

Kunsthof of Kunsthalle

De Kunst van het aantrekken van 'het grote publiek'

Demelza van der Maas
Algemene Cultuurwetenschappen
Begeleider: Mw. Drs. M.H.E. Hoijtink
Datum: 29 juli 2005

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Bronnenverantwoording	5
1. Het concept Kunsthal.	6
1.1 Kunstverenigingen en het ontstaan van de eerste Kunsthallen.	6
1.2 Statisch versus Dynamisch.	8
2. Het ontstaan van de Kunsthal Rotterdam.	9
2.1 Van Kunsthalle naar 'Cultureel Ahoy'.	10
2.2 Het ontstaan van de Bundeskunsthalle.	12
2.3 Nationaal versus regionaal.	14
3. Cultuurpolitiek Nederland en Duitsland: een vergelijkend perspectief.	16
3.1 Ontwikkelingen.	16
3.2 Autonomie, kwaliteit en pluriformiteit.	18
3.3 De Kunsthal Rotterdam: pronken met andermans veren?	19
3.4 De Bundeskunsthalle in Bonn: een huwelijk tussen cultuur en politiek.	21
3.5 Coöperatief federalisme.	21
3.6 Financiering.	22
4. De Kunsthal Rotterdam en 'de massa'.	23
4.1 De Bundeskunsthalle en 'het grote publiek'.	24
5. Leonardo da Vinci: uitvinder, wetenschapper en kunstenaar.	26
5.1 Toetanchamon. Het Gouden hiernamaals: Grafchatten uit de Koningsvallei.	27
5.2 Kijken versus beleven.	27
5.3 Totaalmarketing en merchandising.	28
5.4 Bildung en educatie.	29
Conclusie	30
Bibliografie	33
Samenvatting	34

Inleiding

De naam Kunsthal en het concept erachter zijn afkomstig van het Duitse begrip ‘Kunsthalle’. De eerste ‘Kunsthallen’ openden in de negentiende eeuw hun deuren. Een voorbeeld hiervan is de Kunsthalle Bremen die al in 1849 geopend werd op initiatief van een Bremer kunstvereniging.¹ In de loop van de negentiende en twintigste eeuw werden er steeds meer kunsthallen gebouwd, veelal vanuit particulier of gemeentelijk initiatief. De vroege kunsthallen dienden vooral om privé-collecties van verenigingen of particulieren, meestal vanuit Bildungsidealen, open te stellen voor het publiek. Tegenwoordig zijn er in Duitsland vele tientallen grote en kleinere kunsthallen te vinden, waaronder in Hamburg, Emden, Karlsruhe en Bielefeld. Deze kunsthallen zijn echter, in tegenstelling tot de enige Nederlandse kunsthal in Rotterdam, niet uitsluitend bedoeld voor tentoonstellingen. Vaak hebben zij een vaste collectie en organiseren daarnaast nog enkele tentoonstellingen. De meeste kunsthallen in Duitsland houden zich bezig met moderne en hedendaagse kunst, en zijn, anders dan de Kunsthal in Rotterdam, geen laagdrempelige instellingen.

Een Duitse kunsthal die wèl uitsluitend als tentoonstellingsgebouw functioneert, is de Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, hierna Bundeskunsthalle te noemen, in Bonn. Dit enorme gebouw aan de Friedrich-Ebert-Allee in Bonn opende in 1992 haar deuren. Zoals de naam al doet vermoeden, is deze kunsthal in opdracht van de staat gebouwd, en wordt dan ook van overheidswege gesubsidieerd. Er worden in deze kunsthal niet alleen tentoonstellingen georganiseerd. Het gebouw biedt ook onderdak aan congressen, concerten, theateropvoeringen, filmvoorstellingen, voordrachten en vele andere evenementen. In de Bundeskunsthalle organiseert men vooral tentoonstellingen rondom kunst- en cultuurgeschiedenis, wetenschap en techniek. De Bundeskunsthalle lijkt op het eerste gezicht geen populistische of commerciële invalshoek te ambiëren. Men weet het grote publiek te trekken met internationale kwaliteitstentoonstellingen over onderwerpen als Toetanchamon (2004-2005) en de Azteken (2003-2004).

De enige Kunsthal in Nederland, in Rotterdam, werd evenals de Bundeskunsthalle, in 1992 geopend. Deze Kunsthal is ontstaan vanuit het idee dat Nederland een landelijke tentoonstellingshal nodig had om verschillende grote tentoonstellingen te kunnen huisvesten. In de jaren tachtig was gebleken dat de Nederlandse musea onvoldoende capaciteit hadden om de toestroom van een groot publiek te verwerken. Daarnaast waren zij niet in staat gebleken de veelzijdigheid van hun collectie te tonen. Het idee vanuit het Rijk voor een ‘nationale’ tentoonstellingshal eindigde uiteindelijk op gemeentelijk niveau. Veruit de meeste kosten voor de bouw en invulling van het latere gebouw werden gedragen door de gemeente Rotterdam. Wim van Krimpen, directeur van 1992 tot en met 2000 en Wim Pijbes, de huidige directeur van de Kunsthal, hebben vanaf het begin duidelijk gemaakt dat de Kunsthal gezien moet worden als

¹ www.kunsthalle-bremen.de: 10-4-2005.

een ‘collectieloze tentoonstellingsdoos’, waar in principe elke tentoonstelling gehouden kon worden.²: De Kunsthal moest boven alles een laagdrempelig instituut worden. Het enthousiasme van de Gemeente Rotterdam en directeur van Krimpen werd niet door iedereen gedeeld. Critici typeerden de Rotterdamse Kunsthal regelmatig als een pretentieloze tentoonstellingsmachine en een modern volkspaleis.³ Populistisch en commercieel lijken termen die bij uitstek van toepassing zijn op de Rotterdamse tentoonstellingshal.

De Kunsthal ontvangt naast de gemeentelijke bijdrage geen rijkssubsidie, en neemt daardoor een bijzondere positie in in de Nederlandse museumwereld. Musea hebben als belangrijkste taken het verzamelen, bewaren en presenteren van de eigen collectie. Door onder meer privatisering worden zij steeds meer onder druk gezet om commerciëler te werken en groter aantal bezoekers en meer diversiteit genereren. Kunsthallen, in ieder geval de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle te Bonn, zijn strikt genomen geen musea. Zij hebben geen eigen collectie en fungeren slechts als presentatieruimte, en vervullen daarmee slechts één van de kerntaken van een museum. Ik zal beide Kunsthallen in mijn scriptie echter wel duiden als onderdelen van de museale werelden van respectievelijk Nederland en Duitsland. Zowel de Bundeskunsthalle als de Kunsthal Rotterdam staan in nauw contact met verschillende musea, en vormen een belangrijke spil in de collectiemobiliteit van musea internationaal. Verder worden de tentoonstellingen door critici beoordeeld als waren het museale tentoonstellingen, en worden de Kunsthallen geacht op bepaalde gebieden museale conventies in acht te nemen.

Kunsthal en Kunsthalle. Het zijn beide instellingen die zich richten op het grote publiek, op ‘de massa’. Ondanks de naamsovereenkomst zijn er mijns inziens vele verschillen aan te wijzen tussen de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle. Zowel op inhoudelijk als op beleidsmatig vlak zijn deze verschillen te ontdekken. Doel van deze scriptie is het onderzoeken van de verschillen die er bestaan tussen de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle in Bonn als het gaat om het aantrekken van de ‘massa’. Ik zal deze verschillen gaan onderzoeken in het kader van de Duitse en Nederlandse cultuurpolitiek, en aan de hand van voorbeelden uit de tentoonstellingspraktijk.

Dit leidt tot de volgende probleemstelling:

‘In hoeverre is het beleid en de tentoonstellingspraktijk van de Kunsthal Rotterdam te vergelijken met de Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland te Bonn als het gaat om het aantrekken van ‘het grote publiek’?’

² Pijbes, W., ‘Een collectieloze toverdoos: het succes van de Kunsthal Rotterdam.’ *Kunstlicht*, nr 34 2003.

³ Jongenelen, S., ‘Jubileringe Kunsthal is ‘zak met lucht’’. *Het Financieele Dagblad*, 1/3-11-1997.

Ik zal trachten mijn hoofdvraag te beantwoorden aan de hand van de volgende deelvragen:

- Wat zijn de achterliggende motieven geweest bij de totstandkoming van de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle?
- Welke rol spelen de Nederlandse en Duitse overheden ten opzichte van de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle?
- Hoe wordt 'het grote publiek' gedefinieerd bij zowel de Kunsthal Rotterdam als de Bundeskunsthalle in Bonn?
- Hoe uit het verschil in de invulling van het concept 'kunsthal' dat de Kunsthal Rotterdam gebruikt met de invulling die de Bundeskunsthalle in Bonn aan het concept geeft, zich in de tentoonstellingspraktijk?

In het eerste hoofdstuk zal ik uitgebreid ingaan op de oorsprong van het concept Kunsthal, en de historische context waarin het ontstaan is. Vervolgens besteed ik aandacht aan het idee waaruit zowel de Kunsthal Rotterdam als de Bundeskunsthalle zijn ontstaan, en zal ik trachten verschillen en overeenkomsten aan te wijzen.

In het tweede hoofdstuk zal ik een algemene beknopte omschrijving van de cultuurpolitiek van Duitsland en Nederland geven. Ik wil in dit hoofdstuk dieper in gaan op de relatie tussen de landelijke overheid en de kunsthallen en de gemeentelijke overheid en de kunsthallen. Is er sprake van subsidiëring? En indien ja: onder welke voorwaarden ontvangt men dan subsidie? Heeft dit bepaalde beperkingen tot gevolg? Een schets van de politieke situatie in Duitsland en Nederland zal beide kunsthallen in een context plaatsen die van groot belang is voor mijn verdere onderzoek.

Het derde hoofdstuk zal ingaan op de manier waarop 'het grote publiek' gedefinieerd wordt bij zowel de Kunsthal Rotterdam als de Bundeskunsthalle. Wat voor benaming gebruikt men voor de doelgroep, hoe denkt men dat deze groep er uit ziet, en hoe probeert men dit publiek te bereiken? Refereert men aan 'de massa' of bezigt men liever de term 'het grote publiek'?

Tot slot zal ik in het vierde hoofdstuk aan de hand van twee tentoonstellingen die ik karakteristiek voor beide instellingen acht, het verschil in de invulling die de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle geven aan het concept Kunsthal, proberen te duiden. Voor de Kunsthal Rotterdam leek mij de tentoonstelling 'Leonardo da Vinci: Uitvinder, Wetenschapper en Kunstenaar', representatief. Deze tentoonstelling over Da Vinci vond in 1995 plaats en was het eerste echte grote succes in Rotterdam. In mijn ogen was dit een typische Kunsthal-tentoonstelling want er waren verschillende ontwerpen van Leonardo da Vinci uitgewerkt tot modellen die mensen van dichtbij konden bestuderen en zelfs aan mochten raken. Voor de Bundeskunsthalle heb ik een zeer recente tentoonstelling uitgezocht, te weten: 'Toetanchamon. Het gouden hiernamaals: Grafchatten uit de koningsvallei' uit 2004-2005. In

mijn ogen is deze tentoonstelling vanwege het populair-wetenschappelijke en cultuurhistorische karakter bijzonder representatief voor de Bundeskunsthalle.

Ik wil door middel van mijn onderzoek inzicht krijgen in de verschillen in de cultuurpolitiek van Duitsland en Nederland. Door het concept van de kunsthalle in een Europees vergelijkend perspectief te plaatsen, is het mogelijk meer te weten te komen over de manier waarop men in verschillende culturen binnen Europa denkt over kunst en cultuur, en de vertaling van deze ideeën naar het grote publiek. De politieke koers van het land in kwestie speelt hierbij een belangrijke rol. Ook is het interessant om te zien hoe men in verschillende landen invulling geeft aan hetzelfde concept. Ik hoop met deze scriptie verder meer te weten te komen over de internationale verschillen in manieren van het aantrekken van een groot publiek en de relatie die deze verschillen hebben met de oorspronkelijke stichtingsgedachte van een instelling.

Bronnenverantwoording

Voor mijn onderzoek heb ik gebruik gemaakt van verschillende bronnen. Voor de Nederlandse politieke situatie bleken vooral de publicatie *Cultuurbeleid in Nederland* van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, en de website van het Ministerie van Onderwijs en Wetenschappen erg nuttig te zijn. Voor de specifieke situatie van de Kunsthal Rotterdam bood het beleidsplan van de Kunsthal 2005-2008 uitkomst. Informatie over de Duitse cultuurpolitiek kreeg ik vooral via van enkele publicaties van de Deutsche Kulturrat, en de publicatie *Het Duitse Cultuurbeleid in Europa* van F.J.P.M. Hoefnagel. Verdere informatie heb ik vooral via de Boekmanstichting verkregen, dit in de vorm van wetenschappelijke artikelen, krantenartikelen, beleidsplannen en publieksonderzoeken. Tot slot heeft het boek *Respectabel Populisme* van Ron Kaal mij enorm op weg geholpen wat betreft de geschiedenis en de achtergronden van de Kunsthal Rotterdam. Ik hoop met mijn onderzoek het gat te dichten in de literatuur die er op dit moment bestaat over het concept kunsthal. Over de Kunsthal Rotterdam is veel literatuur te vinden, vooral omdat het op het moment van de opening ging om een totaal nieuw gegeven in de Nederlandse kunst- en museumwereld. Een uitgebreide zoektocht leverde mij echter maar zeer weinig gegevens over de Bundeskunsthalle op. In de loop van mijn onderzoek ben ik ook naar Bonn afgereisd om de Bundeskunsthalle te bezoeken. Bij mijn weten is er nog geen onderzoek gedaan naar het concept van de kunsthal in een internationaal perspectief, ik hoop daarom met mijn onderzoek een bijdrage te kunnen leveren.

