak in gebruik als kerkzaal. Ten tijde van het Moluks woonoord deed de ruimte een bepaalde periode in ieder geval dienst als kantine. In 1986 werd het Moluks woonoord verkleind en werd barak 1A kerkruimte. In 1B huisde daarna de beheerder en hield een arts spreekuur. Uiteindelijk kwam de barak leeg te staan.

139 Nationaal Monument Kamp Vught, ‘Barak 1B gelaagd verleden, gezamenlijke toekomst. Projectplan inrichting Barak 1B’, mei 2012, archief N M K V.

140 Iris van Ooijen, ‘De barak als betwist bezit: naoorlogse en postkoloniale herinneringen aan kamp Vught’ (hoofdstuk in bewerking van de te verschijnen dissertatie *Dutch WWII memorial camps as contested space*, in het kader van het NWO-onderzoeksprogramma ‘Dynamiek van de Herinnering’. Zie ook: Iris van Ooijen, ‘Die letzte Baracke von Kamp Vught. Ein Erinnerungsort an ein deutsches Konzentrationslager und niederländischen Postkolonialismus’, in: Cornelia Siebeck, Christian Gudehus, Jürgen Straub (Hrsg.): *Zeitschaften, Time.Scapes. Re-thinking the Sites of Former Nazi Concentration Camps* (2012).

141 Zie: <http://www.barak1b.nl> (geraadpleegd 31 augustus 2013).

schrijdende benadering onderscheidt de presentatie zich van veel andere museale oorlogspresentaties, die de oorlog dikwijls als een geïsoleerde en bijna a-historische gebeurtenis neerzetten.

DEPORTATIETREIN

Wat betreft de toekomstige inrichting van kampterrein Westerbork lijkt er geen discussie te zijn over een ander opmerkelijk aspect van het bevorderen van de ‘inleving’: het voornemen om het tracé van de spoorlijn beter te markeren door er een ‘origineel’ treinstel te plaatsen. Immers, een sterker iconisch symbool van de Jodenvervolgving, de deportatie en de systematiek van de vernietiging is nauwelijks denkbaar. Het centrum zoekt naarstig naar een originele goederenwagon.¹⁴² Het achterhalen van een dergelijk voertuig dat werkelijk gebruikt is bij de deportatie naar en van Westerbork mag tevoren al als een onmogelijkheid worden beschouwd, dus zal er gezocht worden naar een authentieke wagen die in die jaren over het spoor reed en bij deportaties ingezet *had* kunnen zijn. Met het plaatsen van een al dan niet authentieke goederenwagon wordt de voorstelling van het verleden realistisch gemaakt, en zal de inrichting verder opschuiven naar een gecreëerde werkelijkheid.

Het verbeelden van de vervolging en vernietiging middels een goederenwagon is een wereldwijd fenomeen. Oren Baruch Stier, hoogleraar religieuze studies aan de Florida International University, analyseerde de institutionele context van een viertal museale presentaties van ‘Holocaust-era railway cars’ in de Verenigde Staten en in Yad Vashem in Israel. Hij omschreef de museale betekenis van de ‘deportatietrein’ als volgt:

They are among the most powerful and resonant artifacts of the Holocaust; owing to their size, their installation and inclusion in a museological presentation is no small undertaking; and they were literal vehicles of suffering, appropriately transformed into vehicles of memory. As anyone who has watched Claude Lanzmann’s film *Shoah* or read the groundbreaking research of Raul Hilberg knows, trains are some of the most significant and recurring symbols of the Holocaust, for they represent a turning point in the destruction of European Jewry. Deportation via railway marked a systematic shift from mobile murderers and stationary victims to stationary murderers and mobile victims.¹⁴³

¹⁴² “Westerbork” speurt naar originele treinwagon’, *de Volkskrant*, 28 januari 2013.

¹⁴³ Oren Baruch Stier, ‘Different Trains: Holocaust Artifacts and the Ideologies of Remembrance’, in: *Holocaust and Genocide Studies*, volume 19, nr. 1, 2005, p. 83.

Ook op de herinneringsplek Auschwitz-Birkenau (Auschwitz II), dat altijd zeer terughoudend met aanpassingen aan de historische omgeving is geweest, hebben reconstructie-elementen hun intrede gedaan: er bevindt zich nu ook een goederenwagon (zie afbeelding 46). Het was altijd strikt beleid geweest geen enkele ingreep te doen die de oorspronkelijkheid van de plek in opspraak zou kunnen brengen.¹⁴⁴ Zo zijn de ruïnes van de gasovens en crematoria onaangeroerd gebleven. Door de tand des tijd ingestorte barakken zijn geruimd, slechts de fundamenten zijn nog zichtbaar. Een aantal originele barakken is lang geleden ‘verplaatst’ en om praktische redenen gegroepeerd, maar wel op een plaats waar identieke barakken hebben gestaan. Verder is er, op een groot internationaal monument en de inrichting van de *Sauna* als expositieruimte na, niets wezenlijks aan het terrein toegevoegd.

Daar is dus verandering in gekomen. Naast de *Rampe* waar de transporttreinen in het kamp tot stilstand kwamen en waar de beruchte selectie plaatsvond, liggen de oorspronkelijke spoorrails er nog als stille getuigen bij, maar sinds april 2010 staat op een gereconstrueerd deel van dit parcours zoals gezegd dus ook een goederenwagon. Het Nederlands-Poolse kunstenaarsechtpaar Hans Citroen en Barbara Starzyńska hebben aangetoond dat de plek waar de treinen aankwamen zich feitelijk buiten het oorspronkelijke kampterrein bevond. Pas eind 1944, toen er vanuit West-Europa vrijwel geen transporten meer arriveerden en in Birkenau nieuwe gasovens en crematoria voor de vernietiging van Hongaarse Joden werden geplaatst, is de verbinding, die later iconisch voor de Holocaust is geworden, tot in het kamp doorgetrokken.¹⁴⁵ Het is een – te – perfect gerestaureerd voertuig. Een op de wagon aangebrachte plaquette geeft aan dat dit een eerbetoon is aan de gedeporteerde en omgebrachte Hongaarse Joden. Het is een privé-initiatief van een Australische vastgoedhandelaar en miljardair, die hiermee ook zijn in het kamp omgekomen familie wil gedenken. Piotr Cywinski, directeur van de herinneringsplaats Auschwitz-Birkenau, lichtte bij de presentatie de beleidsverandering toe:

