



Plots van 'de' Nederlandse geschiedenis

Een vergelijking tussen *HollandRama*® en enkele schoolmethoden

Yvonne Sniijders

Master thesis Maatschappijgeschiedenis

Erasmus Universiteit Rotterdam

Begeleider: prof. dr. M.C.R. Grever
Tweede lezer: dr. B.F. van Eekelen
Studentnr: 336546
E-mail: yvonesnijders525@hotmail.com
17 september 2010

Plots van 'de' Nederlandse geschiedenis

Een vergelijking tussen *HollandRama*® en enkele schoolmethoden

Yvonne Snijders

Master thesis Maatschappijgeschiedenis

ERASMUS UNIVERSITEIT ROTTERDAM

Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen

17 september 2010

Begeleider: prof. dr. M.C.R. Grever
Tweede lezer: dr. B.F. van Eekelen
Studentnummer: 336546
E-mailadres: yvonesnijders525@hotmail.com
Academisch jaar: 2010-2011

Inhoudsopgave

Voorwoord	5
Hoofdstuk 1 Nationale geschiedenis als retrotrend?	6
1.1 Onderwerp en probleemstelling	7
1.2 Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie	10
1.3 Conceptueel kader en historiografie	12
Natie, nationalisme en nationale identiteit	
Verhaal en plot	17
Visualisering en musealisering	19
1.4 Bronnen, methoden en opzet van de thesis	23
Hoofdstuk 2 Veranderende historische cultuur in Nederland: geschiedenisonderwijs en musea	29
2.1 Geschiedenis is ‘hot’	
Huidige historische cultuur: nostalgie en retrotrends	31
Visualisering en beleving	34
2.2 Gebrekkig of ander historisch besef?	38
Historisch besef	
Geschiedenisonderwijs in de basisvorming, ca. 1990-2000	41
Huidige ontwikkelingen: canon en Nationaal Historisch Museum	42
2.3 Conclusie	45
Hoofdstuk 3 HollandRama: van droommachine naar herinneringsmachine	47
3.1 Ontwikkelingsfase	
Verzelfstandiging van het Nederlands Openluchtmuseum	
Eerste ideeën en cultuurhistorische achtergronden	50
Samenwerking met theatermakers Gallis en Brogt	55
Vergelijking vroege en latere ontwikkelingsfase	59
3.2 Conclusie	64

Hoofdstuk 4 HollandRama: een panoramische ervaring?	66
4.1 Panoramabeschrijving	67
4.2 Huizinga, Ricoeur en het 'HollandRama-plot'	74
4.3 HollandRama en 'de' Nederlandse geschiedenis	80
Tijd	81
Publiek/doelgroep	84
Ruimte	85
Historische actoren	88
Soorten geschiedenis	89
Nationale mythen	
4.4 Vergelijking met schoolboeken	92
4.5 Conclusie	95
Hoofdstuk 5 Slotbeschouwing	97
Literatuur en bronnen	100
Bijlagen	104
Bijlage 1: interviews	
Bijlage 2: methodiek schoolboekenanalyse	105

Voorwoord

Het resultaat van dit afstudeerproject ligt nu voor u. Lange tijd was deze master thesis een ruwe diamant die nog tot een parel geslepen moest worden. De weg hiernaartoe was niet altijd even makkelijk; met pieken en dalen heb ik het dankzij de steun en het vertrouwen van mijn omgeving toch gehaald. Ten eerste ben ik veel dank verschuldigd aan mijn begeleidster prof.dr. Maria Grever. Dankzij haar praktische en inhoudelijke tips wist ik mijn drang naar volledigheid binnen de perken te houden. Zonder haar hulp en vertrouwen had ik niet zo vlot kunnen afstuderen. Ten tweede wil ik dr. Bregje van Eekelen bedanken die vooral in de beginfase heeft bijgedragen aan het opstarten van mijn onderzoek. Dankzij haar frisse blik en uitdagende vragen heb ik in de beginfase kunnen bepalen welke richting mijn onderzoek op zou gaan.

Ook ben ik mijn stagebegeleiders drs. Leendert van Prooije en drs. Renate van de Weijer dankbaar. Dankzij hen heb ik mijn onderzoek in de prachtige omgeving van het Nederlands Openluchtmuseum kunnen uitvoeren. De vele gesprekken met hen en de prettige werksfeer in het museum hebben me meer dan voldoende materiaal voor mijn onderzoek opgeleverd.

In het bijzonder wil ik de door mij geïnterviewde ontwikkelaars van het HollandRama bedanken: Niek Peters, Jan Vaessen en Joost Dekkers. Zonder hun bereidwillige medewerking had ik mijn onderzoek niet kunnen volbrengen en zou deze thesis louter op literatuur en andere schriftelijke bronnen gebaseerd zijn.

Verder ben ik veel dank verschuldigd aan de medewerkers van het Bureau Onderwijs aan de Faculteit der Historische en Kunstwetenschappen. Dankzij hen was mijn administratie op tijd in orde en kon ik spoedig afstuderen. Ook Jan Jüngen van het schoolboekendepot aan de EUR en Jacques Dane van het Nationaal Onderwijsmuseum in Rotterdam wil ik bedanken voor hun gastvrijheid.

Als laatste, maar zeker niet als onbelangrijkste wil ik mijn studievriendin Sanne Taekema bedanken. Beiden hebben we het HollandRama als voornaamste onderwerp voor ons afstudeerproject gebruikt. Het was voor ons geen gemakkelijk jaar, zowel qua studeren als op persoonlijk gebied. Onze vele gesprekken en onze gezamenlijke reisjes naar Arnhem en Rotterdam hebben me al die tijd weten te motiveren, ook al geloofde ik er zelf soms even niet meer in. Ook mijn lieve ouders, zussen en vrienden wil ik bedanken voor hun tomeloze geduld en eindeloos vertrouwen in me. Zonder hen was het me nooit gelukt.

Yvonne Snijders, 17 september 2010

Hoofdstuk 1

‘Het’ nationale verleden als retrotrend?

Er schijnt in Nederland sprake te zijn van een crisis van de nationale identiteit, waarvan het gebrek aan historische kennis de belangrijkste oorzaak zou zijn. Om nationale verbondenheid en integratie in Nederland te bevorderen probeert de overheid een duidelijk nationaal verhaal over te brengen.¹ Bij de invulling van die ‘nationale identiteit’ dient de ‘eigen’ geschiedenis een grote rol te vervullen. Men ziet echter over het hoofd dat ‘het’ verleden en ‘de’ nationale identiteit constructies zijn. De manier waarop over het verleden wordt geschreven impliceert immers altijd een keuze van de historicus. Bovendien gaat men er vanuit dat kennis van de Nederlandse geschiedenis zou leiden tot culturele homogeniteit, nationale verbondenheid, soepele integratie van nieuwkomers en tot een eenduidige definitie van ‘de’ Nederlandse identiteit. Hoewel geschiedenis en identiteit nauw met elkaar verweven zijn, valt vanuit historisch oogpunt nogal te twijfelen aan deze aannames. Verder blijkt uit het onderzoek van Grever en Ribbens dat jongeren in Nederland en mensen in het algemeen een meervoudig verleden hebben en dat zij hun identiteit aan meerdere (sociale) kaders ontlenen.²

Ondanks de veelzijdigheid en multiculturaliteit van de Nederlandse samenleving werd er de afgelopen jaren vanuit de overheid veel werk gemaakt van het formuleren van een collectieve identiteit op basis van een 'gedeeld' verleden. Hiertoe werden de ‘eigen, nationale culturele tradities’ naar voren geschoven, een proces dat met de begrippen musealisering en folklorisering kan worden aangeduid.

Lübbe introduceerde het begrip musealisering in de jaren tachtig van de twintigste eeuw.³ Volgens hem is er nog nooit een tijd geweest die sterker en intenser op het verleden is gefocust dan het heden en dit verklaart de huidige trend om historische voorwerpen in een museum te plaatsen wat hij aanduidt met de term musealisering.⁴ Dit begrip is nauw verwant aan het begrip folklorisering. Volgens De Jong gaat het hierbij om de levensstijl van ‘echte’ mensen,⁵ terwijl musealisering duidt op het bewaren en beschermen van voorwerpen en interieurs die hun oorspronkelijke functie en betekenis verloren hebben. Musealisering verwijst naar een museale activiteit als conservering en naar de toenemende populariteit van musea, een verschijnsel dat door verschillende auteurs als kenmerkend voor de tegenwoordige omgang met het verleden wordt gezien. Musea zijn in de visie van Lübbe een

¹ Maria Grever en Kees Ribbens, *Nationale identiteit en meervoudig verleden* (Amsterdam 2007) 9 en 23.

² Idem, 11 en 22-23.

³ Hermann Lübbe, *Der Fortschritt und das Museum: über den Grund unseres Vermögens an historischen Gegenständen* (Londen 1982), aangehaald in: Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002) 24-25.

⁴ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 10.

⁵ Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering: musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001) 22.

manier om zin te geven aan het verleden als compensatie voor de afbreuk van preïndustriële tradities en verwantschappen. Sinds de modernisering van westerse samenlevingen in de negentiende eeuw compenseerden monumentenzorg en musealisering voor het niets ontziende stedenbouwkundige modernisme.⁶ De invloed van deze compensatiethese is volgens Grever ook waarneembaar in de historiografie waar momenteel veel aandacht is voor collectieve herinneringen en geheugenplaatsen.⁷

1.1 Onderwerp en probleemstelling

Het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem (NOM) is één van de instanties die het conserveren en tonen van cultureel erfgoed tot haar kerntaken rekent. Het NOM maakt in die zin deel uit van de Nederlandse historische cultuur. Historische cultuur kun je het beste omschrijven als een koepelbegrip dat betrekking heeft op de omgang met het verleden. Het begrip verwijst ten eerste naar de inhoud, dus datgene wat er door historici, maar ook door niet-academics over het verleden wordt besproken, geschreven of getoond. Ten tweede verwijst het naar de organisatie ofwel de infrastructuur van de omgang met het verleden, zoals musea, heemkundebeoefening, monumentenzorg en geschiedenisonderwijs. Historische cultuur is en was dus vooral de uitdrukking die grote groepen mensen geven en gaven aan hun verhouding met het verleden. Verder veronderstelt historische cultuur een metahistorisch perspectief waarmee de reflectie op omgang met het verleden in het heden en verleden wordt bedoeld.⁸

Op het terrein van het NOM staat een tentoonstellingsgebouw bij de ingang van het Openluchtmuseum: het HollandRama. Het HollandRama is een museale presentatie waarin een beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis wordt geproduceerd. Mijn interesse voor het HollandRama nam tegen de achtergrond van de hierboven geschetste huidige focus op 'de' Nederlandse nationale identiteit toe. Ik raakte met name geïnteresseerd in wat voor soort beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis in dit speciale gebouw naar voren komt.

Maar wat is het HollandRama nu precies? Het is in ieder geval een museale attractie in een raadselachtig eivormig gebouw bij de museumingang. In dit gebouw bevindt zich een capsule waar ongeveer 160 bezoekers kunnen plaatsnemen. Daar krijgen ze een voorstelling van circa twintig minuten over de geschiedenis en cultuur van het alledaagse Nederland te zien. Aan de hand van authentieke objecten die ons terugvoeren naar vervlogen tijden worden verschillende 'verhalen' over deze geschiedenis en cultuur aan de bezoekers getoond, begeleid door klassieke muziek. De bezoekers bevinden zich in de capsule op een bewegend platform dat, aangedreven door een enorme hydraulische arm, allerlei kanten op draait naar diverse panorama's uit de geschiedenis van Nederland.

⁶ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 25.

⁷ Maria Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen. 'Volendams meisje' als icoon van de nationale identiteit', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117-2 (2004) 207.

⁸ Aantekeningen werkgroep I van het vak *Historical culture in a globalising world*, 3-9-2009.

Zowel naar boven en beneden, als een horizontale beweging om de as, vinden tegelijkertijd plaats. Daarnaast heeft de capsule een dubbele, beweegbare overkapping. Hierdoor worden er diafragmaopeningen gecreëerd die het formaat van de driedimensionale ensceneringen en het perspectief van de bezoekers bepalen.

In zes panoramische vertellingen krijgen de bezoekers diverse landschappen en stadsgezichten te zien: van een winters tafereel uit 1963 tot een kijkje in een achttiende-eeuws herenhuis in Gouda. Seizoensovergangen en authentieke objecten uit het Nederlandse verleden komen voorbij in losse, elkaar via beweging opeenvolgende panoramische scènes. De beeldomvang van die scènes verandert continu door de wisselende diafragmaopeningen. De manier waarop de scènes aan de bezoeker worden getoond is multimediaal: filmbeelden en ingerichte decors van interieurs en landschappen wisselen elkaar af ondersteund door diverse licht- bewegings- en geluidseffecten. Een voice-over geeft soms toelichting op wat de bezoekers zien en ondergaan. Op deze manier geven de panorama's in het HollandRama een beeld van uiteenlopende momenten en landschappen uit het verleden van het alledaagse Nederland. Een uitgebreidere analyse van het HollandRama zal in het vierde hoofdstuk van deze thesis aan bod komen. Doordat er in het HollandRama diverse theatrale effecten worden gecombineerd, benoem ik het HollandRama als een multimediale enscenering is. Aangezien ik een medium beschouw als een middel om informatie over te brengen en dit via verschillende middelen in het HollandRama gebeurt, vind ik de term 'multimediaal' hier op zijn plaats.⁹

Behalve een tentoonstelling als HollandRama zijn ook schoolboeken in het voortgezet onderwijs een belangrijk onderdeel van de historische cultuur. Ze geven uitdrukking aan de manier waarop tegen het nut van geschiedenis in de samenleving wordt aangekeken. Naar aanleiding van bovenstaand beschreven debat over 'de' Nederlandse identiteit is ook het Nederlandse geschiedenisonderwijs de afgelopen jaren een 'hot issue' geworden. Vanuit deze maatschappelijke achtergronden heb ik binnen het kader van mijn master thesis de volgende centrale vraag geformuleerd: *Welk beeld produceert het HollandRama van 'de' Nederlandse geschiedenis?* Twee belangrijke deelvragen hierbij zijn: *Welk beeld produceren enkele toonaangevende schoolboeken voor het voortgezet onderwijs van 'de' Nederlandse geschiedenis? En hoe zijn eventuele verschillen en overeenkomsten tussen het beeld daarvan in het HollandRama en de schoolboeken te verklaren?*

Om mijn centrale vraag in te kaderen komen in de volgende paragrafen achtereenvolgens de relevantie van mijn onderzoek, de belangrijkste theoretische concepten, een indicatie van de gebruikte bronnen en een methodebeschrijving aan bod. Tot slot zal de opzet van deze thesis duidelijk worden. Nu volgt echter eerst een nadere afbakening van mijn onderwerp.

⁹ Erwin te Bokkel, 'Officiële opening Nieuwbouw Openluchtmuseum door Van der Ploeg. HollandRama en Entrepaviljoen nieuwe publiekstrekkingen in Arnhem', *Pers&Publiciteit Nederlands Openluchtmuseum* (25-5-2000).

Tijdens mijn onderzoek heb ik me allereerst en met name gericht op de inhoud van de multimediale enscenering HollandRama in het NOM te Arnhem. Omdat er eventueel sprake zou zijn om deze tentoonstelling te ontmantelen of aan te passen, was het van belang om te onderzoeken wat de achterliggende ideeën van de ontwikkelaars destijds waren om te kunnen zien of deze zijn gerealiseerd. Hierdoor zou meer duidelijkheid ontstaan over de achtergrond van het ontstaan van HollandRama. Deze kennis kan bijdragen aan een weloverwogen keuze om de museale presentatie ongewijzigd te laten of aan te passen. Om de achtergrond van het ontstaan duidelijk in beeld te krijgen heb ik eerst geprobeerd de inhoud van het HollandRama en de doelen die de ontwikkelaars hierbij voor ogen hadden in kaart te brengen. Hierbij richtte ik me op de doelen die ontwikkelaars zowel *tijdens* als *na* de realisatie van het project hadden.

Het idee om over de toekomst van het HollandRama na te denken, moet gezien worden in het licht van de teleurstellende resultaten van de presentatie. Verwacht werd dat het HollandRama een publiekstrekker zou worden die jaarlijks veel extra bezoekers naar het museum zou trekken. Ook uit publieksonderzoek bleek dat de presentatie niet door de bezoekers werd ontvangen zoals het oorspronkelijk wel door de ontwikkelaars van het HollandRama was bedoeld (zie hoofdstuk 4).¹⁰ Toen bovendien in 2009 het jaarlijkse museumthema ‘migratie’ werd ingevoerd, kreeg het denken over een nieuwe versie van het HollandRama wederom een impuls. Vanaf die tijd werd nagedacht om een vernieuwde versie van het HollandRama in het kader van het thema migratie en met het oog op de toekomst te ontwikkelen.¹¹ Mijn interesse voor het HollandRama moet ook in het licht van deze actuele discussies over deze presentatie begrepen worden. Een reflectie op het ontwikkelingsproces van het HollandRama zou naast het feit dat het ‘an sich’ een interessant onderzoekproject was, ook voor de medewerkers van het NOM nuttig zijn. Kennis over de achtergrond van het HollandRama zou hen namelijk kunnen helpen in hun besluitvorming over de toekomst van deze attractie.

Van belang is voorts dat het HollandRama tien jaar oud is. De tentoonstelling werd op donderdag 25 mei 2000 officieel geopend door toenmalig staatssecretaris van OC&W, dr. Rick van der Ploeg. De totstandkoming van het HollandRama kende een lang voortraject dat al begin jaren negentig van de vorige eeuw in gang werd gezet. Het HollandRama is gebaseerd op de negentiende-eeuwse panorama’s waarin op spectaculaire wijze het verleden werd getoond. Het HollandRama is de moderne versie van deze negentiende-eeuwse variant in de vorm van een ronde capsule en is opgebouwd rond museale objecten, interieurs en landschappen. Net zoals in de negentiende-eeuwse diorama’s en panorama’s speelt beweging in de presentatie van het HollandRama een belangrijke rol.

Na de privatisering van het Nederlands Openluchtmuseum in 1991 kreeg het museum een subsidie van 12 miljoen gulden om het museum te moderniseren en zo een groter publiek aan te trekken. Vanaf dat moment werd er nagedacht over het ontwikkelen van een modern historisch

¹⁰ Geert&Jurgens Marktonderzoek, *Publieksonderzoek 2000 Nederlands Openluchtmuseum. Concept 27 september 2000* (Nijmegen 2000).

¹¹ Interview met Jan Vaessen door Renate van de Weijer, 16 december 2009, 2.

massamedium, dat zich uiteindelijk ontwikkelde tot het HollandRama. Het idee erachter was om een groot publiek ‘zelf’ de geschiedenis te laten beleven. De presentatievorm moest echter wel aansluiten bij de doelstelling van het Openluchtmuseum om bezoekers op een toegankelijke manier te laten beleven hoe er vroeger werd geleefd, gewoond en gewerkt in Nederland. De projectleider van het HollandRama, Ton Wagemakers, kwam destijds op het idee dit moderne massamedium te baseren op het negentiende-eeuwse panorama, dat toen als massamedium gold. Door middel van moderne museale en theatrale technieken was het de bedoeling dat juist de individuele beleving van het verleden door de bezoeker centraal kwam te staan. Juist daarmee kon het HollandRama zich onderscheiden van de negentiende-eeuwse panorama’s.¹²

Het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in HollandRama - dat dus al meer dan tien jaar geleden ontwikkeld is - heb ik tijdens mijn onderzoek vergeleken met het beeld dat van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in schoolboeken uit dezelfde periode als de ontwikkelingsfase van het HollandRama, dus tussen 1992 en 2000. Voor de vergelijking heb ik enkele toonaangevende schoolmethoden geselecteerd die eind jaren negentig op middelbare scholen werden gebruikt. Ik heb daartoe een analyseschema ontwikkeld en toegepast op de geschiedenismethoden *MeMo* en *Sporen*. Met behulp van het schoolboekenonderzoek hoopte ik de ontwikkeling van het HollandRama als fenomeen beter te kunnen begrijpen. Daarnaast heb ik de inhoud van beide schoolboeken vergeleken met de inhoud van het HollandRama om uiteindelijk een beter idee te krijgen van het overkoepelende plot van deze attractie. Tot slot wilde ik weten of de verschillen in presentatie van ‘de’ Nederlandse geschiedenis tussen de schoolboeken en HollandRama verklaard konden worden vanuit de keuzes die de ontwikkelaars en schrijvers hebben gemaakt, of dat ze vanuit de verschillen in type genre voortkwamen. Was het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in de twee genres dus een gevolg van het genre of meer van bewuste keuzes van de ontwikkelaars en schrijvers? Met andere woorden: tot op welke hoogte was de manier van presenteren inherent aan het genre of niet?¹³

1.2 Wetenschappelijke en maatschappelijke relevantie

Zoals Ribbens in de inleiding op zijn proefschrift over de alledaagse historische cultuur in Nederland tussen 1945 en 2000 schrijft, meen ik dat ook mijn onderzoek een bijdrage kan leveren aan de reflectie van historici op hun bezigheden.¹⁴ Dit staat los van de maatschappelijke relevantie van het onderzoek, waarmee ik het belang bedoel dat het NOM eventueel kan hechten aan mijn onderzoek. Het HollandRama, dat mijn centrale onderzoeksobject vormt, is een uiting van de manier waarop de

¹² Ton Wagemakers, ‘Het idee achter HollandRama’, in Dick van Brussel (red.), *Vergeet de tijd in het Nederlands Openluchtmuseum. HollandRama. Uitgave ter gelegenheid van de nieuwbouw ‘Ingang naar de Toekomst’ van het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem* (Arnhem 2000)12-14, aldaar 12.

¹³ J.P Sigmund en E. Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis. Onderzoeken en tentoonstellen van historische voorwerpen* (Zwolle 2005).

¹⁴ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 14.

makers de afgelopen tien à twintig jaar met het verleden zijn omgegaan. Dat deze ontwikkelaars niet allemaal tot de beroepsgroep van professionele historici gerekend kunnen worden, maakt hen en het HollandRama niet minder belangrijk. Zij hebben namelijk ook vorm gegeven aan de manier waarop ‘gewone’ Nederlanders met het verleden te maken krijgen en maken als producenten ook deel uit van de Nederlandse historische cultuur. Op het begrip historische cultuur zal ik in hoofdstuk 2 dieper ingaan. Het is volgens Ribbens juist deze alledaagse omgang met het verleden dat de aandacht verdient onder historici, en wel om drie redenen.

Ten eerste omdat niet alleen de wetenschappelijke bijdragen en activiteiten van historici bijdragen aan de omgang met het verleden in Nederland. Ook de niet-professionele omgang met het verleden en tal van uitingsvormen daarvan dragen daaraan bij. Historici beoefenen hun geschiedwetenschap namelijk niet in een sociaal vacuüm, maar binnen een open en democratische maatschappij. Deze samenleving wordt steeds complexer en verandert voortdurend en daar dienen historici zich bewust van te zijn als ze hun publiek willen bereiken. Daarbij is de belangrijkste eerste stap om te erkennen dat historische academici geen monopolie op geschiedenis bezitten.

Ten tweede omdat de analyse van het HollandRama een verbreding van de bestaande historiografie over de Nederlandse historische cultuur betekent. Ik leg een stukje Nederlandse historische cultuur bloot, dat nog niet eerder aan de hand van bovengenoemde dimensies is onderzocht. Daarnaast is het HollandRama, behalve door de ontwikkelaars, niet eerder onderzocht door onafhankelijke historici die niet voor het NOM werken. Mijn leeronderzoek zal hierin verandering brengen en op die manier bijdragen aan de historiografie over de Nederlandse historische cultuur. Verder zijn de Nederlandse opvattingen over haar historische cultuur volgens Ribbens vooral ingegeven door angst over de zogenaamde teloorgang van historische kennis en historisch besef onder de Nederlandse bevolking.¹⁵ Het HollandRama is volgens mij juist een voorbeeld van de huidige complexe en rijke historische cultuur. Wellicht kan ik door mijn onderzoek bijdragen aan het onderbouwen of relativeren van bepaalde standpunten over de Nederlandse historische cultuur.

Ten derde is mijn onderzoek wetenschappelijk relevant omdat ik de eigenheid van de Nederlandse historische cultuur in de periode waarin het HollandRama werd ontwikkeld in beeld wil krijgen. Zo tracht ik te voorkomen dat ik vanuit actuele denkkaders tot anachronistische of zelfs teleologische geschiedschrijving kom. Door dit verleden te respecteren in haar eigenheid en niet vanuit het heden te verklaren, ontstaat er mijns inziens al voldoende relevantie om het onderwerp te onderzoeken. Hiermee sluit ik aan bij Huizinga’s nadruk de autonomie van het verleden.¹⁶

¹⁵ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 16.

¹⁶ Jo Tollebeek en Tom Verschaffel, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse* (Amsterdam 1992). Hoofdstuk over Johan Huizinga, aldaar 218-219.

1.3 Conceptueel kader en historiografie

De belangrijkste theoretische concepten die ik tijdens mijn onderzoek heb gebruikt zijn nationale geschiedenis, natiestaat, nationale identiteit, musealisering, plot en historische cultuur. In het navolgende zal ik deze concepten beknopt schetsen en ze in verband brengen met mijn onderzoek naar HollandRama en de geschiedenismethoden.