1. Het concept 'Kunsthall'

Lange tijd had het museum zijn status en positie te danken aan de negentiende eeuwse opvatting dat het museum een tempel voor het intellectuele leven was, een schatkist van het verleden en een pronkkamer van het culturele erfgoed.⁴ In deze hoedanigheid kon het museum gedefinieerd worden als een bijzonder statische instelling, verheven boven het gewone en hedendaagse. "Wie de trappen van het museum besteeg wist zich opgenomen in een hogere orde waar de dingen hun plaats hadden gekregen in een zinvol, spiritueel verbond. Hier was het centrum waar men zich kon laven aan de onveranderlijkheid van de eeuwige waarden en normen."⁵

Vanaf het einde van de achttiende eeuw dienden musea niet langer alleen voor het verzamelen en bewaren van objecten, maar kregen ze ook een pedagogische functie. Musea konden in deze optiek een belangrijke rol spelen bij de vorming en opvoeding van de burgers. Deze vorming en opvoeding van het volk vervulden in het Duitstalige grondgebied al snel een zeer belangrijke rol. Cultuur werd door filosofen als Weber, Elias, Kant en von Humboldt opgevat als iets zuiver geestelijks en intellectueels. De staat is geen doel op zichzelf, maar staat primair in dienst van de vrijheid en opvoeding van de burgers: de Bildung. Volgens dit principe moest de geest zich in alle vrijheid kunnen ontwikkelen, zoals op universiteiten. Maar ook voor kunst werd een belangrijke rol weggelegd. Norbert Elias verbond volgens Hoefnagel de ontwikkeling van het Bildungsideaal sterk met de opkomst van de burgerlijke intelligentsia in de achttiende en negentiende eeuw. In Duitsland was deze intelligentsia politiek machteloos, en ontwikkelde haar ideeën op de universiteit in plaats van in de Salons zoals in Frankrijk. Hoefnagel: "Als geïsoleerde tussenlaag, tussen de grote meerderheid van het volk en de in politiek opzicht heersende adel, zag de nieuwe Duitse intelligentsia in Hochkultur en Bildung haar eigen rol en vond zij daarin haar identiteit."⁶ Het Bildungsideaal is uniek in Europa en sterk verbonden met het opkomende nationalisme in het Duitstalige grondgebied. Men wilde het volk verheffen door middel van geestelijke ontwikkeling. In dit klimaat ontstonden in Duitsland de eerste Kunsthallen. De Kunsthalle kan omschreven worden als een typisch Duits en in mindere mate ook Zwitsers verschijnsel.

1.1 Kunstverenigingen en het ontstaan van de eerste Kunsthallen

In de achttiende en negentiende eeuw bestonden er in het Duitstalige grondgebied al vele 'Kunstvereinen', hierna Kunstverenigingen genoemd, die allen op een bepaalde stad of regio waren gericht.⁷ Bijna alle Kunstverenigingen zijn aan het begin van de negentiende eeuw gesticht als burgerlijke initiatieven die de verspreiding van de kunsten moesten bevorderen. Het ging hier om gegoede burgers die zich door middel van deze verenigingen een bepaalde

⁴ Ter Braak, L., 'Het versnelde rondlopen'. *Kunst en museumjournaal*, jrg 6, nr 1, 1995: 48.

⁵ Ter Braak 1995: 49.

⁶ Hoefnagel, F.J.P.M. *Het Duitse cultuurbeleid in Europa*. SDU Uitgeverij, Den Haag 1993: 15.

⁷ Nio, I. *Kunsthallen in West-Duitsland*. Dienst ruimtelijke ordening, Amsterdam 1989: 5.

culturele identiteit wilden aanmeten.⁸ De taakomschrijving van de Kunstverenigingen luidde als volgt: “(...) bemiddelingen tussen de burgerlijke samenleving en kunstenaars, het organiseren van tentoonstellingen, het inrichten van een openbare kunstverzameling, het organiseren van lezingen, de uitgave van publicaties en het verstrekken van opdrachten aan kunstenaars.”⁹ Het zwaartepunt van de activiteiten lag bij het organiseren van tentoonstellingen, en niet, zoals bij museale organisaties en vele privé-verzamelaars, bij het verzamelen. Dit wil echter niet zeggen dat de Kunstverenigingen geen eigen collectie hadden, integendeel: sommige verenigingen beschikten over bijzonder uitgebreide verzamelingen. Het doel lag alleen niet bij het verzamelen van deze kunst, maar bij het ontsluiten ervan. Vanaf halverwege de negentiende eeuw gingen de Kunstvereinen over tot het bouwen van Kunsthallen om de collectie te kunnen huisvesten en grotere tentoonstellingen te kunnen organiseren. Men hield zich vooral bezig met eigentijdse kunst en veel tentoonstellingen reisden van Kunsthalle naar Kunsthalle.¹⁰

In de twintigste eeuw verloren veel Kunstvereinen hun belangrijke positie. “Men verloor aansluiting met ontwikkelingen in het moderne kunstgebeuren, en het werden bolwerken van conservatisme.”¹¹ Dit conservatisme kwam voort uit de nationaal-socialistische politiek die Duitsland vooral in de eerste helft van de twintigste eeuw in haar greep hield. De kunst werd geacht de regionale identiteit te ondersteunen en moest ‘folkloristisch’ zijn. Moderne kunst werd door de Nazi’s verafschuwd, en de Kunstverenigingen waren gedwongen zich meer met ‘volkseigen’ kunst bezig te houden.

In de jaren zestig en zeventig hervonden de Kunstverenigingen hun aansluiting met de moderne kunstwereld weer, en speelden zij een belangrijke rol in de bevordering en ontsluiting van de moderne en hedendaagse kunst naar een breed publiek. Ivan Nio, die eind jaren tachtig onderzoek deed naar Kunsthallen in West-Duitsland, omschrijft de rol van Kunstvereniging en Kunsthalle in deze tijd als volgt: “Niet alleen Kunstvereniging, ook het verlengde ervan in de vorm van een Kunsthalle kan gezien worden als een schakel tussen het museum en galerie, tussen kunsthistorie en dagelijkse actualiteit. Zowel Kunstvereniging als het tentoongestelde in de Kunsthallen stellen hedendaagse ontwikkelingen in de kunst ter discussie.”¹² Na de Tweede Wereldoorlog werden vele nieuwe Kunsthallen gebouwd, veelal echter niet meer op initiatief van de Kunstvereniging. De nieuwe gebouwen werden gefinancierd door gemeenten of deelstaten. Zij bleven zich in de meeste gevallen wel bezighouden met hedendaagse kunst. Ook in de al bestaande Kunsthallen ontstond in deze periode een tweedeling: Kunsthalle en Kunstvereniging begonnen apart van elkaar, als zelfstandige instituten te functioneren, waarbij de belangrijkste functie van de Kunsthalle teruggebracht werd naar die van tentoonstellingsruimte.

⁸ Nio 1989: 5.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Nio 1989: 6.

1.2 Statisch versus Dynamisch

In de twintigste eeuw ontstond er steeds meer verzet tegen de neiging van de westerse wereld zich krampachtig vast te houden aan het verleden. Musea werden gezien als de belichaming van het institutionele, starre verleden en zouden als zodanig de toekomst in de weg zitten. Marinetti, één van de oprichters van het Italiaanse futurisme, meende in zijn *'Oprichting en manifest van het Futurisme'* zelfs dat het museum als symbool van de geschiedenis moest worden afgebroken om de weg vrij te maken voor het nieuwe.¹³ Het verzet vanuit de kunstwereld tegen de gevestigde orde manifesteerde zich verder in de verdere ontwikkeling van het concept van de Kunsthallen. In plaats van statisch wilde men dynamisch zijn, en in plaats van de conventionele blik op het verleden, richtte men zich op hedendaagse en moderne kunst. Men moet zich hierbij ook realiseren het Duitsland van na 1945 zich niet meer kon en wilde legitimeren op basis van 'oude', vooroorlogse kunst. De verschuiving van het accent op het nieuwe, het moderne en het hedendaagse is dan ook geen vreemde ontwikkeling.

Het loslaten van de vaste collectie, die veelal het gevolg was van de splitsing tussen Kunstvereniging en Kunsthalle, vergrootte de flexibiliteit en wendbaarheid van de Kunsthalle, een eigenschap die wanneer men een actuele schakel binnen de kunstwereld wil zijn, van het grootste belang is. Men zit niet vast aan een collectiegebonden profiel en ondervindt financiële voordelen van het niet hoeven conserveren van een eigen verzameling.

Een blik op de honderden Kunsthallen in Duitsland en Zwitserland leert ons dat het concept niet eenduidig te definiëren is. Er bestaan enorme onderlinge verschillen tussen de instellingen. Deze verschillen zijn volgens Ivan Nio terug te leiden tot een aantal punten: De Kunsthallen beschikken wel of niet over een eigen collectie, ze ressorteren wel of niet onder de gemeente, ze maken wel of geen eigen tentoonstellingen, ze hebben wel of geen band met een Kunstvereniging en ze richten zich wel of niet op ontwikkelingen in de hedendaagse kunst.¹⁴

Voor mijn onderzoek is de ruime definitie van het concept noodzakelijk, omdat juist in licht hiervan ik de onderlinge verschillen kan aanwijzen en duiden. Iedere instelling heeft de mogelijkheid een eigen invulling aan het concept te geven, waardoor de Kunsthalle zich in de twintigste eeuw heeft kunnen ontwikkelen tot een interessant fenomeen.

¹³ Ter Braak 1995: 49.

¹⁴ Nio 1989: 39.

2. Het ontstaan van de Kunsthal Rotterdam

Na de Tweede Wereldoorlog was er weinig meer over van de stad Rotterdam. Het centrum en een groot deel van de noordoostelijke stadswijken waren door het Duitse bombardement op 14 mei 1940 vernietigd.¹⁵ Na de bevrijding brak een periode van wederopbouw aan en de haven en het industriegebied kregen hierbij voorrang. De stad moest in eerste instantie vooral in economische zin weer compleet worden gemaakt. Pas in de jaren vijftig begon de herbouw van het centrum, waarbij slechts ruimte werd gemaakt voor 12 000 bewoners, terwijl dit gedeelte van de stad voor de oorlog door ruim 100 000 mensen werd bewoond.¹⁶ ‘Er werd enorm veel ruimte opgehouden, aangeharkt en gefatsoeneerd, volgens het nieuwe idee dat het stadscentrum groen behoeft en ruimte’.¹⁷ Het nieuwe centrum herbergde verder winkels, warenhuizen, kantoren, theaters en openbare gebouwen. Vanaf de jaren zeventig startte de gemeente een grootscheepse stadsvernieuwing, waarbij men toch weer woningen in de binnenstad wilde creëren om het centrum levendig te houden. Begin jaren tachtig brak er een nieuwe fase aan, vernieuwing was noodzakelijk om de stad de 21^e eeuw te laten overleven. De gemeente erkende dat er voor een leefbare stad ook een levendig cultureel klimaat nodig was. Eerdere pogingen om een toegankelijk cultureel centrum aan de Lijnbaan te creëren waren jammerlijk mislukt, en nu gooide men het over een nieuwe boeg. Al halverwege de jaren zeventig had de voorzitter van de Rotterdamse Kunststichting het plan opgevat om alle Rotterdamse Musea te concentreren op één plek: “En was niet het museumpark naast Boijmans van Beuningen daarvoor de ideale lokatie, waaraan nog zou kunnen worden toegevoegd een leeg tentoonstellingsgebouw (...) een experimenteercentrum.”¹⁸ De kunst werd in deze periode steeds meer vanuit een sociologisch standpunt benaderd, en werd gezien als een onderdeel van het beschavingsproces. Om deze reden moesten de nieuwe musea boven alles laagdrempelig worden.

De gemeente Rotterdam vatte zoals gezegd in de jaren tachtig het plan op de culturele infrastructuur van de stad te verbeteren. In diezelfde periode had zich in de museum- en tentoonstellingswereld een opmerkelijke ontwikkeling voorgedaan: het fenomeen van de blockbuster maakte zijn opmars. “Tentoonstellingen als *La Grande Parade* en *Monet in Holland* in Amsterdam, *Goden en Farao's*, *Het Goud der Thraciërs* en *Meesterwerken uit de Hermitage* in Rotterdam hadden ondubbelzinnig uitgewezen dat het publiek met tienduizenden zo niet honderdduizenden naar het museum kwam als daar maar iets bijzonders werd getoond.”¹⁹ Het ging hierbij dus niet alleen om het reguliere museumpubliek, maar ook om dagjesmensen en gezinnen, die bereid waren in lange rijen te staan. Eind jaren tachtig groeide de economie weer

¹⁵ www.rotterdam.nl: 20-6-2005.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Kaal, R., *Respectabel Populisme: Kunsthal Rotterdam*. Waanders, Zwolle 2003: 122.

¹⁸ Kaal 2003: 127.

¹⁹ Kaal 2003: 6.

en de salarissen gingen omhoog. Mensen kregen meer vrije tijd, die onder meer besteed werd in de musea. Het was dan ook in deze jaren dat het aantal musea in Nederland, en de rest van Europa, explosief steeg. De gemeente Rotterdam vond, in tegenstelling tot veel van de gevestigde kunstinstituten, blockbusters bijzonder aantrekkelijk om zowel economische als culturele redenen. Niet alleen trokken dergelijke tentoonstellingen veel toeristen naar de stad, ze brachten ook een geheel nieuw publiek op de been, een publiek dat zelden of nooit met kunst in aanraking kwam.²⁰ De bestaande musea bleken echter niet berekend op dergelijke bezoekersaantallen, en kregen te maken met enorme praktische problemen. Daarnaast bleek er in Nederlandse musea al enige tijd de behoefte te bestaan om naast de vaste opstelling, een ruimte te hebben om tijdelijke tentoonstellingen te kunnen huisvesten. Deze ontwikkelingen brachten de Rotterdamse wethouder van Kunstzaken en Financiën Joop Linthorst ertoe een plan te ontwikkelen om een nieuwe instelling te realiseren. Eén die in Nederland nog niet bestond en zou inspelen op de nieuwe trends.²¹ Hij hoopte dat dit instituut een nationale uitstraling zou krijgen, en zodoende kon rekenen op een rijkssubsidie.