Today, when we have gone a long way from the days of the Second World War, youths have difficulty imaging the hell of the transports, which sometimes took many days in a crowded freight car. The possibility of exhibiting a car like this is extremely important from the educational point of view.¹⁴⁶

144 Robert Jan van Pelt en Debórah Dwork, *Auschwitz. Van 1275 tot heden* (Amsterdam 1997), ‘Epiloog. Van wie is Auschwitz?’, p. 354-379. Ten behoeve van de speelfilm *Ostatni etap* (*De laatste etappe*) van de Poolse filmmaakster Wanda Jakubowska, die op locatie in Auschwitz werd gedraaid, zijn al gesloopte barakken toen als decor voor de filmset herbouwd. Hiermee begon in feite de musealisering van Auschwitz-Birkenau, dat in 1947 door de communistische regering werd bestemd tot staatsmuseum. Rob van der Laarse, *Nooit meer Auschwitz? Erfgoed van de oorlog na Europa’s eeuw van de kampen* (Hooghalen 2013).

145 Hans Citroen en Barbara Starzyńska, *Auschwitz – Oswiecim* (Rotterdam 2011), p. 47-89.

146 ‘Auschwitz private memorial irks Israel’, *The Australian*, 19 april 2010.

Afgezien van de vraag of het verstandig is om een particulier initiatief te honoreren op een dergelijke internationale publieke gedenk- en herinneringsplek, dient zich de vraag aan of een dergelijke reconstructie het inlevingsvermogen van de bezoeker werkelijk vergroot.

Als object in musea of als op zichzelf staand gedenkteken bevinden zich in vele landen gerestaureerde c.q. gereconstrueerde deportatiegoederenwagens, zoals in Duitsland (o.a. KZ Gedenkstätte Neuengamme, Hamburg-Winterhude, kamp Ravensbrück), Polen (bijvoorbeeld Umschlagplatz Radegast in Lodz, waar in 2005 een museum is gevestigd), Frankrijk (doorgangskamp te Drancy), Groot-Brittannië (Imperial War Museum) en Israël (Yad Vashem en Yad Mordechai Museum), alsook in Italië (Centraal Station van Milaan) en zelfs Mexico (Museo Memoria y Tolerancia, Mexico-Stad). Het stimuleren van de historische beleving waarbij een deportatietrein als emotioneel iconisch object wordt gebruikt, vindt dus vooral ook plaats op museale plekken die los staan van de oorspronkelijke historische omgeving. Om dat gemis te compenseren wordt met een dergelijk object de authenticiteitsbeleving versterkt. Alleen al in de Verenigde Staten bevinden zich in Holocaustmusea minstens acht 'Holocaust-era railcars'.¹⁴⁷ Zo is in het U.S Holocaust Memorial Museum in Washington een ensemble met een goederenwagon, die gebruikt had kunnen zijn voor deportaties en waar de bezoekers doorheen lopen, het hoogtepunt van de museumervaring.¹⁴⁸ 'Inside, the car appears as it would have at the time: there is no interior lighting, and the shafts of museum light that filter in through the narrow windows and the musty smell of wood create a dramatic effect.', aldus Oren Baruch Stier.¹⁴⁹

Zelfs een niet-oorlogsgerelateerd museum als het Spoorwegmuseum in Utrecht heeft een deportatiewagon verworven.¹⁵⁰ Onderzoek wees uit dat deze in Roemenië gevonden bagagewagen gebruikt is door de Maatschappij tot Exploitatie van Staatsspoorwegen, vanaf 1938 de NS. Dit soort wagens werd in de oorlog ingezet bij de deportaties.¹⁵¹ De spoorwagen staat nu in een betrekkelijk afgelegen, onafgedekt gedeelte van het museum. In deze wagon is sinds 2013 de permanente

147 Edward W. Lollis, *Monumental beauty. Peace monuments and museums around the world* (Knoxville, Tennessee 2013). Zie: http://peace.maripo.com/p_trains.htm.

148 Het Holocaust Memorial Museum over de tentoongestelde trein: 'It is not certain that the rail car on display in the Museum's Permanent Exhibition was used for the deportation of human beings, but it is typical of the type of rail car used in deportations from the German Reich', <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005445> (geraadpleegd 13 september 2013). Zie ook: Katrin Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust*, p. 138. De museumroute verlangt van de bezoekers door de trein te gaan; er is ook een mogelijkheid er omheen te lopen.

149 Oren Baruch Stier, 'Different Trains: Holocaust Artifacts and the Ideologies of Remembrance', p. 90.

150 De bagagewagon is in 2004, dankzij een bijdrage van de Vrienden van Het Spoorwegmuseum, naar Nederland gehaald.

151 <http://www.spoorwegmuseum.nl/beladentreinen> (geraadpleegd 31 augustus 2013).

expositie *Beladen treinen. Jodentransporten in de Tweede Wereldoorlog* ingericht, waarmee het museum stilstaat bij de rol van de spoorwegen tijdens de oorlog en de transporten van Joden naar de nazi-kampen.¹⁵² De bagagewagon heeft een plaats gekregen naast een aantal geheel andersoortige museale spoorwagens, in een ruimtelijke omgeving die geen enkele verwantschap heeft met de bezettingstijd. Is hier bezwaar tegen? Volgens Jacques Grishaver, voorzitter van het Nederlands Auschwitz Comité, niet: 'Als er voldoende informatie en uitleg gegeven wordt, dan is het een verantwoorde manier om jongeren te attenderen op wat heeft plaatsgevonden, ook al verwachten bezoekers hier geen geschiedenis van de vervolging.'¹⁵³ Wat in het Spoorwegmuseum in feite gebeurt is dat een dergelijk icoon als een 'deportatietrein' is losgeraakt van de historische context en omgeving en een eigen leven is gaan leiden. De creatie roept daardoor eerder afstand op dan dat het verleden dichterbij wordt gehaald.