Natie, nationalisme en nationale identiteit

Over de huidige focus op de eigen nationale geschiedenis, natiestaten en nationale identiteit is veel geschreven. Vooral het werk van Grever en Ribbens gaat in op de huidige focus op de eigen nationale geschiedenis en identiteit, terwijl het werk van Anderson, Gellner en Hobsbawm de ontwikkeling van de natiestaat beschrijven.¹⁷ Deze laatste drie auteurs benadrukken dat de natie geen natuurlijk fenomeen is, maar een culturele constructie.¹⁸ Via het werk van Gellner, Anderson en Hobsbawm heb ik geprobeerd de verbeelding van de natie in het HollandRama en in de schoolboeken in kaart te brengen. Daarnaast biedt deze literatuur een theoretisch kader omtrent de begrippen staat, natie en nationalisme. Dit was van belang voor mijn historiografische oriëntatie, omdat ik wilde onderzoeken in hoeverre in het HollandRama en in de diverse schoolmethodes de natie een rol speelde in hun presentatie van ‘de’ Nederlandse geschiedenis. In zekere zin is dat een open deur, omdat het HollandRama en hedendaags geschiedenisonderwijs een beeld geven van de Nederlandse geschiedenis als natiestaat. Maar in hoeverre wordt hierbij een beroep gedaan op nationalistische gevoelens of gevoelens van nostalgie? Ik ben me ervan bewust dat het woord ‘gevoelens’ een gevaarlijk woord is, omdat je nooit kunt onderzoeken wat mensen van binnen voelen bij het zien van een presentatie als het HollandRama of het lezen van een geschiedenisboek. Daar heb ik me in mijn onderzoek dan ook niet mee bezig gehouden. Wat me wel van belang leek, was om meer te weten te komen over de mate van verbondenheid die alle inwoners van een natiestaat beleven en hoe dit dan precies werkt. Dit om te kunnen beoordelen in hoeverre in de twee genres gebruik werd gemaakt van het idee van verbondenheid in de Nederlandse natiestaat om een beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis te representeren.

Dergelijke ideeën over verbondenheid met de eigen natiestaat zijn aan veranderingen onderhevig. Dit blijkt uit de recente discussies over nationale identiteitsvorming en de daarbij horende rol van (nationale) geschiedenis in een globaliserende wereld. Omdat identiteit en geschiedenis nauw met elkaar zijn verweven, valt te begrijpen dat de Nederlandse overheid sociale cohesie en identiteitsvorming onder burgers door middel van kennis van nationale geschiedenis in de vorm van

¹⁷ Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*.

Ribbens, *Een eigentijds verleden*.

Benedict Anderson *Imagined Communities* (New York 1999).

Ernest Gellner, *Nations and nationalism* (Malden 2006).

E. Hobsbawm, *Natie en nationalisme sedert 1780. Streven, mythe en werkelijkheid* (Amsterdam 1994).

¹⁸ Anderson, *Imagined Communities*, 2-3 en 143

geschiedenisonderwijs of erfgoededucatie probeert te bevorderen. Omdat mensen een meervoudig verleden hebben en daardoor hun identiteit op meerdere sociale kaders baseren, laat een identiteit zich echter niet eenzijdig vormen door het ‘opleggen’ van een nationaal geschiedverhaal zoals in de canon gebeurt.

In het verlengde van het begrip identiteit ligt het begrip nationale identiteit. Er bestaat geen overeenstemming over wat er precies onder nationale identiteit moet worden verstaan. Grever en Ribbens duiden de begrippen natiestaat, nationalisme en nationale identiteit vanuit de specifieke historische context. Volgens de auteurs spelen bij deze begrippen de interactie tussen nationale overheden en de bevolking een centrale rol. Verder nemen de auteurs de aanname van Hobsbawm over dat nationale identificatie nooit andere identificatievormen uitsluit en ook geen prioriteit geniet boven andere identiteiten. Met andere woorden, mensen bezitten altijd meervoudige identiteiten.¹⁹ Evenals Grever en Ribbens pleiten ook Lucassen en Willems in hun werk voor een genuanceerde, historische en meerstemmige kijk op hedendaagse verschijnselen.²⁰

Voor mijn master thesis is het van belang dat de totstandkoming en betekenis van identiteiten zich voltrekt op basis van bepaalde beelden van het verleden. Elke identiteit is dus tot op zekere hoogte historisch. Welke beelden van het verleden worden in het HollandRama getoond, hoe interpreteren bezoekers deze beelden en in hoeverre werken deze beelden door in het dynamische proces van hun identiteitsvorming? Verder wijzen de auteurs erop dat wanneer de binding met het verleden voor mensen minder vanzelfsprekend wordt, dat dan de behoefte aan geschiedenis groter wordt en oude identiteiten meer nadruk krijgen of nieuwe identiteiten in het leven worden geroepen. Is het teruggrijpen naar het nationale verleden tegenwoordig hier ook een uiting van en maken het NOM en het HollandRama hiervan deel uit? Identiteitsvorming is in dit geval een contextuele en situationele gebeurtenis die zich vanuit een visie op het verleden met het oog op de toekomst in een bepaalde cultuur voltrekt.²¹ Tijdens mijn onderzoek heb ik deze vragen rondom identiteitsvorming in mijn achterhoofd gehouden. Mijn interesse voor het HollandRama is immers onder meer vanuit deze vragen en de actuele discussies over (nationale) identiteit voortgekomen. Waar het mij echter meer om ging waren de beelden in het HollandRama. Wat voor soort beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis vormden de afzonderlijke losse beelden in het HollandRama tezamen?

Bij aanvang van mijn onderzoek was nog niet duidelijk of de afzonderlijke scènes een duidelijk nationaal verhaal vormden of juist niet. Wat in ieder geval wel vaststond, was de getoonde beelden aan het nationale Nederlandse kader gebonden waren. Het was in ieder geval een presentatie over bepaalde gedeelten uit het verleden in Nederland. De natiestaat Nederland vormde de achtergrond waartegen de presentatie vorm (en inhoud) heeft gekregen. Daarom is het van belang om iets meer te weten te komen over de aard van naties, nationalisme en over de totstandkoming van natiestaten. De

¹⁹ Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*, 25.

²⁰ Leo Lucassen en Wim Willems, *Gelijkheid en onbehagen. Over steden, nieuwkomers en nationaal geheugenverlies* (Amsterdam 2006).

²¹ Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*, 23.

ontwikkeling van een modern historisch besef was inherent aan de ontwikkeling van natiestaten in de negentiende eeuw. Ook hier zal ik in het navolgende dieper op in gaan.

Nationalisme neemt vele vormen aan. Vaste onderdelen daarvan zijn emotie, massale aanhang, culturele uitingen en verwevenheid met het politieke systeem. Daarnaast worden de retoriek en iconografie van het nationalisme gekenmerkt door opvallende genderpatronen. Verder heeft nationalisme altijd twee gezichten, omdat ze alleen kan bestaan in een wereld van meerdere met elkaar rivaliserende naties. Aan de ene kant bevordert nationalisme saamhorigheid, eendracht en burgerzin naar binnen, aan de andere kant bevordert het afkeer, competitie en agressie naar buiten.²²

De definitie van nationale identiteit is volgens Grever en Ribbens het resultaat van collectieve identificatie met de natiestaat. Dat resultaat is een tijdelijk imago van een land op basis van specifieke kenmerken die verbonden zijn met een gedeeld verleden en de toekomst symboliseren. Deze kenmerken zijn taal, cultuur, symbolen, gedrag, waarden en opvattingen en bepalen wie of wat onder de nationale identiteit valt en deze symboliseert. De benoeming van nationale identiteit gaat samen met een voortdurend proces van herkenning, afwijzing, aanpassing of toeëigening. Verder geldt hier ook dat nationale identiteiten in de loop der tijd veranderen en dus geen vaststaande essenties zijn.²³

De huidige focus op nationale identiteit en daarmee samenhangend musealisering, geschiedenisonderwijs en erfgoed is geen nieuw fenomeen. Al in de negentiende eeuw werd het belang van kennis van nationale geschiedenis voor identiteits- en natievorming onderkent. Verwetenschappelijking van de geschiedbeoefening speelde voor de vorming van nieuwe natiestaten in Europa in diezelfde eeuw namelijk een cruciale rol. Na de Franse Revolutie ervoeren veel mensen het verleden als fundamenteel anders dan het heden. Deze zogenaamde 'herinneringscrisis' in het Europa na 1789, zorgde ervoor dat iedere natiestaat haar collectieve herinnering samenstelde en een daarbij aansluitende geschiedenis schreef. Het nationale kader bood geschiedschrijvers een verbindend concept, waardoor de geschiedwetenschap voor historische continuïteit en legitimatie van de natie kon zorgen. De politieke natiestaat werd het een middel en uitdrukking van een nieuw tijdsbesef waarin verleden, heden en toekomst in een voortgaande lijn met elkaar verboden waren.²⁴

Negentiende-eeuwse overheden beseften dat kennis van de geschiedenis van het vaderland het begrip van de betekenis van de nationale identiteit bevorderde. Pas vanaf de tweede helft van negentiende eeuw kreeg het geschiedenisonderwijs in de meeste Europese landen een vaste en serieuze invulling op scholen. Het voornaamste doel van dit onderwijs was om een nationaal gevoel en verbondenheid over te brengen. In schoolboeken domineerde dan ook de politieke, militaire en dynastieke geschiedenis vanuit een nationalistisch perspectief.²⁵ De negentiende-eeuwse situatie vertoont dus opvallende parallellen met de huidige situatie in Nederland, waar de overheid eveneens

²² Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*, 25.

²³ Idem, 26.

²⁴ Idem, 53.

²⁵ Idem, 54 -56.

door middel van een duidelijk nationaal verhaal over de Nederlandse geschiedenis nationale identiteits- en burgerschapsvorming onder Nederlanders probeert te bevorderen.

De ontwikkeling van een nationale identiteit in de negentiende eeuw had te maken met ingrijpende maatschappelijke veranderingen zoals urbanisatie, secularisatie en fabrieksmatige productie, die in die tijd grote groepen mensen uit hun vertrouwde sociale verbanden wegrukten. Dit leidde volgens Grever tot desoriëntatie en onzekerheid. Door middel van rituelen en de uitvinding van nooit eerder bestaande tradities werd aan de toenemende behoefte aan geborgenheid, continuïteit en zingeving bij de bevolking voldaan. Deze rituelen en tradities spraken tot de verbeelding van het grote publiek en wekten de indruk al eeuwenoud te zijn. Deze groots opgezette en regelmatig terugkerende 'invented traditions' bevorderde de sociale cohesie en zorgde ervoor dat de nationale identiteit er bij het grote publiek als het ware ingeslepen werd.²⁶ Deze rituelen en tradities symboliseerden een gemeenschappelijk verleden, waardoor verbondenheid werd gecreëerd tussen mensen van verschillende sociaal-culturele achtergronden. Zo ontwikkelde er zich een nationale herinneringsgemeenschap rondom bepaalde historische gebeurtenissen en personen.²⁷ Zowel Anderson, Gellner als Hobsbawm benadrukken dat de natie geen natuurlijk fenomeen is, maar een culturele constructie. Dit is een interessant gegeven, aangezien de natiestaat vaak als een 'natuurlijke' eenheid wordt gepresenteerd en daarom ook beroep doet op natuurlijke en niet bewust gekozen kenmerken.²⁸

Gellner (1925-1995) beschouwde moderniteit als een vorm van organisatie en cultuur die hij als een breuk met eerdere sociale organisaties typeerde en om die reden gepaard ging met corresponderende veranderingen in dominante ideeën.²⁹ Nationalisme en nationale identiteit waren in zijn visie een functie van moderniteit. Nationale identiteit was volgens Gellner dan ook tijdens de industrialisatie van samenlevingen ontstaan. Dit zorgde namelijk voor de ontbinding van familiebanden. Die familiebanden werden vervangen door gedeelde namen van de 'high culture'. Hij zag nationale identiteit zo als een belangrijk fundament van moderne samenlevingen en historisch besef ondersteunde deze nationale identiteit. De vorming van industriële maatschappijen en de moderne natiestaat in de negentiende eeuw ging dus gepaard met nationale identiteiten. Geschiedwetenschap was in zijn visie niet de juiste wetenschap om de relatie tussen nationalisme en moderniteit te analyseren, omdat hij een definitieve breuk zag tussen het verleden en de huidige moderne natiestaat.³⁰

De klassieke term 'invented tradition' van de historicus Hobsbawm verwijst naar tradities die worden bedacht of gerevitaliseerd omdat de band met het verleden niet meer vanzelfsprekend is.³¹

²⁶ De term 'invented traditions' is bedacht door Eric Hobsbawm. Zie: einde en volgende pagina.

²⁷ Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*, 57-58.

²⁸ Anderson, *Imagined Communities*, 2-3 en 143.

²⁹ Gellner, *Nations*, xv.

³⁰ Idem, xx.

³¹ Eric Hobsbawm, *The invention of tradition* (Cambridge 1983) 1-14.

Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw werd steeds meer gebruik gemaakt van dergelijke invented traditions om greep te kunnen krijgen op de snel veranderende en moderniserende maatschappij. Tijdens de laatste decennia van de negentiende eeuw werden er bij dergelijke invented traditions, bijvoorbeeld in de vorm van folklorepvoeringen, verwijzingen naar het eigen nationale verleden getoond. Ook de oprichting van openluchtmusea valt mijns inziens onder de categorie invented traditions, omdat deze musea voorzagen in een plaats voor dergelijke invented traditions. Volgens Grever duiden invented traditions op de breukervaring van de negentiende-eeuwse massa met het verleden.³² De bezoekers en organisatoren van deze opvoeringen hingen namelijk een nieuw denken over tijd aan: het vooruitgangdenken. Deze vooruitgang werd met name op wereldtentoonstellingen als een product van de Europese cultuur gepresenteerd en zette het verleden definitief op een afstand. Maar deze sterke rationele toekomstgerichtheid creëerde tegelijkertijd ook een nostalgisch verlangen naar het verleden. Toch werd dit nostalgisch verlangen in de vorm van folklorepvoeringen vanaf het begin van de twintigste eeuw door tijdgenoten steeds meer als anachronistisch en tegenstrijdig met het vooruitgangdenken gezien. Aan het begin van de twintigste eeuw werd Nederland dan ook minder vaak met behulp van antimoderne symbolen voorgesteld.³³ Deze ervaringen waren volgens Grever noodzakelijk voor het ontstaan van een modern historisch besef en het besef dat het verleden fundamenteel anders was dan het heden, ook wel objectificatie of contaminatie van het verleden genoemd.³⁴

Fritzsche gaat in zijn boek verder in op de opkomst van het modern historisch besef in de vroege negentiende eeuw. Hij bespreekt de manier waarop in West-Europa en de Verenigde Staten het historisch besef veranderde.³⁵ Historisch besef is een besef dat we leven in een continuüm van de tijd, verbonden met het verleden en oog hebbend voor continuïteit en verandering.³⁶ De doorbraak van historisch besef in de achttiende eeuw zorgde ervoor dat men verleden, heden en toekomst niet meer als gelijkwaardige fenomenen beschouwde. Vóór de doorbraak van dit historisch besef beschouwde men het verleden als iets waar je van kon leren en werd de tijd als een cyclisch proces voorgesteld; heden, verleden en toekomst bewogen zich voort in een cirkel en er zat weinig ontwikkeling in tijd; slechte en goede tijden wisselden elkaar af en het verleden diende hierbij als leermeester voor toekomstige situaties. Kortom, het denken over heden, verleden en toekomst verliep nog niet volgens de visie van het huidige vooruitgangdenken. Dit vooruitgangdenken kwam pas vanaf de doorbraak van het moderne historisch besef in de achttiende eeuw op. Dit hield in dat men ging geloven in het steeds beter worden van de maatschappij in de toekomst. Het verleden werd in deze visie als

³² Grever, M., 'Tijd en ruimte onder één dak. De wereldtentoonstelling als verbeelde vooruitgang', in: Maria Grever en Harry Jansen (red.), *De ongrijpbare tijd. Temporaliteit en de constructie van het verleden* (Hilversum 2001) 113-130, aldaar 128.

³³ Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 580.

³⁴ Grever, 'Tijd en ruimte onder één dak', 127-129.

³⁵ Peter Fritzsche, *Stranded in the present. Modern time and the Melancholy of History* (Cambridge 2004) 1.

³⁶ Maria Grever, 'Geen identiteit zonder oriëntatie in de tijd. Over de noodzaak van chronologie', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* (BMGN) 124-3 (2009) 438-451, aldaar 440.

‘achterhaald’ beschouwd. In plaats van het verleden als voorbeeld, werd het verleden voortaan gezien als illustratie van de ‘voortgang’ van de huidige maatschappij ten opzichte van dat verleden. Het verleden werd voortaan hoogstens als ‘voorbeeld’ gebruikt om te kunnen leren hoe het niet moest om zo betere situaties voor de toekomst te creëren.³⁷ Dit veranderde historisch besef van cyclisch naar lineair, wordt door diverse auteurs, waaronder Gadamer en Fritzsche, beschouwd als een van de grootste revoluties van de moderne tijd, omdat daarmee het gezag van de traditie werd ondermijnd.³⁸ Het veranderende historische bewustzijn in de negentiende eeuw had te maken met een aantal kenmerken van de vroege negentiende eeuw: revoluties en oorlogen die een nieuw denkbeeld over de geschiedenis van West-Europa creëerden. Het moderne historische bewustzijn, dat zich in het kielzog van de Franse Revolutie ontwikkelde, was diep verbonden met de opgekomen vooruitgangsideologie, het liberale optimisme en radicale kritiek.³⁹

Fritzsche probeert verder het ontstaan van dit moderne historisch besef bloot te leggen. In hoofdstuk twee kom ik terug op het historisch besef in de huidige maatschappij. De productie van het *HollandRama* en de diverse schoolboeken vallen namelijk vanuit het huidige historisch besef te begrijpen. Omdat het huidige historisch besef is voortgekomen uit het moderne historische besef van na de Franse Revolutie zal ik in het tweede hoofdstuk dieper in gaan op het ontstaan hiervan. Voor nu sluit ik deze paragraaf af. In de volgende paragraaf zal ik het verband tussen het theoretisch concept plot van Ricoeur en mijn onderzoek verhelderen.

Verhaal en plot

De manier waarop aan dit moderne historisch besef vorm werd gegeven, geeft een indicatie van de betekenis van en de verhouding tussen verhaal of narratief en plot. Fritzsche beschrijft namelijk dat de Franse Revolutie een ingrijpende gebeurtenis was vanwege twee tegelijkertijd werkende krachten aan het begin van de negentiende eeuw. Allereerst was dat de enorme impact die de revolutie en de daarop volgende oorlogen maakten en de daardoor ontregelde dagelijkse praktijken van voorheen. Ten tweede refereert de auteur naar de kracht van het narratief over die revolutionaire gebeurtenissen die korte metten maakte met oude tradities. Zonder een dergelijk narratief zouden de revolutionaire gebeurtenissen als toevallige en losse gebeurtenissen zonder enkel verband kunnen worden gezien. Het narratief over de Franse Revolutie en de gevolgen daarvan zorgden ervoor dat mensen voelden dat ze zich in een nieuwe periode in de geschiedenis bevonden en een nieuw tijdsbesef hadden. Het narratief zorgde er dus voor dat de revolutionaire gebeurtenissen in een betekenisvol en samenhangend geheel werden geplaatst, waarbij die eenheid werd gerechtvaardigd door een gemeenschappelijk geloof in vrijheid, gelijkheid en broederschap. Dit narratief was het verhaal van revolutie, Verlichting en moderne politiek.

³⁷ Maria Grever, ‘Geen identiteit zonder oriëntatie in de tijd’, 440.

³⁸ Fritzsche, *Stranded in the present*, 1 en 5.

³⁹ Idem, 5.

Fritzsches argumentatie over het plaatsen van revolutionaire gebeurtenissen in een samenhangend narratief lijkt erg op Ricoeurs analyse over het verband tussen het leven en de verhalen (narratieven) daarover.⁴⁰ Ook de hierboven beschreven behoefte aan nostalgie en het in kaart brengen van het eigen verleden kan gekoppeld worden aan de centrale these van Ricoeur (1913-2005) in zijn werk *Time and Narrative*. Volgens hem was het narratief (of vrij vertaald: verhaal) bij uitstek het medium waardoor wij greep hebben op de tijd. Daarmee samenhangend was het narratief in zijn visie een medium waardoor tijd in ons denken vorm krijgt.⁴¹ Het nostalgisch verlangen naar het verleden in de vorm van een narratief vormde ook een belangrijke achtergrond bij mijn analyse van het HollandRama. Verschillende narratieven waren in de negentiende eeuw niet aanwezig in de vorm van een geschreven verhaal, maar bijvoorbeeld wel in de vorm van een folkloreopvoering van oude ambachten die het verhaal van het eigen verleden vertelde. Deze opvoeringen compenseerde de onoverzichtelijkheid, die de snelle maatschappelijke veranderingen met zich meebrachten. Daarnaast brachten dergelijke opvoeringen eenheid aan in de tijdelijke ervaringen van bezoekers. De waarde van het narratief ligt volgens Ricoeur in deze ordening van tijdelijke ervaringen van het leven. Hierdoor zouden we in staat zijn om losse gebeurtenissen in ons leven te verbinden tot een geheel en zo een identiteit vormen. Identiteitsvorming vindt volgens hem namelijk pas plaats nadat je op jezelf en je leven hebt gereflecteerd in de vorm van een narratief.⁴² Dit noemt Ricoeur ‘narratieve identiteit’.⁴³ We kunnen verschillende narratieve identiteiten hebben die ons zelfbewustzijn schenken. In dit verband kan een representatie van het verleden, het heden en de toekomst in de (visuele) herinneringscultuur in de negentiende eeuw gezien worden als een narratief met een duidelijk plot. Met het plot van een narratief verwijst Ricoeur naar de integratie van meerdere, ongelijksoortige gebeurtenissen in een geheel, compleet verhaal. Door het plot wordt de betekenis van een narratief begrijpelijk en vormt het narratief een eenheid. Zo werd er in de negentiende eeuw gestreefd naar een totaaloverzicht van tijd en ruimte vanuit een lineair en westers vooruitgangsperspectief. Hierdoor kregen bezoekers en toeschouwers van die visuele cultuur greep op hun tijd en konden zij een narratieve identiteit construeren. Net zoals het plot volgens Ricoeur eenheid aanbrengt in het narratief, brachten nostalgische uitingsvormen van de negentiende-eeuwse folkloreopvoeringen eenheid aan in het eigen verleden, heden en toekomst.⁴⁴

De theorie van Ricoeur over narratieve identiteit is belangrijk voor mijn onderzoek. Ik vraag me in mijn hoofdvraag in feite af of in het HollandRama een narratief met een duidelijk plot te ontdekken valt. Vormt het HollandRama eigenlijk wel een narratief met een duidelijk plot? In schoolboeken wordt het verleden vaak wel door middel van een duidelijke verhaallijn gepresenteerd.

⁴⁰ Paul Ricoeur, vertaald door Kathleen McLaughlin and David Pellauer, *Time and narrative, vol. I* (Chicago en Londen 1984) 20-33.

⁴¹ Ricoeur, *Time and narrative*, ix-x-xi.

⁴² D.C. Wood (ed.), *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation* (Londen en New York 2002) 31-32.

⁴³ Wood (ed.), *Paul Ricoeur*, 33.

⁴⁴ Idem, 21.

Zorgt dit plot van een (schoolboek)narratief ervoor dat losse gebeurtenissen uit het verleden tot een geheel worden verbonden? En wat voor soort verhaal of beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis creëert dit plot?

Als we het idee van een narratieve identiteit volgen, zou het bekijken van het HollandRama en het lezen van schoolboeken kunnen leiden tot het vormen van een persoonlijke, maar ook van een nationale identiteit. In beide genres wordt verwezen naar collectieve of persoonlijke herinneringen door middel van erfgoed. Verder vraag ik me dus af in hoeverre het HollandRama als een door Ricoeur beschreven narratief kan worden beschouwd. Is er überhaupt sprake van een plot achter het HollandRama, aangezien hierin via een caleidoscopische visie naar het verleden wordt gekeken. Het eventuele plot achter het HollandRama probeer ik beeld te brengen aan de hand van verschillende dimensies: tijd, ruimte, actoren, soorten geschiedenis en nationale mythen. Met name de dimensie ‘ruimte’ sluit aan bij Anderson’s werk. Bij deze dimensie vraag ik me namelijk af in hoeverre voormalige koloniën in de tentoonstelling terugkomen. Anderson ziet het Europees nationalisme als voorwaarde voor de opkomst van het koloniaal nationalisme.⁴⁵ In hoeverre zie je dit terug in het HollandRama en worden de voormalige koloniën dan als onafhankelijke natiestaten of als onderdeel van ‘de’ Nederlandse geschiedenis gerepresenteerd?

Met Anderson sluit ik deze paragraaf over verhaal en plot af. De ontwikkeling van de moderne westerse maatschappij vanaf de negentiende eeuw, bracht een sterk (nostalgisch) verlangen naar het verleden met zich mee, dat onder andere tot uitdrukking kwam in de oprichting van nationale openluchtmusea. Over de manieren waarop uitdrukking werd gegeven aan de behoefte naar het eigen nationale verleden, gaat de volgende paragraaf. Deze uitingen van het teruggrijpen naar het verleden, vallen namelijk onder de term musealisering.

Visualisering en musealisering

De betekenis van dit begrip musealisering heb ik in de eerste paragraaf al omschreven. Een voorbeeld van musealisering is de opkomst van nationale openluchtmusea aan het einde van de negentiende eeuw. Het fenomeen ‘openluchtmuseum’ werd eind negentiende eeuw bedacht om bezoekers op een toegankelijke en laagdrempelige wijze te laten beleven hoe mensen woonden en werkten in hun leefomgeving voordat deze zou verdwijnen door de alsmaar uitbreidende industriële revolutie. Het HollandRama past als museale attractie in deze traditie van openluchtmusea. Het laagdrempelige en toegankelijke karakter van een openluchtmuseum kon namelijk ook worden toegeschreven aan het negentiende-eeuwse massamedium, het ‘panorama’, waarop het HollandRama is gebaseerd. Beide genres vormen een symbiose van cultuur en toerisme door grote aantallen bezoekers te trekken en hen op een toegankelijke manier een blik op ‘het verleden’ te bieden. Het HollandRama beweegt zich

⁴⁵ Anderson, *Imagined communities*, 156-185.

eveneens op het kruispunt van cultuur en toerisme.⁴⁶ Om het principe van het openluchtmuseum te begrijpen, zal ik hieronder het concept musealisering sinds de negentiende eeuw en de daarbij horende visualisering worden uitgewerkt.