In 1986 gaf Linthorst opdracht voor een onderzoek naar de behoefte aan een nationale tentoonstellingshal. De uitkomst was positief: wat Nederland nodig had was een gebouw voor grote exposities, zij het niet noodzakelijk voor exposities alleen. Er moest ook een mogelijkheid open worden gehouden om het gebouw voor andere activiteiten te gebruiken als symposia en muziek- en theatervoorstellingen.²² Men ging uit van een jaarlijks publiek van 300 000 tot 400 000 bezoekers. Er bleek echter al snel onvoldoende steun voor het plan vanuit de rijksoverheid, en in plaats van een Nationale Tentoonstellingshal moest het gebouw nu een Rotterdamse Tentoonstellingshal worden.²³ De verwachte bezoekersaantallen werden bijgesteld naar minstens 150 000 per jaar. Deze omslag had ook behoorlijke financiële gevolgen. De rijksoverheid was bereid een eenmalige bijdrage aan de bouw te leveren van vijf miljoen gulden, maar van een jaarlijkse subsidie kon absoluut geen sprake zijn. Uiteindelijk werd er een bouwbudget van in totaal vijftientig miljoen gulden bijeengebracht, waarvan het grootste gedeelte door de gemeente Rotterdam werd ingelegd. Daarnaast stelde de gemeente jaarlijks een bedrag van anderhalf miljoen gulden voor de exploitatiekosten ter beschikking.²⁴

2.1 Van Kunsthalle naar ‘Cultureel Ahoy’

“Voor het concept van het gebouw werd over de grens gekeken. Duitsland is het land bij uitstek van de Kunsthalle, van gebouwen met museale kwaliteiten wat betreft ruimte, licht en klimaatbeheersing, maar zonder collectie. Al snel bleek dat de Kunsthalle geen eenduidig

²⁰ Kaal 2003: 9.

²¹ Kaal 2003: 130.

²² Kaal 2003: 9.

²³ Kaal 2003: 12,13.

²⁴ Telgenhof, G., ‘Een bronzen kameel op lichtblauw beton: Rotterdam op jacht naar kunst’. *NRC Handelsblad*, 3 april 1992: 6.

concept is, ze bestaat in alle soorten en maten.” De Rotterdamse Commissie Kunstzaken besloot een ‘bouwpastoor’ aan te stellen die zoveel mogelijk zijn eigen invulling van het concept moest gaan ontwikkelen.²⁵ Zo werd eind 1988 Wim van Krimpen aangesteld als interim-directeur. Van Krimpen was eigenaar van een galerie met moderne kunst in Amsterdam. Men koos met opzet voor iemand met commercieel inzicht en zonder specifieke museum-achtergrond. Van Krimpen zou bij de verdere invulling van de Kunsthal Rotterdam een cruciale rol spelen.

Het was al snel duidelijk waar er gebouwd zou gaan worden: in het Museumpark, tegen de Westzeedijk, tussen Villa Dijkzigt en de Grieks-Orthodoxe Kerk.²⁶ Het Museumpark kreeg naast de nieuwe Kunsthal en het al bestaande Boymans van Beuningen ook nog een geheel vernieuwd Natuurmuseum, het Architectuurinstituut en het Chabotmuseum. Het nieuwe museumpark liep uit in de Witte de Withstraat, waar zich op dat moment ook steeds meer galeries vestigden, en ook het centrum voor moderne kunst Witte de With was hier gevestigd. Dit geheel moest een soort culturele as door het centrum van Rotterdam vormen.²⁷ Naast de locatie waren ook een aantal andere dingen vastgelegd: de Kunsthal moest een gebouw voor het volk zijn, niet voor de elite, en er mocht door het nieuwe instituut absoluut niet worden verzameld, men was van mening dat Rotterdam al voldoende collecties had.²⁸ Ron Kaal zegt daarnaast: “De Kunsthal en het kunstcentrum Witte de With zijn vooral ontstaan om Rotterdam nationaal en internationaal een cultureel gezicht te geven. Ze zijn niet het gevolg van de vraag uit de stad; ze zijn van bovenaf opgelegd. Witte de With voor de internationale avant-garde, de Kunsthal voor grootschalige tentoonstellingen”, aldus Ron Kaal.²⁹

Wethouder Linthorst stelde het Office for Metropolitan Architecture (OMA) van architect Rem Koolhaas aan om een ontwerp te maken voor de te bouwen Kunsthal én het Museumpark. Het eerste ontwerp werd resoluut afgewezen door van Krimpen, die vervolgens inspraak eiste in het nieuwe ontwerp. Van Krimpen stelde een lijst met eisen samen waaraan het gebouw moest voldoen: “Het gebouw hoefde voor hem niet veel meer te zijn dan een pretentieloze doos, een black box, een culturele Ahoy.”³⁰ Regelmatig leidden de verschillen in opvattingen tussen Koolhaas en van Krimpen tot conflicten. Koolhaas wilde een *Palais des Festivals* creëren waar niet alleen tentoonstellingen maar ook symposia en dergelijke gehouden konden worden, van Krimpen dacht uitsluitend in termen van tentoonstellingen en hield vast aan het idee van de ‘tentoonstellingsdoos’. Dit idee stond niet op zichzelf, maar moet gezien worden in een bredere ontwikkeling van de afgelopen twintig jaar waarin men zoekt naar een anti-elitaire, sobere architectuur waarbinnen in een neutrale sfeer uiteenlopende kunstvormen gepresenteerd konden worden. Een goed voorbeeld hiervan is het Muziekgebouw aan het IJ in Amsterdam. De ‘tentoonstellingsdoos’ is ook een begrip dat naadloos aansluit op de steeds

²⁵ Kaal 2003: 14.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Telgenhof 1992:6.

²⁸ Kaal 2003: 15.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Kaal 2003: 17.

verdergaande democratisering van de kunsten. De Kunsthalle moest zo toegankelijk mogelijk zijn, en is in die zin als gebouw de belichaming van de democratisering: er hoeft letterlijk geen trap beklimmen te worden om de kunst te bezichtigen.

Wim van Krimpen speelde ook een uiterst belangrijke rol in de uiteindelijke bestuurlijke constructie van de Kunsthalle. Van Krimpen weigerde pertinent te werken in een constructie waarin hij verantwoording zou moeten afleggen aan de gemeente voor zijn beleid. Hij wilde dan ook geen deel uitmaken van de Dienst Gemeentelijke Musea. De Kunsthalle moest in de visie van van Krimpen snel en wendbaar zijn, het moest kunnen insprijngen op recente ontwikkelingen. Hij prefereerde dan ook een bestuur in de vorm van een naamloze of besloten vennootschap, maar dit werd door de belastingdienst niet geaccepteerd.³¹ Uiteindelijk werd gekozen voor een stichting die het gebouw van de gemeente huurt. “In het bestuur van de stichting mocht geen enkele vertegenwoordiger van de gemeente zitting nemen. Daarmee was van Krimpen, zoals hij niet nalaat te vermelden, de enige museumdirecteur die zich direct na zijn benoeming lijnrecht opstelde tegenover zijn opdrachtgever.”³²

2.2 Het ontstaan van de Bundeskunsthalle

Na de Tweede Wereldoorlog werd Duitsland door de geallieerden opgedeeld in twee aparte staten: de Deutsche Demokratische Republik – ofwel Oost-Duitsland – en de Bundesrepublik Deutschland – ofwel West-Duitsland. Berlijn, de hoofdstad van het Duitse rijk sinds de eenwording, werd nu de hoofdstad van de DDR. In 1949 werd de tot dan toe vrij onbeduidende provinciestad Bonn uitgeroepen tot de voorlopige hoofdstad van de BRD.³³

Al in 1949 kwamen op initiatief van de wethouder van culturele zaken van Bonn voor het eerst enkele kunstenaars bij elkaar om ideeën voor een kunsthalle in Bonn te bespreken.³⁴ Deze gesprekken liepen echter op niets uit en pas in 1977 stelde het Federale kabinet dat Bonn een intellectueel en cultureel centrum nodig had om de stad een duidelijk hoofdstedelijk profiel te geven.³⁵ Een dergelijk cultureel centrum werd van vitaal belang geacht om bij te blijven met andere Europese hoofdsteden. Men wilde een project opzetten dat zowel door de bondsregering als door de bondsstaten zou worden goedgekeurd, zodat men op landelijke steun kon rekenen. Weer volgden er enkele jaren van betrekkelijke stilte, totdat in 1981 verschillende actiegroepen, samengevoegd onder de naam ‘Förderverein Kunsthalle Bundeshauptstadt Bonn’ en de organisatie ‘Mehr Kunst für Bonn’, een nieuwe impuls gaven aan het plan.³⁶ Op 13 juni 1984 wordt besloten dat de Bundeskunsthalle gebouwd zal worden aan de Friedrich-Ebert-Allee. Op diezelfde locatie zouden ook het Kunstmuseum Bonn en het ‘Haus der Geschichte’ verrijzen.

³¹ Kaal 2003: 18.

³² Ibidem.

³³ www.wikipedia.org, 25-6-2005.

³⁴ www.bundeskunsthalle.de, 3-6-2005.

³⁵ Frings, J. red. 1992-2002: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn 2002: 27.

³⁶ Ibidem.

De plek is met zorg uitgekozen, het ligt centraal in het dichtbevolkte Rijnland waardoor het ook goede en directe verbindingen heeft met België en Nederland.

Het ontstaan van de plannen voor een nationale Kunsthalle komt ook voort uit het grenzeloze optimisme dat het *Wirtschaftswunder* bewerkstelligd had. Na vele jaren grote armoede herstelde de West-Duitse economie zich voorspoedig, mede dankzij de Marshallhulp. De eerste en tweede post-Tweede Wereldoorloggeneratie gingen gebukt onder de last van het oorlogsverleden en een gebrek aan zelfvertrouwen. De derde generatie, opgegroeid met het *Wirtschaftswunder* had echter een hernieuwd zelfbewustzijn gevonden, die ook zijn uitwerking had op de, wat oudere, tweede generatie. Dit zelfbewustzijn maakte dat West-Duitsland weer gezien en opgemerkt wilde worden, ook in culturele zin.

De nieuwe Bundeskunsthalle moest aandacht besteden aan nationale en internationale ontwikkelingen op het gebied van cultuur en wetenschap. Minister Gerda Hasselvelt zei in haar toespraak bij de legging van de eerste steen van de Bundeskunsthalle verder: “Wanneer de bouw van het ‘Haus der Geschichte’ en de Bundeskunsthalle voltooid is, zullen de bezoekers nieuwe en belangrijke dingen ontdekken tijdens hun ontmoeting met de overheid. Cultuur en geschiedenis zullen de politiek op een unieke manier weerspiegelen; maar boven alles zullen zij het openbare debat stimuleren en het leren bevorderen.”³⁷ De Bundeskunsthalle moest dus niet alleen de Duitse natie vertegenwoordigen in nationaal en internationaal opzicht, maar ook via cultuur en de geschiedenis een beeld scheppen van de Duitse politiek. Op deze wijze worden cultuur en politiek via de Bundeskunsthalle onlosmakelijk met elkaar verbonden. Verder blijkt ook het ‘leren’ wederom een belangrijke rol te spelen. Nog steeds zit de overheid Bildung van haar volk als een belangrijke taak.

In december 1985 werd er een wedstrijd uitgeschreven voor een ontwerp van de te bouwen Bundeskunsthalle, waar in totaal 40 architectenbureaus aan mee mochten doen. In juli 1986 werd gekozen voor het ontwerp van de Weense architect Gustav Peichl.³⁸ Vervolgens werd door de Bondsregering een bouwbudget van 125 miljoen Duitse Mark beschikbaar gesteld.³⁹ Op 17 oktober 1989 werd de eerste steen van de Bundeskunsthalle gelegd. Echter, nog geen maand later viel de Berlijnse muur, en was het begin van de eenwording van Duitsland een feit. Plots kwam de functie van Bonn als hoofdstad ter discussie te staan, en in 1990 verhuisde de Duitse regering inderdaad terug naar Berlijn. Op dat moment ontstonden discussies of er door moest worden gegaan met de bouw van de Bundeskunsthalle. Het idee achter deze kunsthalle was immers nauw verbonden met de functie van Bonn als Federale hoofdstad. Het Federale kabinet besloot op 28 februari 1990 de bouw toch te laten doorgaan, waarmee een toekomst voor de Bundeskunsthalle verzekerd was.⁴⁰

³⁷ Frings 2002: 34.

³⁸ www.bundeskunsthalle.de: 6-6-2005.

³⁹ Telgenhof 1992: 6.

⁴⁰ Frings 2002: 7.

Vanaf het moment dat Bonn de hoofdstedelijke functie verloor, was het van belang dat de stad zichzelf een nieuw profiel aan zou meten. Ondanks het feit dat de regering officieel naar Berlijn was verhuisd, was de Bondsdag nog tot 1999 in Bonn gevestigd, waardoor de stad nog steeds een nationale functie vervulde. Steeds meer profileerde Bonn zich als stad van cultuur en wetenschap, en de nieuwe Museumsmeile, met daaraan de Bundeskunsthalle, het Kunstmuseum en het Haus der Geschichte zou in dit profiel een belangrijke positie innemen.