Een ander voorbeeld van het inzetten van een wagon als symbool voor deportatie en moord vinden we bij een museale herinneringsplek als het voormalige Belgische interneringskamp Fort Breendonk. Bij de toegangspoort staat hier een authentiek ogend goederenrijtuig, als icoon van de vervolging. Dat lijkt vanzelfsprekend maar is het allerminst op deze plek. In dit kamp hebben zich weliswaar de meest vreselijke gebeurtenissen voorgedaan, maar transporten per trein van en naar het kamp hebben nooit plaatsgevonden. Er lag ook geen spoorlijn in de nabijheid van het fort.

Het doel van het musealiseren van 'deportatiegoederenwagens' is het oproepen van een gewenst beeld ten behoeve van een beleving, waartoe aan het object vervolgens een nieuwe historische context wordt toegekend. Dit is in zekere zin onontkoombaar in een proces van musealisering dat uitgaat, of rekening houdt, met een bezoekersbeleving. En in musea zonder historische locatie valt er veel voor te zeggen. Zo heeft ook de meest recente aanwinst in het museale oorlogsveld, Verzetsmuseum Junior, onderdeel van het Verzetsmuseum Amsterdam, zich laten inspireren door de sterke zeggingskracht van het ruimtelijke beeld van de deportatietrein. Hier is echter gekozen voor een symbolische constructie. Bij afwezigheid van een authentiek object is een gecreëerde authenticiteitsbeleving opgeroepen. Het openschuiven van een deur die duidelijke associaties oproept met die van een deportatietrein, wordt gebruikt om de bezoeker voor te bereiden op het betreden van een nieuwe ruimte, die waar het verhaal van de laatste fase van de Jodenvervolging wordt verteld. Deze suggestieve vorm creëert een atmosfeer die beklemmend is, terwijl tegelijkertijd, mede door een indringende audiovisuele

152 Verslag van 'Ronde Tafel gesprek', over de expositie *Beladen Treinen. Jodentransporten in de Tweede Wereldoorlog* (Utrecht 8 januari 2013), d.d. 16 januari 2013, auteur ter hand gesteld. Zie <http://www.spoorwegmuseum.nl/beladentreinen> (geraadpleegd 31 augustus 2013). Concept en vormgeving: architecten en vormgevingsbureau Kossmann/DeJong, Amsterdam.

153 A.v..

presentatie, het accent blijft liggen op inleven en begrijpen en niet op de beleving als zodanig. De geconstrueerde deur van de trein is in dit geval een geslaagde museale metafoer waarbij een evocatieve verbeelding functioneel is ingezet voor de overdracht van de inhoud van het verhaal.

VRAAGGERICHT

Voor de hedendaagse, op beleving ingestelde bezoeker is een museumbezoek ook een aangename vrijetijdsbesteding met emotiewaarde. De belangstelling van het brede publiek lijkt te verschuiven naar, in de woorden van Rob van der Laarse, ‘verpretting; een postmoderne productiewijze of belevingseconomie die draait om de vermarkting van authenticiteit’.¹⁵⁴ De wensen en voorkeuren van de conservator worden steeds meer ondergeschikt gemaakt aan de verlangens van een breed publiek. Ook de oorlogsmusea en herinneringscentra zoeken naar een antwoord op de vraag hoe op deze trendmatige verandering in de omgang met het verleden te anticiperen. Het antwoord van bijvoorbeeld het Airborne Museum is, zoals we zagen, een enerverende eigentijdse *experience*-presentatie.

Sommige oorlogsmusea zoeken nadrukkelijk aansluiting bij ontwikkelingen in de vrijetijdsindustrie en de groeisector toerisme. Daarbij moet vooral gedacht worden aan het erfgoedtoerisme, dat als een specifiek kenmerk van de hedendaagse historische cultuur wordt beschouwd.¹⁵⁵ Er is sprake van een toenemende toeristische belangstelling voor vroeger, die sterk gericht is op authenticiteitsbeleving. Erfgoedsites fungeren als een ‘topografie van de herinnering’ en bieden bezoekers een historische ervaring die hen prikkelt tot identificatie.¹⁵⁶

Het meest aansprekende voorbeeld van een erfgoedsite als toeristische pleisterplaats is natuurlijk het Anne Frank Huis. Hoewel niet in verhouding tot de bezoekersaantallen van het Achterhuis, verwelkomen ook het Verzetsmuseum Amsterdam, de Hollandsche Schouwburg en het Herinneringscentrum Kamp Westerbork steeds meer buitenlandse toeristen, alsook ‘dagjesmensen’ en vakantiegan- gers uit eigen land met historische belangstelling. De erfgoedtoerist verwacht een enerverend en aantrekkelijk verteld verhaal, maar heeft ook een bepaalde, vaak vooraf geformuleerde, verwachting van dat verhaal. Het publiek ziet dat beeld ook het liefst bevestigd. Zo verwacht de bezoeker van een oorlogsmuseum bijvoorbeeld ook een ‘deportatietrein’, omdat deze nu eenmaal indringende associaties

154 Rob van der Laarse, *De oorlog als beleving*, p. 16-17. Van der Laarse verwijst hierbij naar de publicatie: B. Joseph Pine en James H. Gilmore, *The experience economy. Work is theatre and every business a stage* (Boston 1999).