De Jong brengt de verbeelding van volkscultuur in verband met de constructie van een nationale identiteit.⁴⁷ De door Grever beschreven ‘voortgang’ van de moderne tijd, bracht zoals hierboven reeds beschreven tegelijkertijd een besef van definitieve afgeslotenheid van het verleden met zich mee.⁴⁸ Dit had dus te maken met de doorbraak van historisch besef sinds de Verlichting. Dit moderne, lineaire historische besef in de negentiende eeuw zorgde er eveneens voor dat een nostalgisch terugverlangen naar traditionele leefpatronen en waarden ontstond die men ging beschouwen als fundamenteën van de nationale identiteit. Omdat in het begin van de negentiende eeuw ook een nationaal bewustzijn in de samenleving ontstond, werd het voortaan als een soort morele plicht gezien om nationale cultuurschatten te bewaren. Een belangrijke motivatie voor het behoud van dit cultureel erfgoed was het besef dat deze cultuurschatten een politieke en opvoedkundige waarde hadden.⁴⁹ Volgens De Jong werd de voorbije volkscultuur geïdealiseerd en het conserveren van elementen uit die volkscultuur werd als een zaak van nationaal belang gezien. Ook bleek deze volkscultuur van grote invloed op de representatie van de Nederlandse natie. In de twintigste eeuw kreeg die volkscultuur de functie van het opwekken van een gemeenschapsgevoel in de snel veranderende, steeds individueler wordende maatschappij.⁵⁰

De doorbraak van het moderne historische besef en daarmee de opkomst van openluchtmusea moet verder in het verlengde van de Verlichting worden begrepen. In de achttiende eeuw ontstond met de Verlichting namelijk de opvatting dat systematische kennisopbouw inzicht geeft in de zowel de verleden als de hedendaagse wereld. Evenals het idee dat de mens opgevoed en intellectueel ontwikkeld diende te worden. Waar vóór de Verlichting vooral zeldzame dingen in de vorm van rariteitenkabinetten werden bewaard, werd volledigheid de norm vanaf de ‘verlichte’ achttiende eeuw. Collecties van musea namen toe, omdat ze volledigheid wilde tonen en daardoor werd ordening steeds belangrijker. Naast het ontstaan van encyclopedieën, ontstonden in deze tijd ook de eerste musea waar resultaten van kunst en wetenschap door het grote publiek konden worden bekeken. In de negentiende eeuw leefde de oprichting van musea enorm op onder invloed van de ontwikkeling van nationale staten. Bijna geen enkele natiestaat kon vanaf die tijd zonder zijn eigen nationale musea waarin de schatten van de naties werden verzameld.

In de twintigste eeuw ontstond er nog meer dan in de negentiende eeuw een tendens om het verleden vast te houden en alles wat met het verleden te maken heeft te bewaren. Maatschappelijke

⁴⁶ Archief Nederlands Openluchtmuseum (NOM). Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama. De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, ‘HollandRama-Openluchtmuseum’, Arnhem (Arnhem, z.d.) 1.

⁴⁷ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 12.

⁴⁸ Maria Grever en Harry Jansen, ‘Inleiding: Historisch besef en het tijdconcept’, in Grever en Jansen (red.), *De ongrijpbare tijd*, 18.

⁴⁹ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 72.

⁵⁰ Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 13.

veranderingen volgden elkaar steeds sneller op waarbij het heden steeds smaller werd. Deze musealisering heeft in hedendaagse Nederland (en ook andere westerse landen) geleid tot een enorme diversificatie en museumdichtheid op alle mogelijk niveaus. Ook openluchtmusea zijn een voorbeeld van de musealisering sinds de twintigste eeuw.

Tegelijkertijd is de manier waarop volkscultuur wordt getoond aan de museumbezoeker sinds het einde van de twintigste eeuw steeds visueler geworden. Sinds die tijd wordt daar binnen de geschiedwetenschap aandacht aan besteed in de vorm van studies naar de betekenis van collectieve herinneringen. Vanaf de jaren tachtig van de twintigste eeuw kreeg het onderzoeksgebied over de betekenis van collectieve herinneringen en geheugenplaatsen een definitieve plaats op de historiografische agenda.⁵¹ Met name door het werk van Nora is de aandacht voor de zogenaamde 'lieux de memoire' ofwel herinneringsplaatsen sindsdien niet meer binnen de geschiedwetenschap weg te denken en de afgelopen jaren is de aandacht hiervoor alleen nog maar verder toegenomen.⁵²

Onderzoek naar collectieve herinneringen en de betekenis daarvan gebeurt overigens vanuit een metahistorisch perspectief. Dit houdt in dat de omgang met het verleden in het verleden wordt bestudeerd.⁵³ Grever geeft een aantal redenen om het succes van het onderzoeksgebied over collectieve herinneringen te verklaren. Het toegenomen belang van visuele bronnen in historisch onderzoek de afgelopen decennia, de zogenaamde mediahistorische benadering, is een van die redenen. Deze benadering heeft de historiografie nog verder verruimd omdat hierbij zowel de wetenschappelijke als de populaire productie, verspreiding en receptie van historische uitingen (via woord en beeld) worden onderzocht.⁵⁴ In het kader van mijn onderzoek is deze benadering van belang omdat het HollandRama een voorbeeld is van een visueel medium dat dient als drager van collectieve en individuele herinneringen.

Deze tekstuele en visuele omgang met het verleden wordt met de overkoepelende term 'herinneringscultuur' aangeduid. Grever richt zich in haar artikel op de visuele elementen van deze herinneringscultuur en welke effecten dat heeft voor de omgang met het Nederlandse verleden in de eenentwintigste eeuw. Dit kan ik koppelen aan mijn eigen onderzoek, omdat ik daarin ook ga onderzoeken wat voor invloed het HollandRama, als onderdeel van deze moderne visuele herinneringscultuur, heeft op het beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis.⁵⁵

Beelden spelen een belangrijke rol in de hedendaagse cultuur en hebben dus ook grote invloed op de manier waarop wij het verleden zien. Vanaf de uitvinding van de boekdrukkunst, aan het einde van de middeleeuwen, kwam er een schriftelijke cultuur op die de visuele cultuur geleidelijk aan verdrong. Halverwege de negentiende eeuw keerde deze visuele cultuur weer wat meer terug door

⁵¹ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 207.

⁵² Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Parijs 1984-1992). Aangehaald in: Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 207.

⁵³ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 229.

⁵⁴ Idem, 208-209.

⁵⁵ Idem, 209.

middel van technische ontwikkelingen zoals de uitvinding van de film in 1895. Dit medium bood enorm veel nieuwe mogelijkheden voor het tonen van collectieve herinneringen.⁵⁶ Sinds die tijd is de historische cultuur zich meer en meer op beelden gaan richten.

Het HollandRama is een mooi voorbeeld van de steeds visueler geworden historische cultuur in Nederland. Mijn onderzoek past in de traditie van het onderzoek naar de betekenis van collectieve herinneringen, omdat ik het HollandRama analyseer vanuit een metahistorisch perspectief. Ik probeer namelijk te reconstrueren op welke manier de ontwikkelaars in de jaren negentig van de vorige eeuw met het verleden van Nederland omgingen. Op welke manier gaven zij in die tijd uiting aan een aantal scènes uit de Nederlandse geschiedenis in de vorm van een museale presentatie? Hier zal ik in het vierde hoofdstuk op terugkomen.

Het geschiedenisonderwijs heb ik in mijn onderzoek vooral bij mijn analyse van de schoolboeken en in mijn advies aan het NOM over de aan te houden concepten voor het toekomstige HollandRama als context gebruikt.⁵⁷ Met name Carla van Boxtel doet onderzoek naar geschiedenisonderwijs en erfgoededucatie.⁵⁸ Volgens haar levert erfgoed, waarvan het NOM en het HollandRama voorbeelden zijn, een zinvolle bijdrage aan beter geschiedenisonderwijs. Zo zou een bezoek aan een museum historische abstracte begrippen concreet en begrijpelijk maken en werkt het bovendien motiverend voor leerlingen om meer over geschiedenis te leren. Omdat geschiedenisonderwijs en erfgoed een verschillend doel hebben zouden deze twee vormen van historische cultuur een tegenstelling vormen. Dit is volgens Van Boxtel niet het geval, want erfgoededucatie draagt volgens haar juist bij aan historisch besef en historisch redeneren.⁵⁹

Ook de historicus Johan Huizinga (1872-1945) kende een belangrijke rol toe aan het beeld of de verbeelding waarmee de betekenis en de samenhang tussen historische feiten beter kon worden begrepen.⁶⁰ Huizinga zag de gangbare polariteit tussen kunst en wetenschap aan het begin van de twintigste eeuw als een probleem in het historisch denken, want in zijn optiek was de geschiedwetenschap een kunstlievende wetenschap. Daarom probeerde hij de componenten kunst en wetenschap juist te verzoenen. Historische kennis ontstaat volgens hem niet zozeer door een logische aaneenschakeling van historische feiten, maar juist door willekeurige en irrationele associaties.⁶¹ Historische kennis liet zich volgens Huizinga dus het beste uitdrukken als een 'beeld van het verleden'. De concepten 'beeld' en 'verbeelding' speelden dus een belangrijke rol in Huizinga's

⁵⁶ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 209-210.

⁵⁷ Zie stageverslag: Yvonne Sniijders, *De productie van een vernieuwende museale presentatie. Onderzoeksstage naar de ontwikkeling van het HollandRama® in het Nederlands Openlucht Museum, ca.1992 en 2000* (Rotterdam 2010) 17-30.

⁵⁸ Carla van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed en didactiek* (Amsterdam 2009).

⁵⁹ Van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed*, 16 en 21.

⁶⁰ Tollebeek en Verschaffel, *De vreugden van Houssaye*, 210.

⁶¹ Idem, 211.

geschiedtheorie en beklemtoonde de zintuiglijke aanwezigheid van het verleden die in de definitie van de term 'beeld' lag opgesloten.⁶²

Een van de belangrijkste doelen van het HollandRama was het oproepen van historische sensatie bij bezoekers. Dit begrip is afkomstig uit Huizinga's theorie daarover. Huizinga zette zich af tegen het onderscheid tussen kunst en geschiedenis, omdat in beide disciplines het genieten een belangrijke rol speelde. Dit historisch genieten vertaalde hij naar het reeds hierboven genoemde 'historische sensatie'. Huizinga definieerde dit begrip op een omvangrijke manier. Zo schreef hij dat een historisch detail van een prent of schilderij plots *'het gevoel van een onmiddellijk contact met het verleden kan geven, een sensatie even diep als het zuiverste kunstgenot, een (lach niet) bijna ekstatische gewaarwording van niet meer mijn zelf te wezen, van over te vloeien in de wereld buiten mij, de aanraking met het wezen der dingen, het beleven der Waarheid door de historie'*.⁶³ Tot slot benadrukte Huizinga dat historische sensatie vooral via een visuele ervaring tot stand kan komen. Hierbij zou het niet om de artistieke waarde van een kunstobject gaan maar om de band van dat object met het verleden en de daardoor mogelijkheid een direct contact met dat verleden te hebben. De historische sensatie was voor Huizinga de basis van de historische belangstelling en daardoor het fundament van de geschiedschrijving.⁶⁴

Mede aan de hand van de ideeën van Van Boxtel en Huizinga over het nut van het visualiseren van de geschiedenis heb ik HollandRama en de twee geschiedenismethodes geanalyseerd.

1.4 Bronnen, methoden en opzet van de thesis

De primaire bronnen van dit onderzoek richtten zich allereerst op HollandRama: de presentatie zelf, en diverse bronnen over de reflectie op het product vooraf en achteraf. Dit waren discussiestukken en beleidsstukken uit het archief van het HollandRama én gesprekken met diverse ontwikkelaars van het HollandRama. Daarnaast heb ik twee toonaangevende geschiedenismethodes voor het voortgezet onderwijs sinds eind jaren negentig bestudeerd: *Memo* en *Sporen* en ter aanvulling de vijftig canonvensters. De resultaten van de interviews en schoolboekanalyse werden vergeleken met het HollandRama, om de deelvragen van mijn onderzoek te kunnen beantwoorden.

De bronnen leverden wel enkele problemen op. In het HollandRama worden namelijk historische voorwerpen getoond, die ik dus indirect ook als bron voor mijn onderzoek heb gebruikt. Ik heb me daarvoor moeten verdiepen in het gebruik van historische voorwerpen als informatiebron voor historisch onderzoek aan de hand van secundaire literatuur.⁶⁵ Sigmond en Sint Nicolaas definiëren een historisch voorwerp als volgt: *'historische voorwerpen zijn voorwerpen uit het verleden waaraan een*

⁶² Tollebeek en Verschaffel, *De vreugden van Houssaye*, 212.

⁶³ Idem, 213.

⁶⁴ Idem, 214-216 en 219.

⁶⁵ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*.

betekenis is/wordt ontleend of toegekend waardoor ze een rol spelen in ons beeld van het verleden of daartoe relevante informatie verschaffen'.⁶⁶ Het is niet gebruikelijk om historische voorwerpen als bron voor historisch onderzoek te gebruiken. Daarom bestaat er over het algemeen weinig literatuur over dit onderwerp binnen de geschiedschrijving. Er zijn wel werken verschenen over museologie, cultureel erfgoed en materiële cultuur, maar het werk van Sigmond en Sint Nicolaas biedt voor het eerst een algemeen overzicht over de methoden en technieken die worden toegepast bij het gebruik van historische voorwerpen als bronnen voor onderzoek.⁶⁷ Hierbij maken de auteurs een onderscheid tussen het voorwerp als bron voor historisch onderzoek en het voorwerp als middel om in een museum een historisch verhaal te vertellen. In beide gevallen worden de voorwerpen aan bronnenkritiek onderworpen. In mijn onderzoek was sprake van het gebruik van historische voorwerpen (of de afbeelding daarvan in schoolboeken) zowel als bron voor historisch onderzoek als middel om in het HollandRama en in schoolboeken een historisch verhaal te vertellen. Sigmond en Sint Nicolaas gaan dieper in op de veranderende betekenis van deze voorwerpen uit het verleden.⁶⁸

Verder is het van belang om te vermelden dat ik mijn analyse van het HollandRama heb gebaseerd op de presentatie zoals die in 2000 was. Ik heb de ontwikkelingsfase van het HollandRama tussen 1992 en 2000 bestudeerd, dus alle bronnen die ik heb geraadpleegd hebben betrekking op de uiteindelijke presentatie in 2000. Na publieksonderzoek in 2000 bleek dat een aantal punten in de presentatie niet positief werden beoordeeld door de bezoekers. Daarna is besloten om het HollandRama op een aantal punten te wijzigen. Zo werd er een voice-over aan de presentatie toegevoegd, om de samenhang tussen de diverse panoramische scènes te vergroten. Ook werd een scène over de watersnoodramp van 1953 aangepast. De presentatie anno 2010 verschilt dus op een aantal punten van de eerste presentatie in 2000.⁶⁹ Voor het overgrote deel is de huidige presentatie echter hetzelfde als in 2000.

Ook de mondelinge bronnen leverden enkele problemen op. Voor de analyse van het HollandRama waren de interviews een waardevolle aanvullende bron, maar het menselijk geheugen is niet altijd even betrouwbaar. Herinneringen veranderen namelijk in de loop van de tijd en omdat met de ontwikkeling van het HollandRama al vanaf 1992 werd begonnen, zouden de antwoorden van de diverse ontwikkelaars op mijn vragen rondom het productieproces vertekend kunnen zijn. Gebeurtenissen na de opening van het HollandRama, de reacties van derden of de eigen veranderende kijk spelen een rol in die vertekening van herinneringen. Vandaar dat ik me bij deze bron in eerste instantie heb gericht op de archiefstukken die aanwezig zijn in het documentatiecentrum van het NOM om de verwachtingen en doelstellingen van de ontwikkelaars duidelijk in beeld te krijgen. Deze

⁶⁶ Sigmond en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 28.

⁶⁷ Idem, 6.

⁶⁸ Idem, 7.

⁶⁹ Zie voor deze aanpassingen in *HollandRama: Geert&Jurgens Marktonderzoek, Publieksonderzoek 2000 Nederlands Openluchtmuseum. Concept 27 september 2000* (Nijmegen 2000). En: Archief NOM. MapToegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, 'De punten op de i of een andere letter. *HollandRama in revisie*', (Arnhem, 23-11-2000) 1-3.

archiefstukken heb ik als leidraad voor mijn uiteindelijke bevindingen over het ontwikkelingsproces van het HollandRama gebruikt wanneer de ontwikkelaars elkaar tegenspraken.

Om een goed beeld te krijgen van de manier waarop in schoolboeken over ‘de’ Nederlandse geschiedenis werd geschreven, heb ik een analyseschema gemaakt op basis van zowel kwalitatieve als kwantitatieve onderzoeksmethoden. Voor het schoolboekenonderzoek heb ik geen apart hoofdstuk gereserveerd. Dit om de omvang van de thesis in te perken. Ik zal de conclusies van dit onderzoek wel in mijn vierde hoofdstuk over de analyse van het HollandRama meenemen. Voor een uitgebreidere analyse van de manier waarop Nederlandse geschiedenis in de door mij onderzochte schoolboeken aan bod komt, verwijs ik naar het onderzoek naar Sanne Taekema over het verband tussen het beoordelen van het HollandRama en het genoten geschiedenisonderwijs van bezoekers.⁷⁰

Om mijn centrale vraag te kunnen beantwoorden bestond mijn onderzoek uit drie stappen. Allereerst heb ik het HollandRama-plot geanalyseerd aan de hand van zes dimensies:

- **Tijd.** Tot hoever terug in de tijd gaat HollandRama? En welke perioden krijgen daarbij de meeste aandacht? Deze vraag heeft te maken met Zerubavels concept ‘mnemonic density’.⁷¹ Dit concept verwijst naar de intensiteit waarmee mensen zich verschillende historische perioden herinneren. Ten tweede, welke historische tijd wordt er geconstrueerd? En worden er bepaalde omslagen in de tijd gepresenteerd? Ten derde, hoe is het tijdverloop, kan je uit de manier van presenteren een lineair of juist cyclisch tijdconcept opmaken? Ten vierde, wordt er wel een compleet en chronologisch verhaal of plot gepresenteerd in het HollandRama?
- **Publiek/doelgroep.** Voor wie is het HollandRama bedoeld? Welk publiek wilden de ontwikkelaars bereiken?
- **Ruimte (geografische spreiding).** Is er voor bepaalde regio’s in Nederland meer of juist minder aandacht? Welke provincies zijn dominant? Is er meer aandacht voor urbane dan voor rurale gebieden? Hoe staat het met de **koloniale dimensie**: komen er verwijzingen naar het kolonialisme naar voren en zo ja hoe worden deze uitgebeeld? En hoe komt het thema ‘migratie’ in de tentoonstelling terug?
- **Actoren / Nederlanders.** Welke mensen of omgevingen van mensen worden uitgebeeld: arm/rijk, jong/oud, mannen/vrouwen (genderaspect)?
- **Soort geschiedenis.** Ligt de nadruk vooral op de alledaagse- en plattelandsgeschiedenis, zoals in de rest van het museum ook het geval is?
- **Nationale mythen.** Wordt er een nationaal narratief neergezet of traditionele representaties van een nationale identiteit? Of wordt er juist een kritische afstand ten opzichte van ‘de’ Nederlandse geschiedenis geproduceerd door de bezoekers handvaten aan te bieden om nationale mythen te herkennen en te deconstrueren?

⁷⁰ Sanne Taekema, *De Nederlandse identiteit tentoongesteld. Herinneringsmachine HollandRama als feest van herkenning?* (Rotterdam 2010, master thesis Maatschappijgeschiedenis) 42-54.

⁷¹ Eviatar Zerubavel, *Time maps. Collective memory and the social shape of the past* (Chicago 2003) 27.

Ten tweede heb ik me gericht op de ontwikkelaars van het HollandRama. Via enkele interviews heb ik geprobeerd het overkoepelende plot achter het ontstaan en de uitwerking van HollandRama te reconstrueren. Een belangrijke motivatie voor het achterhalen van de doelstellingen van de ontwikkelaars via interviews was dat de ontwikkelaars van het HollandRama destijds afhankelijk waren (en altijd zijn) van de zeef van de tijd en rekening moesten houden met de motieven die ten grondslag lagen aan het ontstaan van de collectie van het NOM. Het NOM verzamelt al sinds haar oprichting in 1912 historische voorwerpen die te maken hebben met de geschiedenis van het alledaagse leven op het platteland. Deze oorsprong van de collecties van het NOM is richtingbepalend geweest voor de ontwikkeling van museale presentaties door latere medewerkers van het NOM. En zo zal het verzamelbeleid van de ontwikkelaars in de jaren negentig ook weer invloed hebben gehad op de inhoud van het HollandRama. De producenten hebben met hun toenmalige verzamelbeleid bepaald wat de latere museumgeneraties tot hun beschikking hebben.⁷² Omdat bij dit verzamelbeleid persoonlijke voorkeuren en toeval een grote rol spelen, heb ik gekozen voor het houden van interviews. Via gesprekken hoopte ik deze factoren te kunnen ontdekken, omdat deze in officiële beleidsstukken minder snel worden vastgelegd.

Verder heb ik gekozen voor het blootleggen van de doelstellingen van de ontwikkelaars omdat hun keuzes voor bepaalde doelstellingen de inhoud van de presentatie hebben bepaald. Dit klinkt heel logisch, maar de selectie van informatielagen die in de presentatie tot uiting komen, werd bepaald door het verhaal dat deze ontwikkelaars wilden vertellen, door het beeld dat zij met het HollandRama wilden oproepen en door het publiek waarvoor ze de presentatie wilden maken. Kortom: het ‘voor wie, hoe en waarom’ bepaalden in belangrijke mate hun keuzes.⁷³ Tijdens de gesprekken werden deze persoonlijke voorkeuren en toevalsfactoren die een rol speelden bij het ontwikkelen van het HollandRama wel benoemd, terwijl ze in de archiefstukken nauwelijks zijn gedocumenteerd.

Voor de interviewvragen heb ik het accent gelegd op de doelstellingen van de ontwikkelaars. Hierbij heb ik overigens een duidelijk onderscheid gemaakt tussen inhoudelijke en technische ontwikkelaars. Dat dit onderscheid van belang was, bleek tijdens mijn interviews. Waar inhoudelijk ontwikkelaars voornamelijk invloed hadden op de keuzes over de inhoud van de panoramische scènes, was dat bij de technisch ontwikkelaars in mindere mate het geval. Tijdens de interviews stonden verder de ideeën van de makers en direct betrokkenen van HollandRama centraal. Ik heb er voor gekozen om eerst zelf een analyse van het HollandRamaplot te maken, zodat ik de makers beter kon confronteren met wat volgens mij de effecten van de opzet van hun presentatie waren. Op deze manier hoefde ik me dan minder te laten leiden door wat de ontwikkelaars ooit hebben bedacht als doelstelling. Voor de specifieke interviewvragen verwijs ik naar de bijlage achter in de thesis.

⁷² Sigmund en Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis*, 99.

⁷³ Idem, 100.

Erg jammer was dat ik Ton Wagemakers wegens gezondheidsproblemen niet heb kunnen spreken. Als hoofdontwikkelaar zitten het idee en de doelstellingen achter het HollandRama vooral in zijn hoofd. Gelukkig heeft hij veel geschreven over het HollandRama en kan ik op die manier toch zijn gedachtegang omtrent het HollandRama reconstrueren. Dat schriftelijke neerslag van gedachten heel anders kan zijn dan wanneer je iemand in een gesprek vraagt zijn gedachten te formuleren, heb ik tijdens de andere gesprekken aan den lijve ondervonden. Het is daarom wel een gemis dat ik Wagemakers niet heb kunnen interviewen. Via mijn gesprekken met andere ontwikkelaars heb ik daarom ook telkens gevraagd naar de rol van Wagemakers. Samen met mijn schriftelijke bronnen ben ik op die manier toch in staat zijn ideeën over de inhoud en het ontwikkelingsproces van het HollandRama weer te geven.

Voor het interview met de diverse ontwikkelaars waren de volgende vragen van belang:

- Welk(e) doel(en) wilden de ontwikkelaars met de tentoonstelling bereiken en op wie was HollandRama gericht?
- Welke Nederlandse geschiedenis (en identiteit) wilden zij uitbeelden?
- Zijn er bewuste keuzes in tijdsperspectief gemaakt tijdens de ontwikkelingsfase? En hoe werden hierin objectieve, subjectieve en historische tijd gezien?
- Probeerden de ontwikkelaars bij bezoekers een gevoel van authenticiteit op te roepen? En zo ja, met welke museale technische en strategieën deden ze dat?
- Speelde de privatisering van het Openlucht Museum in 1991 een rol in de ontwikkeling van het HollandRama?
- Achetrareflectie: hoe kijkt u anno 2010 tegen het project aan? ⁷⁴

Het HollandRama zit technisch gezien heel knap in elkaar. Deze technieken hebben waarschijnlijk gevolgen voor de manier waarop ‘de’ Nederlandse geschiedenis wordt gepresenteerd en daardoor zijn er door de (technische) ontwikkelaars vast bewuste keuzes gemaakt wat de techniek betreft. Aangezien ik geschiedenis en geen technische bouwkunde studeer en ik binnen het kader van mijn master thesis niet voldoende tijd en plaats heb, zal ik de technische kant niet uitgebreid behandelen.

In het derde deel van mijn onderzoek heb ik de resultaten van het bovenstaande onderzoek vergeleken met enkele schoolboeken uit het voortgezet onderwijs. Deze analyse heb ik uitgevoerd aan de hand van een zelfontwikkeld analyseschema. Dit analyseschema was gebaseerd op de dimensies van de HollandRama-analyse: tijd, publiek, ruimte, actoren, soorten geschiedenis en nationale mythen.