Eind 1989 en begin 1990 werden dr. Wenzel Jacob en prof. Pontus Hulten aangesteld als respectievelijk managing directeur en artistiek directeur van de Bundeskunsthalle. Er was vanaf het begin sprake van een duidelijke scheiding tussen het artistieke en het zakelijke beleid van de Bundeskunsthalle. In april 1990 werd de Raad van Toezicht officieel opgericht. In deze raad nemen afgevaardigden van zowel de Bondsregering als de Bondsstaten zitting. Het jaarlijkse exploitatiebudget werd vastgesteld op 25 miljoen Duitse Mark per jaar.⁴¹

2.3 Nationaal versus Regionaal

Wanneer we kijken naar de ontstaansgeschiedenis van de Kunsthall Rotterdam en de Bundeskunsthalle in Bonn blijken politieke motieven een bijzonder belangrijke rol te spelen in de verdere uitwerking van de functie van de Kunsthalle. De Kunsthall Rotterdam is een product van de Rotterdamse ambitie om Rotterdam op cultureel niveau een nationale rol van betekenis te kunnen laten spelen. Daarnaast wilde men in de stad een bloeiende dienstensector ontwikkelen. Om dit te realiseren is een levendig centrum noodzakelijk, en een levendig centrum is weer nauw verbonden met een levendig cultureel klimaat. Een tentoonstellingshal zou de gemeente dus zowel culturele als economische voordelen op kunnen leveren. Echter, zoals vaak het geval is binnen de Nederlandse cultuursector, werden met minimale middelen maximale resultaten verwacht, en had de Kunsthall Rotterdam vooral in de eerste jaren grote financiële tekorten.

De constructie van het Rotterdamse Museumpark, in sommige artikelen ook wel de Museum Mile genoemd, vertoont grote overeenkomsten met de bouw van de Museumsmeile in het Duitse Bonn. In Bonn was het echter een project dat draaide om nationaal en internationaal prestige, en zich dus op veel grotere schaal ontwikkelde dan in Rotterdam. De enorme culturele investeringen moesten Bonn het langverwachte hoofdstedelijke elan geven. Met de verplaatsing van de meeste regeringsactiviteiten naar Berlijn leek er korte tijd sprake te zijn van een impasse, maar de Bondsregering besloot dat Bonn naast Berlijn een belangrijke culturele en wetenschappelijke rol moest vervullen. Hierdoor bleef de belangrijkste taak van de nieuwe Bundeskunsthalle de representatie van de Duitse natie op nationaal en internationaal niveau. Een dergelijke representatieve functie kan aan de Rotterdamse Kunsthall niet toegeschreven worden, dit is echter ook nooit de bedoeling geweest.

⁴¹ Telgenhof 1992:6.

Zowel de Kunsthal Rotterdam als de Bundeskunsthalle heeft geen band met een Kunstvereniging. Hoewel de Kunsthal Rotterdam wel functioneert als een stichting, is er geen sprake van een overkoepelende vereniging die al bestond vóór de oprichting van de Kunsthal zelf. Belangrijk om te noemen is verder het feit dat zowel de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle niet specifiek zijn opgericht om aandacht te besteden aan hedendaagse kunst. De Kunsthal Rotterdam heeft echter vanaf het begin wel duidelijk ruimte gemaakt voor 'de moderne klassieken'. Ook wat betreft tentoonstellingen over design en fotografie heeft de Kunsthal Rotterdam in Nederland een voortrekkersrol vervuld. Fotografie is door de reproduceerbaarheid ervan een gedemocratiseerde cultuuruiting bij uitstek. Het is daarnaast ook toegankelijker en goedkoper dan bijvoorbeeld een schilderij, en het past hierdoor naadloos bij het concept van de Kunsthal Rotterdam.

De Bundeskunsthalle kreeg als belangrijkste taakstelling nationale en internationale ontwikkelingen op het gebied van kunst en wetenschap te signaleren, en houdt zich als zodanig wel bezig met hedendaagse kunst en cultuur. Het zwaartepunt ligt mijns inziens echter vooral op de grote cultuurhistorische tentoonstellingen als 'Toetanchamon. Das goldene Jenzeits' en 'Das goldene Reich des Orpheus'. Hoewel de Bundeskunsthalle geen band met een Kunstvereniging heeft is er wel duidelijk een Bildungsgedachte aanwezig. De Bundeskunsthalle besteedt in haar programma uitgebreid aandacht aan educatie voor zowel kinderen en studenten als voor volwassenen, en is ook deels vanuit educatieve intenties ontstaan. Het feit dat in Nederland geen Bildungstraditie bestaat, wordt onder andere weerspiegeld in de duidelijk veel minder grote aandacht voor educatie in de Kunsthal Rotterdam.

Een bijzonder verschil is verder te ontdekken in de nadruk die de Rotterdamse directeur Wim van Krimpen legt op de gewenste onafhankelijkheid van 'zijn' Kunsthal. Na de voltooiing van de bouw was hem er alles aan gelegen de gemeentelijke invloed direct tot een minimum te beperken, zodat de Kunsthal boven alles een flexibele instelling kon worden. Dit staat in een scherp contrast met de Bundeskunsthalle in Bonn, die zeer nauw verbonden is met de Duitse overheid, de Bondsstaat Nordrhein-Westfalen en de stad Bonn. In het volgende hoofdstuk zullen de banden tussen de verschillende overheden en de beide kunsthallen nader worden onderzocht.

3. Cultuurpolitiek Nederland en Duitsland: een vergelijkend perspectief

Nederland is een parlementaire constitutionele monarchie. Het Nederlandse cultuurbeleid werd lange tijd bepaald door het in 1862 door Thorbecke verwoorde standpunt dat ‘de regering geen oordelaar is van wetenschap en kunst’. Dit standpunt hield in dat de regering geen oordelen uitspreekt over de inhoud van kunsten en wetenschappen en evenmin de richting wenst te bepalen waarin kunst en wetenschapsbeoefening zich zouden moeten ontwikkelen.⁴² Tijdens de verzuiling van de Nederlandse maatschappij in de eerste helft van de twintigste eeuw, speelde het begrip van de ‘soevereiniteit in eigen kring’ een grote rol: alleen dat wat van nationaal cultureel belang geacht werd, werd gefinancierd door de overheid, de rest kwam voor de rekening van de zuilen. De Tweede Wereldoorlog betekende een breuk met de verzuilde maatschappij en de in financieel opzicht terughoudende rol van de Nederlandse overheid. De opkomst van de verzorgingsstaat maakte dat de overheid, geheel in het sociaal-maatschappelijke klimaat van die tijd, de band tussen de kunstenaar en de samenleving wilde herstellen. Cultuur werd van vitaal belang geacht voor de samenleving. De verstatelijking van de cultuurzorg was ook zichtbaar op de rijksbegroting: in 1910 kregen de kunsten een bedrag van €450 000,-, in 1946 was dat gestegen tot ongeveer €1 450 000,-, waarna het zich in de periode van 1950 tot 1975 iedere vijf jaar verdubbelde. Later namen de rijksuitgaven voor cultuur toe van €415 000 000,- in 1995 tot bijna €740 000 000,- in 2002.⁴³

Duitsland is een federale parlementaire democratie: de wetgevende en bestuurlijke verantwoordelijkheden zijn in sterke mate gedecentraliseerd in de zestien deelstaten. Deze decentralisatie geldt ook voor het cultuurbeleid, en is zelfs juridisch vastgelegd. Cultuur is in verreweg de meeste gevallen de verantwoordelijkheid van lokale overheden, dat wil zeggen: de gemeenten en deelstaten. Duitsland kent dan ook, in tegenstelling tot Nederland, geen apart ministerie van Cultuur op federaal niveau. Cultuurzaken vallen meestal, afhankelijk van het exacte thema, onder het ministerie van binnenlandse zaken of het ministerie van onderwijs en wetenschappen.

Cultuur kent in Duitsland verschillende definities, die veelal gestoeld zijn op historische percepties en tradities. De belangrijkste definities zijn die van cultuur als *Volksggeist*, voortkomend uit het gedachtegoed van Johann Gottfried Herder, en die van cultuur als *Hochkultur*, veelal herleid tot het werk van Alfred Weber.

3.1 Ontwikkelingen

Het Duitse grondgebied werd lange tijd gekenmerkt door een enorme verscheidenheid aan regionale identiteiten. De omslag in deze verdeeldheid wordt gemarkeerd door de opkomst van de Duitse Verlichting vanaf de negentiende eeuw. Filosofen als Kant en Herder oefenden grote

⁴² Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen. *Cultuurbeleid in Nederland*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, Zoetermeer 2002: 41.

⁴³ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 58.

invloed uit op het Duitse volk en haar cultuur. De cultuurfilosoof Herder zag cultuur als *Volksgeist*: niet de universele mens, maar de door een specifieke traditie en historie bepaalde nationale, regionale gemeenschappen zijn de primaire cultuurdragers.⁴⁴ Deze gedachtegang en de wijdverspreide adaptatie ervan markeerde het begin van een periode waarin het Duitse volk zich steeds meer een natie voelde. Het idee van de Volksgeist verzette zich ook tegen het bovenal Franse idee van de universele mens en de universele beschaving. In de visie van Von Humbolt en Kant moest de staat de burger opvoeden tot vrijheid, tot zelfstandige oordeelsvorming en tot Bildung: de humanistische vorming moet van hem een cultuurmens maken.⁴⁵ Cultuur was in deze optiek iets zuiver intellectueels, en het moest beschermd worden tegen economie en politiek.

Het beeld van de Duitse cultuur als Hochkultur ontstond lange tijd later: na de Tweede Wereldoorlog, en dan vooral in de nieuwe West-Duitse Bondsrepubliek. Cultuur was in deze opvatting autonoom, multisectoraal, maar vooral zuiver geestelijk.⁴⁶ West-Duitsland speelde met deze perceptie van cultuur in de jaren zeventig en tachtig een vooraanstaande, soms zelfs toonaangevende rol in de kunstwereld. Grote culturele verwarring en verandering ontstond weer met de feitelijk gezien tweede Duitse eenwording in 1990. Er bestonden enorme culturele verschillen tussen Oost- en West-Duitsland, maar na de vereniging heeft het voormalige West-Duitsland grotendeels haar waardenpatroon aan het voormalige Oost-Duitsland opgelegd.⁴⁷ De nieuwe Duitse staat wilde en kon zich niet legitimeren op basis van historische en nationale culturele symbolen, en benadrukte in plaats daarvan haar regionale en Europese identiteit.⁴⁸ De rol van cultuur werd van zeer groot belang geacht voor de eenwording van het Duitse volk. Duitsland moest niet alleen in politieke zin, maar ook in culturele zin weer één land vormen.

Hoefnagel concludeert in zijn *Het Duitse Cultuurbeleid in Europa* dat het Duitse denken over cultuur twee lijnen kent: een sterk traditionalistische stroming die grote nadruk legt op cultuur als uitdrukking van een door de eigen historie bepaalde regionale en nationale gemeenschap, en een meer liberale lijn, waarin de autonomie van cultuur, als zelfstandige, maatschappelijke functie voorop staat.⁴⁹

De Wet op het Specifiek Cultuurbeleid bepaalt in Nederland dat de Rijksoverheid belast is met het scheppen van voorwaarden voor het instandhouden, ontwikkelen en verbreiden van cultuuruitingen.⁵⁰ Het cultuurbeleid valt sinds 1994 onder de verantwoordelijkheid van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen. Cultuur behoort tot de portefeuille van één van de twee staatssecretarissen die werkzaam zijn op dit ministerie. Rond het begin van de jaren zeventig ontstond er een discussie over de verdeling van de bevoegdheden met betrekking

⁴⁴ Hoefnagel 1993: 19.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Hoefnagel 1993: 15.

⁴⁷ Hoefnagel 1993: 22.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Hoefnagel 1993: 23.

⁵⁰ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 32.

op cultuur tussen het Rijk, de Provincies en de Gemeenten. Na de herindeling kreeg het Rijk de verantwoordelijkheid voor de instandhouding van de nationale musea, de symfonieorkesten en de op landelijk niveau opererende dans- en toneelgezelschappen. De provincie kreeg de spreiding, coördinatie en de instandhouding van het aanbod op provinciale schaal tot taak. De gemeenten werden primair belast met de zorg voor de instandhouding en bespeling van de accommodaties.⁵¹ In de praktijk bleek deze verdeling niet zo strikt te handhaven als in eerste instantie wel het idee was geweest, van een volledige decentralisatie zoals in Duitsland is dan ook nooit sprake geweest. Met de grote steden als Amsterdam, Rotterdam en Den Haag werden aparte conventanten afgesloten met daarin afspraken over de financiering van enkele grootstedelijke kunstinstellingen.⁵² Het aandeel van de Rijksuitgaven aan cultuur is in de loop der jaren teruggelopen van 40% naar 32%. Het aandeel van de provincies en gemeenten steeg respectievelijk van 54 % naar 58% en van 6% naar 10%. Het aandeel van de gemeenten in de cultuuruitgaven is naar bijna 60% gegroeid, en zij leveren zodoende vandaag de dag de grootste bijdrage aan cultuur.⁵³ Er vindt binnen het Nederlandse cultuurbeleid zowel centralisatie plaats, op het niveau van de podiumkunsten bijvoorbeeld, als decentralisatie, zoals bij de beeldende kunst.