155 Ribbens, *Een eigentijds verleden*, p. 122-126.

156 Rob van der Laarse, *De oorlog als beleving*, p. 64.

oproept. De Britse socioloog John Urry spreekt in dit kader over *tourist gaze*. Musea zijn geneigd steeds meer op de behoefte van de bezoeker als 'klant' in te spelen. Een duidelijke omschrijving van een 'toeristische blik' is overigens niet te geven. Evenals de herinnering is deze veranderlijk en verschilt per samenleving, sociale groep of belangstelling voor historische periode.¹⁵⁷

Als toeristische attractie hebben populaire musea een economische waarde voor de ontwikkeling van de gemeente of regio waar zij gevestigd zijn. Zoals in het vorige hoofdstuk werd aangegeven in verband met de populariteit van de bunker-musea langs de Nederlandse kust, weten sommige oorlogsmusea zich daarom verzekerd van de belangstelling van toeristeninstanties, de middenstand en de regionale overheden. Erfgoedlandschappen zijn in trek bij de in het verleden geïnteresseerde toerist. Inspiratiebron voor het opzetten van historische activiteiten en presentaties door de Nederlandse oorlogsmusea is de recent sterk opgebloeide belangstelling voor onder meer de slagvelden uit de Eerste Wereldoorlog in België en Noord-Frankrijk, alsmede Normandië in relatie tot de Tweede Wereldoorlog. Het eerder aangehaalde In Flanders Field Museum in het Belgische Ieper bijvoorbeeld heeft vanuit de museale presentatie een betekenisvolle verbinding gelegd met de stad en het omringende landschap als een laatste, tastbare getuigenis van de 'Grote Oorlog'. Een bezoek aan het museum in deze na 1918 volledig gereconstrueerde historische binnenstad wordt door toeristen vaak gecombineerd met een individuele of georganiseerde (dag)tocht langs gemarkeerde historische '14-'18-plekken in de omgeving. Op vergelijkbare wijze zijn in Frankrijk de gebieden aan de Normandische kust, die herinneren aan de geallieerde landingsoperaties op *D-Day* 1944 en de nasleep ervan, populair bij cultuurhistorische toeristen. Sinds 1994, de vijftigste herdenking, hebben de musea in deze omgeving en de evenementen die hiermee verband houden een massaal en spectaculair karakter gekregen. Er kan zelfs gesteld worden dat de herinnering aan de geallieerde invasie is uitgegroeid tot een van de populairste 'streekeigen' producten van Normandië.¹⁵⁸

In Nederland spelen in het bijzonder de 'slagveld-' en bevrijdingsmusea te Groesbeek, Oosterbeek en Overloon in op deze specifieke vorm van cultuurhistorische belangstelling. Deze musea betrekken de laatste jaren nadrukkelijk het historische landschap, verbonden aan de militaire strijd in de regio vanaf 1944, in hun activiteiten. In het geval van Overloon zou men overigens van een *revival* moeten spreken, want zoals we al zagen, was de historische slagveldomgeving van het Brabantse dorp eerder al eens een grote historische trekpleister. Naast talloze rondleidingen, excursies en 'battlefield-belevenistours' hebben de genoemde mu-

157 John Urry, *The tourist Gaze* (London, second edition 2005), p. 1-16.

158 Jan Kolen, Rutger van Krieken en Maarten Wijdeveld, 'Topografie van de herinnering. De performance van de oorlog in het landschap en de stedelijke ruimte', in: Van Vree en Van der Laarse (red.), *De dynamiek van de herinnering*, p. 202-205.

sea in samenwerking met de toeristencentra de zogenoemde *Liberation Route* uitgezet, mede mogelijk gemaakt door het vfonds.¹⁴⁷ Deze route volgt de opmars van de geallieerden na *D-Day*: van de kusten van Normandië, Noord-Frankrijk en België, via Zuid- en Oost-Nederland, richting Berlijn. In de regio Arnhem, Nijmegen en op de Veluwe zijn intussen tachtig historische plekken gemarkeerd met zogenoemde luisterplekken in de vorm van veldkeien. Op iedere luisterplek is via de mobiele telefoon een hoorspel te beluisteren over belevenissen van een of meerdere personen in 1944-1945. Uiteraard is een bezoek aan een van de musea een essentieel onderdeel van de tour. De *Liberation Route* is niet onopgemerkt gebleven. Een vakjury van de ANWB nomineerde het initiatief voor de verkiezing van ‘Meest Innovatieve Uitje 2013’. Het juryrapport sprak over: ‘Een mooi en aansprekend voorbeeld van cultureel ondernemerschap en gaan voor kansen.’¹⁶⁰

In een periode van inperking van overheidssteun past het cultuurhistorisch veld zich aan om in de gunst van het grote publiek te komen. Meer dan ooit komt het aan op ‘cultureel ondernemerschap’. Museale activiteiten dienen ook economisch rendement op te leveren. Het is dan ook onontkoombaar dat musea zich actief opstellen als marktgeoriënteerde organisaties. Zo moet het Bevrijdingsmuseum Groesbeek, waar 4% van het jaarbudget bestaat uit structurele subsidies, de rest van het geld binnenhalen door entree-, winkel- en caféverkoop, donateurs en fundraising.¹⁶¹ Lonkend naar de betalende bezoeker worden musea steeds meer vraaggericht. Ook het Oorlogsmuseum Overloon staat midden in deze ontwikkeling. Subsidies krijgt het incidenteel voor (tentoonstellings)projecten, maar daar blijft het bij. Entreegelden zijn ook hier de belangrijkste bron van inkomsten. Om de exploitatie rond te krijgen worden er tal van commerciële initiatieven ontplooid en ingrijpende museale keuzes gemaakt, ook inhoudelijke. Zo is het accent zwaarder komen te liggen op de regionale geschiedenis en op het militaire aspect van de oorlog, als gevolg waarvan ook het uit het begin van de jaren negentig daterende Kampengebouw met de vaste expositie over vervolging en de Holocaust in 2011 is gesloten. Directeur Erik van den Dungen, die vond dat zijn museum zich duidelijker moet profileren, gaf als toelichting:

In de permanente tentoonstelling komt deze thematiek aan de orde, en dat is voldoende. Er zijn andere musea die een betere ontstaansgrond hebben om dit aan de orde te stellen. Vanuit beschikbare subsidies in die tijd wel verklaar-

159 Het vfonds (Nationaal Fonds voor Vrede, Vrijheid en Veteranenzorg) ondersteunde de Stichting Liberation Route Europe (SLRE) in 2013 met € 889.504.