⁷⁴ De uiteindelijk gestelde vragen zijn in het archief van het NOM opgenomen. Deze vragenlijsten zijn uitgebreider en diepgaander dan de hier genoemde vragen.

Na dit eerste hoofdstuk volgt een theoretisch en historiografisch hoofdstuk waarin de veranderende historische cultuur in Nederland centraal staat.

In het derde en tevens eerste empirische hoofdstuk presenteer ik de ontstaansgeschiedenis van het HollandRama. Ik richt me hierbij louter op de productiezijde van het HollandRama. Ik behandel hierin de geschiedenis van de ontwikkelingsfase tussen circa 1992 en 2000. Hieruit zal ik een aantal belangrijke ontwikkelingen abstraheren, zonder welke de totstandkoming van het HollandRama niet begrepen kan worden. De gegevens uit mijn interviews hebben bij het schrijven van deze ontstaansgeschiedenis een belangrijke bijdrage geleverd. Voor een analyse van het HollandRama vanuit de bezoekers verwijs ik naar het onderzoek van Sanne Taekema. In haar onderzoek staat de beoordeling van het HollandRama door de bezoekers centraal.⁷⁵

In het vierde hoofdstuk kom ik na een beknopte objectbeschrijving van het HollandRama aan de hand van Huizinga's en Ricoeurs theorieën over het narratief en het plot tot een analyse van de presentatie. Dit hoofdstuk vormt dan ook de kern van mijn thesis. Om te kunnen bepalen welk beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis in het HollandRama bestaat, zal ik in de derde paragraaf de presentatie in het HollandRama per dimensie van mijn analyseschema beschrijven en analyseren. Daarbij wordt steeds gekeken naar verschillen en overeenkomsten tussen het HollandRama en de door mij bestudeerde schoolboeken.

In het laatste hoofdstuk zal ik mijn slotbeschouwing optekenen. Hierin zal ik een bondig antwoord formuleren op de vraag van de probleemstelling. Dit antwoord is tevens een samenvatting van de gehele thesis.

⁷⁵ Taekema, *De Nederlandse identiteit tentoongesteld*, 58-72.

Hoofdstuk 2

Veranderende historische cultuur in Nederland: geschiedenisonderwijs en musea

2.1 Geschiedenis is ‘hot’

De laatste jaren staat het thema van ‘de’ Nederlandse nationale identiteit hoog op de politieke en wetenschappelijke agenda. Deze belangstelling voor nationale identiteit is de afgelopen jaren ook in andere westerse landen te bespeuren. Een belangrijke aanleiding hiervoor zijn brede maatschappelijke ontwikkelingen als globalisering, individualisering en de eenwording van Europa. Opvallend hierbij is dat voor de invulling van het concept van ‘de nationale identiteit’ vaak naar de geschiedenis wordt gekeken. Verwijzingen naar een roemrucht verleden zou kennis opleveren over de ware volksaard van Nederlanders, Fransen of Britten. Hierbij wordt vaak selectief met ‘het’ nationale verleden omgegaan; bepaalde excessen worden uit dit verleden weggelaten terwijl andere gebeurtenissen in een politiek kader worden geplaatst. Dit houvast aan een eigen en vaak ideologische versie van het nationale verleden is geen unicum van het heden. In tijden van onzekerheid en brede maatschappelijke veranderingen is dit ook in eerdere tijden voorgekomen. De aandacht voor nationale identiteit is dus niet nieuw, maar de achtergronden en de intensiteit ervan in de hedendaagse samenleving wel.⁷⁶

De toegenomen diversiteit van de bevolking in sociaal-cultureel, etnisch en religieus opzicht leidt in veel westerse landen tot onrust en spanningen. Sociale verhoudingen lijken onder druk gezet en in combinatie met de globalisering is er een gevoel van ontvreemding en onthechting onder veel burgers van westerse samenlevingen ontstaan. Ook heeft de globalisering de angst voor het verlies aan nationale identiteit gevoed.⁷⁷

Vanaf 2000 is de gevoeligheid ten opzichte van het bewaken van westerse waarden als individualisme, vrijheid, secularisme, mensen- en burgerrechten toegenomen. Deze westerse waarden zouden door moslims met hun cultuur worden ondermijnd. Vanaf 2005 leidde deze toegenomen gevoeligheid er daadwerkelijk toe dat het Nederlandse publieke debat en het Nederlandse regeringsbeleid veranderde met betrekking tot immigratie en integratie.⁷⁸ Hoewel deze trend de

⁷⁶ Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*, 15.

⁷⁷ Paul van de Laar, ‘Het Nationaal Historisch Museum en de *emotional turn*’, *BMGN* 124-3 (2009), 431-437, aldaar 436.

⁷⁸ Han Entzinger, ‘Changing the rules while the game on; from multiculturalism to assimilation in the Netherlands’, in Bodemann en Yurkadul (eds.), *Migration, citizenship, ethnos: incorporation regimes in Germany, Western Europe and North America* (New York 2006) 129.

afgelopen jaren ook in andere West-Europese landen valt waar te nemen, is deze omslag in het denken over immigranten nergens zo heftig en onverwacht gekomen als in Nederland.⁷⁹

De omslag in het beleid ten aanzien van immigranten en integratie leidde tot maatregelen gericht op assimilatie, waarin volgens Entzinger weinig plaats meer was voor de eigen culturele identiteit van immigranten. Met deze omslag doelt de auteur verder op de overgang van (religieuze) tolerantie en geïnstitutionaliseerde acceptatie van verschil aan het einde van de twintigste eeuw naar een dwangmatig en op assimilatie gerichte houding in de eenentwintigste eeuw. Ofwel: de val van het multiculturalisme en cultuurrelativisme en de opkomst en (na)druk op assimilatie.

Terwijl er in het huidige integratiebeleid weinig ruimte meer is voor de eigen culturele identiteit van immigranten, was ditzelfde beleid in de laatste decennia van de twintigste eeuw dus gericht op multiculturalisme. Hierdoor ontstond de paradoxale situatie dat immigranten die eerst door de overheid werden aangemoedigd om hun eigen culturele identiteit te behouden, vanaf 2000 door diezelfde overheid in toenemende mate werden beschuldigd van te weinig identificatie met en assimilatie aan de Nederlandse cultuur.⁸⁰

In dit verharde klimaat ten opzichte van immigranten in een onzekere, continu veranderende maatschappij gaan mensen op zoek naar hun eigen 'wortels' en nieuwe rituelen om sociale cohesie op de lange termijn te bereiken. Een gedeeld verleden wordt hierbij als middel gebruikt om een collectieve identiteit voor groepen, gemeenschappen en zelfs naties te formuleren. Volgens Grever en Ribbens zorgt dit proces van musealisering van het cultureel erfgoed echter voor een paradox waarbij het verleden naar de achtergrond verdwijnt of verandert in een eenzijdig en verstard historisch beeld in dienst van het heden.⁸¹

Ondanks de globalisering is het leven op vele gebieden nog georganiseerd via natiestaten. De nationale identiteit is één van de kaders waarbinnen de dynamische vorming van identiteiten zich voltrekt. In historisch opzicht is dit niet nieuw, maar diverse hedendaagse Nederlandse politici leggen juist in deze tijd van snelle maatschappelijke veranderingen de focus op identiteitsvorming op basis van het nationale kader. In dit verband kunnen ook de tegenwoordige hoge eisen aan inburgering en integratie van migranten worden begrepen. Daarnaast vragen beleidsmakers en politici om meer nationale geschiedenis in het onderwijs en andere educatieve instellingen. Burgers zouden namelijk te weinig weten van het verleden en geen interesse hebben voor gemeenschappelijkheden. Dit gebrek aan kennis over het (gemeenschappelijke) verleden wordt in huidige debatten gekoppeld aan een gebrek aan nationaal identiteitsbesef.⁸²

In het kader van mijn onderzoek analyseer ik in dit tweede theoretische hoofdstuk in hoeverre de opzet van het HollandRama en het toenmalige geschiedenisonderwijs aansluiten bij deze actuele behoefte aan kennis over de Nederlandse nationale geschiedenis. Dit om de productie van het

⁷⁹ Entzinger, 'Changing the rules while the game is on', 127.

⁸⁰ Idem, 132.

⁸¹ Grever en Ribbens, *Nationale identiteit*, 13-15.

⁸² Idem, 18-19.

HollandRama en de diverse schoolboeken in hun context te plaatsen. Tot slot zal ik aan de hand van enige recente ontwikkelingen aantonen dat historische cultuur en daarbij horende historisch besef continu aan verandering onderhevig is.

Huidige historische cultuur: nostalgie en retrotrends

Actuele discussies over het verband tussen nationale identiteit en geschiedenis, kunnen niet los worden gezien van de bredere historische cultuur in Nederland. Historische cultuur is veranderlijk van aard. Zonder historische cultuur ontstaat er een culturele crisis in de moderne maatschappij. Men voelt zich dan gedesorïenteerd, vooral in de snel veranderende westerse wereld. Als voorbeeld van een historische cultuur kan de huidige omgang met het verleden worden genoemd. Alle bovengenoemde veranderingen in de westerse wereld leiden ertoe dat natiestaten minder afgesloten van de buitenwereld zijn en meer op elkaar lijken. De natiestaat is dus als identiteitsvormend kader niet meer vanzelfsprekend waardoor natiestaten juist weer teruggrijpen op de eigen nationale geschiedenis.⁸³

Zoals al is gesteld wordt door de vele maatschappelijke veranderingen en de daarbij horende behoefte aan een versterking van de sociale cohesie, door politici, docenten en wetenschappers tegenwoordig vaak teruggerepen op onze eigen nationale geschiedenis.⁸⁴ Geschiedisonderwijs en erfgoededucatie genieten daarom een hoge plaats op de wetenschappelijke en politieke agenda. Kennis hierover zou in positieve zin bijdragen aan burgerschapsvorming onder de leden van de Nederlandse natiestaat.⁸⁵ In diezelfde context ontstond een aantal jaren geleden ook de discussie over de Nederlandse identiteit. In de complexe, moderne westerse samenleving is niet meer duidelijk te definiëren wie of wat Nederland nu precies is. Het antwoord op de vraag ‘wie zijn wij?’ moest volgens velen deels vanuit de eigen nationale geschiedenis beantwoord worden.⁸⁶ Vandaar dat Nederlandse geschiedenis de afgelopen jaren weer een ‘hot item’ is geworden. Voorbeelden van dat teruggrijpen naar nationale geschiedenis zijn dan ook alom te vinden. Denk aan de recente invoering van het nationale historische canon in het geschiedisonderwijs, de oprichting van een Nationaal Historisch Museum of het in 2004 uitgezonden televisieprogramma ‘De grootste Nederlander’. Op de eerste twee voorbeelden zal ik in de volgende paragraaf terugkomen.

Deze behoefte aan een duidelijk nationaal verhaal heeft onder andere geleid tot musealisering van het nationale verleden, mythevorming over oude helden en de (her)uitvinding van nationale canons. Toch is het volgens Grever te simplistisch en oppervlakkig om hieruit te concluderen dat de huidige voorkeuren in de nationale geschiedenis alleen het gevolg zijn van de globalisering of de successen van populistische politici à la Geert Wilders. Deze voorkeuren zijn namelijk ook het gevolg

⁸³ Maria Grever, ‘The gender of patrimonial pride. Changes in historical culture and the revitalization of national canons in the West’, in: S. Wieringa (ed.), *Travelling heritages. Collecting, preserving and sharing women's history* (Amsterdam) 285-302, aldaar 293.

⁸⁴ Grever, ‘The gender of patrimonial pride’, 287.

⁸⁵ Carla van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed*, 9.

⁸⁶ Idem, 5.

van specifieke socio-ideologische krachten die de geschiedwetenschap en de algemene historische cultuur hebben gevormd.⁸⁷

De huidige belangstelling voor nationale geschiedenis toont aan dat historische cultuur altijd aan verandering onderhevig is. Hierbij bestaat van oudsher een kloof tussen de populaire historische cultuur en de wetenschappelijke historische cultuur. Ribbens pleit er in zijn studie naar de alledaagse historische cultuur in Nederland voor om deze kloof te overbruggen en de populaire historische cultuur onder de loep te nemen. De omgang van het grote publiek met het verleden staat dan ook centraal in zijn werk. Ribbens laat zien dat de historische belangstelling onder Nederlanders in de periode tussen 1945 en 2000 niet is verminderd, maar wel is veranderd omdat de historische cultuur van Nederland uitgebreider, individueler, visueler en materiëler is geworden. De omgang met het verleden is volgens hem vrijblijvender geworden, maar daardoor niet minder populair.⁸⁸

Huysmans en De Haan noemen in dit verband vijf relevante sociaal-culturele ontwikkelingen die invloed hebben gehad op de veranderde historische cultuur in Nederland en de westerse wereld in het algemeen:

1. individualisering: de afname van binding van individuen met hun naaste omgeving en de toename van keuzevrijheid aangaande de inrichting van het eigen leven.
2. internationalisering: het 'kleiner' worden van de wereld, doordat landen en culturen in toenemende mate afhankelijk van elkaar worden op zowel economisch en politiek als op cultureel gebied.
3. informalisering: de toenemende gelijkheid in intermenselijke relaties en de onthiërarchisering van de samenleving in het algemeen.
4. intensivering: het intensiever beleven van het dagelijks leven en vrije tijd.
5. informatisering: het toegenomen gebruik van informatie- en communicatietechnologie in het dagelijks leven en in de cultuur in het algemeen.⁸⁹

Als de historische cultuur in Nederland en elders in de westerse wereld de afgelopen decennia is veranderd, zag deze er in het verleden anders uit. Van de Laar gaat in zijn artikel dieper in op de ontwikkelingen in de (westerse) historische cultuur en de veranderde rol van musea daarbij in de afgelopen eeuwen.⁹⁰ In het navolgende zal ik zijn betoog hierover kort samenvatten.

Van oudsher was het museum een zaal waar de muzen werden bestudeerd, geheel in lijn met de achttiende-eeuwse Verlichtingsopvattingen. Pas later, in de negentiende eeuw, werd het historisch belang van het object door historici onderkend. Musea gingen vanaf de negentiende eeuw authentieke

⁸⁷ Grever, 'The gender of patrimonial pride', 22.

⁸⁸ Kees Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 8.

⁸⁹ Frank Huysmans en Jos de Haan, rapport in opdracht van het Sociaal en Cultureel Planbureau: *Het bereik van het verleden: ontwikkelingen en belangstelling voor cultureel erfgoed. Het culturele draagvlak deel 7* (Den Haag, 2007) 12.

⁹⁰ Van de Laar, 'Het Nationaal Historisch Museum', 431-437.

historische objecten verzamelen, ook onder invloed van opkomende nationalistische bewegingen. Volgens Huizinga lag de waarde van authentieke objecten in het oproepen van historische sensatie. Dit gevoel zou dan vooral bij onbeduidende voorwerpen uit het dagelijks (verleden) leven worden opgewekt en niet zozeer door voorwerpen die tot de canon van de kunstgeschiedenis worden gerekend. Dit belang van en waardering voor authentieke historische voorwerpen heeft volgens Van de Laar het museumconcept gedurende de gehele twintigste eeuw gedomineerd. Een belangrijk uitgangspunt van twintigste-eeuwse musea bleef het beschavingsideaal; de bovenlaag van de samenleving die hun erfgoed aan een publiek wilde tonen als voorbeeld van beschaving.

Dit museumconcept begon in de jaren zeventig van de vorige eeuw te veranderen, of beter gezegd: te democratiseren. In plaats van een elitaire topdown museumcultuur, kwam het postmoderne museum op dat gekenmerkt werd door zich open te stellen voor een nieuw en breder publiek. Ook de maatschappelijke positie van het postmoderne museum was anders dan het traditionele museum. Het overdragen van kennis en cultuur stond bij het nieuwere type museum centraal. Sinds de democratisering van het museumconcept hebben culturele instellingen en cultuurhistorische musea zich ingezet een breder en gevarieerder publiek aan te trekken.⁹¹

Sinds het einde van de twintigste eeuw tot aan nu onderkent ieder zichzelf respecterend museum de verworvenheden van de nieuwe media. Terwijl musea van oudsher gericht zijn op passieve kennisoverdracht, is interactiviteit een belangrijk kenmerk van moderne mediatechnieken. Dit lijkt op het eerste gezicht in tegenspraak met het traditionele museale concept. Toch passen veel moderne musea zich aan de moderne tijd aan en zetten moderne mediatechnieken in om een museaal inhoudelijk verhaal te vertellen. Ook bij de ontwikkeling van het HollandRama werd rekening gehouden met deze verandering in de historische cultuur doordat Wagemakers besloot met geavanceerde computertechnieken een museale presentatie te maken. Van de Laar beschrijft dat de veranderende en steeds visueler geworden historische cultuur van de afgelopen decennia veel invloed heeft gehad in de gehele museumwereld. Tegenwoordig staan de wensen en het entertainment van het brede publiek in het museum veel centraler dan een aantal decennia geleden. Musea die vasthouden aan oude museale communicatievormen, zoals die in de twintigste eeuw zijn bedacht, hebben weinig kans om te overleven in de huidige 'beleveniseconomie' waarin de strijd om het publiek centraal staat. Die strijd wordt gestreden door museale presentaties met behulp van moderne mediatechnieken interactiever en daardoor spectaculairder te maken. Hierbij staan objecten veel minder centraal dan voorheen.

Bij vrijwel alle moderne museale presentaties gaat het om het verhaal in eigentijdse, zinnenprikkelende presentaties. Het moderne museum heeft haar entertainmentwaarde flink opgekrikt en daarvoor zijn authentieke objecten niet meer noodzakelijk.⁹² Het HollandRama moest ook zo'n zinnenprikkelende, multimediale 'ervaring' zijn. Dit moest onder meer worden bereikt door de inzet

⁹¹ Van de Laar, 'Het Nationaal Historisch Museum', 433.

⁹² Idem, 434.

van moderne technieken. De beleving van de bezoeker was hierbij belangrijker dan het vertellen van een historisch verantwoord verhaal. Daarom stemden de ontwikkelaars in met het gebruik van rekwisieten in bepaalde scènes. Hoewel dit vanuit traditionele museale concepten ingaat tegen de educatieve doelen van een museum, heiligde in het specifieke geval van het HollandRama het doel de middelen. Het hoofddoel was immers om de bezoeker te vermaken en zelfs te emotioneren en als daarbij middelen zoals rekwisieten moesten worden ingezet, dan was dat veroorloofd.⁹³ Hier zal ik in het vierde hoofdstuk nog op terug komen. Voor nu is het van belang om te onderkennen dat het HollandRama haar tijd ver vooruit was, omdat ze eind jaren negentig als een van de eerste museale presentaties de beleving van de bezoeker en daarmee het persoonlijke verhaal centraal stelde. In die zin was het echt een vernieuwende museale presentatie en zijn de ontwikkelaars in die doelstelling geslaagd. Daarmee was het HollandRama een pionier in de veranderende historische cultuur van de afgelopen decennia. Deze historische cultuur is vanaf het einde van de twintigste eeuw steeds complexer, visueler en multimedialer geworden en is steeds meer op het vermaak van het grote publiek gericht.

Visualisering en beleving

Huysmans en De Haan wijzen in hun rapport over ontwikkelingen in de belangstelling voor cultureel erfgoed op het feit dat erfgoed niet op zichzelf staat, maar juist betekenis krijgt in een maatschappij en cultuur die continu aan verandering onderhevig is.⁹⁴ Zoals hierboven is beschreven zijn de afgelopen decennia de betekenis van erfgoed en de daarbij horende rol van musea ingrijpend veranderd onder invloed van een continu veranderende en globaliserende samenleving en cultuur. Erfgoed en musea zijn steeds visueler geworden. Dit sluit aan bij deze constatering van Huysmans en De Haan.

Ook Henrichs gaat in zijn artikel verder in op de visualisering van het verleden in historische musea in de eenentwintigste eeuw. Deze musea presenteren authentieke historische voorwerpen waarbij gebruik wordt gemaakt van moderne visuele technieken om het verleden zichtbaar te maken. De gespannen verhouding tussen aan de ene kant het historische museum dat wil onderwijzen en opvoeden en aan de andere kant de zich via visuele media manifesterende massacultuur die vooral wil amuseren, is al zo oud als het museum zelf. Zowel de actuele als de verleden discussie over de manier waarop musea geschiedenis zouden moeten presenteren, wordt in dit artikel uiteengezet. Deze discussie bespreekt Henrichs in chronologische volgorde en benadrukt overeenkomsten tussen het actuele en het verleden debat.⁹⁵

De behoefte aan een voorstelbaar en vertelbaar verleden is zeer actueel. Het takenpakket van hedendaagse musea die het verleden presenteren, omschrijft Henrichs als een complex samenspel

⁹³ Interview met Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM Arnhem.

⁹⁴ Huysmans en De Haan, *Het bereik van het verleden: ontwikkelingen en belangstelling voor cultureel erfgoed*, 12.

⁹⁵ Hendrik Henrichs, 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117-2 (2004) 230-248, aldaar 230.

tussen authentiek object, interpretatie, verhalende context en de presentatie daarvan in de moderne 'high tech' visuele cultuur.⁹⁶ Het NOM was in de jaren negentig van de vorige eeuw, wat dat betreft haar tijd ver vooruit. De richtlijnen van het ondernemingsplan uit 1994 sloten namelijk nauw aan op wat Henrichs ziet als het hedendaagse takenpakket van moderne musea:

*'Het NOM is er voor iedereen die ons land wil leren kennen; de in vele jaren opgebouwde collecties tonen wat kenmerkend was of is voor het leven in Nederland. Het museum toont meer dan een statische presentatie van gebouwen en voorwerpen; het kiest een bewogen verbeelding van het leven. Eind 1997 hebben wij ons, op eigen kracht, ontwikkeld tot wat we in potentie zijn: een buiten-gewoon open, actief en gastvrij museum, een compleet museum van en voor het leven.'*⁹⁷

Aangezien het museum echt van haar 'oubollig' karakter, dat openluchtmusea eind jaren tachtig, begin jaren negentig van de vorige eeuw hadden, afwilde, werd een innovatief en zeer modern beleid onder leiding van directeur Jan Vaessen ontwikkeld en uitgevoerd. Hier zal ik in het volgende hoofdstuk in de paragraaf over de verzelfsatndiging van het NOM terugkomen. Dit beleid werd in ieder geval gevoerd om te kunnen blijven concurreren met andere historische attracties en educatieve instellingen. De koerswijziging in het beleid van het NOM kan dus alleen begrepen worden in de context van de steeds visueler wordende en op vermaak gerichte historische cultuur in Nederland die het NOM al in de jaren negentig van de vorige eeuw ertoe deed besluiten het museum geheel te vernieuwen, onder meer door een nieuwe museale presentatie als het HollandRama.

Het begin van deze steeds visueler geworden historische cultuur plaatst Henrichs al in de negentiende eeuw met de opkomst van het historisch museum. Hij gebruikt vervolgens de theorie van filosoof en cultuurhistoricus Krzysztof Pomian om de getoonde objecten in deze musea te beschrijven. Pomian typeert deze objecten als zogenaamde 'semioforen', ofwel dragers van betekenis, voorwerpen die geen gebruikswaarde meer hebben, maar wel een ruilwaarde. Semioforen kunnen een 'onzichtbaar verleden' weer zichtbaar maken voor de toeschouwer. Vooral na de Franse Revolutie verwezen dergelijke semioforen naar moderne 'onzichtbare' fenomenen, zoals de geschiedenis van de natie.⁹⁸

Daarnaast maakt Pomian een onderscheid tussen musea. Aan de ene kant zijn dat 'archeologische musea', die objecten uit het verleden tonen (vanuit de ideeën horende bij de gedachtewereld van de Romantiek) die bij archeologische opgravingen zijn gevonden. Aan de andere kant zijn dat 'op kunst gerichte' musea, waar objecten bewaard en getoond worden om vanuit het humanistische en verlichtingsideaal mooie kunstvoorwerpen te tonen die laten zien hoe 'beschaafd' de mensheid is. Henrichs schaaft historische musea onder de noemer van 'archeologische musea', maar onderkent ook wat De Jong zegt dat de musealisering van de volkscultuur vanaf de negentiende eeuw

⁹⁶ Henrichs, 'Een zichtbaar verleden?', 233.

⁹⁷ J.A.M.F. Vaessen, *Een museum voor het leven. Ondernemingsplan Nederlands Openluchtmuseum 1994-1997* (Annhem 1994) 3.

⁹⁸ Henrichs, 'Een zichtbaar verleden?', 234.

vooral voortgekomen is vanuit een combinatie van romantische en verlichtingsideeën. Dit spanningsveld tussen de ‘verlichte’ opvatting van kunstmusea en de ‘romantische’ opvattingen van historische musea is volgens Henrichs kenmerkend geweest voor de ontwikkeling van Nederlandse historische musea.

Vervolgens legt Henrichs de oude discussie over de waarde van woord en beeld in museale presentaties bloot aan de hand van Huizinga’s begrip historische sensatie. Voorwerpen uit het verleden konden volgens Huizinga pas historische sensatie verschaffen als de context van deze voorwerpen, het verhaal waarnaar ze verwijzen bekend is of als het museum de toeschouwer deze context verschaft. Daarnaast moesten de voorwerpen door het museum op een stijlvolle manier in een visuele context worden gepresenteerd. Hierbij mocht de visuele presentatie de historische sensatie niet verstoren.⁹⁹ Bij de presentatie van een historisch voorwerp ging het Huizinga dus niet zozeer om de weergave van de ontwikkeling van kunstnijverheid- en geschiedenis, als meer om het verleden dat zich hierbij voor de ogen van de toeschouwer ontvouwde. Deze discussie tussen kunst en geschiedenis en de vraag naar welke ‘onzichtbare’ terreinen semioforen horen te verwijzen is al zeer oud en tegenwoordig nog steeds onderwerp van discussie.