3.2 Autonomie, Kwaliteit en Pluriformiteit

Sleutelwoorden binnen het huidige Nederlandse cultuurbeleid zijn: grote individuele expressievrijheid, pluriformiteit, kwaliteit en autonomie. Om haar inhoudelijk neutrale positie te behouden, maakt de overheid gebruik van onafhankelijke adviesorganen als de Raad voor Cultuur om een inhoudelijk oordeel over bepaalde cultuuruitingen te geven. De laatste jaren is er ook steeds meer aandacht voor de positie van cultuur op de markt. ‘*Cultuurbeleid in Nederland*’, een publicatie van het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen zegt hierover: “Meer welvaart in combinatie met meer mobiliteit heeft allerlei activiteiten met een cultureel aspect aantrekkelijk gemaakt voor de marktsector. Wat vroeger misprijzend als massacultuur werd aangeduid, heeft zich de laatste decennia getransformeerd tot een veelomvattende, internationaal opererende culturele industrie.”⁵⁴ Steeds meer wilde de overheid af van instellingen die de subsidie als beschutting tegen de markt gebruikten. Men wilde juist dat de subsidie gebruikt werd om zich een vaste positie op deze markt te verzekeren: cultureel ondernemerschap en culturele inventiviteit werden nu belangrijk gevonden.

De belangrijkste, voor alle sectoren geldende constitutionele beginselen in Duitsland zijn die van het *Bundesstaatsprinzip*, ofwel het federaal karakter van de Bondsrepubliek, en de *kommunale Selbstverwaltung*, de gemeentelijke autonomie.⁵⁵ De gemeenten hebben bestuurlijke

⁵¹ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 69.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 87.

⁵⁴ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 231.

⁵⁵ Hoefnagel 1993: 36.

en financiële autonomie. Men kent in Duitsland ook een subsidiariteitsbeginsel, dat wil zeggen dat de overheid zich slechts een taak mag aantrekken wanneer deze taak een publieke taak is en als de particuliere sector zich er niet of onvoldoende mee bemoeit.⁵⁶ Pluriformiteit en autonomie zijn de sleutelwoorden van het Duitse cultuurbeleid. De overheid ziet het als haar taak een klimaat te creëren waarbinnen de cultuur zich autonoom, gevrijwaard van enige overheidsbemoeienis, kan ontwikkelen. Deze nadruk op autonomie komt deels voort uit een duidelijk verzet tegen de propagandistische functie van cultuur in de voormalige DDR, terwijl in Nederland de autonomie juist voortkomt vanuit het liberale gedachtegoed. De federale overheid heeft verantwoordelijkheid over een zeer beperkt aantal instellingen en stichtingen die van nationale betekenis zijn. De Bundeskunsthalle in Bonn is één van deze instellingen, maar ook hier is geen sprake van volledige zeggenschap: de deelstaten hebben ook inspraak.

Naast de gemeentelijke financiering van cultuur wordt ook in Duitsland de private financiering van culturele aangelegenheden aangemoedigd. Sommige grote musea en Kunsthallen, als de Bundeskunsthalle, trekken om deze reden commerciële partners aan. Op deze manier worden er naast de overheidsmiddelen nog andere structurele financiële bijdragen gegenereerd.

Mogelijkheden tot inspraak in het Duitse cultuurbeleid vinden plaats via fondsen en commissies. Het culturele veld wordt in deze fondsen en commissies vertegenwoordigd. Daarnaast bestaat er nog de 'Deutscher Kulturrat', waarin meer dan 190 verschillende culturele organisaties vertegenwoordigd worden. Deze raad wordt gezien als advies- en bemiddelingsraad van de overheid.⁵⁷

3.3 De Kunsthal Rotterdam: Pronken met andermans veren?

De Kunsthal Rotterdam opende haar deuren in een periode waarin de Nederlandse overheid de cultuursector en de subsidieverdeling grondig aan het herstructureren was. Het in de jaren negentig in gebruik genomen Deltaplan voor Cultuurbehoud en de cultuurnota 'Kiezen voor Kwaliteit' vormden de grondslag voor de verplichte verzelfstandiging van de Rijksmusea. De overheid wilde haar eigen rol sterk terugdringen en de actieve rol van de musea zelf vergroten. In dezelfde periode ontstond het concept van de 'Collectie Nederland'. Niet de collecties van afzonderlijke musea, maar het nationale cultuurbezit als geheel werd uitgangspunt voor het museumbeleid.⁵⁸ De Kunsthal Rotterdam nam binnen deze ontwikkelingen een gunstige positie in. Daar waar de voormalige rijksmusea te maken hadden met grote interne veranderingen en moesten vechten om het hoofd boven water te kunnen houden, sloten de structuur en doelstellingen van de Kunsthal haarfijn aan op het nieuwe beleid. De overheid maakte zich zorgen over de toenemende musealisering van Nederland, en de alsmaar groeiende collecties die

⁵⁶ Hoefnagel 1993: 36.

⁵⁷ Op het Veld, A.M.J.A.M., 'Cultuurbeleid in de Europese Unie: 'Kunst' of 'Kitsch'? Op zoek naar de wortels van het Europese cultuurbeleid.' Universiteit Leiden, Leiden 1999: 41.

⁵⁸ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 100.

hier het gevolg van waren. Om een deel van het probleem op te lossen, drong staatssecretaris Rick van der Ploeg aan op het vergroten van het bereik van de Collectie Nederland. De maatregelen die men hiertoe wilde nemen kwamen neer op het tonen van collecties buiten musea, het stimuleren van de ‘virtuele toegang’ tot musea en archieven, vergroting van de mobiliteit van collecties en een intensivering van het bruikleenverkeer.⁵⁹ Veel Nederlandse musea hadden de komst van de Kunsthal met argusogen bekeken, en waren onder andere door het ontbreken van een eigen collectie van de Kunsthal als ruilmateriaal, niet bijzonder toeschietelijk wanneer het om bruiklenen ging. Voormalig directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam Rudi Fuchs maakte ooit de opmerking dat de Kunsthal ‘pronkte met *zijn* veren’, waarop Kunsthal directeur Van Krimpen hem van repliek kon dienen: “Die veren van jou zijn ook van mij. Alles wat bij jou in de kelder staat is ook van mij. De gecombineerde collecties vormen de Collectie Nederland, en die is van ons allemaal.”⁶⁰ De terughoudendheid van de musea kwam niet alleen voort uit vanuit de reputatie van de Kunsthal als commerciële profiteur, maar ook vanuit de angst dat de politiek de Kunsthal als commercieel succesvolle instelling zou gaan gebruiken als maatstaf voor de musea.⁶¹ In 1999 verscheen het ‘Actieplan Cultuurbereik’. Staatssecretaris Van der Ploeg wilde een groot en divers publiek voor cultuur. Om het bereik te vergroten wilde hij het beste dat onze cultuur te bieden heeft populair maken. Dat wat al populair was diende kwalitatief verbeterd te worden.⁶²

Ondanks, of misschien wel juist dankzij, het groeiende succes van de Kunsthal, is er nooit sprake geweest van rijkssubsidie. De inkomsten worden gegenereerd vanuit de gemeentelijke subsidie, in 2002 €1 362 000,-, kaartverkoop, verhuur, sponsoring en externe fondsen. In 2002 kwam dit neer op een totaal van €3 302 506,-.

Zoals eerder gezegd wilde Kunsthal directeur Van Krimpen de invloed van de gemeente op het beleid van de Kunsthal zoveel mogelijk beperken. De gewenste constructie, waarin de Kunsthal als stichting zou opereren, betekende voor de gemeente een gunstige beperking van de financiële risico’s. Als stichting was de Kunsthal zelf verantwoordelijk voor het genereren van gelden, naast de jaarlijkse gemeentelijke subsidie. Nu het Rijk niet insprong zou de gemeente verantwoordelijk zijn voor de eventuele verliezen van de Kunsthal.⁶³ De keuze voor een relatieve zelfstandigheid had wel nadelige gevolgen voor het budget.

In 2004 deed de Kunsthal voor het eerst een beroep op de middelen van de Rijksoverheid in het kader van het cultuurplan 2005-2008. Dit om met name jaarlijks een grootschalige, internationale kunsttentoonstelling te kunnen programmeren.⁶⁴ Met deze tentoonstellingen wil men zich richten op de lacunes binnen het huidige Nederlandse tentoonstellingsaanbod. Een belangrijk gemis wordt gezien in het ontbreken van een

⁵⁹ Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 233.

⁶⁰ Kaal 2002: 90.

⁶¹ Van Driel, A., ‘Populisme uit overtuiging.’ *Volkskrant*, 31-10-2002: K13.

⁶² Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 2002: 242.

⁶³ Kaal 2002: 18.

⁶⁴ Kunsthal Rotterdam. Beleidsplan 2005-2008. Kunsthal Rotterdam, Rotterdam 2003: 1.

terugkerend internationaal belangwekkend evenement op het gebied van hedendaagse kunst.⁶⁵ Opvallend is dat met deze toespitsing op de hedendaagse kunst en de moderne klassieken een toenadering wordt gedaan naar het oorspronkelijke concept van de Kunsthalle, als zijnde een instelling die zich voornamelijk richt op het signaleren en stimuleren van de hedendaagse kunst.

3.4 Bundeskunsthalle in Bonn: Een huwelijk tussen cultuur en politiek

De oprichting van de Bundeskunsthalle had zoals eerder gesteld een tweeledige doelstelling. Ten eerste moest de nieuwe Kunsthalle de Duitse natie op nationaal en internationaal niveau vertegenwoordigen. De parallel met de Volkgeist-gedachte is evident: de Duitse natie wordt gezien als primaire cultuurdrager, en dit beeld wenst men nationaal en internationaal uit te dragen. De Duitse minister, Prof. Dr. Julian Nida-Rümelin, zegt hierover: “De culturele diversiteit van Duitsland wordt weerspiegeld in het programma van de Bundeskunsthalle, net als onze openheid ten opzichte van internationale kunst. De Bundeskunsthalle is een zeer belangrijke culturele plaats geworden in Duitsland, en dient als een uitstekend voorbeeld van de voordelen die een multipolaire culturele ontwikkeling kan opleveren.”⁶⁶

Een tweede doelstelling van de Bundeskunsthalle, de verbintenis tussen cultuur en politiek, is echter in tegenspraak met een andere pijler van het (vroegere) Duitse cultuurbeleid: de Hochkultur. De Bundeskunsthalle moest als nationale instelling aangeven hoezeer politiek en cultuur met elkaar verbonden zijn, terwijl het concept van de Hochkultur juist uitgaat van cultuur als een strikt geestelijke zaak, die zelfs beschermd moet worden tegen politiek en economie. De oprichters van de Bundeskunsthalle gaan echter uit van het idee dat een positief beeld van de Duitse cultuur of het Duitse culturele leven ook een positief beeld van de Duitse politiek zal bevorderen. Dr. Oscar Schneider, een voormalige federale minister, meent dat cultuur en politiek sterker met elkaar verbonden zijn dan menigeen denkt: beiden dragen de verantwoording over het volk, hun vrijheid, hun zekerheid, hun geestelijke ontwikkeling en educatie, en hun deelname aan kunst en cultuur. Want: “Ein Staat ist nur insoweit Staat, als er eben auch Kulturstaat ist”.⁶⁷

3.5 Coöperatief Federalisme

Het was voor de federale overheid niet gemakkelijk de deelstaten te overtuigen van de noodzakelijkheid van een nationale tentoonstellingshal in Bonn. De deelstaten wilden graag hun soevereiniteit behouden op het gebied van cultuur, en zagen niets in een plan waarin zij een groot deel van de bevoegdheden af moesten staan aan de federale regering. Uiteindelijk stelde bondskanselier Kohl, op aandringen van de deelstaten, statuten samen die de wettelijke basis zouden vormen voor alle verdere ontwikkelingen.⁶⁸ Deze resolutie werd op 7 juni 1984

⁶⁵ Kunsthal Rotterdam 2003: 3.

⁶⁶ Frings 2002: 6.

⁶⁷ Frings 2002: 43.

⁶⁸ Frings 2002: 46.

aangenomen. De federale regering kwam met de deelstaten overeen dat de Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland en het Haus der Geschichte gebouwd zouden worden in Bonn. De bouw van deze instituten zou op geen enkele wijze de culturele soevereiniteit van de deelstaten in gevaar brengen. Dit *coöperatief federalisme* verzekerde een overzichtelijke samenwerking tussen federale overheid en deelstaten.⁶⁹ De deelstaten kregen inspraak in het beleid ten aanzien van de Bundeskunsthalle door middel van een Raad van Toezicht. Deze Raad van Toezicht hield, en houdt, toezicht op het beleid van de Bundeskunsthalle. De Raad kan desgewenst invloed uitoefenen op het programma van bijvoorbeeld de tentoonstellingen en lezingen. Om de inspraak van de raad te verzekeren is in de overeenkomst tussen de federale overheid en de deelstaten vastgelegd dat ‘resoluties betreffende het algemene karakter van het programma alleen goedgekeurd kunnen worden wanneer minstens de helft van de vertegenwoordigers van de deelstaten het hiermee eens is.’⁷⁰

3.6 Financiering

Tijdens een debat betreffende de mogelijke oprichting van de Bundeskunsthalle in de Bondsdag in 1978 merkte de vice-president van de Bondsdag, Annemarie Renger, al op dat als men een goede, levensvatbare instelling wilde handhaven, structurele financiering nodig was. Er kon geen sprake zijn een jaarlijkse korting van het budget van de toekomstige Kunsthalle.⁷¹ Er moest op de lange termijn gedacht worden, wat ook inhield dat er voldoende personeel aangetrokken moest worden.⁷² Deze realistische instelling met betrekking op de financiering van de Bundeskunsthalle is ook kenmerkend voor het latere financiële beleid. Het prestige van het project maakte dat de overheid enorm veel geld uittrok voor zowel de bouw, 125 miljoen DM, als voor de jaarlijkse subsidiëring van de Bundeskunsthalle, 24 miljoen DM. Deze financiële daadkracht maakt dat de Bundeskunsthalle een sterke positie inneemt in de museale wereld. De Bundeskunsthalle heeft geen collectie als ruilmiddel, maar kan wél een restauratie tegenover een bruikleen stellen, dit is dan ook meerdere malen voorgekomen. Zonder de inzet en financiële middelen van de Bundeskunsthalle zouden sommige tentoonstellingen verder helemaal nooit tot stand zijn gekomen.