160 <http://www.liberationroute.com/lr/wat-is-liberation-route> (geraadpleegd 11 september 2013).

161 Mededeling Wiel Lenders, directeur Nationaal Bevrijdingsmuseum 1944-1945, 30 september 2013.

baar waarom het er gekomen is, maar gezien vanuit onze regionale geschiedenis heeft het geen enkele bestaansgrond. In onze regio ontbreekt deze volledig.¹⁶²

Het niet afhankelijk zijn van subsidies geeft het Oorlogsmuseum beleidsmatige vrijheid om een eigen koers te varen en zich daarbij te richten op de wensen van het brede publiek. Het museum wil de bezoekers een ‘goed gevoel’ geven, en dat is met een beladen thema als de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog niet altijd eenvoudig. Van den Dungen:

We willen bezoekers weerbaar maken en attenderen op wat oorlog teweegbrengt. Als je niet zelf gaat denken, maar anderen voor je laat denken dan gaan we de verkeerde kant op. Dit museum gaat over oorlog, en oorlog willen we niet. Als de bezoeker daar iets van mee krijgt, vind ik het prima. Maar primair wil ik de mensen een leuk dagje uit geven. De bezoekers moeten het naar hun zin hebben gehad en niet hier *zum Tode betriibt* weggaan. Er is een afweging gemaakt. Wij hebben meer dan 100.000 bezoekers en worden niet gesubsidieerd. Wij passen erop om te veel richting vrede en mensenrechten te gaan, want heel simpelweg gezegd: dat verkoopt niet! Daar krijg je geen bezoekers mee.¹⁶³

Het onderhouden van het publiek is voor het Oorlogsmuseum Overloon steeds meer een totaalconcept, waarvan museumbezoek een onderdeel is. Om bezoek te blijven trekken werkt het Oorlogsmuseum samen met partners buiten de museale wereld en participeert het in verschillende regionale commerciële activiteiten. Van den Dungen, sinds 2006 directeur van het Oorlogsmuseum, rekent voor dat een gemiddelde bezoeker vier uur wordt beziggehouden in en om zijn museum. De horecagelegenheid van het museum moet daarom beter benut kunnen worden als inkomstenbron.¹⁶⁴ Het publiek moet een gevarieerd aanbod krijgen met verschillende vormen van vrijetijdsbeleving. Zo heeft een onderneming gelegenheid gekregen in het museumpark een ‘avontuurlijk EcoKlimpark’ te exploiteren. Voor of na het bezoek aan het museum kunnen jong en – wat minder – oud in het klimbos KlimKong een ‘uniek boom-klimavontuur beleven’. Via touwladders wordt een constructie van touwbruggen bereikt. Als een King Kong worden er sprongen gemaakt en via een *zipline* langs boomtoppen gegleden.¹⁶⁵ Om het gevarieerde aanbod compleet te maken worden de bezoekers erop geattendeerd dat in de directe nabijheid van het museum sinds enige jaren ook het Zoo Parc Overloon is ge-

162 Vraaggesprek met Erik van den Dungen, 7 juni 2012.

163 A.v.

164 A.v.

165 <http://www.klimkong.nl> (geraadpleegd 10 september 2013).

vestigd, dat zichzelf aanprijst met de slagzin: ‘Avontuurlijk en spannend! Beleef een spannende ontdekkingsreis langs bijzondere dier- en plantensoorten in het natuurlijkste dierenpark van Nederland.’¹⁶⁶ Kortom, een bezoek aan het Oorlogsmuseum Overloon dient een enerverend dagje uit te zijn met voor elk wat wils: actief en leerzaam, avontuurlijk en informatief.

Een groter contrast dan met bijvoorbeeld het Verzetsmuseum Zuid-Holland is nauwelijks denkbaar. Dit kleine museum met een sterke morele boodschap is afhankelijk van subsidies, trekt een fractie van de bezoekers van Overloon en heeft daarom de grootst mogelijke moeite het hoofd boven water te houden. Desgevraagd beseft Van den Dungen zich terdege dat zijn museum niet te vergelijken is met het noodlijdend Zuid-Hollandse Verzetsmuseum. Hij ontkent niet dat hij door een bewuste herprofilering veel concessies heeft gedaan; wellicht meer dan wenselijk is. De directeur realiseert zich dat het Oorlogsmuseum van vandaag en het Verzetsmuseum Zuid-Holland twee uitersten zijn: ‘Langs de as Overloon en Gouda, ergens in het midden, zal het optimum zich bevinden van hoe een museum zich zou moeten gedragen’.¹⁶⁷

In het verlengde van de *experience*-ervaring ligt de *re-enactment* van het verleden. Zoals imitaties reproducties zijn van objecten, zo zijn *re-enactments* reproducties van gebeurtenissen. Uitgebeeld door rollenspelers, gestoken in authentieke kostuums en in authentieke decors bij voorkeur op historische locaties, wordt het verleden nagespeeld. David Lowenthal vergelijkt *re-enactors* met restauratoren: ook *re-enactors* gaan uit van dat wat nog aanwezig is, om dit vervolgens te gebruiken voor eigen invullingen. Zij geven het publiek een voorstelling van hoe het mogelijkwijs geweest is.¹⁶⁸ Naast kennis en educatie zijn fantasie en verbeelding daarom kenmerkend voor *re-enactments*, al beogen de meeste auteurs meestal zo getrouw mogelijk historische gebeurtenissen na te spelen om een reële ervaring van het verleden op te wekken. Zulke ‘levende historische voorstellingen’ kunnen zich vaak ook aanpassen aan de omstandigheden. Tussen publiek en (spelers van) het verleden vindt interactie plaats.¹⁶⁹ Het op deze wijze uitbeelden van historische gebeurtenissen en situaties is een vrij algemeen gebruikte overdrachtsvorm. In tal van historische musea lopen in klederdracht getooide acteurs rond die het publiek aanspreken en wordt er een voorstelling opgevoerd waar de bezoeker deelgenoot van is. In Huize Doorn bijvoorbeeld wordt de bezoeker op gezette tijden door keizer Wilhelm, in vol ornaat, welkom geheten.