Henrichs kenmerkt Huizinga’s historische sensatie en Pomians verwijzing naar het ‘onzichtbare’ als in religieuze of sacrale termen beschreven fenomenen. Dit sacrale element van tentoongestelde semioforen is volgens de auteur de oorzaak van de afkeer van veel historici en museummedewerkers van een zeer concrete visualisering van het ‘onzichtbare’ verleden.¹⁰⁰ Naast de esthetische presentaties van voorwerpen in kunstmusea werd, ondanks de vele bezwaren tegen een al te concrete visualisering van het verleden, deze manier van tentoonstellen van het verleden vanaf de negentiende eeuw populair. Die populariteit zette door in de twintigste en zelfs eenentwintigste eeuw. De opkomst van de populariteit van deze visuele presentaties van het verleden door historische musea verklaart Henrichs vanuit twee ontwikkelingen aan het einde van de negentiende eeuw. Ten eerste voldeden vooral poppen met klederdrachten uit plattelandgebieden aan de ‘romantische’ behoefte van een grotendeels stedelijk publiek aan een authentiek beeld van het definitief afgesloten verleden. Daarnaast visualiseerden deze levensechte poppen een wat Anderson een ‘imagined community’ noemt en een nationale identiteit.¹⁰¹ Voor het eerst speelde de natie dus een rol in de visualisering van het verleden.¹⁰²

Ten tweede is de opkomst van visuele presentaties te verklaren vanuit de snelle ontwikkeling van de moderne stedelijke massacultuur in de negentiende eeuw. Panorama’s, diorama’s, wereldtentoonstellingen en wassenbeeldenmusea waren hiervan voorbeelden en dienden naast het tonen van het verleden vooral om het publiek te vermaken. Vooral de bespreking van het diorama van Bouton en Daguerre uit 1822 vertoont veel gelijkenissen met het HollandRama. Het publiek nam in dit

⁹⁹Henrichs, ‘Een zichtbaar verleden?’, 230.

¹⁰⁰ Idem, 238.

¹⁰¹ Anderson, *Imagined communities*, 4-5.

¹⁰² Henrichs, ‘Een zichtbaar verleden?’, 238.

diorama plaats op een draaibaar platform, waaromheen een groot doek was opgehangen. Driedimensionale voorwerpen vlogen in deze ruimte rond om de illusie van werkelijkheid te vergroten. Het platform dat draaide, de lichteffecten en het tonen van meerdere scènes uit het verleden creëerden een sensatie die deze tentoonstellingen zo populair maakten.¹⁰³

Tot aan ongeveer 1970 bestond er een vanzelfsprekende hiërarchie tussen musea waarbij kunstmusea topkunst, historische musea voorwerpen uit de nationale geschiedenis en etnologische musea de ‘zeden en gewoonten’ van andere samenlevingen toonden. Na 1970 werd deze hiërarchie bediscussieerd. Onder invloed van de democratiseringstendens, de toegenomen welvaart en vrije tijd, de dekolonisering en het wegvallen van het onderscheid tussen hoge en lage cultuur veranderde de historische cultuur. Deze veranderde historische cultuur duidt Henrichs aan de ‘moderne historische cultuur’ en omvatte geschiedschrijving van tot dan toe genegeerde minderheidsgroepen, van de dekolonisering en van het alledaagse verleden. Historische musea pasten hun presentaties aan aan deze moderne historische cultuur door authentieke historische objecten steeds meer te combineren met moderne visuele presentatietechnieken. Hierbij vervaagden de voorheen duidelijke grenzen tussen kunstmuseum, historisch museum en ‘zeden-en-gebruiken’ museum.¹⁰⁴

Huidige musea als het Rijksmuseum zetten de sacrale functie van de semioforen op de eerste plaats. Dat houdt in dat hun kostbare objecten naar zowel geschiedenis als kunst verwijzen. Maar bij de visualisering van hun objecten, bieden dergelijke musea een zeer beperkte visuele context. Musea als het NOM daarentegen gaan veel verder in het contextualiseren van hun objecten en visualiseren van het verleden. Henrichs verkiest laatstgenoemde manier van presenteren van het verleden, omdat het volgens hem verbluffende effecten kan hebben en het verleden echt tot leven kan wekken. Het visualiseren van het verleden kan volgens Henrichs niet alleen *‘de suggestie van direct contact met het verleden wekken, maar dat ook op een esthetische, onderhoudende en didactisch verantwoorde manier doen, waarbij authentieke objecten, dioramatechniek en moderne media op een zinvolle wijze worden samengevoegd.’*¹⁰⁵

Tot slot komt Henrichs tot de conclusie dat het eenentwintigste-eeuwse debat over in hoeverre de educatieve functie van musea mag samengaan of overlappen met de moderne visuele massacultuur in feite uiteenvalt in twee kampen. Aan de ene kant zijn er aanhangers van de oorspronkelijke, sacrale presentatietechnieken van musea, waarbij de klassieke museumobjecten een hoofdrol spelen. Hierbij moeten de objecten een historische sensatie opwekken op de manier waarop Huizinga dit definieerde: het tot leven wekken en begrijpen van het verleden door de bezoeker. Hierbij zal echter de visuele context nooit het sacrale element van de kunstobjecten overheersen. Aan de andere kant zijn er de aanhangers van de profane presentatietechnieken om het verleden te visualiseren. Hierbij is juist de hoofdrol weggelegd voor reconstructies van dat verleden, waarbij vermaak het hoofddoel is. Henrichs

¹⁰³ Henrichs, ‘Een zichtbaar verleden?’, 241.

¹⁰⁴ Idem, 243.

¹⁰⁵ Idem, 246-247.

staat een vergaande vermenging van beide presentatievormen van het verleden voor, waarbij de sacrale visualisering de belangrijkste waarde van het museum zal blijven. Juist door deze sacrale visualisering heeft het publiek volgens Henrichs waardering voor en vertrouwen in het museum als onderscheidend instituut ten opzichte van allerlei andere visuele presentaties van het verleden.¹⁰⁶ Het HollandRama is een combinatie van beide museale presentatievormen; zowel sacraal als profaan.¹⁰⁷

2.2 Gebrekkig of ander historisch besef?

Historisch besef

Er bestaat geen overeenstemming onder historici wat er precies onder historisch besef moet worden verstaan. Volgens een algemene omschrijving kan onder historisch besef een primair besef van een fundamenteel verschil tussen heden en verleden worden verstaan, een besef dat het verleden niet langer vanzelfsprekend doorwerkt in het heden. Grever voegt hier in haar artikel nog aan toe dat historisch besef een gevolg is van breukervaringen zoals de Industriële Revolutie. Hierbij was de Romantiek de eerste reflectie op die breukervaring.¹⁰⁸

Cultuurcritici en historici roepen al jaren dat het niet goed gaat met het historisch besef van Nederlanders. Hoewel velen het hiermee eens zijn, zijn er ook tegengeluiden te horen. Zo stelt Tollebeek in zijn artikel dat het historisch besef in Nederland niet zozeer is verminderd, maar wel is veranderd.¹⁰⁹ Ook Ribbens is deze mening toegedaan.¹¹⁰ Tollebeek beschrijft in zijn artikel wat er de afgelopen eeuwen veranderd is aan het historisch besef in de westerse wereld. Vanuit deze context valt ook het huidige debat over de ‘teloofgang’ van historisch besef beter te begrijpen en ontstaat de mogelijkheid dit oordeel over het huidige historisch besef onder Nederlanders te nuanceren.

Tollebeek beschrijft dat het ‘oude’ historisch besef dat bestond tussen circa 1870 en 1970 werd gekenmerkt door een innige verbondenheid met het verleden waarbij de geschiedenis als een vitale voorgeschiedenis met betrekking tot het eigen heden werd gezien. De continuïteit tussen verleden en heden werd hierin benadrukt. Dit historisch besef heeft tot circa 1970 bestaan en kan volgens Tollebeek worden verklaard vanuit haar maatschappelijke functie: als tegenwicht ten aanzien van de modernisering van de samenleving in de negentiende en twintigste eeuw.¹¹¹ De band met het verleden werd door die modernisering steeds zwakker en daardoor ontstond er een behoefte aan een zogenaamde ‘retraditionalisering’ van de cultuur. En daar waar oude tradities niet bestonden, werden

¹⁰⁶ Henrichs, ‘Een zichtbaar verleden?’, 247.

¹⁰⁷ Interview met Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM Arnhem.

¹⁰⁸ Grever en Jansen, ‘Inleiding: Historisch besef en het tijdconcept’, 10.

¹⁰⁹ Jo Tollebeek, ‘Vanuit de aangrenzende kamer. Over geschiedenis, traditie en geheugen’, in: *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor taal, letterkunde en geschiedenis*, 49 (1995) 165-181, aldaar 165.

¹¹⁰ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 16.

¹¹¹ Idem, 166.

ze gecreëerd. Iets wat Hobsbawm in 1983 voor het eerst als een 'invented tradition' zou aanduiden. Kenmerkend voor de invented traditions is dat ze altijd in dienst staan van het heden.¹¹²

Vanaf de jaren zeventig van de vorige eeuw trad er een verschuiving op in de historiografie waarbij dit 'oude' historische besef aan kracht verloor. De huidige veelgehoorde klachten over de zogenaamde teloorgang van het historisch besef, zijn hiervoor kenmerkend. Het oude historisch besef had haar functie verloren in een nieuwe onttoverde wereld waarin een breuk met het verleden bestond en daardoor als een vreemde wereld werd beschouwd waarvan de hedendaagse mens geen toeschouwer meer kon zijn. Daardoor verdween het historisch besef echter niet volgens Tollebeek. Het veranderde alleen van aard; historisch besef was niet langer een gevoel van innige verbondenheid met het (nationale) verleden, als een hang naar traditie, continuïteit en erflaters. Historisch besef was meer een fenomeen van vluchtig en anekdotisch herinneren geworden. Dit herinneren was ook veel persoonlijker van karakter geworden, waarbij het object van herinneren eerder een reeks van onsamenhangende en geïsoleerde gebeurtenissen, figuren en stijlen was in plaats van een samenhangend en eenzijdig beeld van het verleden. Later zal ik beschrijven dat de scènes van het HollandRama ook onsamenhangend en vluchtig zijn en dat de persoonlijke herinnering centraal staat in de presentatie. In dat opzicht past het HollandRama bij dit veranderde moderne historisch besef.

Terwijl het 'oude' historische besef in de laatste decennia van de vorige eeuw aan kracht verloor, kreeg het onderzoeksgebied over de betekenis van collectieve herinneringen en geheugenplaatsen vanaf de jaren tachtig van de twintigste eeuw een definitieve plaats op de historiografische agenda.¹¹³ Uiteenlopende denkers en onderzoekers als Hobsbawm, Lowenthal en Lübke hamerden vanaf de jaren zeventig op het belang van bezinning op de gevarieerde wijzen waarop met het verleden wordt omgegaan. Als gevolg hiervan is de afgelopen decennia een omvangrijke hoeveelheid aan onderzoek gedaan naar de omgang met het verleden vanuit een metahistorisch perspectief.¹¹⁴ Hierbij is echter geen sprake geweest van een uniforme aanpak, omdat er publicaties verschenen vanuit uiteenlopende wetenschappelijke disciplines en invalshoeken.¹¹⁵ Het werk van de Franse historicus Pierre Nora heeft echter definitief de aandacht voor de zogenaamde 'lieux de memoire' gevestigd en is sindsdien niet meer binnen de geschiedwetenschap weg te denken.¹¹⁶

Het herinneren van losse gebeurtenissen, figuren en stijlen van het geprivatiseerde verleden werd door Nora in 1984 voor het eerst met de term 'lieux de mémoire', ofwel herinneringsplaatsen van het geheugen aangeduid.¹¹⁷ Om het verleden in de postmoderne maatschappij, zoals die de laatste decennia van de twintigste eeuw bestond, levend te houden die tegelijkertijd paste bij het moderne

¹¹² Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 167.

¹¹³ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 207.

¹¹⁴ Idem, 229.

¹¹⁵ Ribbens, *Een eigentijds verleden*, 15.

¹¹⁶ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Parijs 1984-1992), aangehaald in: Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 207.

¹¹⁷ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 170 en 171.

historisch besef van anekdotisch herinneren, bedacht Nora een eigentijdse versie van geschiedschrijving. Deze eigentijdse geschiedschrijving zou zich moeten richten op de plaatsen waaraan herinneringen aan het definitief vervlogen verleden zich hechtten. Deze plaatsen noemde Nora ook wel de pleisterplaatsen van het geheugen, ofwel 'lieux de mémoire'.¹¹⁸

Het verleden opschrijven volgens deze lieux-de mémoire methode betekent dat dit op een andere wijze gebeurt dan op de gangbare manier in de bestaande geschiedschrijving. Het gaat veeleer om de geschiedenis van een representatie; de reconstructie van de hedendaagse herinnering aan een bepaald onderwerp uit het verleden, waarbij de oorsprong en historiek van een vaak clichématig beschreven onderwerp kritisch wordt geanalyseerd. De selectie van de lieux-de-mémoire speelt daarbij een relevante rol. Omdat er veel en uiteenlopende lieux-de-mémoire zijn, blijft de keuze van herinneringsplaatsen iets willekeurig houden. Volgens Tollebeek is bij de selectie van lieux-de-mémoire in elk geval belangrijk de veelheid en verscheidenheid van deze herinneringsplaatsen van het geheugen te tonen. Die veelheid en verscheidenheid van herinneringsplaatsen komt ook overeen met het moderne historisch besef.¹¹⁹

Tot slot benadrukt Tollebeek dat het lieu-de-mémoire-concept een uitdrukking is van het postmoderne historisch besef. Dit historisch besef kenmerkt zich volgens hem door een nostalgisch verlangen naar het verleden. Bij dit nostalgisch verlangen naar het verleden staat de afstand tussen het heden en verleden centraal. Die spanning is het kenmerk van het door Tollebeek aangeduide nieuwe of postmoderne historisch besef.¹²⁰ De opkomst van dit besef moet ook in het licht van de afbrokkeling van het nationale kader vanaf 1970 worden begrepen. Vanaf die tijd werd historisch besef steeds gedifferentieerder en werd de band met het verleden steeds moeizamer gelegd.¹²¹ Het verleden werd voortaan een object van nostalgisch verlangen.¹²² Tollebeek vergelijkt dit nieuwe of postmoderne historisch besef met het begrip 'rite de passage', eind negentiende eeuw bedacht door antropoloog en folklorist Arnold van Gennep (1873-1957). Een rite de passage bestond volgens Van Gennep uit drie stadia en tijdens de tweede fase bevindt een individu zich in de overgang tussen nieuwe en oude identiteit. Het individu bevindt zich als het ware tussen twee werelden, tussen de oude en de nieuwe wereld. Dit is wat er volgens Tollebeek eveneens gebeurt in het postmoderne historisch besef waarbij het verleden nog slechts 'vanuit de aangrenzende kamer' wordt beleefd. Dit nieuwe of postmoderne historisch besef bevindt zich dus tussen de wereld van het 'oude' historisch besef en de wereld van een historisch besef gekenmerkt door totale afgeslotenheid van het verleden waarin 'de' geschiedenis dood en dus ontoegankelijk is. Postmodern of nieuw historisch besef biedt een uitweg in dat dilemma.

¹¹⁸ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 170.

¹¹⁹ Idem, 177 en 178.

¹²⁰ Grever, 'Visualisering en collectieve herinneringen', 179.

¹²¹ Grever en Jansen, 'Inleiding: Historisch besef en het tijdconcept', 10.

¹²² Fritzsche, *Stranded in the present*, 1.

Geschiedenisonderwijs in de basisvorming, ca.1990-2000

Opvattingen over geschiedenisonderwijs en de invulling daarvan veranderen continu. De inhoud van de door mij onderzochte schoolboeken kunnen dan ook niet los worden gezien van de opvattingen en ontwikkelingen over en in het geschiedenisonderwijs eind jaren negentig van de vorige eeuw. De inhoud van de schoolboeken die ik met het HollandRama zal gaan vergelijken, is alleen te begrijpen in de context van een aantal drastische onderwijsveranderingen voor het voortgezet onderwijs eind jaren negentig.

In 1998 kregen drie grote onderwijsvernieuwingen hun beslag: een nieuwe basisvorming (de onderbouw op het voortgezet onderwijs), nieuwe examenprogramma's voor vbo en mavo en nieuwe eindexamenprogramma's voor havo en vwo volgens het principe van de Tweede Fase.¹²³ Over de Tweede Fase zal ik niet verder uitweiden, aangezien ik in mijn onderzoek alleen schoolboeken van de basisvorming heb onderzocht. Van grote invloed op de inhoud van de door mij onderzochte schoolboeken waren de herziene kerndoelen voor de basisvorming. Deze kerndoelen gingen vanaf augustus 1998 gelden. Voor het vak geschiedenis bleef deze herziening relatief beperkt. Voor de basisvorming veranderde met name een aantal uitgangspunten. De belangrijkste uitgangspunten werden vanaf 1998 het vergroten van het zelfstandig werken onder leerlingen, het vergroten van de samenhang met andere vakken en de grotere rol van vaardigheden. Leerlingen moesten actiever worden en zo zelfstandig mogelijk gaan werken. Op die manier zouden leerlingen van alle niveaus in de basisvorming voorbereid worden op de bovenbouw, waar zelfstandig leren volgens het examenprogramma van de Tweede Fase een nog centralere rol zou gaan spelen. Het ging dus niet zozeer om vakinhoudelijke als wel om didactische veranderingen.

Daarnaast werd er in het nieuwe programma voor de basisvorming een Samenhang-component van Toepassing Vaardigheid en Samenhang (TVS) opgenomen. Dit hield in dat bij het vak geschiedenis voortaan expliciet werd verwezen naar vakken als aardrijkskunde en economie. Verschillende domeinen bij de vakken geschiedenis, aardrijkskunde en economie werden meer op elkaar afgestemd. Deze vakken kregen als het ware een meer op elkaar lijkende methode waarin diverse thema's van de onderlinge vakken goed op elkaar aansloten.

Er lag bij de herziene kerndoelen dus meer nadruk op het ontwikkelen van (historische) vaardigheden. Voor het vak geschiedenis betekende dit dat niet alleen algemene vaardigheden die voor alle vakken gelden meer centraal kwamen te staan. Vooral historische vaardigheden en het oefenen en toepassen hiervan veranderde de inhoud van geschiedenislessen.¹²⁴

In recente debatten over historisch besef wordt de manier waarop geschiedenis in het voortgezet onderwijs wordt gedoceerd als een van de oorzaken van de zogenaamde teloorgang daarvan aangewezen. Met name de nadruk die eind jaren negentig in het geschiedenisonderwijs kwam te liggen op het ontwikkelen van historische vaardigheden en de integratie van nieuwe historische

¹²³ Sporen, *Methodewijzer 1998* (Groningen 1998) 10.

¹²⁴ www.entoen.nu

benaderingen zoals gendergeschiedenis en mentaliteitsgeschiedenis, worden gezien als oorzaak van het gebrekkige historische kennis en besef onder jongeren. Critici van het geschiedenisonderwijs pleitten dan ook aan het begin van de eenentwintigste eeuw voor meer nadruk op historische feiten, chronologie en historische inhoud in geschiedenismethoden.¹²⁵

In hoofdstuk 4 zal ik kort ingaan op de invloed van de hierboven beschreven herziene kerndoelen op het beeld dat eind jaren negentig van de vorige eeuw van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in diverse geschiedenismethoden werd geproduceerd. Vanwege de secundaire rol van de schoolboekenanalyse in mijn gehele onderzoek, is deze beschrijving van ontwikkelingen in het geschiedenisonderwijs tussen 1990 en 2000 niet uitputtend. Voor een uitgebreidere beschrijving hiervan verwijs ik naar het onderzoek van Sanne Taekema.¹²⁶

Recente ontwikkelingen: canon en Nationaal Historisch Museum

Niet iedereen is ervan overtuigd dat het historisch besef in Nederland slechts is veranderd in plaats van verslechterd of verminderd. De afgelopen jaren hebben verschillende commissies zich gebogen over het ‘probleem’ van het tanende historisch besef van Nederlanders. Zo heeft de Commissie Historische- en Maatschappelijke Vorming onder leiding van Piet de Rooij in 2001 een kader ontworpen waarin geschiedeniskennis geplaatst kan worden. Hierbij werd ‘de’ geschiedenis in tien verschillende ‘neutrale’ tijdvakken ingedeeld. Op die manier zouden leerlingen een kapstok tot hun beschikking hebben waar zij hun kennis aan op kunnen hangen. Hierdoor zou meer besef van chronologie moeten ontstaan en zou het makkelijker moeten worden om ‘historisch te denken’. Uiteindelijk leidde dit voorwerk tot de canon van Nederland opgesteld door commissie Van Oostrom, die op 16 oktober 2006 werd aan geboden aan voormalig minister van Onderwijs, Cultuur en wetenschap, Maria van der Hoeven. Dit canon bestaat uit een lijst van vijftig vensters die op chronologische volgorde een samenvatting geven van ‘de’ Geschiedenis van Nederland. Deze vijftig vensters werden opgesteld aan de hand van veertien hoofdlijnen. Het vierde kabinet van Balkenende stemde in oktober 2008 in met de invoer van deze zogeheten Canon van Nederland in het onderwijs per 1 augustus 2009. Scholen zijn overigens niet verplicht zich aan de canon te houden in verband met de vrijheid van onderwijs, maar het kan wel als leidraad voor de invulling van geschiedenislessen fungeren.

Het uitgangspunt voor de invoer van de canon in het onderwijs, was dat de vijftig vensters samen een overzicht zouden moeten bieden van wat iedereen in ieder geval zou moeten weten van de geschiedenis en cultuur van Nederland. De canon zou als een soort kapstok een duidelijkere richting moeten geven aan het geschiedenisonderwijs in de basisvorming en de eerste twee jaren van het voortgezet onderwijs. Dit chronologisch referentiekader bevat thematische verhalen die de commissie ‘kenmerkende aspecten’ heeft genoemd, zoals de verspreiding van het christendom en de Industriële

¹²⁵ Grever, ‘The gender of patrimonial pride’, 293.

¹²⁶ Taekema, *De Nederlandse identiteit tentoongesteld*, 30-34.

Revolutie. Het kader bestaat uit tien tijdvakken waarin vooral Europese ontwikkelingen en verschijnselen worden behandeld. Hierbij stelt de canon niet ontwikkelingen en verschijnselen centraal, maar vooral gebeurtenissen en personen.¹²⁷ Volgens de ontwikkelaars biedt de canon vanuit een vormperspectief een inhoudelijk kader om mensen houvast te bieden in de onoverzichtelijke zee aan feiten, inzichten, verschijnselen, ontwikkelingen, processen en andere wetenswaardigheden waarmee geschiedenis zich mee bezig houdt. Een op hoofdlijnen gedeeld referentiekader zou daarbij onmisbaar zijn.¹²⁸

Blijkbaar waren de ontwikkelaars van de canon van mening dat er iets mis is met het historisch besef van Nederlandse leerlingen. Deze opvatting komt duidelijk naar voren in het didactisch concept van de canon. Dit didactisch concept werd door de commissie Ontwikkeling Nederlandse Canon (2005-2007) in een driedelig rapport uiteengezet. Hierin staat dat veel Nederlanders een gebrekkige kennis van de Nederlandse geschiedenis hebben, vooral scholieren en jongeren. Vanuit deze constatering, die overigens door vele historici wordt betwijfeld, is de canon ontwikkeld. De canon wordt hierbij door de makers gezien als een handig middel bestaande uit '(...) vijftig slim gekozen historische vensters die voor iedere Nederlander, autochtoon of allochtoon, de vanzelfsprekende bagage kan worden die hem of haar een leven lang van dienst is.'¹²⁹

De ontwikkeling van een historisch canon als richtlijn voor geschiedenisonderwijs stuitte op veel kritiek. Alleen al het woord 'canon' riep onder diverse historici weerstand op. Het woord impliceert immers een van bovenaf opgelegd kader, waarin een eenzijdig verhaal wordt verteld waaraan niet aan getornd kan worden. Veel historici die geschiedenis als een meerstemmig fenomeen beschouwden hadden kritiek op de invoering van een dergelijk canon. Zij waren bang dat de canon een essentialistisch verhaal over 'de' geschiedenis van Nederland zou worden en pleitten juist voor een polythetisch referentiekader dat ruimte zou bieden aan multidimensionaliteit en multiperspectiviteit.¹³⁰ Ook was niet iedereen het eens met de veronderstelling dat het historisch besef in Nederland was verslechterd. Bovendien bracht de keuze van de vijftig vensters ook veel vragen en kritiek met zich mee. Tenslotte is het feit dat er weinig wetenschappelijk onderzoek naar geschiedenisdidactiek is gedaan om de bestaansreden van de canon te kunnen rechtvaardigen, voor sommige critici reden om te twijfelen aan het nut daarvan.¹³¹ De canon kwam dus flink onder vuur te liggen. Het ironische bij dit alles is dat het uitgangspunt van de makers van de canon niet was om 'het' verhaal van de Nederlandse geschiedenis te willen vertellen, maar om juist een meerstemmig beeld van de Nederlandse geschiedenis te laten zien dat ontvankelijk zou zijn voor kritiek.¹³²

¹²⁷ Van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed*, 11.

¹²⁸ Arie Wilschut (red.), *Zinvol, leerbaar, haalbaar. Over geschiedenisonderwijs en de rol van een canon daarin. Ter gelegenheid van de presentatie van het handboek Geschiedenisdidactiek op 10 december 2004 door het Instituut voor Geschiedenisdidactiek, Amsterdam* (Amsterdam 2005) 8.

¹²⁹ www.entoen.nu

¹³⁰ Van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed*, 11.

¹³¹ Grever, 'The gender of patrimonial pride', 297.