Er is nog een gunstige omstandigheid waar de Bundeskunsthalle recent van geprofiteerd heeft. In juni 1999 verhuisde de Bondsdag definitief naar Berlijn. De regio Bonn ontving ter compensatie van het verlies van haar nationale functie tot 2004 een bedrag van 2,81 miljard DM. Een deel daarvan, ongeveer 100 miljoen DM, werd besteed aan cultuur.⁷³ Deze subsidie werd onlangs verhoogd en verlengd tot 2010.⁷⁴

⁶⁹ Frings 2002: 42.

⁷⁰ Frings 2002: 43.

⁷¹ Frings 2002: 28.

⁷² Ibidem.

⁷³ Dekeersmaeker, M., ‘Bonn op zoek naar een nieuw profiel.’ *De Financieel-Economische Tijd*, 26-6-1999: 14.

⁷⁴ www.bundesregierung.de, 10-5-2005.

4. De Kunsthal Rotterdam en ‘de massa’

De eerste tien jaar van haar bestaan heeft de Kunsthal Rotterdam nogal wat kritiek te verduren gehad. Het gebouw zou ‘de allure van een sporthal’ hebben en had meer weg van een overslagbedrijf dan van een museale instelling.⁷⁵ De ontwikkelingen in de Nederlandse cultuurpolitiek maakten dat ook de Kunsthal steeds marktgerichter moest gaan werken, en het aantrekken van een groot publiek werd een noodzaak om te kunnen overleven. Directeur Wim van Krimpen zag dan ook niet andere musea, maar de pretparken als zijn grootste concurrenten, immers: “Museumbezoek is voor de massa niets anders dan chique vrijetijdsbesteding.”⁷⁶ Om de strijd om het grote publiek te winnen concentreerde van Krimpen zich op de ‘drie P’s’: programmering, presentatie en publiciteit.⁷⁷ Opvallend is dat in deze pioniersperiode niet alleen de pers naar de Kunsthal verwees als ‘een paleis voor de massa’ maar ook de Kunsthal zélf, met Wim van Krimpen voorop, voortdurend gebruik maakte van termen als ‘de massa’ en ‘populisme’ om haar eigen doelgroep of werkwijze te definiëren. Niet voor niets verscheen naar aanleiding van het tienjarig bestaan van de Kunsthal in 2002 een publicatie met de titel ‘Respectabel Populisme’. Van Krimpen begreep dat datgene wat tegen hem gebruikt werd, het appèl aan de ‘massa’, ook in zijn voordeel kon werken. Schoppen tegen de gevestigde orde levert immers ook publiciteit, en daarmee publiek, op.

De laatste jaren, vooral na het vertrek van Wim van Krimpen in 2000, lijkt de Kunsthal Rotterdam in rustiger vaarwater terecht te zijn gekomen. De Kunsthal heeft haar naam inmiddels gevestigd, maar gelooft nog steeds in de formule dat de Kunsthal er voor iedereen is. Wim Pijbes, directeur sinds 2000, ziet dit beleid niet zozeer als een *knieval*, maar meer als een *kniebuiging* voor het publiek: “Ons credo is: het publiek heeft altijd gelijk. Dat betekent niet dat we geven waar men om vraagt. We proberen onze ‘producten’ zo aantrekkelijk mogelijk aan te bieden. Als daar minder mensen op af komen dan we hadden verwacht, hebben we iets fout gedaan.”⁷⁸ De ‘drie P’s’ blijven dus een hoofdrol vervullen in het beleid van de Kunsthal Rotterdam. Opvallend is echter wel dat Pijbes zijn publiek niet langer aanduidt als ‘de massa’, maar spreekt van ‘een groot publiek’. Hoewel de beleidslijn van van Krimpen dus wordt voortgezet, lijkt de formulering ervan milder te zijn geworden.

Vanuit de politiek worden musea steeds meer gedwongen om doelgroepen te trekken als allochtonen en jongeren. De Kunsthal geeft in haar beleidsplan 2005-2008 aan dit doelgroepenbeleid als een ‘heillose weg’ te zien.⁷⁹ De Kunsthal is er voor iedereen, en publiek bestaat niet uit doelgroepen maar uit bezoekers en geïnteresseerden.⁸⁰ De Kunsthal heeft aldus geen vaste definitie voor haar publiek, maar gesteld kan worden dat men streeft naar een groot,

⁷⁵ Van Driel 2002: K13.

⁷⁶ Kaal 2002: 90.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Duursma 2002: 9.

⁷⁹ Kunsthal Rotterdam 2003: 7.

⁸⁰ Ibidem.

breed samengesteld publiek, liefst ook van buiten de regio Rotterdam en de provincie Zuid-Holland. Om dit publiek te bereiken wenst men laagdrempelige tentoonstellingen te organiseren. Dit alles volgens een vaste jaarlijkse formule: één grote familietentoonstelling, één tentoonstelling met een kunsthistorische achtergrond, en daarnaast enkele kleinere tentoonstellingen over onderwerpen als fotografie, design en niet-westerse kunst. Verder hanteert men een intensieve persbenadering, aangevuld met gerichte campagnes, direct-mail aanbiedingen, kortingsacties en op maat gemaakte arrangementen voor het onderwijs, buitenlandse bezoekers of andere groepen.⁸¹ Een tentoonstelling is in Rotterdam succesvol wanneer er meer dan 100 000 bezoekers worden getrokken.

Het Rotterdamse Museumpark zou de aantrekkelijkheid van de Kunsthall voor het grote publiek kunnen vergroten. Echter, het falen van het oorspronkelijke ontwerp, en het gebrek aan gemeentelijke daadkracht maken dat het park tot op de dag van vandaag niet naar behoren functioneert, tot grote ergernis van Wim Pijbes, die het park een ‘beschamende vertoning’ noemt.⁸²

4.1 De Bundeskunsthalle en ‘het grote publiek’

Niet alleen in Nederland is er de afgelopen decennia heftig gediscussieerd over de wenselijkheid van collectieloze tentoonstellingshallen in het museale bestel, ook in Duitsland is er sinds de jaren zeventig veel te doen geweest over de nieuwe, publieksvriendelijke richting die de kunst en cultuur op leken te gaan. De democratiseringsbeweging van de jaren zeventig zorgde ervoor dat de Duitse musea de nadruk steeds meer moesten verplaatsen van het verzamelen en bewaren naar het vertalen van de collectie naar het grote publiek. Dit werd de basis van een nieuwe museumpedagogiek, en het markeerde een omslag in de cultuurpolitiek waarbij het credo ‘Kultur für alle’ een hoofdrol speelde.⁸³ Terwijl met de recessie in de jaren tachtig de musea met eigen collecties het ook in Duitsland met minder subsidie moesten doen, kreeg de te bouwen collectieloze Bundeskunsthalle een rijkelijk budget toebedeeld. Als instelling van nationaal belang moesten de kwaliteit van het gebouw en de tentoonstellingen gewaarborgd worden. Vanaf de opening wilde men niet alleen een nationaal, maar ook een internationaal publiek naar de Bundeskunsthalle trekken. Als (voormalig) hoofdstad moest Bonn immers een internationale uitstraling hebben. De grootschalige aanpak ging uit van een massaal toestromend publiek. De term ‘massa’ wordt echter nimmer gebruikt door de Bundeskunsthalle. In de meeste gevallen wordt de ‘massa’ als iets negatiefs ervaren, het is de tegenpool van de elite, en wordt in die zin verbonden met plat en goedkoop vermaak. Het spreekt voor zich dat een instelling met een

⁸¹ Kunsthall Rotterdam 2003: 8.

⁸² Duursma, M. ‘‘We twijfelen nog over James Bond in de Kunsthall’ Directeur Wim Pijbes over tien jaar exposities’. *NRC Handelsblad*. 2-11-2002: 9.

⁸³ Magdowski, I.J., ‘Schöner Schein. Kulturpolitik am Scheideweg’. *Museumskunde*, jrg 62, nr 2, 2004: 10.

representatieve functie als de Bundeskunsthalle voorzichtig is met het gebruik van dergelijke normatieve begrippen.

De Bundeskunsthalle mikt op een zeer breed en groot publiek, zowel op nationaal als internationaal niveau. Het programma-aanbod richt zich hiertoe zowel op volwassenen en jongeren als kinderen. Per jaar worden ongeveer acht tentoonstellingen georganiseerd rondom wetenschap, cultuur en techniek.⁸⁴ Niet toevallig zijn dit ook de pijlers waarmee de stad Bonn zich profileert. De tentoonstellingen zijn groots van opzet, en hebben vaak populaire cultuurhistorische onderwerpen. Tentoonstellingen in Bonn zijn succesvol wanneer er meer dan 240 000 bezoekers op afkomen. Het publiek wordt echter niet alleen door middel van tentoonstellingen naar de Bundeskunsthalle getrokken, ook worden er congressen, theatervoorstellingen, concerten, lezingen, filmvoorstellingen en discussies georganiseerd. Het museumplein fungeert van mei tot en met september als openluchttheater. De concerten die hier georganiseerd worden trekken jaarlijks meer dan 180 000 bezoekers naar de Museumsmeile, en leveren daarmee een substantiële bijdrage aan de naamsbekendheid en de hoeveelheid potentiële bezoekers van de Bundeskunsthalle.

Sinds de opening in 1992 hebben al meer dan negen miljoen mensen een bezoek gebracht aan de Bundeskunsthalle, en onderzoek wijst uit dat dit publiek inderdaad internationaal van samenstelling is.⁸⁵ De Bundeskunsthalle heeft hier vooral een geografisch voordeel ten opzichte van de Kunsthal. Door haar centrale ligging is de Bundeskunsthalle goed te bereiken vanuit zowel Duitsland, Nederland, Frankrijk, Zwitserland als België, terwijl de Kunsthal Rotterdam zelfs vanuit België al niet gemakkelijk te bereiken is.

⁸⁴ www.bundeskunsthalle.de, 29-5-2005.

⁸⁵ Frings 2002: 15.

5. Leonardo da Vinci: Uitvinder, wetenschapper en kunstenaar

De rondreizende tentoonstelling *Leonardo da Vinci: uitvinder wetenschapper en kunstenaar* kwam eigenlijk per toeval in de Kunsthal Rotterdam terecht. In 1995 bestond de Kunsthal Rotterdam inmiddels drie jaar, maar er waren nog geen echte successen geboekt. Er kwamen veel minder mensen naar de Rotterdamse tentoonstellingshal dan gehoopt en de echt grote tentoonstellingen gingen aan de Kunsthal voorbij omdat deze financieel niet haalbaar waren. Hier kwam verandering in toen bleek dat de rondreizende tentoonstelling *Leonardo da Vinci: uitvinder wetenschapper en kunstenaar* een gat van drie maanden in haar programma kreeg door het uitvallen van één van de instellingen die zij zou aandoen.⁸⁶ De Kunsthal Rotterdam maakte vrijwel direct gebruik van deze unieke mogelijkheid en kocht de tentoonstelling voor een gering bedrag aan. In deze situatie profiteerde de Kunsthal van haar eigen flexibele formule. Terwijl andere musea vaak jaren van tevoren hun programma moeten samenstellen, kan een flexibele instelling als de Kunsthal gemakkelijk haar programma aanpassen om een dergelijke publiekstrekker te kunnen huisvesten.

Leonardo da Vinci: uitvinder wetenschapper en kunstenaar werd door de Kunsthal zelf gepresenteerd als een ‘kermis van beweging en geluid’. De tentoonstelling omvatte 230 objecten aangevuld met moderne multimedia-informatie over Leonardo da Vinci en zijn werk. Verreweg de meeste objecten waren replica’s van originelen of modellen naar tekeningen van da Vinci. Speciaal voor de tentoonstelling kreeg de Kunsthal de enige geautoriseerde da Vinci in Nederland, de tekening *Leda en de Zwaan*, in bruikleen van Museum Boymans van Beuningen.⁸⁷ De tentoonstelling werd een doorslaand succes. Voor het eerst sinds de opening wisten tienduizenden bezoekers de weg te vinden naar de Kunsthal Rotterdam: grote groepen scholieren onder begeleiding van hun leraar wiskunde of bouwtechniek, en daarnaast vele gezinnen.⁸⁸ De bezoekers mochten niet alleen naar de objecten kijken, maar ze mochten ook aangeraakt en in beweging gezet worden. Zoals een journalist van het Algemeen Dagblad het stelde: “Het is lekker toeven, tasten, aanraken en op gang zetten hier.”⁸⁹ De tentoonstelling besloeg twee hallen, en maakte ‘het geluid van een gekkenhuis’.⁹⁰ In mijn ogen sluit deze tentoonstelling naadloos aan op datgene waar de Kunsthal vanaf het begin af aan voor staat: lering en vermaak voor iedereen. Afgezien van enkele tekeningen waren zo goed als alle objecten niet authentiek, maar nagebouwd. De Kunsthal kwam hier openlijk voor uit. Het feit dat de mensen hierdoor daadwerkelijk aan de objecten mochten zitten, verhoogde de amusementswaarde alleen maar. Daarnaast bood de tentoonstelling voor ieder wat wils: zowel

⁸⁶ Kaal 2002: 98.