166 <http://www.overloonzoo.nl> (geraadpleegd 10 september 2013).

167 Vraaggesprek met Erik van den Dungen, directeur Oorlogsmuseum Overloon, 7 juni 2012.

168 David Lowenthal, *The past is a foreign country*, p. 295.

169 Vanessa Agnew, ‘Introduction: What is reenactment?’, in: *Criticism*, Volume 46, nr. 3, Summer 2004, p. 327-339.

De Nederlandse oorlogs- en verzetsmusea stellen zich vooralsnog terughoudend op in het op deze wijze uitbeelden van situaties uit de bezettingsjaren. Het ten tonele voeren van een acteur in overjas met een Jodenster of in concentratiekampkleding zou begrijpelijkerwijs nog weerstand kunnen oproepen. Maar het opvoeren van voorstellingen van militaire gebeurtenissen buiten de muren van het museum wordt echter algemeen aanvaardbaar geacht. Parades van originele militaire voertuigen door organisaties als Keep them Rolling – een vereniging die zich afficheert als ‘rijdend museum’ – zijn sinds jaar en dag terugkerende evenementen.¹⁷⁰ Er rijden in hoofdzaak geallieerde legervoertuigen mee. Maar Duitse voertuigen, bemand door in Duitse uniformen gestoken chauffeurs en bijrijders, zijn steeds minder een zeldzaamheid.

Het Achterhoeks Museum 1940-1945 heeft als een van de eerste oorlogsmusea ervaring opgedaan in het presenteren van een levende historische oorlogsvoorstelling. In juni 2010 organiseerde het oorlogsmuseum een tweedaagse *re-enactment*-manifestatie, waaraan het publiek volop deelnam. ‘De Tweede Wereldoorlog komt dit weekeinde opnieuw tot leven in en rond Hengelo’ kopte *De Gelderlander*. Honderd acteurs speelden in het bos in de omgeving levensechte veldslagen na met militaire voertuigen en inclusief realistische geschutsgeluiden. In het centrum van de stad waren ‘levende etalages’ te zien. De militaire opmars werd op de voet gevolgd door het publiek, dat dwars door weilanden en bossen meelopend de verrichtingen van de pseudo-soldaten volgde. Jean Kreunen van het Achterhoeks Museum 1940-1945 was opgetogen over het evenement: ‘Deze Slag om de Achterhoek wordt historisch correct uitgevoerd, zodat bezoekers de meest realistische geschiedenisles van hun leven ervaren.’¹⁷²

In zijn pogingen nieuwe activiteiten te ontwikkelen die een breed publiek aan spreken en daarmee een niet onbelangrijke bron van inkomsten vormen, organiseert ook Overloon sinds een aantal jaren spectaculaire *re-enactment*-activiteiten. Een groot succes is het jaarlijkse weekendevenement *Santa Fé*, dat in 2013 met 5600 bezoekers ruim tweeduizend bezoekers meer trok dan het jaar ervoor.¹⁷³ Het museum transformeert dan geheel tot themapark waarbij zich een proces van ‘verpretparking’ voltrekt.¹⁷⁴ In het museumpark wordt een militair kamp uit de Tweede Wereldoorlog opgebouwd, waar een groep liefhebbers van oorlogsmaterieel uit

170 Doelstellingen Keep them Rolling, website Keep them Rolling: <http://www.ktr.nl/algemeen.html> (geraadpleegd 12 september 2013).

171 *De Gelderlander*, 12 juni 2010, zie ook: <http://www.re-enactmentforum.nl/forum> (geraadpleegd 12 september 2013).

172 *De Gelderlander*, 12 juni 2010.

173 <http://www.oorlogsmuseum.nl/actueel/308> (geraadpleegd 12 september 2013).

174 De term ‘verpretparking van de geschiedenis’ is afkomstig van cultuurhistoricus Rudolf Dekker. Rudolf Dekker, *Meer verleden dan toekomst. Geschiedenis van verdwijnend Nederland* (Amsterdam 2008), p. 14.

de jaren '40-'45 met tenten, voertuigen, uniformen, uitrusting en gereedschap het leven van de geallieerde soldaten tijdens de bevrijding van Nederland uitbeeldt. Er wordt een 'levend museum' opgebouwd. 'Reis terug in de tijd en zie met eigen ogen hoe de bevrijders van Nederland leefden en werkten achter het front.'¹⁷⁵ Op YouTube is een amateurfilmpje te zien van een realistisch gevecht dat tijdens het *event* in het museumpark plaatsvond. De toelichting van de amateurfilmer luidt:

Nagespeeld gevecht bij het evenement *Santa Fé* in Overloon op zondag 23-06-2013 door Nederlandse *re-enactment*groepen in Duitse, Amerikaanse en Engelse militaire uitrusting. Hierin speelt ook het Franse verzet een rol. Het is een 'wervelende' show met veel schiet-kabaal, maar wel zo goed mogelijk waarheidsgetrouw nagespeeld. In 1e instantie gaan de Duitsers in de aanval, de Britten en het Franse verzet moeten zich terugtrekken. Maar dan gaan de Amerikanen (m.b.v. het Franse verzet) in de tegenaanval en verpletteren de Duitse weerstand met overgave tot gevolg.¹⁷⁶

Een ander jaarlijkse spektakelweekend in het museumpark van Overloon is het evenement *Militracks*, bestemd voor iedereen die geïnteresseerd is in de 'militaire techniek' van de Tweede Wereldoorlog. Particulieren en organisaties tonen hier talrijke militaire voertuigen, zowel motoren, transportvoertuigen en commandowagens als halftrupsen, tanks et cetera. Alle voertuigen zijn rijdend te zien en het publiek mag meerijden. Bijzonder is dat er ook veel unieke Duitse voertuigen aanwezig zijn. Onder de niet minder dan 8300 toeschouwers in 2013 waren ook veel buitenlandse geïnteresseerden aanwezig. De 'beleving' van de bezoekers kan soms ver gaan, is de ervaring van de organisatie. Bij de aankondiging van de gebeurtenis ging dan ook de volgende waarschuwing uit:

Tijdens *Militracks* geldt op ons terrein de regel dat het dragen van Duitse militaire kleding niet is toegestaan. Hoewel we in het algemeen ieders interesse graag respecteren, willen we voorkomen dat *Militracks* een vervelende bijzaak gaat oproepen. Eigenaren, deelnemers maar ook bezoekers wordt daarom expliciet gevraagd om geen Duitse militaire kleding, insignes of hoofddeksels te dragen. Het dragen van dergelijke kleding zal leiden tot het niet toegelaten worden tot het terrein dan wel tot het gesommeerd worden om het terrein te verlaten.¹⁷⁷

175 <http://www.santafe-online.nl/santafe/Welkom.html> (geraadpleegd 12 september 2013).

176 YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=cBq063U62VQ> (geraadpleegd 12 september 2013).

177 <http://www.militracks.nl/nieuws/archief/10/german-military-clothing-not-allowed/> (geraadpleegd 12 september 2013).

De evenementen in Overloon trekken grote publieke belangstelling. Er wordt spektakel en vermaak geboden. Daar is het meeste mee gezegd. Verdieping en reflectie ontbreken vrijwel; wat resteert is de ervaring van iets spannends, iets sensationeels, wat kenmerkend zou zijn voor oorlogsvoering.

ERVAAR EN BELEEF DE OORLOG

Aan het gangbaar geworden motto 'ervaar en beleef de oorlog' wordt door de toonaangevende oorlogsmusea op verschillende wijze invulling gegeven. Voor het weergeven van militaire gebeurtenissen lijkt de *experience*-achtige presentatie een geaccepteerd verschijnsel. Maar de beeldbepalende museale oorlogsinstellingen, die ten opzichte van elkaar wisselende inhoudelijke accenten leggen, zijn beducht over te gaan tot een dergelijk 'belevingspektakel'. Hun bedenkingen reiken verder dan een onderscheid tussen preciezen, die geen illusie toelaten in de verbeelding van het verleden, en rekkelijken, die, de tijdgeest volgend, het verhaal van het verleden willen vertellen door dit illustratief en inleefbaar te maken en daarbij ruimte laten voor suggestie. Hun terughoudendheid heeft bijvoorbeeld te maken met het feit dat de omgang met het verleden van de Tweede Wereldoorlog nog altijd gepaard gaat met emoties en verbonden is met persoonlijke betrokkenheid. Het trauma van vervolging en vernietiging heeft diepe sporen getrokken in de naoorlogse samenleving. De reacties die de veel bekeken Amerikaanse gedramatiseerde televisieserie *Holocaust* eind jaren zeventig opriep, en populaire speelfilms als Steven Spielbergs *Schindler's List*, begin jaren negentig, zijn hiervan een illustratie. Critici hekelden deze producties omdat een pijnlijk verleden ontoelaatbaar werd geromantiseerd en de geschiedenis geweld werd aangedaan. Fervente tegenstanders huldigden de opvatting dat deze onvoorstelbare en ongekennde gebeurtenissen zich in het geheel niet lenen om te worden verbeeld en al helemaal niet in de vorm van melodrama. Aan de andere kant heeft architect Libeskind met zijn museale concept van het Joods Historisch Museum in Berlijn laten zien dat ook zonder het nemen van een toevlucht tot reconstructie en enscenering een effectieve ervaring opgeroepen kan worden door te kiezen voor zijn tot de verbeelding sprekende symbolische presentaties van de 'lege ruimtes van de herinnering'. Maar men kan zich afvragen of de meer 'highbrow' ensceneringen met hun nadruk op bezinning in plaats van beleving, zoals Libeskind's 'lege ruimtes van de herinnering', ook voor het gemiddelde publiek zo overtuigend zijn.

Interessant genoeg heeft de popularisering van de Holocaust een slechte naam onder historici en opiniemakers. De eerder aangehaalde Aleida Assmann benadrukt dat de opvatting dat het trauma van de Holocaust niet te verbeelden is, als een rode draad door het herinneringsdiscours loopt.¹⁷⁸ Toch lijkt ook deze opvatting in de loop van de tijd veranderd. Tegenwoordig ligt de nadruk sterk op de trau-

matische percepties. Het perspectief is nu: hoe kan dit verleden, zowel in emotionele als cognitieve zin, deel uitmaken van een gezamenlijke herinnering? Welke betekenis en zingeving kan aan dat verleden verbonden worden? Hierbij is van belang dat naoorlogse generaties, die geen directe betrokkenheid met dit verleden hebben, zich een beeld van de gebeurtenissen kunnen vormen. Met betrekking tot de herinnering aan de oorlog en de Holocaust in het bijzonder, gebruikt Assmann de metafoer van de lange schaduw van het verleden: deze reikt verder dan de herinnering van de verdwijnende oorlogsgeneratie alleen. De perceptie van dat verleden is zo indringend, dat zij zijn uitwerking blijft behouden op de herinneringscultuur.¹⁷⁹

Ook na het wegvallen van de oorlogsgeneratie zullen emoties en gevoeligheden wezenlijke elementen zijn van de verschillende herinneringen aan de oorlog en zodoende belangrijke aspecten vormen van de museale verbeelding van de oorlog. Deze sensitiviteit moet niet uit de weg worden gegaan. Integendeel. Maar de museale representaties zullen ingekaderd moeten zijn in een betekenisvolle context om te kunnen aanzetten tot reflectie. Ervaren en beleven alléén is niet toereikend.