¹³² www.entoen.nu

Een ander uitgangspunt van de makers van de canon was dat door middel van een chronologische reeks van vijftig hoogtepunten en soms ook dieptepunten uit de vaderlandse geschiedenis, historische gebeurtenissen en personen uit die canon de komende jaren in het geheugen van een nieuwe generatie geprent zullen worden. Uiteindelijk zou die kennis dan doorsijpelen en deel worden van het collectieve geheugen van Nederland.¹³³ Dit is een erg ambitieus uitgangspunt geweest van de makers en de toekomst zal moeten uitwijzen of deze ambities waargemaakt kunnen worden. Wat hierbij volgens mij vergeten wordt, is dat de opbouw van collectieve herinneringen altijd een complex proces is van culturele productie en consumptie. Naast historische tradities spelen ook de creativiteit van makers en bewakers van herinneringen en de belangen van de consumenten van die herinneringen een belangrijke rol.¹³⁴ De ambitie om door middel van een canon in het geschiedenisonderwijs een collectief geheugen onder Nederlanders op te bouwen, is mijns inziens dan ook erg kortzichtig.

Een ander interessante kritiek op de canon levert Van Boxtel in haar rede over het verband tussen geschiedenisonderwijs en erfgoededucatie in een globaliserende samenleving. In het kort komt haar argumentatie erop neer dat de canon te veel gericht is op het leren van historische feiten en te weinig op historisch redeneren en dus het daadwerkelijk kunnen toepassen van historische kennis in de moderne, complexe maatschappij. Volgens haar kan de huidige trend van de visualiserende historische cultuur ook worden toegepast in het geschiedenisonderwijs. Door middel van erfgoededucatie zou geschiedenisonderwijs beter kunnen worden overgebracht bij leerlingen van het voortgezet onderwijs. Dit omdat visualisering van geschiedenis motiverend werkt en abstracte historische begrippen voor leerlingen concreet en begrijpelijk maakt. Een bezoek aan het museum of andere erfgoedinstellingen zou volgens de auteur op die manier een zinvolle bijdrage kunnen leveren aan beter geschiedenisonderwijs.¹³⁵

Een andere recente ontwikkeling heeft ook te maken met de huidige opvatting van sommige historici en politici dat het historisch besef onder Nederlanders ‘gebrekig’ is. Ik doel op de plannen voor een nieuw Nationaal Historisch Museum. Met de motie Verhagen-Marijnissen uit juni 2006 werd door de Tweede Kamer het initiatief genomen tot oprichting van een nieuw Nationaal Historisch Museum. Ook op de oprichting van dit nieuwe museum is veel kritiek gekomen, die lijkt op de kritiek op de canon. De motor achter al deze kritiek is dat historici angstig lijken door de politiek op pad gestuurd te worden om ‘het’ verhaal van Nederland te moeten vertellen. Dat verhaal zou dan een nationalistisch verhaal zijn, het verhaal van de autochtone Nederlander waarin Nederlanders met niet-Nederlandse identiteitskaders geen plaats zouden hebben.¹³⁶

Uit bovenstaande voorbeelden van de canon en het Nationaal Historisch Museum blijkt dat visies over historisch besef en geschiedenisonderwijs aan maatschappelijke veranderingen onderhevig

¹³³ www.entoen.nu

¹³⁴ Grever, ‘Visualisering en collectieve herinneringen’, 212-213.

¹³⁵ Van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed*, 14-16.

¹³⁶ Niek van Sas, ‘Geschiedenis, herinnering, identiteit. De historici en het Nationaal Historisch Museum’, *BMGN* 123 (2009), 419-430, aldaar 421.

zijn en dat die ook deel uitmaken van een continu veranderende historische cultuur. In deze tijd van snelle maatschappelijke veranderingen en globalisering wijst de nadruk op herkenbare en 'beeldbare' tijdvakindelingen in het geschiedenisonderwijs op een behoefte aan historisch houvast. De invulling van geschiedenisonderwijs is daarom nauw verweven met maatschappelijke ontwikkelingen en daarbij horende veranderende opvattingen over het verleden.

2.3 Conclusie

Dat de historische cultuur in Nederland aan verandering onderhevig is, blijkt uit bovenstaande voorbeelden. Waar je de historische cultuur aan het einde van de vorige eeuw, en dus tijdens de ontwikkeling van het HollandRama, nog als postmodern kon omschrijven, zo viel er aan het begin van de eenentwintigste eeuw onder invloed van de snel veranderende en globaliserende maatschappij een andere historische cultuur waar te nemen.

Tijdens de ontwikkeling van het HollandRama en het toenmalige geschiedenisonderwijs waren postmoderne opvattingen invloedrijk. Eén van de belangrijkste uitgangspunten van het postmodernisme is dat het zich afzet tegen het modernisme dat uitgaat van *die ene* beschaving van de mensheid en het bestaan van zoiets als *de* wetenschap die belichaamd zou worden door *de* wetenschappelijke methode. Het postmodernisme gaat uit van vele, gelijkwaardige en tot op zekere hoogte onvergelykbare culturen (het multiculturalisme). In die zin sluit het postmodernisme aan bij het pluralisme van Huizinga. Ook Huizinga benadrukte het pluralisme. Hij ging er vanuit dat er meer culturen en subculturen in elke samenleving zijn die vanuit verschillende perspectieven naar het verleden kijken. Hiermee wil ik niet beweren dat Huizinga een postmodernist was, maar dat zijn pluralistische standpunt gelijk is op die van het postmodernisme.¹³⁷ Postmodernisten ontkennen het bestaan van *die ene* en totale geschiedenis en ruilen deze in voor de niet-reduceerbare veelheid van geschiedenissen. Hiermee gooien ze ook de vooronderstelling van de vooruitgang en continuïteit van de (westerse) geschiedenis overboord. Kennis en wetenschap zijn verder in de visie van postmodernisten altijd een sociale constructie onlosmakelijk verbonden met bepaalde (geconstrueerde) vertogen. Die ene Waarheid bestaat niet in de ogen van postmodernisten.¹³⁸

Deze postmoderne uitgangspunten zijn herkenbaar in de doelstellingen van de ontwikkelaars en ook bij de uiteindelijke presentatie in het HollandRama in 2000. Ten eerste omdat er geen totaaloverzicht van 'de' Nederlandse geschiedenis werd gepresenteerd. Juist een veelheid aan verhalen en kleine 'geschiedenissen' kwamen in de presentatie aan bod. Ten tweede ontbreekt een vooruitgangsperspectief dat onlosmakelijk is verbonden met een lineair tijdsconcept. De chronologie werd totaal losgelaten waardoor er geen ordening en daarmee ook geen impliciet waardeoordeel over

¹³⁷ Tollebeek en Verschaffel, *De vreugden van Houssaye*, 199-201.

¹³⁸ Chris Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam en Meppel 2002) 119-121.

de verschillende tijden werd gepresenteerd. Zo ging de presentatie geruisloos over van een moderne scène over T-shirt dragers naar een Polygoon journaal van de verjaardag van koningin Juliana in 1958. De producenten van het HollandRama verdiepten zich nauwelijks in vraagstukken van identiteit of migratie zoals in het huidige debat het geval is.¹³⁹ Dit sluit mijns inziens aan bij de opkomst van het postmoderne historisch besef: deze moet namelijk in het licht van de afbrokkeling van het nationale kader vanaf 1970 worden begrepen. Verder sloot de gefragmenteerde wijze van presenteren in het HollandRama ook aan bij het gedifferentieerde karakter van het postmoderne historisch besef. In hoeverre het verleden in de presentatie als een object van verlangen wordt neergezet, zal ik in het vierde hoofdstuk beschrijven. Voor nu is het voldoende om te weten dat de productie van het HollandRama en het toenmalige geschiedenisonderwijs in het licht van het postmoderne historisch besef kan worden begrepen.

Huidige ontwikkelingen in het geschiedenisonderwijs en (het denken over) cultureel erfgoed sluiten minder duidelijk aan bij een postmodern georiënteerde opvatting van geschiedenis die eind jaren negentig van de vorige eeuw tijdens de ontwikkeling van het HollandRama en de diverse schoolboeken nog een grotere rol speelde. Wat echter niet veranderd is tussen 1992 en 2010, is dat alle uitingen en ontwikkelingen in de historische cultuur deel uitmaakten en uitmaken van de steeds visueler wordende historische cultuur. Deze visualisering was ook te zien in de door mij geanalyseerde schoolboeken. In het vierde hoofdstuk zal ik hier kort op ingaan door het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in deze schoolboeken te vergelijken met het beeld daarvan in het HollandRama. Deze vergelijking wordt getrokken om het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in het HollandRama beter te kunnen begrijpen en de verschillen tussen het genre van schoolboeken en het genre van museale presentaties in kaart te brengen.

¹³⁹ Interview met Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM Arnhem.

Hoofdstuk 3

HollandRama: van droommachine naar herinneringsmachine

In dit hoofdstuk beschrijf ik de filosofische achtergrond en de doelstellingen van de makers van het HollandRama in de gehele ontwikkelingsfase. Deze ontstaansgeschiedenis is onontbeerlijk om het vierde hoofdstuk in perspectief te kunnen plaatsen.

De doelstellingen van het projectteam van het HollandRama zijn in de loop van het gehele ontwikkelingsproces tussen 1992 en 2000 op een aantal punten gewijzigd. De grootte van de omvang van dit ontwikkelingsproces ben ik onder andere te weet gekomen door mijn gesprekken die ik met diverse ontwikkelaars heb gevoerd. Het was erg moeilijk greep te krijgen op dit omvangrijke proces vooral omdat verschillende partijen en hun uiteenlopende belangen een doorslaggevende invloed hebben gehad op de uiteindelijke inhoud van het HollandRama. Dit heeft de ontstaansgeschiedenis van het HollandRama zo complex gemaakt. Alleen al het in kaart brengen van al deze verschillende belangen en veranderingen in het denken van de diverse ontwikkelaars over de inhoud van het HollandRama gedurende een groot deel van de jaren negentig van de vorige eeuw is een hele geschiedenis op zich. Daarom zal ik de ontstaansgeschiedenis van het HollandRama beknopt beschrijven. Het gaat me immers om de uiteindelijke presentatie zoals die geworden is in 2000 om tot een antwoord op mijn hoofdvraag te kunnen komen. Dat diverse gebeurtenissen en beslissingen in de ontwikkelingsfase die uiteindelijke presentatie hebben bepaald is echter een onontkoombaar feit. Vandaar dat ik in dit hoofdstuk een schets geef van dit ontwikkelingsproces.

3.1 Ontwikkelingsfase

Verzelfstandiging van het Nederlands Openluchtmuseum

De ontwikkeling van het HollandRama kan als onderdeel van de vernieuwing van het gehele Openluchtmuseum niet los worden gezien van de verzelfstandiging in 1991. Door die verzelfstandiging werd die vernieuwing en verbetering van het bestaande museum immers noodzakelijk. De verzelfstandiging kwam tot stand naar aanleiding van de dreigende sluiting van het museum bij haar 75-jarig jubileum in 1987 door het beleidsvoornemen van voormalig minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, Eelco Brinkman. Dit voornemen wekte een massaal publiek verzet op. Na een aantal bewogen en onzekere jaren werd besloten het museum open te houden op voorwaarde dat het uiterlijk 1 januari 1991 verzelfstandigd zou zijn. Deze roerige ontwikkelingen speelden een belangrijke rol in de vernieuwing van het museum en leidden uiteindelijk tot de

totstandkoming van het HollandRama. Met de verzelfstandiging van het museum werd de stichting *Het Nederlands Openluchtmuseum* verantwoordelijk voor het voortbestaan van het museum. De gebouwen en voorwerpen bleven echter wel eigendom van het Rijk. En hoewel het museum vanaf deze tijd dus zelf verantwoordelijk werd voor haar inkomsten, bleef de stichting jaarlijks een bijdrage van het Rijk ontvangen ter beheer en onderhoud.¹⁴⁰

Ondanks de goede afloop van de crisisjaren 1987-1991, brak een periode van grote onrust en onzekerheid aan. Toen Jan Vaessen in 1991 als algemeen directeur in de voetsporen van directeur-ad-interim E. Fischer aantrad, was het zijn eerste en belangrijkste taak om de verzelfstandiging van het museum tot een goed einde te brengen. Om deze verzelfstandiging succesvol te laten verlopen en het museum verder te ontwikkelen, was het noodzakelijk om drastische veranderingen door te voeren.¹⁴¹ Deze veranderingen bestonden onder meer uit het aanpakken van achterstallige investeringen, het verbeteren van het museumterrein, het op orde brengen van de financiën, het vernieuwen van de missie en organisatie van het museum en het maken van een ondernemingsplan voor de komende jaren om het museum uit het slop te trekken. Om als museum te kunnen overleven moesten de opbrengsten worden verhoogd en de kosten worden gereduceerd. Een belangrijk middel om deze doelstelling snel te kunnen realiseren was 'het verhogen van de attractiewaarde' van het museum.¹⁴²

Dat het museumterrein verbeterd en gemoderniseerd moest worden, stond eind jaren tachtig al vast. De veroudering van het terrein en de lage bezoekersaantallen waren immers een reden voor Brinkman om het NOM te willen sluiten. Binnen het museum bestond echter geen overeenstemming over een succesvolle aanpak van een vernieuwing en verzelfstandiging en over de inhoudelijke koers die het museum zou moeten gaan varen. Over één ding was de directie het echter wel eens: een nieuw tentoonstellingsgebouw of binnenmuseum als 'slecht-weer-voorziening' en een nieuwe entree werden noodzakelijk geacht om het museum in de toekomst op eigen kracht voort te laten bestaan. De oude ingang maakte een rommelige en ouderwetse indruk. De nieuwe entree moest met eigentijdse voorzieningen het museum een modernere en betere uitstraling geven. Naast de nieuwbouw werd een deel van de bruidsschat gereserveerd voor automatisering en nieuwe museale gebouwen die voor de openluchtmuseale collectie noodzakelijk werden geacht.¹⁴³ Verder werd in de brainstormsessies over de vernieuwing van het museum meteen duidelijk dat als onderdeel van die nieuwbouw ook iets nieuws zou moeten worden gerealiseerd dat toch bij de traditie van het museum paste.¹⁴⁴

Over de invulling van een dergelijke vernieuwing van het museum werd lang gediscussieerd, maar een uitgebreide beschrijving van dit proces is hier niet van belang. Wat wel van belang is, is dat de uiteindelijke plannen voor de vernieuwing van het museum werden samengebracht in diverse

¹⁴⁰ http://www.openluchtmuseum.nl/pid/17/wie_zijn_wij

¹⁴¹ Jan Vaessen, 'De kei van Columbus. Over het ontstaan van het nieuwe entreecomplex van het Nederlands Openluchtmuseum', in *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 2000* (Arnhem 2000) 122-186, aldaar 129.

¹⁴² Idem, 143.

¹⁴³ Idem, 130.

¹⁴⁴ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, *HollandRama-Openluchtmuseum, Arnhem* (Arnhem/Nijmegen, z.d.) 1-5, aldaar 1.

beleids- en bedrijfsplannen begin jaren negentig van de vorige eeuw. Deze plannen omvatten de ideeën over de nieuwe entree van het museum en de daarbij horende ‘slecht-weer-voorziening’. Deze ‘slecht-weer-voorziening’ werd uiteindelijk het nieuwe Entreegebouw samen met het HollandRama en moesten als nieuwe museale attractie extra bezoekers aantrekken. Deze vernieuwingen bij de ingang zouden zo, als onderdeel van de diverse beleidsplannen over de gehele vernieuwing van het terrein, het museum en zijn vernieuwingen rendabeler en exploitabel moeten maken. Bedrijfseconomische redenen speelden dus een belangrijke rol bij het besluit om het HollandRama te gaan ontwikkelen.¹⁴⁵

De ideeën achter de hierboven reeds genoemde vernieuwing van het museum vanaf de verzelfstandiging in 1991 werden in het ondernemingsplan van 1994 uiteengezet. Het algemene uitgangspunt voor alle geformuleerde en geplande activiteiten in het ondernemingsplan van 1994, werd samengevat in de missie van het NOM voor de tweede helft van de jaren negentig, die al staat beschreven op pagina 35 van deze thesis. Wat Vaessen vooral een belangrijk nieuw aspect van het geherformuleerde beleid vond, was de nadruk op de gevoelsmatige aspecten van het dagelijks leven. Want het ging hem niet zozeer om de omvangrijke en gevarieerde verzamelingen die kenmerkende aspecten van het dagelijks leven in Nederland toonden. Het ging hem meer om de betekenis van voorwerpen voor het leven van alledag en niet zozeer om de voorwerpen zelf. Het ging hem om het tonen van het dagelijks leven zoals mensen dat in het heden aan den lijve ervaren en in het verleden ervoeren. Vanuit dit uitgangspunt streefde hij er vanaf 1994 naar om in het museum een bewogen verbeelding van het leven te creëren. Ofwel: de verhalen achter de objecten zichtbaar en inzichtelijk, tastbaar en voelbaar maken. Naast het bestaande museumterrein en de nieuwbouw, moest vooral het HollandRama een representatie worden van de nieuwe missie van het museum.¹⁴⁶

Tot slot blijkt uit dit ondernemingsplan dat de verwachtingen van het HollandRama, als onderdeel van een geheel nieuw ingangcomplex, hoog gespannen waren. Deze nieuwe museale verbeelding die geheel zou moeten gaan aansluiten bij de in dit ondernemingsplan geformuleerde missie, zou het bezoekersaantal flink moeten verhogen. Het zou een cultuurtoeristische topattractie moeten worden. In 1993 werd het museum door ruim 300.000 bezoekers bezocht. Eind 1997 zou dit bezoekersaantal uitgegroeid moeten zijn naar circa 500.000.¹⁴⁷

Ook wordt in het ondernemingsplan duidelijk dat Vaessen niet meteen wilde beginnen met de nieuwbouw. Eerst zou het bestaande museumterrein in de periode tussen 1993 en 1996/1997 worden opgeknapt en verbeterd. Pas in de jaren 1996 en 1997 zou worden begonnen met de nieuwbouw. De door de overheid geschonken subsidie van twaalf miljoen gulden in 1991 werd dus niet meteen gebruikt om nieuwe museale presentaties te ontwikkelen. Uit mijn interview met Vaessen bleek dat dit ook vanuit bedrijfseconomische redenen werd gedaan. De rente was in de eerste helft van de jaren negentig namelijk redelijk hoog. Door die twaalf miljoen op de bank te laten staan, vergaarde het

¹⁴⁵ Vaessen, ‘De kei van Columbus’, 130-131.

¹⁴⁶ Vaessen, *Een museum voor het leven*, 7.

¹⁴⁷ Ibidem.

museum alleen al door de rente op dit bedrag voldoende inkomsten om eerst het museumterrein aan te passen.¹⁴⁸ Pas in 1997 zou vervolgens met de bouw van het nieuwe ingangscapex en dus het HollandRama worden begonnen. Deze nieuwbouw werd in het ondernemingsplan dan ook als een bekroning op de gehele vernieuwing van het museum in de jaren na de verzelfstandiging genoemd. Het HollandRama in het bijzonder zou als het puntje op de i of als de slagroom op de taart het geheel vernieuwde museum afmaken.¹⁴⁹

Het HollandRama werd in het ondernemingsplan beschreven als een museale verbeelding van het leven in 'Holland' in de vorm van een panoramatheater. Verder moest het een cultuurtoeristische topattractie worden die goed paste bij de inhoud en de traditie van het museum. In de nieuwbouw zouden ook ruimten voor tijdelijke tentoonstellingen moeten worden gerealiseerd waarin de hierboven geformuleerde missie sterk in terug zou moeten komen: een dynamische presentatie moest het beeld van het museum kantelen en haar statische karakter opheffen. Thema's uit het dagelijks leven zoals geboorte, huwelijk, dood, leven en werken op de boerderij, het werk van de bakker, de sociale en religieuze betekenis van het kerkbezoek enzovoort zouden in het HollandRama moeten terugkomen. Elk van deze thema's zou telkens door een verrassende, dynamische vormgeving moeten worden verbeeld.¹⁵⁰

Naast het bouwen van een nieuwe ingang en het HollandRama, werden de historische presentaties op het museumterrein 'verlevendigd'. Dit hield onder meer in dat betaalde krachten en later vrijwilligers in een rol als bijvoorbeeld boer of molenaar hun werk aan het publiek demonstreerden. Maar ook dat bestaande en nieuwe presentaties 'multimedialer' werden; geuren, geluiden, filmbeelden enzovoort werden ingezet om een gevoel van historische authenticiteit op te wekken en de 'amusementswaarde' van het gehele museum te verhogen. Met deze wijzingen in de koers die het museum vanaf 1991 is gaan varen, heeft het museum een geheel eigen visie op museologie ontwikkeld en uitgevoerd.¹⁵¹

Eerste ideeën en cultuurhistorische achtergronden

Het HollandRama is gebaseerd op de negentiende-eeuwse panorama's waarin op spectaculaire wijze het verleden werd getoond. Het HollandRama is de moderne versie van deze negentiende-eeuwse variant in de vorm van een ronde capsule en is opgebouwd rond museale objecten, interieurs en landschappen. Net zoals in de negentiende-eeuwse diorama's en panorama's speelt beweging een belangrijke rol.

Vanaf de verzelfstandiging van het NOM werd er nagedacht over het ontwikkelen van een modern historisch massamedium, dat zich uiteindelijk ontwikkelde tot het HollandRama. Voordat er überhaupt nog groen licht was gegeven aan het project en dus nog een aantal jaar voordat er over de

¹⁴⁸ Interview met Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM Arnhem.

¹⁴⁹ Vaessen, *Een museum voor het leven*, 8.

¹⁵⁰ Idem, 9.

¹⁵¹ <http://www.openluchtmuseum.nl/pid/58/>

ontwikkeling van de inhoud van de diverse panorama's werd gedacht, had Wagemakers al wel ideeën over wat HollandRama moest worden. Deze ideeën waren gebaseerd op het gedachtegoed van de cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892-1940).

Door het werk van Benjamin werd Wagemakers gewezen op de betekenis van het panorama. Zijn complexe en uitgebreide werk over de betekenis van het panorama is onvoltooid gebleven en is voor meerdere interpretaties vatbaar. Wagemakers' interpretatie van zijn werk was dat Benjamin het negentiende-eeuwse Parijs onderzocht om een idee te krijgen van hoe de moderne mens ontstaan is en hoe dat mens leeft. Dat moderne mens ontstond voor de ogen van Benjamin eind negentiende, begin twintigste eeuw. Hij raakte gefascineerd door de moderne mens en zijn of haar omgang met de moderne wereld, omdat sommige fenomenen in die moderne stedelijke cultuur nog te leken appelleren aan verborgen tradities, vastgezet in het onderbewuste, bij mensen die alleen reageerden op vluchtige indrukken en schokken. Passagen, wintertuinen, panorama's, casino's, stations en zelfs fabrieken vormden in Benjamins visie droomlandschappen, die verborgen verlangens van de negentiende-eeuwse stedelijke massa uitdrukten, articuleerden en materialiseerden. Daarnaast zouden dergelijke gebouwen volgens Benjamin een geheimtaal spreken, de taal van het collectief onderbewuste. En om die taal te kunnen begrijpen, moest je niet je rede gebruiken maar 'droomarbeid' verrichten; je als het ware in een droomtoestand verplaatsen, zodat je gevoelig zou worden voor de verborgen overeenkomsten tussen de dingen, voor de latente inhoud, voor de waas van bijbetekenissen of connotaties die de passagen of panorama's omringden als een 'onzichtbare stralenkrans' of als een 'aura'.¹⁵²

Wagemakers geeft in zijn artikel over de context van het HollandRama toe dat hij lang niet alles van Benjamins ingewikkelde filosofieën over het ontstaan van de moderne mens en de rol van het panorama daarbij begrijpt. Toch heeft hij op basis van de 'panoramische wijsheid' van Benjamin besloten om het HollandRama als een 'museale toverberg' in de onttoverde eind twintigste-eeuwse wereld te scheppen.¹⁵³

Verder baseerde Wagemakers zijn kennis over het negentiende-eeuwse panorama op het werk van andere auteurs. Deze auteurs beschrijven dat zowel organisatoren van negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingen als exploitanten van passages en panorama's wisten dan hun illusie, de panoramische droom goed verkocht. Het maakte daarbij niet uit of deze nu verwees naar een verborgen verlangen of slechts een tijdelijke uitvlucht bood voor de onttoverde, industrialiserende wereld. De panoramische droom was 'big business' en werd verkocht aan het volk, de massa. Deze droom werd in een panorama aan het publiek getoond. Was het panorama eerst een kleine houten kermisattractie, later werd het een stenen, rond gebouwtje en tot slot een paleis. Het paradoxale aan dit eerste moderne massamedium was volgens Wagemakers dat het panorama niet gebaseerd was op de

¹⁵² Ton Wagemakers, 'Paul van Ostaijen en Walter Benjamin: over de uitvinding van HollandRama', in *Uitgave Stichting TEK; symposium bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de TEK Alden Biesen, 11 en 12 mei 1996* (Tilburg 1996) 29-39, aldaar 31.