⁸⁷ Kaal 2002: 102.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Kuyper, R., ‘Da Vinci als geniaal dromer; lekker toeven en tasten in Rotterdamse Kunsthal.’ *Algemeen Dagblad*, 4-12-1995: 21.

⁹⁰ Kuyper 1995: 21.

de kunstliefhebber als de wetenschapper en de technicus kwam aan zijn trekken. Ook voor kinderen was er voldoende te zien en te beleven. Kortom: een tentoonstelling voor iedereen.

5.1 Toetanchamon. Het gouden hiernamaals. Grafschatten uit de koningsvallei

De tentoonstelling *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals: Grafschatten uit de koningsvallei* opende op 4 november 2004 in de Bundeskunsthalle in Bonn. In het verleden was al eens bewezen hoezeer het mysterie rondom de zeer jong gestorven Egyptische farao de mensen eindeloos fascineert. In 1980 trok eenzelfde soort tentoonstelling over Toetanchamon in Keulen 1,3 miljoen bezoekers, en was daarmee lange tijd de meest succesvolle tentoonstelling ooit.⁹¹ Financiële redenen zorgden er lange tijd voor dat een nieuwe tentoonstelling rond dergelijke Egyptische oudheden niet mogelijk was. De tentoonstelling *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals. Grafschatten uit de koningsvallei* in de Bundeskunsthalle is dan ook grotendeels mogelijk gemaakt door de sponsor Deutsche Telekom. De tentoonstelling, bestaande uit 120 Egyptische zeldzaamheden, past uitstekend in het profiel van de in het bijzonder op cultuurhistorie gerichte Bundeskunsthalle. Daarbij verleent een dergelijk prestigeproject nieuwe allure aan zowel de Bundeskunsthalle als de Duitse regering.

De objecten werden net als in Rotterdam bij de Leonardo da Vinci tentoonstelling aangevuld met multimedia-informatie. Naast een 3D-film met de titel 'Die Gräber der Pharaer' was er sprake van een 3D-installatie met een 'touchscreen' waarop men de geografie van zowel het Nijlgebied als de koningsvallei kon bestuderen, aan de hand van teksten, animaties en foto's.

5.2 Kijken versus Beleven

De opzet van de tentoonstelling *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals. Grafschatten uit de koningsvallei* wijst op een oriëntatie op een zeer groot publiek. De zalen zijn ruimtelijk ingedeeld, waardoor de bezoeker, ondanks de drukte, op een prettige manier rond kan kijken. Veel objecten zijn van alle kanten te bezichtigen en staan dus veelal niet tegen de wanden opgesteld, wat de ruimtelijkheid nog eens benadrukt. De Leonardo da Vinci tentoonstelling in Rotterdam heeft met een bijna dubbele hoeveelheid objecten op een vergelijkbaar oppervlak een geheel andere opzet. Naast het feit dat we hier niet te maken hebben met een traditionele 'kijktentoonstelling' als in de Bundeskunsthalle, maar met een interactieve 'belevingstentoonstelling', heeft men in Rotterdam gekozen voor het 'Van der Valk-principe'. Dit houdt in dat men een overvloed aan objecten presenteert om de bezoeker als het ware te verzadigen. Wanneer de bezoeker het gevoel krijgt waar voor zijn geld te hebben gekregen, zal hij sneller geneigd zijn terug te keren, zo redeneert men. Bij de Leonardo da Vinci tentoonstelling gaat het dus in eerste instantie om kwantiteit. De kwaliteit komt in dit geval, ook met het oog op de vele replica's, op de tweede plaats. De Bundeskunsthalle richt zich in het geval van de Toetanchamon tentoonstelling juist vooral op kwaliteit, en de wetenschappelijke

⁹¹ Jacob, W., 'Ein großer coup für Bonn'. *Bonner Rundschau: Tutanchamon-extra*, 2004/2005: 4.

inbedding van haar objecten. De gedachte hierachter moet zijn dat men liever een minder groot aantal hoogwaardige objecten presenteert, dan een groot aantal minder hoogwaardige objecten.

5.3. Totaalmarketing en merchandising

De promotie van de tentoonstelling *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals. Grafchatten uit de koningsvallei* is een mooi voorbeeld van wat in mijn ogen ‘totaalmarketing’ genoemd kan worden. Overal op straat in Bonn werd verwezen naar de tentoonstelling. Abri’s, posters, buskaartjes, versierde bussen en trams, spandoeken en foldertjes maakten duidelijk dat er een bijzondere tentoonstelling in de stad was. Ook de advertenties van Deutsche Telekom verwezen er ondubbelzinnig naar. Op de website van de Bundeskunsthalle waren zelfs Toetanchamon-arrangementen te boeken. Deze arrangementen boden toegang tot de tentoonstelling, een pas voor vierentwintig uur gratis openbaar vervoer, gratis toegang tot alle andere musea in Bonn en een hotelovernachting voor een vaste prijs. Op deze manier profiteert niet alleen de Bundeskunsthalle van de tentoonstelling, maar ook de stad Bonn doet er zijn voordeel mee. Folders zeggen niet voor niets: ‘Tutanchamun sehen...Bonn erleben!’. De tentoonstelling is voor Bonn een waardevolle toevoeging aan haar imago als stad voor wetenschap en cultuur.

Hoewel een onderwerp als Leonardo da Vinci zich uitstekend leent voor een totaalmarketing is hier in Rotterdam nauwelijks sprake van geweest. Dit kan meerdere oorzaken hebben gehad. Ten eerste bood de korte termijn waarop de tentoonstelling aangekocht werd weinig ruimte voor een groots opgezet promotiebeleid. Ten tweede heeft de Kunsthal zich altijd nadrukkelijk gedistantieerd van de gemeente Rotterdam, waardoor een samenwerking minder voor de hand lag dan in Bonn. Ook de weinig aantrekkelijke ligging van Rotterdam voor een internationaal publiek zal de verkoop van volledige arrangementen in de weg hebben kunnen staan. Tot slot kan het ontbreken van een vermogende vaste partner als Deutsche Telekom als een nadeel gelden wat betreft de financiële armslag van de Kunsthal Rotterdam. Promotie is immers een kostbare zaak. Een groot voordeel van cultuurhistorische onderwerpen als Toetanchamon en Leonardo da Vinci is dat de geschiedenis al voor de marketing heeft gezorgd. Zoals Ron Kaal zegt: de naam is een begrip, het concept hoeft alleen nog maar te worden ingevuld.⁹² Dat de Kunsthal Rotterdam de promotie van haar tentoonstelling minder grootscheeps kan aanpakken dan de Bundeskunsthalle wil niet zeggen at zij helemaal niet aan promotie doet. Integendeel, de Kunsthal voert, zeker naar Nederlandse maatstaven, een zeer intensief mediabeleid.

Wim van Krimpen heeft vooral in de beginjaren veel nadruk gelegd op de museumwinkel als belangrijke bron van inkomsten. Begin jaren negentig werd deze manier van werken nog met argwaan bekeken, omdat de musea tot dan toe nooit dergelijke commerciële activiteiten hoefden te ondernemen. Zo werd er in de kranten dan ook nog schamper gesproken over de merchandise die de Kunsthal rondom de tentoonstelling *Leonardo da Vinci: uitvinder*

⁹² Kaal 2002: 106.

wetenschapper en kunstenaar verkocht. Echter, waar de Kunsthal zich beperkte tot petjes, t-shirts, pennen, mokken, boeken en catalogi met de beeltenis van Leonardo da Vinci erop, werd er in Bonn naar aanleiding van de Toetanchamon tentoonstelling een volledig nieuwe museumwinkel opgezet met honderden artikelen die op welke manier dan ook verband hielden met het onderwerp van de tentoonstelling. De internationale oriëntatie van de Bundeskunsthalle werd ook nog eens benadrukt door de boekjes met tentoonstellingsteksten die vele verschillende talen verkrijgbaar waren.

5.4 Bildung en educatie

Het eerder besproken Bildungsideaal vindt ook in het tentoonstellingsbeleid van de Bundeskunsthalle zijn weerslag. Veel tentoonstellingen, waaronder *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals. Grafchatten uit de koningsvallei*, gaan gepaard met lezingen, speciale documentaires, concerten en seminars. Daarnaast worden de tentoonstellingen in samenwerking met de universiteit van Bonn uitvoerig geëvalueerd. De activiteiten zijn, met uitzondering van de evaluaties, voor iedereen toegankelijk, en passen dus perfect binnen het doel dat men met Bildung wenst te bereiken: de opvoeding het grote publiek. In de Kunsthal Rotterdam wordt ook aandacht besteed aan educatie, maar wel op veel minder intensieve wijze dan in Bonn. De zogenaamde ‘instaptentoonstellingen’, zoals *Leonardo da Vinci: uitvinder wetenschapper en kunstenaar* (1995-1996) en *de Super Insectenshow* (1998), leenden zich bijzonder goed voor educatieve doeleinden en trokken vele schoolkinderen. Van een Bildungstraditie is in Nederland geen sprake, hoewel de overheid musea wel stimuleert om educatieve elementen aan hun tentoonstellingen toe te voegen. Zo organiseert de Kunsthal Rotterdam rondleidingen voor kinderen onder begeleiding en regelt zij regelmatig gesponsorde schoolbussen die de kinderen ophalen en weer thuisbrengen. Ook blijkt de Kunsthal landelijk gezien één van de grootste inname plekken van CKV-bonnen te zijn.⁹³

⁹³ Kunsthal Rotterdam 2003: 7.

Conclusie

Door middel van dit onderzoek hoopte ik de verschillen en overeenkomsten te ontdekken tussen de Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle Bonn wanneer het gaat om het aantrekken van het grote publiek, teneinde te kunnen beoordelen op welke wijze twee instellingen een verschillende invulling kunnen geven aan het concept 'Kunsthal'. Een schets van de ontstaansgeschiedenis van het concept Kunsthalle wijst uit de eerste Kunsthallen voort zijn gekomen vanuit negentiende eeuwse Bildungsidealen van welgestelde burgers. De stormachtige geschiedenis van het Duitstalige grondgebied heeft er voor gezorgd dat de Kunsthalle zich niet ontwikkeld heeft tot een eenduidig concept maar vele verschillende verschijningsvormen kent. Over het algemeen kunnen Kunsthallen getypeerd worden als instellingen, al dan niet verbonden aan een Kunstvereniging, die meerdere tentoonstellingen per jaar organiseren, meestal met betrekking op moderne en hedendaagse kunst.

De Kunsthal Rotterdam ontstond als reactie op verschillende ontwikkelingen. Zowel de opkomst van de blockbuster-tentoonstelling in de jaren tachtig als de groeiende behoefte van musea vanaf de jaren zeventig om naast de vaste opstelling ruimte te creëren voor tijdelijke tentoonstellingen speelden een rol bij de ontwikkeling van de plannen voor de tentoonstellingshal. De Kunsthal is vooral ontstaan om Rotterdam op landelijk niveau een cultureel gezicht te geven, en is duidelijk niet een gevolg van de vraag uit de stad. De Bundeskunsthalle in Bonn ontstond als onderdeel van een plan om de nieuwe West-Duitse hoofdstad Bonn meer hoofdstedelijk élan te geven. De Bundeskunsthalle werd verwacht zowel de Duitse natie op nationaal en internationaal niveau te vertegenwoordigen als via cultuur en geschiedenis een duidelijk beeld te scheppen van de Duitse politiek. Veel meer dan in Rotterdam diende de Duitse Bundeskunsthalle dus naast een cultureel doel ook een uitgesproken politiek doel. De internationale doelstellingen van de Bundeskunsthalle en het beoogde prestige zorgden ervoor dat er een ruim budget beschikbaar werd gesteld vanuit de overheid. De plannen voor de Bundeskunsthalle waren een belangrijke stap voor de derde generatie sinds de Tweede Wereldoorlog; zij waren de belichaming van het hernieuwde zelfbewustzijn van een generatie die niet langer de schuldenlast van de oorlog met zich mee droeg.

De Duitse Bildungstraditie, die ook een belangrijke rol speelt in de Duitse cultuurpolitiek, komt duidelijk naar voren in de doelstellingen van de Bundeskunsthalle in 1992. De tentoonstellingen die men organiseert in Bonn zijn zonder meer gericht op een zeer groot publiek, en in die zin propageert de Bundeskunsthalle 'Kultur für alle'. Vanuit deze gedachte probeert men 'het volk' door middel van toegankelijke kunst en cultuur intellectueel te vormen. De Duitse staat ziet hierin voor zichzelf een belangrijke rol weggelegd. Hier is sprake van een zeer belangrijk verschil met de Kunsthal Rotterdam. Voormalig directeur Wim van Krimpen had vanaf zijn aanstelling in 1992 een 'cultureel Ahoy' voor ogen. Ook de Kunsthal propageerde 'kunst voor iedereen', maar niet vanuit verheven Bildungsmotieven. Van Krimpen

vond de gevestigde kunstwereld te elitair, en wilde met 'zijn' Kunsthal kunst toegankelijk maken voor 'de massa'. De aanstelling van van Krimpen als directeur is van cruciaal belang geweest voor de verdere ontwikkeling van de Kunsthal Rotterdam. Onder zijn bewind werd de Kunsthal een 'paleis voor de massa', en hij schuwde er niet voor zijn publiek ook aan te duiden als 'de massa'. Om de strijd om het grote publiek te winnen van bijvoorbeeld de pretparken, die hij als zijn grootste concurrent zag, concentreerde van Krimpen zich op de 'drie P's': programmering, presentatie en publiciteit. Hoewel de Kunsthal Rotterdam wel aandacht besteedt aan educatie, staat dit in schril contrast met de educatieve voorzieningen die de Bundeskunsthalle aanbiedt. Uiteraard spelen ook financiële redenen hierbij een grote rol: de Kunsthal Rotterdam heeft eenvoudigweg het geld niet om haar educatieve beleid uit te breiden.