Een overtuigend voorbeeld van het op aansprekende wijze verbinden van evocatie en verdieping in het Nederlandse museale landschap is het eerder genoemde Verzetsmuseum Junior van het Verzetsmuseum Amsterdam. Rekening houdend met de jeugdige doelgroep is de presentatie avontuurlijk en uitdagend zonder ongeloofwaardig te worden. Onder de ‘pakkende’ slogan ‘Duik onder in het nieuwe Verzetsmuseum Junior’ staan het persoonlijke verhaal en de beleving voorop. Via een spannende tijdsmachine, waarin een compilatie van geluid en film- en animatiebeelden een tijdsbeeld van de oorlog wordt neergezet, reist het jonge publiek terug in de tijd. Als aan de andere kant van de kleine ruimte de deuren opengaan, is de jonge bezoeker beland in een omgeving tijdens de bezetting, met bommen, een plein en rondom nagebouwde huizen. Levensgrote, ingekleurde foto’s introduceren vier oorlogskinderen, de hoofdpersonen van de presentatie: een Joods meisje, een kind van een verzetsman, een jeugdstormster van wie de ouders lid waren van de NSB, en een ‘gewone’ jongen die het leven tijdens de bezetting waarneemt. Kinderen en jongeren – de presentatie is overigens ook voor volwassenen boeiend en informatief – gaan zelf op onderzoek uit. In elk van de vier realistisch ingerichte woningen komt het verhaal van een hoofdpersoon tot leven. De verhalen zijn verpakt in nagebootste situaties, een aantal authentieke persoonlijke objecten en interactieve, speelse creaties. Elk vertrek heeft minstens één interactief spelelement. Er wordt geen chronologische geschiedenis met vele feiten verteld. In de presentatie gaat het om de beleving. Indrukken en situaties worden gepresenteerd, die – samen met de subtiel aangeboden informatie – kinderen op hun eigen ont-

178 Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, p. 236-237.

179 A.v., p. 276-278.

wikkelingsniveau inzicht geven in essentiële kwesties die niet alleen verbonden zijn aan oorlog en bezetting, maar ook in de huidige samenleving spelen: dilemma's, fundamentele menselijke waarden, gevolgen van de keuzes van ouders en anderen, lichtzinnig veroordelen, consequenties van verachting en vernedering, solidariteit, vrijheid en vriendschap. Al deze en andere wezenlijke waarden, opvattingen en houdingen komen opzichtig, maar soms ook geraffineerd verhuld aan bod.

Zoals gezegd hebben de meeste beeldbepalende museale oorlogsinstellingen hun toevlucht vooralsnog niet genomen tot *experience*-achtige presentaties. Gebruikmakend van verbeterde digitale en audiovisuele technieken wordt authenticiteitsbeleving ook in de meest recente presentaties gezocht in de persoonlijke verhalen van de oorlog. Als er al sprake is van tastbare reconstructies van het verleden op de historische locatie, of voorbereidingen hiervoor zoals op het voormalige kampterrein Westerbork, dan gebeurt dat met grote omzichtigheid. De beleving moet het doel, het inzichtelijk maken van het verleden, niet voorbij schieten.

Ook het nieuw ingerichte Fries Verzetsmuseum huldigt deze opvatting. De nadruk ligt op het persoonlijke verhaal van Friezen tijdens de oorlog. De inleving wordt opgewekt door vereenzelviging met de persoonlijke verhalen. Maar ondanks, of wellicht dankzij, verschillende museale veranderingen zijn authentieke objecten en de verhalen die achter de authentieke objecten schuilgaan onverminderd van belang, zoals tot uiting komt in de 'Erfgoed-zaal'. De bezoeker gaat op onderzoek uit naar de betekenis van het object en de vertellingen die ermee verbonden zijn. De zorgvuldig geselecteerde voorwerpen brengen het verleden dichterbij en geven de bezoeker gelegenheid tot identificatie. De gelaagde informatie biedt daarnaast verdieping en inzicht. De directe confrontatie met het verleden wordt gezocht: een zoektocht vanuit het heden die een historische ervaring oproept en leidt tot een beter begrip van de historische gebeurtenissen.

Een poging om betrokkenheid bij het verleden op te wekken wordt daarnaast ook gedaan door twee opmerkelijke audiovisuele 'belevingen'. In de entreeruimte trekt een metershoge wand vol bewegende beelden en stemmen uit de jaren '40-'45 de bezoeker als het ware de verhalen in. Aansluitend bij de bredere benadering van het Fries Museum – Friezen, horizon en water – komen als een waterval de indrukken naar beneden. In de afsluitende zaal krijgt de bezoeker ten slotte een audiovisuele impressie over de omgang van Nederland na 1945 met de herinnering aan de oorlog. Afgewisseld door webcam-opnamen van reacties van willekeurige personen op de thema's die voorbijkomen, verplaatst een aaneenschakeling van foto's en filmbeelden zich over de breedte van de zaal van de ene naar de andere 'oever'.

De resultaten van de presentaties in Amsterdam en Leeuwarden zijn uitkomsten van de discussies over wat in het huidige museale veld van de oorlog, maar ook elders, actuele thema's zijn: hoe wordt ingespeeld op een veranderende histori-

sche cultuur en hoe verhoudt de verbeelding van het verleden zich tot een verantwoorde historische geschiedopvatting. De afwegingen van musea om keuzes te maken zijn de afgelopen jaren veranderd. Argumenten om het 'beladen' verleden omzichtig te presenteren lijken in kracht te hebben ingeboet door de toegenomen afstand in tijd en dus ook met het wegvallen van de generatie die de oorlog heeft meegemaakt. Tegelijk is de vraag gegroeid het verleden meer 'voorstelbaar' te maken. Een hang naar authenticiteitsbeleving die ingevuld wordt door uiteenlopende ensceneringen van het verleden in de vorm van reconstructies, confrontaties van het publiek met authentieke objecten en persoonlijke verhalen. De beleving van het verleden wordt nog eens versterkt door het bezoeken van historische plekken: de plaatsen van herinnering, die zelfs voor jongere generaties een 'museumbezoek' tot een indringende ruimtelijke ervaring maken.