¹⁵³ Wagemakers, 'Paul van Ostaijen en Walter Benjamin', 31.

moderne ervaring, maar juist op het ontvluchten daarvan of het verlangen daarnaar en werd gevoed door de ‘traditionele ervaring’.¹⁵⁴

Het panorama was een combinatie van amusement, kunst, wetenschap, lust tot verbeelding en commercie. Er werden historische gebeurtenissen met behulp van voor die tijd geavanceerde technieken vertoond. En het publiek kon deze vertoningen bewonderen tegen betaling van een kleine vergoeding. Zo werd het panorama het eerste massamedium van de negentiende eeuw. Het succes van dit massamedium was afhankelijk van de kwaliteit van de illusie en van de optische effecten die werden bereikt door het optimale gebruik van de ronde panorama-architectuur. *‘Het geheim van het panorama is het uitschakelen van de mogelijkheid om de geboden wereld te vergelijken met de zich daarbuiten bevindende werkelijkheid.’*¹⁵⁵

Om de ‘zich daarbuiten bevindende werkelijkheid’ uit te schakelen, kon het panorama alleen via een donkere gang en een wenteltrap worden bereikt. De bedoeling hiervan was om de oriëntatie met de buitenwereld kwijt te raken. Daartoe werd ook het totaalbeeld van de toeschouwer ingekapseld met een cilindrische doek, waardoor zichtlijnen konden worden beperkt door het doek gedeeltelijk af te schermen met gordijnen. Op die manier kon de bezoeker grootte en afstand niet meer goed inschatten. Dit effect werd versterkt door plotselinge overgangen van donkere naar zeer heldere beelden. Verder werd, voor zover dat mogelijk was in de negentiende eeuw, een driedimensionale voorstelling voor het doek gecreëerd die vervolgens optisch naadloos in een tweedimensionale voorstelling op het doek overging. Door al die effecten waande de bezoeker zich in een andere werkelijkheid; de werkelijkheid van het panorama. Bij alle vormen van het panorama, zoals het diorama, kosmorama, fantasmagorie, optische illusie, cinéorama, stereorama enzovoort, draaide het om illusoire vormen van zien (Latijns: *ramah*). Hierdoor zou het voor de bezoeker lijken alsof hij of zij niet naar iets kijkt, maar onderdeel uitmaakt van een andere tijd en plaats.¹⁵⁶

Bijna een eeuw later wilde Wagemakers dezelfde principes van het negentiende-eeuwse panorama toepassen op het HollandRama. Wagemakers vond dat het de kerntaak van het museum was om voorwerpen te tonen. En dat alle andere taken van een museum daaraan ondergeschikt waren. Daarbij vond hij dat de bezoekers die deze voorwerpen kwamen bezichtigen ‘bewogen’ moesten raken. En zelfs dat bezoekers zich opgenomen zouden voelen in de wereld van die objecten. Vanwege onder meer deze visie op de kerntaak van een museum koos Wagemakers voor de vorm van een panorama: *‘het innovatieve van dit museologische concept is de onmiddellijke relatie die gelegd wordt tussen bezoekers en de voorwerpen. In deze magische relatie ontstaat een nieuwe wereld. De wereld van het HollandRama’.*¹⁵⁷ Met het HollandRama wilde hij dus zijn ‘museumdroom’ bereiken; mensen zouden hierin letterlijk en figuurlijk worden ‘bewogen’ door historische voorwerpen. Letterlijk, omdat

¹⁵⁴ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama. De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, *Een museoramische visie. Over de uitvinding en de ontdekking van HollandRama* (Arnhem 1996) 1-11, aldaar 2-3.

¹⁵⁵ Wagemakers, ‘Paul van Ostaijen en Walter Benjamin’, 32-33.

¹⁵⁶ Archief NOM. Wagemakers, *Een museoramische visie*, 2.

¹⁵⁷ Idem, 36.

beweging in het HollandRama evenals in het ouderwetse panorama een grote rol zou spelen. Figuurlijk omdat bezoekers door het verhaal achter de objecten geëmotioneerd en dus in die zin ‘bewogen’ zouden raken. Daarbij zou beroep worden gedaan op zeer uiteenlopende emoties, van blijheid tot weemoed.¹⁵⁸

Wagemakers zag het HollandRama als een droommachine die mensen met andere ogen naar de rest van het openluchtmuseum moest laten kijken. Het HollandRama moest een innovatief museologisch verhaal zijn met als doel om de voorwerpen en daarmee hun verhalen in de rest van het museum in een ander licht te zien. In de eerste versie van het HollandRama was de presentatie dus vooral als droommachine bedoeld, gebaseerd op Benjamins ‘droomarbeid’ in het panorama.¹⁵⁹

Wagemakers’ eerste gedachten, verwachtingen en wensen omtrent het effect van de presentatie op de bezoeker verwoordde hij als volgt: *‘Ik hoop dat een bezoek aan HollandRama als een feestdag wordt, beleefd als een authentieke ontmoeting met een vroeger leven in Nederland en het paradijs in ons. Een ontmoeting waarbij we, net als een kind, in de huid kruipen van een voorwerp (...)’*.¹⁶⁰ Kinderen doen namelijk niet alleen mensen na, maar ook voorwerpen, zoals een treintje. Dit letterlijke inleven in voorwerpen zou ook door middel van de presentatie in het HollandRama door de bezoekers moeten gebeuren. Wagemakers wilde dat bereiken door middel van een verhalende context waarin de voorwerpen in het HollandRama moesten worden gepresenteerd. Zijn voorkeur ging uit naar het tonen van voorwerpen, waarin de betekenissen van deze voorwerpen door middel van een verhalende context duidelijk zouden worden gemaakt. Die betekenissen van voorwerpen zag hij als onvertelde verhalen die hij in het HollandRama met de bezoekers wilde delen. Hij zag het als projectleider van het HollandRama als zijn taak om een spannend verhaal te construeren waardoor mensen bewogen zouden raken. Bovendien zouden mensen in het HollandRama deel moeten worden van de wereld van voorwerpen en zich weer even een kind kunnen voelen dat bijvoorbeeld een brommer imiteert.¹⁶¹

Om deze droommachine te kunnen realiseren was Wagemakers in de eerste fase van het nadenken over de ontwikkeling van het HollandRama een voorstander van het invoeren van verhalende scènes in de presentatie. Dit zou ook aansluiten bij de nieuwe missie van het museum om door middel van narratieve presentaties het moderne publiek te kunnen bereiken. Met een narratieve presentatie werd het vertellen van een verhaal door middel van objecten bedoeld, het verhaal van die objecten. Op basis van de filosofie van Benjamin kwam ook Wagemakers tot de conclusie dat er bij de ‘eindwintigste-eeuwse’ mens een nostalgisch verlangen naar het verleden en haar ervaringen bestond als tegenhanger van de continu veranderende wereld. Wagemakers zag het daarom als zijn opgave om met het HollandRama de ‘verleden ervaring’ zo dicht mogelijk te naderen. Dit wilde hij doen door de

¹⁵⁸ Ton Wagemakers, ‘Het panoramisch paradijs. Over de ontdekking van HollandRama’, in *Jaarboek 1997 Nederlands Openluchtmuseum* (Nijmegen/Arnhem 1997) 186-203, aldaar 188.

¹⁵⁹ Idem, 187.

¹⁶⁰ Idem, 202.

¹⁶¹ Idem, 187.

bezoeker verhalende scènes te laten beleven. Volgens Wagemakers kreeg de geschiedenis immers vorm in verhalen.¹⁶² Het verhalen van datgene wat je wilt tonen of vertellen maakte het volgens hem overtuigend en geloofwaardig.

In de oude retoriek werd het verhaal, als bewust overredingsinstrument, *narratio* genoemd. De *narratio* kenmerkt zich door een begin, een midden en een eind. Via een *narratio* werd volgens Wagemakers vanuit de verbeelding een kunstgreep toegepast om iets uit de werkelijkheid te isoleren, daaruit te selecteren en het af te bakenen. Een narratieve constructie maakt in deze visie dus een gebeurtenis en andersom ontstaat een verhaal onder druk van gebeurtenissen. Dit idee van *narratio* komt overeen met het narratief uit de theorie van Ricoeur. Wagemakers wilde deze theorie in zijn eerste ideeën toepassen op de presentatie van het HollandRama. Hoewel een verhaal vaak in literatuur of in de geschiedwetenschap vorm krijgt, wilde Wagemakers het *narratio* of narratief in de vorm van een dynamische presentatie gieten. Hierbij zou het in het HollandRama niet alleen om uitgesproken verhalen gaan, maar om ‘zijn totale verschijningsvorm in verhalende scènes’.

Deze verhalende scènes wilde Wagemakers in zijn aanvankelijke plannen voor het HollandRama vormgeven door zowel oude panorama-effecten als moderne ‘high-tech’ trucages en technieken van de verhalenverteller te combineren. Hierdoor zouden bezoekers als het ware deel gaan uitmaken van de verhalen die ze zien. Hierbij zou de presentatie het accent moeten leggen op het verloop in de tijd, in plaats van de gebruikelijke fixatie op één punt in de tijd, zoals bij Panorama Mesdag Scheveningen.

Het HollandRama moest naar de eerste ideeën van Wagemakers dus een narratieve presentatie worden. Er zou een duidelijke samenhang tussen de opeenvolgende verhalende scènes moeten komen. De scènes zouden moeten verwijzen naar gebeurtenissen uit het verleden. Bovendien zou binnen de scènes worden geprobeerd om geloofwaardig en geëgend met de feitelijkheden en authentieke voorwerpen om te gaan.¹⁶³ Om een dergelijke droommachine te verwezenlijken begon Wagemakers eind 1994 met het organiseren van creatieve sessies met diverse marketeers, wetenschappers en theater- en attractieproducenten om de eerste museologische concepten voor het HollandRama te ontwikkelen en te toetsen. Vervolgens ging Wagemakers op zoek naar een bedrijf met ervaring in het ontwikkelen en maken van attracties met museale affiniteit.

Voor de realisatie van zijn ideeën ging Wagemakers bewust op zoek naar mensen uit de entertainment- en vrijetijdsindustrie. Wagemakers wilde iets nieuws creëren, iets wat nog nooit eerder in een ander museum was vertoond en was dus op zoek naar de grenzen van een museale attractie. Na verschillende partijen te hebben geraadpleegd, koos hij uiteindelijk voor een samenwerking met het Engelse bedrijf Sarnier International Ltd.. Dit bureau in Londen had meer dan 25 jaar ervaring in de wereld van attracties en had bovendien eerder attracties met historische thema's geproduceerd. Samen

¹⁶² Archief NOM. Wagemakers, *Een museoramische visie*, 5-6.

¹⁶³ Idem, 7.

met directeur Peter Sarners passie voor klassieke muziek raakte Wagemakers overtuigd dit bedrijf voor de realisatie van het HollandRama-project in te huren.¹⁶⁴

De samenwerking tussen Wagemakers en Sarner bleek in de praktijk echter niet vlekkeloos te verlopen. Zo was het moeilijk aan de Engelse werknemers van Sarner International Ltd. uit te leggen wat de Nederlandse cultuur precies inhield. Een ander moeilijk punt in de samenwerking waren de tegengestelde ideeën van Sarner en Wagemakers over het panorama. Voor Sarner was het panorama puur een kwestie van vorm, terwijl daar voor Wagemakers een hele filosofie achter lag. Verder dachten Wagemakers en Sarner niet hetzelfde over de verhouding tussen museum en attractie. Sarner vond dat een attractie moest bestaan uit een reeks spectaculaire en adembenemende beelden die op een verrassende wijze aan de bezoekers gepresenteerd moesten worden. Wagemakers daarentegen zocht eerder naar beelden die mensen zouden sensibiliseren en ontroeren. Sarner en Wagemakers discussieerden keer op keer over de mogelijkheid van een symbiose tussen museum en attractie en terwijl beide partijen de bezoekers een beleving wilde laten ondergaan, werden ze het niet eens over hoe die 'beleving' er voor de bezoekers uit zou moeten zien. De discussies over de invulling van het HollandRama tussen Sarner en de diverse ontwikkelaars van het HollandRama werden abrupt afgebroken door het plotselinge overlijden van Peter Sarner op zijn vijftigste verjaardag in 1998.¹⁶⁵

Samenwerking met theatermakers Gallis en Brogt

Wagemakers moest toen noodgedwongen op nieuw op zoek naar een nieuwe externe partner en stond hierbij onder grote tijdsdruk. In eerste instantie zou het HollandRama namelijk eind 1998 klaar moeten zijn, maar dat ging na de onverwachtse dood van Sarner niet meer lukken.¹⁶⁶ Vanwege eerdere strubbelingen in de samenwerking met het Engelse bedrijf van Sarner werd na overleg met de andere ontwikkelaars besloten deze keer voor een Nederlandse partner buiten de attractiewereld te kiezen. Kennelijk lagen de attractiewereld en de museumwereld te ver uit elkaar. Wagemakers koos toen voor samenwerking met theatervormgever Paul Gallis en dramaturge Janine Brogt, twee theatermensen werkzaam bij Toneelgroep Amsterdam. Tien jaar eerder had Wagemakers Gallis leren kennen tijdens een workshop en volgde sindsdien met belangstelling zijn werk. Gallis en Brogt sloten zich aan bij Wagemakers filosofische ideeën over het panorama en zagen het als een uitdaging hieraan vernieuwende dimensies toe te voegen.¹⁶⁷ Verder koos Wagemakers voor samenwerking met Gallis en Brogt omdat zij vanuit hun theaterervaring het probleem van het voortdurende veranderen van de zichtlijnen in het panorama konden oplossen door bepaalde verstelbare kaders te ontwerpen.

¹⁶⁴ Archief NOM. Wagemakers, *Een museoramische visie*, 7.

¹⁶⁵ Idem, 2.

¹⁶⁶ Archief HollandRama. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn. Verslag HollandRama. Brainstorming over vorm en inhoud*, (Arnhem 1 december 1994) 2-9, aldaar 4.

¹⁶⁷ Idem, 2.

Bovendien had Gallis door zijn werk bij diverse Joop van den Ende musicals relevante ervaring met de combinatie tussen cultuur en entertainment.¹⁶⁸

Pas nadat Gallis en Brogt in beeld kwamen werd besloten van HollandRama een herinneringsmachine te maken. In plaats van het vertellen van een verhaal vanuit de maker, wilde Wagemakers bezoekers de kans bieden in het HollandRama hun eigen herinneringen op te halen en hun verhalen door te geven. Naar Wagemakers' ideeën moest het HollandRama voor de bezoeker een echte 'experience' zijn. Maar wat hield zo'n 'experience' dan eigenlijk in? Wagemakers onderscheidde hierbij drie betekenissen voor het woord 'experience'. Ten eerste kan je 'experience' vertalen naar 'beleving', waarbij het gaat over het opnemen van 'indrukken'. Wagemakers noemde dit ook wel de 'toeschouwerbeleving', omdat de toeschouwer als het ware aanwezig is bij een bepaalde tentoonstelling of presentatie in een museum en daarmee het verleden proeft, maar toch een bezoeker blijft. Ten tweede kan je 'experience' vertalen naar 'belevens', dat te maken heeft met 'spannende avonturen'. Een gebeurtenis wordt hierbij omgetoverd tot een spectaculaire belevens, waarbij de bezoeker geen toeschouwer meer is, maar juist onderdeel uitmaakt van de ervaring. Ook bevat deze belevens geen verwijzing naar het verleden, maar is het eerder een onmiddellijke, passieve, gefragmenteerde ervaring die de bezoeker overkomt en die de bezoeker raakt. Ten derde kan je 'experience' vertalen naar 'ervaring', waarbij de bezoeker geen toeschouwer meer is van de beleving en ook geen onderdeel uitmaakt van de belevens, maar als het ware zelf de ervaring is. Deze soort 'experience' noemde Wagemakers een culturele ervaring, omdat het gaat om een ervaring die de bezoeker herinnert aan eerder gebeurtenissen en gevoelens uit zijn/haar leven. Er is hierbij sprake van zowel herhaling en herkenning als van heden en verleden die beiden in deze ervaring liggen besloten. Zo'n soort ervaring kon bezoekers volgens Wagemakers echt emotioneren of ontroeren en hen aanzetten deze ervaringen door te geven aan anderen.¹⁶⁹

Het HollandRama moest volgens Wagemakers onder deze laatste categorie van 'experience' vallen en dus bij de bezoekers 'culturele ervaringen' oproepen. Het moest geen toeschouwerbeleving of spectaculaire belevens zoals in een attractiepark zijn, maar juist een culturele ervaring op basis van herinneringen aan het eigen verleden van de bezoekers oproepen. Om deze doelstelling te bereiken maakte Wagemakers een principiële onderscheid tussen aan de ene kant geschiedenis en geschiedschrijving en aan de andere kant herinnering en (herkenbaar en eigen) verleden. Dit verschil is heel interessant en relevant, want het heeft uiteindelijk geleid tot belangrijke keuzes wat betreft de inhoud van het HollandRama, zoals het loslaten van een narratieve verhaallijn en het loslaten van de doelstelling om een chronologisch overzicht van 'de' Nederlandse geschiedenis in het HollandRama te presenteren. Het ging erom dat geschiedschrijving tot doel heeft historische feiten te onderzoeken en in een wetenschappelijke verantwoord verband te plaatsen. Herinneringen daarentegen zijn een

¹⁶⁸ Ton Wagemakers, 'De herinneringsmachine. Over de betekenis van HollandRama', in *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 2000* (Arnhem 2000) 112-131, aldaar 120.

¹⁶⁹ Archief NOM. Wagemakers, 'HollandRama-Openluchtmuseum, Arnhem', 2 en 3.

mengeling van feiten, dromen en verlangens en hebben de functie om betekenissen en waarden vast te houden en over te dragen. Dit verschil heeft Wagemakers ertoe aangezet een duidelijke keuze voor het concept of wellicht plot achter het HollandRama te maken. Het HollandRama moest namelijk geen combinatie worden van een beetje geschiedenis en een beetje herinnering. Nee, het moest 100% voor de herinnering kiezen en daarmee een herinneringsmachine worden waarin bezoekers een echte ervaring en dus emoties zouden ondergaan. Dit zou alleen mogelijk zijn door het loslaten van een vaste verhaallijn. Wagemakers werd hiervan overtuigd door Janine Brogt en Paul Gallis. Zij redeneerden dat als je bezoekers hun eigen verhalen wilden laten vertellen op basis van hun eigen herinneringen, dat het HollandRama geen verhalenverteller moest worden. Het was hun doel om het verleden in zoveel mogelijk verschijningsvormen te laten zien. Volgens Gallis en Brogt moest het in het HollandRama om de belevenis gaan in tegenstelling tot de rest van het museumterrein dat de bezoeker meer historische informatie bood.¹⁷⁰

Wagemakers had hier aanvankelijk moeite mee, omdat dit feitelijk een van de kernfuncties van een museum - kennisoverdracht - raakte. Een moeilijke en pijnlijke discussie hierover volgde, met name tussen Vaessen en Wagemakers. Omdat de rest van het museum de bezoeker al veel informatie bood en omdat het HollandRama echt iets vernieuwends moest worden, wilde ook Wagemakers in de presentatie van het HollandRama een verhaal zonder verhaal maken.¹⁷¹ Uit mijn gesprek met Vaessen bleek verder dat de enorme tijdsdruk op het project en de beperkte financiële middelen een grote rol speelden bij het maken van deze keuzes. Door deze keuzes werd afstand genomen van de originele ideeën van Wagemakers en Sarner over de inhoud van het HollandRama. En hoewel Vaessen het hier aanvankelijk niet mee eens was, stemde hij in deze specifieke context in met dit idee. Vaessen wilde het Wagemakers niet nog lastiger maken dan het al was.¹⁷²

Om van het HollandRama een herinneringsmachine te maken, wilde Wagemakers weten hoe herinneringen zijn opgebouwd. Zonder een uitgebreid wetenschappelijk onderzoek te hebben verricht, kwam Wagemakers er via het werk van de Amerikaanse psycholoog Stanley Schachter (1922-1997) achter dat een autobiografische herinnering een combinatie is van kennis en opvattingen over levensperiodes, algemene gebeurtenissen en specifieke episoden.¹⁷³ Ook ontdekte hij dat mensen hun ervaringen vaak in de vorm van een algemene gebeurtenis beschrijven. Deze kennis leidde ertoe dat er werd besloten 'algemene gebeurtenissen' in het HollandRama te tonen. Niet-lokaliseerbare en tijdloze landschappen bijvoorbeeld, waarbij verder geen informatie moest worden gegeven over welke betekenis dit landschap had. Ook zouden er dan geen mensen in de scènes voorkomen. Het ging immers niet om mensen, maar voorwerpen, interieurs en landschappen die herinneringen bij de bezoekers oproepen. Zo zou de bezoeker, ofwel de 'herinneraar', de mogelijkheid krijgen om de

¹⁷⁰ Wagemakers, 'Het idee achter HollandRama', in Van Brussel (red.), *Vergeet de tijd in het Nederlands Openluchtmuseum. HollandRama*, 13.

¹⁷¹ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 115.

¹⁷² Interview met Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM.

¹⁷³ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 126.

betekenis en waarde van dit landschap (of andere panorama's met interieurs, filmbeelden, voorwerpen etc) door middel van zijn eigen herinnering te kunnen duiden en dit eventueel kunnen verbinden aan een bepaalde levensperiode uit zijn of haar eigen leven. De getoonde landschappen, interieurs, filmbeelden en voorwerpen in het HollandRama zouden op die manier dienen als een soort 'geheugensteuntjes' om de herinneringen van de bezoekers op gang te brengen.

Gallis en Brogt erkenden wel dat het in een presentatie zonder personages moeilijk is om een emotionele verhaallijn aan te brengen, terwijl het emotioneren van de bezoekers wel één van hun belangrijkste doelstellingen was. Vooral voor Brogt was het als scenarioschrijfster van het HollandRama een hele uitdaging om dit doel op een andere manier dan middels een verhaallijn te bereiken. Volgens haar moest de spanning van de presentatie dan ook niet in de verhaallijn zitten, maar in de dynamiek waarmee je als bezoeker langs de verschillende beelden wordt gevoerd. Doordat het lijkt alsof de mensen in de diverse panoramische scènes net zijn weggelopen, wordt er volgens Brogt een bepaalde illusie gecreëerd die de mensen zou boeien, emotioneren en zou appelleren aan hun eigen verleden.¹⁷⁴ Juist op die manier zou het HollandRama als een herinneringsmachine kunnen fungeren. Dit zou alleen mogelijk zijn door het loslaten van een vaste verhaallijn. In deze visie zou de verbeelding van bezoekers en hun daarbij horende betekenisgeving pas echt ruimte krijgen in een zo open mogelijke, losse structuur.¹⁷⁵ In de versie van Brogt en Gallis was dus geen sprake meer van een droommachine à la Benjamin, maar van een postmoderne associatieve herinneringsmachine.

Wagemakers wilde van het HollandRama een herinneringsmachine maken om verschillende redenen. Ten eerste wilde hij in plaats van het vertellen van een verhaal vanuit de maker de bezoekers de kans bieden in het HollandRama hun eigen herinneringen op te halen en hun verhalen door te geven. De bezoekers van het HollandRama zouden in zijn visie de presentatie als een serie scènes, objecten en filmbeelden moeten ondergaan, die als middelen dienen om herinneringen aan je eigen verleden op te roepen. En het moest een herinneringsmachine worden waarmee je een wonderlijke reis moest maken naar het dagelijks leven in het Nederland van vroeger. De ontwikkeling van het HollandRama paste op die manier in de sfeer van collectieve herinneringen en het meer 'open' benaderen van bezoekerservaringen. Het HollandRama zou een attractie moeten worden die rekening hield met de mening van de museumbezoeker.¹⁷⁶ Om het HollandRama in de versie van 2000 en zijn huidige vorm goed te kunnen begrijpen, maakte Wagemakers gebruik van de metafoor van een gedicht. Zo is het HollandRama in zijn visie net als een gedicht '(...) *associatief en subjectief, het is een reis op de golven van beeld- licht- en muziekassociaties die in zijn vorm wonderlijk genoemd kan worden*'.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Wagemakers, 'Het idee achter HollandRama', in Van Brussel (red.), *Vergeet de tijd in het Nederlands Openluchtmuseum. HollandRama*, 13.

¹⁷⁵ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, 'De punten op de i of een andere letter. HollandRama in revisie' (Arnhem 23-11-2000) 1-3, aldaar 1.

¹⁷⁶ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 112.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

De relatie tussen het HollandRama en de rest van het museum wordt mooi verwoord door Vaessen in zijn artikel over de vernieuwing van het museum waarin gesteld wordt dat de nieuwbouw- en in het bijzonder HollandRama- het mogelijk zal maken een structureel manco van de buitenpresentatie op te vangen: namelijk een gebrek aan historiciteit. Over de museale presentaties op het museumterrein zelf zegt Vaessen: *'de objecten zijn als het ware bevroren in hun tijd en het is, gelet op de aard van de objecten (gebouwen!) buitengewoon moeilijk dit te doorbreken. Als volkskundig geïnspireerd openluchtmuseum zou je juist historische verandering willen laten zien'*.¹⁷⁸ Verder wijst Vaessen erop dat de volkskunde zich bezighoudt met de variabiliteit van cultuurvormen en patronen van het dagelijks leven. Op de rest van het museumterrein is de presentatie gericht op regionale variatie, in de wisselende tentoonstellingen op culturele variatie en in het HollandRama op historische variatie. Op die manier vormt het HollandRama volgens Vaessen een aanvulling op de rest van het museum.¹⁷⁹

Vergelijking vroege en latere ontwikkelingsfase

Uit het voorgaande is gebleken dat na de dood van Peter Sarner, de inhoud van het HollandRama vanaf 1998 vanuit andere doelstellingen werd ontwikkeld. Om alles op een rijtje te zetten zal ik in deze subparagraaf de vroege ontwikkelingsfase van 1992 tot 1998 vergelijken met de latere ontwikkelingsfase van 1998 tot 2000. Naast een beschrijving van de belangrijkste overeenkomsten en verschillen tussen beide versies, zal ik in een overzichtelijk schema beide fasen naast elkaar zetten. Het moge duidelijk zijn dat de eerste versie nooit is gerealiseerd en dat de tweede versie uiteindelijk is ontwikkeld en tot op de dag van vandaag vrijwel ongewijzigd in het entreegebouw van het NOM wordt vertoond.

Vanaf het begin van de ontwikkeling van het HollandRama stelden de ontwikkelaars zichzelf de volgende opgave: *'Het ontwikkelen van een innovatief museologisch concept met een grote aantrekkingskracht voor jong en oud en ook voor een internationaal publiek.'*¹⁸⁰

Het HollandRama moest vooral een unieke, fascinerende museale attractie worden die de nieuwsgierigheid van de bezoekers en hun betrokkenheid met het Nederlandse verleden moest oproepen. Hierbij moesten zowel breuken als continuïteiten in het verleden worden gevisualiseerd. Daarnaast was vanaf het begin duidelijk dat bezoekers door het zien van het HollandRama begrip en herkenning van het nu zouden krijgen. Hierbij werd het 'nu' van Nederland gezien als een open en interculturele samenleving. Ook moest uit de presentatie blijken dat elke gebeurtenis, uit verleden en heden, evenveel versies als deelnemers kent. Dit was ook een van de redenen waarom er werd afgezien van één vaste verhaallijn. Volgens deze postmoderne opvatting over geschiedenis als sociale

¹⁷⁸ Vaesen, 'De kei van Columbus', 154.