Het accentverschil tussen de Bundeskunsthalle en de Kunsthal Rotterdam komt ook naar voren in het tentoonstellingsbeleid. Een vergelijking tussen de tentoonstelling *Leonardo da Vinci: uitvinder, wetenschapper en kunstenaar* en *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals. Grafchatten uit de koningsvallei* levert een beeld op dat nauw aansluit bij de eerder geconstateerde verschillen in publieksbenadering. Daar waar de Bundeskunsthalle zich nadrukkelijk richt op wetenschappelijke kwaliteit, richt de Kunsthal Rotterdam zich meer op kwantiteit en vermaak. Het verschil komt tot uitdrukking in zowel de inrichting van de tentoonstellingen als de promotie en de merchandising eromheen. De Kunsthal propageert haar tentoonstelling als 'een kermis van beweging en geluid' terwijl de Bundeskunsthalle de nadruk legt op de kostbaarheid en zeldzaamheid van de grafchatten van Toetanchamon.

Hoewel ook in Duitsland sinds het begin van de jaren negentig steeds meer de nadruk komt te liggen op de financiële zelfstandigheid van musea en kunsthallen, neemt de Bundeskunsthalle een gunstige positie in. Als instelling met een internationale representatieve functie wordt zij niet gekort op haar financiële middelen. Hierdoor heeft men veel meer gelegenheid om een totaalpakket aan voorzieningen te bieden, gericht op een groot publiek. De Kunsthal Rotterdam is veel meer dan haar Duitse tegenhanger afhankelijk van de markt. Dit vergroot haar flexibiliteit, maar zorgt er ook voor dat er minder geld beschikbaar is voor nevenactiviteiten. De commerciële werkwijze maakt dat de Kunsthal op een geheel andere manier appelleert aan een groot publiek dan de Bundeskunsthalle. Populisme uit noodzaak werd al gauw populisme uit overtuiging: het is een onderdeel van het profiel van de Kunsthal geworden. Het begrip heeft hiermee voor een groot gedeelte haar negatieve bijklank verloren.

Mijn onderzoek heeft aangetoond dat een vergelijking van het concept 'kunsthal' in Europees perspectief vele verschillen naar voren kan brengen. Mijn concentratie op het beleid ten aanzien van het trekken van een groot publiek toonde aan dat veel van deze verschillen te herleiden zijn op cultuurpolitieke achtergronden. Duitsland kent een zeer afwijkende geschiedenis, en heeft hierdoor een evident andere cultuurconceptie dan het op liberale tradities grondveste Nederland. Daar waar Nederland al vroeg afstand nam van kunst en cultuur, bemoeide de 'Duitse' overheid zich zeer intensief met het culturele leven van haar burgers. De

Duitse verlichting en de opkomst van het Bildungsbegrip zijn van cruciaal belang geweest voor de ontwikkeling van de Duitse cultuurconceptie. Ook vandaag de dag nog kan men de sporen van de geschiedenis in het cultuurbeleid terugvinden. Ik hoop met mijn onderzoek een aanzet te geven tot verdere verdieping in de rol die het concept van de 'Kunsthall' kan spelen in de internationale kunstwereld. Het idee achter Kunsthallen wordt steeds meer geaccepteerd en een nauwere samenwerking tussen musea en Kunsthallen wordt in de toekomst wellicht noodzakelijk om de ontsluiting van de steeds maar groeiende collecties te kunnen blijven bewerkstelligen. Ook is het interessant om te bekijken in hoeverre musea in staat zijn een 'kunsthall-beleid' te voeren ten aanzien van het grote publiek. Verdere verdieping kan mijns inziens interessante inzichten leveren in een tot nog toe weinig onderzocht veld.

Bibliografie

- Braak, L., ter, 'Het versnelde ronddolen'. *Kunst en museumjournaal*, jrg 6, nr 1, 1995.
- Dekeersmaecker, M., 'Bonn op zoek naar een nieuw profiel.' *De Financieel-Economische Tijd*, 26-6-1999.
- Driel, A., van, 'Populisme uit overtuiging.' *Volkskrant*, 31-10-2002: K13.
- Duursma, M. "'We twijfelen nog over James Bond in de Kunsthall' Directeur Wim Pijbes over tien jaar exposities'. *NRC Handelsblad*. 2-11-2002: 9.
- Frings, J. red. 1992-2002: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Bonn 2002.
- Hoefnagel, F.J.P.M. *Het Duitse cultuurbeleid in Europa*. SDU Uitgeverij, Den Haag 1993.
- Jacob, W., 'Ein großer coup für Bonn'. *Bonner Rundschau:Tutanchamon-extra*, 2004/2005: 4.
- Jongenelen, S., 'Jubilering Kunsthall is 'zak met lucht''. *Het Financieel Dagblad*, 1/3-11-1997.
- Kaal, R., *Respectabel Populisme: Kunsthall Rotterdam*. Waanders, Zwolle 2003.
- Kunsthall Rotterdam, *Beleidsplan 2005-2008*. Kunsthall Rotterdam, Rotterdam 2003.
- Kuyper, R., 'Da Vinci als geniaal dromer; lekker toeven en tasten in Rotterdamse Kunsthall.' *Algemeen Dagblad*, 4-12-1995: 21.
- Magdowski, I.J., 'Schöner Schein. Kulturpolitik am Scheideweg'. *Museumkunde*, jrg 62, nr 2, 2004.
- Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen. *Cultuurbeleid in Nederland*. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen, Zoetermeer 2002.
- Nio, I. *Kunsthallen in West-Duitsland*. Dienst ruimtelijke ordening, Amsterdam 1989.
- Op het Veld, A.M.J.A.M., *Cultuurbeleid in de Europese Unie: 'Kunst' of 'Kitsch'? Op zoek naar de wortels van het Europese cultuurbeleid*. Universiteit Leiden, Leiden 1999.
- Pijbes, W., 'Een collectieloze toverdoos: het succes van de Kunsthall Rotterdam.' *Kunstlicht*, nr 34 2003.
- Telgenhof, G., 'Een bronzen kameel op lichtblauw beton: Rotterdam op jacht naar kunst'. *NRC Handelsblad*, 3 april 1992.
- www.bundeskunsthalle.de, 6-6-2005.
- www.bundesregierung.de, 10-5-2005.
- www.kunsthalle-bremen.de, 10-4-2005.
- www.rotterdam.nl, 20-6-2005.
- www.wikipedia.org, 25-6-2005.

Samenvatting

Het Duitse concept van de 'Kunsthall' vindt haar oorsprong in de negentiende eeuwse Bildungstraditie. Welgestelde burgers richtten in deze tijd Kunstverenigingen op om de verspreiding van kunst te bevorderen, en bouwden Kunsthallen om hun eigen collectie te tonen en wisselende tentoonstellingen te organiseren. Deze tentoonstellingen vormden de kern van de Kunsthallen, die later, na afscheiding van de Kunstverenigingen, dan ook vaak als een zuiver tentoonstellingsgebouw gingen functioneren. Toch zijn er vele verschillende tussenvormen van Kunsthallen te vinden, en het concept blijkt niet eenduidig te kunnen worden gedefinieerd.

De oprichting van de Kunsthall Rotterdam kwam voort uit de wens van de stad Rotterdam om zichzelf op cultureel niveau een gezicht te geven. Daarnaast bouwde het idee van een tentoonstellingshal voort op de in de jaren tachtig ontstane blockbuster-hype en de vraag van de Nederlandse musea om meer ruimte voor tijdelijke tentoonstellingen. De Kunsthall Rotterdam werd uiteindelijk een gemeentelijk project, waarbij de Rijksoverheid eenmalig bijdroeg aan de bouw. Het idee voor de Bundeskunsthalle in Bonn ontstond op het moment dat Bonn na de Tweede Wereldoorlog plots de nieuwe hoofdstad werd van West-Duitsland. De te bouwen Bundeskunsthalle moest Bonn een hoofdstedelijk elan geven, en daarnaast de West-Duitse natie zowel nationaal als internationaal vertegenwoordigen. Een dergelijk cultureel centrum werd van vitaal belang geacht om bij te blijven met andere Europese hoofdsteden. De ontwikkeling van de plannen voor de Bundeskunsthalle hangt verder nauw samen met de opkomst van de derde post-Tweede Wereldoorloggeneratie, die dankzij het Wirtschaftswunder een groeiend zelfvertrouwen aan de dag legde. Duitsland mocht ook in culturele zin weer opgemerkt worden. De Bundeskunsthalle werd van het begin af aan geacht via cultuur en geschiedenis een beeld scheppen van de Duitse politiek. Op deze wijze werden cultuur en politiek via de Bundeskunsthalle onlosmakelijk met elkaar verbonden. Ook Bildung blijkt nog een belangrijke rol te spelen. De bezoeker diende boven alles wat te leren van zijn bezoek aan de tentoonstellingshal.

De Kunsthall Rotterdam opende haar deuren in een periode waarin de Nederlandse overheid de cultuursector en de subsidieverdeling grondig aan het herstructureren was. Het nieuwe beleid, dat economische zelfstandigheid van museale instellingen en uitbreiding van het bereik van de collectie Nederland voorop stelde, nam de Kunsthall een gunstige positie in. Daar waar de voormalige rijksmusea te maken hadden met grote interne veranderingen en moesten vechten om het hoofd boven water te kunnen houden, sloten de structuur en doelstellingen van de Kunsthall haarfijn aan op het nieuwe beleid. De Kunsthall heeft altijd duidelijk aan gegeven vooral op creatief niveau onafhankelijk te willen zijn van de overheid. In Bonn is er sprake van een veel sterkere band met de verschillende overheden. De oprichters van de Bundeskunsthalle in Bonn gaan uit van het idee dat een positief beeld van de Duitse cultuur of het Duitse culturele leven ook een positief beeld van de Duitse politiek zal bevorderen. Zodoende wordt de

Bundeskunsthalle rijkelijk van overheidswege gefinancierd, en heeft uitstekende mogelijkheden een groot publiek aan te trekken.

De ontwikkelingen in de Nederlandse cultuurpolitiek maakten dat de Kunsthal steeds marktgerichter moest gaan werken, en het aantrekken van een groot publiek werd een noodzaak om te kunnen overleven. Directeur Wim van Krimpen zag dan ook niet andere musea, maar de pretparken als zijn grootste concurrenten. Om de strijd om het grote publiek te winnen concentreerde van Krimpen zich op de ‘drie P’s’: programmering, presentatie en publiciteit. Opvallend is dat in deze pioniersperiode niet alleen de pers naar de Kunsthal verwees als ‘een paleis voor de massa’ maar ook de Kunsthal zélf, met Wim van Krimpen voorop, voortdurend gebruik maakte van termen als ‘de massa’ en ‘populisme’ om haar eigen doelgroep of werkwijze te definiëren. De laatste paar jaren, onder het bewind van Wim Pijbes, lijkt de Kunsthal in rustiger vaarwater terecht te zijn gekomen, en maakt men nog verassend weinig gebruik van termen als ‘de massa’.

Terwijl met de recessie in de jaren tachtig de musea met eigen collecties het ook in Duitsland met minder subsidie moesten doen, kreeg de te bouwen collectieloze Bundeskunsthalle een rijkelijk budget toebedeeld. Als instelling van nationaal belang moesten de kwaliteit van het gebouw en de tentoonstellingen gewaarborgd worden. Vanaf de opening wilde men niet alleen een nationaal, maar ook een internationaal publiek naar de Bundeskunsthalle trekken. Als (voormalig) hoofdstad moest Bonn immers een internationale uitstraling hebben. De grootschalige aanpak ging uit van een massaal toestromend publiek. De term ‘massa’ wordt echter nimmer gebruikt door de Bundeskunsthalle. Men gaat bij het aantrekken van het grote publiek uit van Bildungsidealen: niet alleen wil men zoveel mogelijk mensen trekken om commerciële redenen, men wil ook zoveel mogelijk mensen iets *leren*. Men hoopt met de tentoonstellingen iets bij te dragen aan de culturele opvoeding van de burgers. Dit leermotief komt ook duidelijk naar voren in de tentoonstelling *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals: Grafschatten uit de koningsvallei*. Deze tentoonstelling was opgezet voor een zeer groot publiek, en koos in plaats van kwantiteit voor kwaliteit. De tentoonstelling werd uitgebreid wetenschappelijk onderbouwd, en wilde de bezoeker duidelijk iets bijbrengen. In tegenstelling tot de Rotterdamse tentoonstelling *Leonardo da Vinci: uitvinder, wetenschapper en kunstenaar*, een duidelijke ‘belevingstentoonstelling’, kon *Toetanchamon. Het gouden hiernamaals: Grafschatten uit de koningsvallei* getypeerd worden als een traditionele ‘kijktentoonstelling’. De Kunsthal Rotterdam probeerde haar publiek te trekken met een tentoonstelling volgens het Van der Valk-principe: geef het publiek meer dan het aankan.

De Kunsthal Rotterdam en de Bundeskunsthalle proberen beide het grote publiek aan te spreken, maar doen dit vanuit een heel andere gedachte. De Bundeskunsthalle bouwt voort op de typisch Duitse Bildungstraditie door het grote publiek te trekken met kwaliteitstentoonstellingen, met een duidelijke educatieve inslag. De Kunsthal Rotterdam profileert zich als een instelling met ‘kunst voor iedereen’, en wil in die zin zo laagdrempelig

mogelijk zijn. Naast de financiële noodzaak zoveel mogelijk publiek te trekken, komt de houding van de Kunsthal ook voort uit een bepaalde rebellie van vooral voormalig directeur Wim van Krimpen, tegen de gevestigde, en in zijn ogen elitaire, kunstwereld.