¹⁷⁹ Idem, 155.

¹⁸⁰ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *Fondsenwerving I. HollandRama. De Opgave* (Arnhem, 9 mei 1996) 1.

constructie werd besloten in de presentatie meerdere ‘verhalen’ te vertellen; *‘Tragische en komische verhalen. Nu eens groots en meeslepend, dan weer klein en intiem.’*¹⁸¹

Verder stond de betekenisverandering van voorwerpen vanaf de allereerste ideeën centraal in het HollandRama. Bijvoorbeeld doordat voorwerpen in de ‘verhalen’ van betekenis veranderen door gebruik, door te belanden in een museum of als doordat ze als een dierbare herinnering dienen. Het HollandRama moest zo een presentatie worden waar authentieke voorwerpen de hoofdrolspelers zijn van ‘verhalen’. Verhalen over de mensen waar ze aan toebehoord hebben. Het moest dus gaan om de verhalen die voorwerpen vanwege hun verplaatsing in tijd en ruimte vertellen, zonder dat deze voorwerpen letterlijk zouden spreken. Het HollandRama bleef immers nog steeds een museale presentatie en was geen Efteling-attractie.¹⁸² Deze centrale rol van veranderende betekenisgeving van voorwerpen in de presentatie, waarbij de verhalen toch over mensen gaan, wordt mooi verwoord in het volgende citaat van Sarner:

‘Stel je voor dat het oog van de naald kon zien – en dat het niet alleen kon zien, maar bovendien kon vertellen wat er werd gezien.

Stel je voor dat een glas kon vertellen, wiens lippen het had aangeraakt.

Stel je voor dat de klok niet alleen de tijd kon aangeven, maar ook de tijd zou kunnen vertellen.

Stel je voor dat de geschiedenis van Nederland, het alledaagse leven, van de Gouden Eeuw tot heden door de stille getuigen daarvan kon worden voorgedragen.

*Stel je voor....’*¹⁸³

Om van het HollandRama een fascinerende museale attractie te maken was het volgens de ontwikkelaars noodzakelijk om in ieder geval de volgende elementen in de presentatie te verwerken: het tentoonstellen van authentieke voorwerpen, het vertellen van verhalen over mensen ter lering en vermaak en tot slot het zichtbaar maken van de Nederlandse cultuur en het alledaagse leven in een spectaculaire, zorgvuldig geënceneerde en historisch verantwoorde context.¹⁸⁴ Het resultaat van de hierboven beschreven doelstellingen uit de tijd van de samenwerking tussen Wagemakers en Sarner, moest een meeslepende en aangrijpende ervaring zijn, die bezoekers nooit meer zouden vergeten en waarbij de Nederlandse geschiedenis een deel van hun eigen geschiedenis zou worden. Bovendien zouden bezoekers middels de presentatie voortaan nooit meer met dezelfde ogen naar voorwerpen moet kijken.

¹⁸¹ Archief NOM. Toegangnummer 3.1.0. Map *Fondsenwerving I. HollandRama. De Opgave* (Arnhem, 9 mei 1996) 1.

¹⁸² Zie ook het uitgetypte interview met Niek Peters en Jan Vaessen in het archief van het NOM.

¹⁸³ Archief NOM. Toegangnummer 3.1.0. Map *Fondsenwerving I. Jan Vaessen, HollandRama. De verhalen* (Arnhem, 9 mei 1996).

¹⁸⁴ Ibidem.

Bovenstaande beschrijving van de doelstellingen van de ontwikkelaars horen duidelijk bij de vroege ontwikkelingsfase van het HollandRama toen Sarner nog leefde. Uit diverse archiefstukken uit die tijd blijkt namelijk dat ze verhalen wilden vertellen, waarbij objecten als het ware een verhaallijn zouden aanbrenge. Ook blijkt dat deze doelstellingen bij de eerste ontwikkelingsfase hoorden, omdat er gewerkt werd aan een historisch verantwoorde presentatie, waarin ook kennis over de Nederlandse geschiedenis werd gegeven en historische feiten werden gepresenteerd. In de latere versie van Gallis en Brogt verdween dit kenniselement in de presentatie.

In de latere ontwikkelingsfase, na de dood van Sarner, veranderde het HollandRama van een museale attractie naar een mix van museum en theater, van een attractie naar een theater. In tabel 1 staan de verschillen en overeenkomsten tussen de vroege en latere ontwikkelingsfase van het HollandRama. Hierdoor wordt eveneens duidelijk waarom de ontwikkelingsfase zo complex was en niet gemakkelijk te beschrijven valt.

Tabel 1 Vergelijking tussen de vroege en latere ontwikkelingsfase van het HollandRama

Samenwerking met Peter Sarner; 1992-1998 <u>DROOMMACHINE</u>	Samenwerking met Gallis en Brogt; 1998-2000 <u>HERINNERINGSMACHINE</u>
Verleden als een exotisch, vreemd land; aansluiting bij het postmoderne historische besef	Verleden niet als vreemd land; het eigen verleden, herkenbaar, eigen herinneringen
Narratieve, lineaire verhaallijn; verhalende scènes. Nadruk op verloop in de tijd	Geen verhaallijn, wel dramatische lijn; gefragmenteerde, associatieve manier van presenteren
Nog geen onderscheid tussen verleden en geschiedenis; naast het emotioneren, ook geven van historische informatie	100% verleden; eigen verleden en herinneringen daaraan Weinig historische informatie
Droommachine; museale attractie (Sarner als partner uit de attractiewereld)	Herinneringsmachine; combinatie van museum en theater (Gallis en Brogt als partners uit de theaterwereld)
Opwekken historische sensatie en nostalgie à la Huizinga dmv een verhaal (vaste, door het museum geautoriseerde betekenisstructuren)	Opwekken historische sensatie en nostalgie dmv oproepen van herinneringen aan een eigen verleden
Postmoderne aanpak; meerstemmigheid van het verleden laten terugkomen	Postmoderne aanpak; meerstemmigheid van het verleden laten terugkomen
Centrale plaats van historische voorwerpen; vertellen van hun verhaal	Centrale plaats van historische voorwerpen; oproepen van herinneringen
Bezoekers worden deel van het verhaal	Bezoekers vertellen hun eigen verhalen
Persoonlijk verleden én algemene geschiedenis	Persoonlijk verleden
Emotionele identificatie dmv een lineaire verhaallijn	Emotionele identificatie dmv herkenning en herinnering als leidraad

In zowel de eerste als tweede versie bleven het belang van authentieke voorwerpen voor de historische sensatie, het toepassen van de principes van het panorama en de noodzaak ‘het kind in ons’ op te wekken de uitgangspunten van de presentatie. Het appelleren aan het paradijselijk verlangen en het oproepen van dromen waren geen doelen op zich meer. In de tweede en uiteindelijke versie was Wagemakers echter nog steeds overtuigd van de meerwaarde van het verlangen naar het paradijs en de dromen die volgens hem deel uitmaakten van ons persoonlijke verleden en het daardoor voedden. Daarom maakt Wagemakers ook een strikt onderscheid tussen verleden en geschiedenis; verleden was in zijn visie meer dan geschiedenis. De bezoekers moesten in die zin het HollandRama als een serie scènes, objecten en filmbeelden beleven, die als vehikels moesten dienen om herinneringen aan hun persoonlijke verleden op te roepen. Op die manier werd het HollandRama in de tweede versie een herinneringsmachine in plaats van een droommachine.¹⁸⁵

Een belangrijk verschil tussen de twee ontwikkelingsfasen was dat in de eerste gesprekken over de inhoud van het HollandRama het verleden nog als een vreemd, exotisch land werd beschouwd. Dit sloot aan bij de filosofische achtergrond van het ouderwetse panorama; mensen gingen immers naar een panorama om het onbekende en exotische verleden te ervaren.¹⁸⁶ In de tweede versie werd dit uitgangspunt losgelaten en werd gekozen voor het centraal stellen van het persoonlijke en daarmee bekende verleden van de ‘herinneraar’.¹⁸⁷

Ook met betrekking tot de relatie met de rest van het museum valt een verschil te constateren tussen de eerste en tweede versie. De eerste opzet voor het HollandRama door Sarner was er namelijk op gericht bezoekers anders te leren kijken naar voorwerpen, die ze later op het museumterrein terug zouden kunnen zien. Het HollandRama diende in deze opzet dus als ‘introductie’ op de rest van het museum. Door het HollandRama te bezoeken voordat je het museumterrein op ging, zou je als bezoeker meekrijgen dat voorwerpen geen ‘dode’ dingen zijn en dat elk voorwerp een geschiedenis met zich meedraagt en een verhaal vertelt. Na de dood van Sarner werd naar de ideeën van Wagemakers, Gallis en Brogt deze lijn verlaten en werd het HollandRama veel meer een aanvulling in plaats van een introductie op de rest van het museum. In de uiteindelijke presentatie krijgt de bezoeker dingen te zien die niet mogelijk zijn op het terrein, bijvoorbeeld de openingsscène waarin de binnenkant van een molen wordt getoond. Om technische redenen kan er op het terrein zelf geen molen van de binnenkant worden bekeken.¹⁸⁸ Ook werd het HollandRama in de uiteindelijke versie complementair in de zin dat er tijdens de presentatie weinig feitelijke informatie over voorwerpen en hun historische context wordt gegeven, terwijl dat op het terrein zelf veel meer gebeurt. Het

¹⁸⁵ Wagemakers, ‘De herinneringsmachine’, 113.

¹⁸⁶ Archief HollandRama. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama. De Verhaallijn*. Rob Spreeuw, Annemiek van der Veen en Ton Wagemakers, ‘Groeten uit HollandRama’, *Nieuwsletter nr. 1* (Arnhem 22 december 1994) 1.

¹⁸⁷ Wagemakers, ‘De herinneringsmachine’, 125.

¹⁸⁸ Vaessen, ‘De kei van Columbus’, 156.

HollandRama draait om de herinneringen van de bezoekers en moest daarom een belevenis zijn en minder educatief worden opgezet dan andere museale projecten van het museum.

Verder staat in de uiteindelijke presentatie het zoeken naar de grenzen van historische fantasie centraal om net niet in de kunstscheppende fantasie terecht te komen. Om deze herinneringsmachine op gang te brengen heeft Wagemakers gebruik gemaakt van schoonheid en humor én het oproepen van verlangen, melancholie, nostalgie en weemoedigheid. Wagemakers noemt het HollandRama dan ook wel een experiment om te onderzoeken hoe je het beste herinneringen kunt oproepen. Dat de manier om dit experiment uit te voeren veel gelijkenissen vertoont met Huizinga's theorieën over geschiedenis en schoonheid en het daarbij horende begrip historische sensatie, zal in het volgende hoofdstuk nader worden uitgewerkt.¹⁸⁹

Tot slot moet de uiteindelijke versie van het HollandRama ook in de tijdsgeest worden begrepen. Eind jaren negentig van de vorige eeuw wilde vrijwel ieder zichzelf respecterend museum 'verhalen vertellen' als vernieuwende aanpak om publiek te bereiken en als aantrekkelijke manier om kennis over te dragen. Ook bij de ontwikkeling van het concept van het HollandRama is geprobeerd deze aanpak te realiseren. Waar in de vroege ontwikkelingsfase deze aanpak door middel van een narratieve presentatie en verhalende scènes zou worden gerealiseerd, werd dit in de latere ontwikkelingsfase door middel van een associatieve gefragmenteerde presentatie nagestreefd. In de vroege ontwikkelingsfase redeneerde Wagemakers vanuit het idee dat het narratief met een begin, midden en einde een gebeurtenis construeert. In een terugblik op deze eerste overtuigingen laat Wagemakers weten dat verhaal en werkelijkheid op die manier echter wel op gespannen voet met elkaar staan en de vraag blijft bestaan of je hiermee historische kennis overdraagt. Los van deze filosofische twijfel werd het doel om kennisoverdracht via afgeronde verhalen over te brengen, steeds meer losgelaten naarmate de ontwikkeling van het HollandRama vorderde. Tussen de vroege en latere ontwikkelingsfase werd er nog wel gebrainstormd over het invoegen van een emotionele verhaallijn door middel van zoveel mogelijk kleine historische verhaaltjes, maar deze lijn werd uiteindelijk ook losgelaten. Volgens Wagemakers kwam dat omdat het gefragmenteerde scenario van Gallis en Brogt dat niet meer toe liet. Uiteindelijk is het HollandRama dan ook geen verhaal geworden. Het verloop van de presentatie is niet episch, wat bijvoorbeeld blijkt uit het vele gebruik van gemonteerde beelden. Vanaf 1998 raakte Wagemakers steeds meer overtuigd om elk verhaaltje in de kiem te smoren of zelfs om geen verhaal te maken. Naarmate zijn overtuiging groeide een herinneringsmachine van het HollandRama te maken, wilde hij steeds minder vasthouden aan afgeronde verhalen met door het museum geautoriseerde betekenisstructuren. Hij wilde in het HollandRama juist op innovatieve wijze de bezoeker middelen aanbieden die hen zouden uitlokken hún verhalen te vertellen. Dit was dan volgens Wagemakers ook het inhoudelijk innovatieve aan het HollandRama.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 117.

¹⁹⁰ Idem, 120.

De belangrijkste conclusie uit het voorgaande is dat er een belangrijke scheiding in de relatief lange ontwikkelingsperiode van het HollandRama is aan te brengen: de vroege ontwikkelingsfase vóór de dood van Sarner en de latere ontwikkelingsfase na de dood van Sarner. In het vervolg zal ik deze fasen dan ook aanduiden als ‘vroege’ danwel ‘late(re)’ ontwikkelingsperiode- of fase.

3.2 Conclusie

Het project HollandRama begon met de opdracht: het ontwikkelen van een Hollands panorama met gebruikmaking van oude en moderne technieken. Het moest in ieder geval een vernieuwende museale attractie worden die bezoekers zou aantrekken. Een museale attractie, waarin de symbiose van attractie en museum besloten lag. Na de dood van Sarner werden mensen uit de theaterwereld aangetrokken die een andere koers gingen varen. Het HollandRama transformeerde van een droommachine naar een herinneringsmachine.

De eerste filosofische gedachten over wat het HollandRama zou moeten zijn, waren niet erg concreet. Alle ontwikkelingen vanaf de start van de bouw van het HollandRama en zeker na de onverwachte dood van Sarner zouden uitwijzen dat het grootste gedeelte van het gedachtegoed van Wagemakers zoals hij dat in de vroege ontwikkelingsfase tot 1998 verwoordde niet in de praktijk werd uitgevoerd. Enerzijds doordat Wagemakers na de dood van Sarner nieuwe mensen met nieuwe visies op het project als partners aantrok. Deze nieuwe partners wilden niet louter al bestaande ideeën uitvoeren, maar juist hun stempel op het project drukken.¹⁹¹ Anderzijds omdat er met verschillende partijen en daardoor met uiteenlopende en soms conflicterende belangen rekening moest worden gehouden. Dit is natuurlijk een anachronisme; anno 2010 heb ik immers kennis kunnen nemen van al deze ontwikkelingen. Hoe het ook zij, de eerste ideeën van Wagemakers hebben in combinatie met de daarop volgende keuzes van diverse andere ontwikkelaars voor het eindresultaat in 2000 gezorgd. Dit eindresultaat kan niet begrepen worden zonder kennis te hebben van het gehele ontwikkelingsproces van a tot z. Wat in ieder geval ook duidelijk moge zijn is dat Wagemakers en Sarner aanvankelijk vrijwel op een lijn zaten wat betreft de invulling van het HollandRama, maar dat na de dood van Sarner de ideeën over die invulling drastisch zijn veranderd. Had Sarner blijven leven dan was het HollandRama veel meer een verhaal geworden. In deze eerste versie was het bovendien nog de bedoeling een beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis te produceren; het moest immers nog historische feiten bevatten. In de versie van Gallis en Brogt was dit geen doel meer en in deze versie wordt dan uiteindelijk geen beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in educatieve zin geproduceerd. Op welke manier er dan wel een beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in het HollandRama wordt geproduceerd, zal in het volgende hoofdstuk aan bod komen.

¹⁹¹ Interview Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM Arnhem.

In de eerste versie had het HollandRama dus nog een duidelijke verhaallijn die door middel van voorwerpen zou moeten worden ‘verteld’. In de latere en uiteindelijke versie ontbrak deze verhaallijn, maar zat er wel een dramatisch lijn in. De ontwikkelaars van het HollandRama wilden namelijk geen compleet verhaal van de Nederlandse geschiedenis vertellen en sluit daarmee aan op de huidige trend van musea. Daarmee was het HollandRama echt vernieuwend in die tijd en haar tijd ver vooruit. Wagemakers was één van de eerste museale entrepreneurs die het persoonlijk verhaal als uitgangspunt nam voor zijn werk. Er was in die tijd nog niet veel ervaring met en onderzoek gedaan naar deze invalshoek. Hoe persoonlijke herinneringen het beste konden worden opgeroepen, was nog niet duidelijk. In die zin was Wagemakers een pionier op dit terrein en maakte hij met het HollandRama de belofte van ‘vernieuwende’ museale attractie waar. Het uitgangspunt om het persoonlijke verhaal centraal te stellen kan ook als een uitvloeisel van eerdere ontwikkelingen in de geschiedwetenschap worden gezien, namelijk de ontwikkeling van de mentaliteitsgeschiedenis.

Tot slot ben ik via de diverse interviews te weten gekomen dat bedrijfseconomische redenen een belangrijke rol hebben gespeeld in de late ontwikkelingsfase. Het hele HollandRama-project was in 1998 inmiddels onder grote financiële druk en tijdsdruk komen te staan. Vooral deze druk deed Wagemakers snel zwichten voor de ideeën van Gallis en Brogt. Ook Vaessen stemde in deze specifieke context in met de ideeën van Gallis en Brogt om een narratieve verhaallijn los te laten. Ideële of inhoudelijke overwegingen speelden bij deze koerswijziging mijns inziens een secundaire rol. Dat diverse ontwikkelaars deze koerswijziging betreurden, blijkt uit de diverse archiefstukken en de interviews. Hoe het ook zij, de uiteindelijke presentatie is een gefragmenteerde en associatieve combinatie van theater en museum geworden. Op basis van deze presentatie zal ik in het volgende hoofdstuk analyseren wat voor soort beeld dat van ‘de’ Nederlandse geschiedenis heeft opgeleverd.

Waar het de ontwikkelaars voornamelijk om ging, was het creëren van een museale topattractie als onderdeel van het gehele nieuwbouwproject ter vernieuwing en daarmee redding van het in het slop geraakte museum. Het HollandRama fungeerde in het hele nieuwbouwproject ‘Ingang naar de Toekomst’ als het ware als de kers op de taart der vernieuwing van het museum.

Hoofdstuk 4

HollandRama: een panoramische ervaring?

In dit laatste hoofdstuk vóór de slotbeschouwing zal ik tot de daadwerkelijke beantwoording van mijn centrale vraagstelling en de daarbij horende deelvragen komen. Dit zal ik doen door allereerst een beschrijving van de HollandRama-presentatie te geven. Daarnaast zal ik aan de hand van mijn eigen kwalitatief analyseschema, zoals beschreven in het eerste hoofdstuk, mijn centrale vraagstelling beantwoorden: welk beeld produceert het HollandRama van ‘de’ Nederlandse geschiedenis? Via enkele dimensies probeer ik een duidelijk overzicht te schetsen van het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in het HollandRama. Dit beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in het HollandRama zal ik tegelijkertijd vergelijken met het beeld daarvan uit enkele door mij geselecteerde schoolboeken van twee geschiedenismethoden die in dezelfde periode werden uitgegeven. Tenslotte zal ik in de conclusie een korte samenvatting van het betoog geven en tot een antwoord komen op de centrale vraagstelling van dit onderzoek.

Voordat ik echter tot de objectbeschrijving van het HollandRama overga, wil ik eerst een paar kanttekeningen maken. Zo is de beschrijving van de HollandRama-presentatie niet uitputtend. Het HollandRama is namelijk een uitgebreide en gelaagde presentatie die moeilijk met woorden valt te omschrijven. Je moet het eigenlijk gewoon zien om je er een beeld van te kunnen vormen. Om de lezer toch enigszins een beeld mee te geven van het HollandRama, kan een objectbeschrijving van het HollandRama niet ontbreken. Deze baseer ik op mijn eigen bezoekerservaringen, dus op de presentatie zoals hij nu is. Uit de archiefstukken blijkt dat er niet drastisch veel is veranderd aan de presentatie sinds de opening in 2000. Het enige dat is weggehaald zijn de verbindende homevideo’s tussen de verschillende panorama’s. In deze homevideo’s werden diverse Nederlandse gezinnen aan de bezoekers geïntroduceerd om een persoonlijk en verbindend element aan de presentatie toe te voegen. Ook werd hierdoor een expliciete link naar het hedendaagse Nederland (anno 2000) gelegd.¹⁹² Uit bezoekersonderzoek in 2000 bleek echter dat de mensen in deze filmpjes niet goed werden verstaan en dat de beelden van slechte kwaliteit waren. Bovendien vonden bezoekers deze homevideo’s niet bij de rest van de presentatie passen. Daarmee werd de bestaansreden van deze video’s als verbindend en amuserend element van de presentatie ondermijnd en werd besloten deze homevideo’s uit de presentatie te schrappen.¹⁹³ Deze homevideo’s werden vervangen door een voice-over; de bezoeker hoort nu een vrouwenstem die de diverse panorama’s ‘aan elkaar praat’. Uit hetzelfde

¹⁹² Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama. Rechten en Ontwerp 1999-*. Janine Brogt en Paul Gallis, *Overzicht van tien mogelijke panorama’s voor HollandRama. Versie: 9 februari 1999* (Arnhem 1999) 1.

¹⁹³ Geert&Jurgens Marktonderzoek, *Publieksonderzoek 2000*, 21.

publieksonderzoek bleek namelijk dat de samenhang tussen de diverse panorama's niet duidelijk was. Om dit te ondervangen werd besloten om een voice-over aan de presentatie toe te voegen. Na het weghalen van de homevideo's en het toevoegen van de voice-over is de presentatie sinds 2000 nagenoeg hetzelfde gebleven. De basis van de presentatie wordt nog steeds gevormd door de zes op etnologische thema's gebaseerde panorama's. Op basis van deze zes ongewijzigde panorama's heb ik het HollandRama geanalyseerd en zal ik mijn centrale vraagstelling beantwoorden.

Verder is het van belang om te weten dat het HollandRama bestaat uit twee gedeelten: een voorruimte, die als introductie op de rest van het HollandRama fungeert, en een presentatie in de capsule zelf. Deze presentatie is het voornaamste onderdeel van het HollandRama en staat in dit hoofdstuk centraal. Aan de wachtruimte zal ik kort aandacht besteden, omdat deze toch ook bij het gehele HollandRama hoort. Maar het antwoord op mijn hoofdvraag zal ik baseren op de presentatie in de capsule zelf. Binnen het kader van deze thesis heb ik namelijk niet de tijd of de plaats om beide gedeelten van het HollandRama uitgebreid te analyseren.

4.1 Panoramabeschrijving

Lopend naar de ingang van het HollandRama zie je direct een vitrine met daarin alle Holland-attributen die je maar kunt bedenken: klompen, Delfts blauw servies, tulpen, melkbussen enzovoort. Op de achtergrond hoor je het nummer 'Vijftien miljoen mensen' van Fluitsma & Van Tijn. Terwijl je na deze clichématige introductie door de ingang loopt, zie je drie in het oranje uitgedoste blanke Nederlandse poppen; een man, vrouw en kind met de Nederlandse driekleur geschminkt op de wangen, waarbij de man een Volendammerbroek draagt en het kind een Gullit rasta petje op zijn hoofd heeft. Kortom: het clichématige beeld van 'de Hollander' anno 2000.

Na al die clichés stuit je op een volgende glazen vitrine waarin gewone Nederlanders (poppen) in al hun variatie worden getoond. Op de vitrine staat met grote witte letters: 'Je bent wat je eet.' Deze zin staat ook in het Duits en in het Engels op de vitrine waarin diverse in het oranje geklede Nederlanders met verschillende achtergronden aan een eettafel zitten. De Surinaamse Nederlander eet boerenkool met worst, de Chinese Nederlander eet pizza, de Turkse Nederlander zit met bakken afhaal chinees aan tafel en de 'autochtone' Nederlander eet taco's. Mijn eerste indruk van dit tafereel was dat Nederland hiermee als letterlijk als multicultureel land wordt geportretteerd. Al gaat deze nadruk op het 'multiculturele' aspect van de Nederlandse cultuur, niet verder dan het tonen van de internationale invloeden in de Nederlandse eetcultuur. Na de typisch 'Hollandse' introductie, waarbij alle clichés over Nederland naar voren komen, maakte de 'multiculturele' vitrine daarna direct een einde aan mijn verwachting een standaard, clichématig en weinig uitdagend beeld over 'de' Nederlandse cultuur en geschiedenis voorgeschoteld te krijgen.

Het overige gedeelte van de voorruimte van het HollandRama toont vooral twintigste-eeuwse foto's en objecten die als 'typisch' Nederlands worden beschouwd, zoals oude beschuitblikken,

strooppotten van De Ruyter, oude foto's van Nederlanders op vakantie met de caravan en vrouwen gehuld in verschillende streekdrachten. Maar ook minder 'typisch Nederlandse' voorwerpen zoals speelgoedautootjes, een poppenhuis en een film over de mode in de jaren vijftig van de vorige eeuw. In drie kleine paviljoens zie je wat Nederlanders anno 2000 aten, hoe ze zich kleedden en waar ze woonden. Rondom deze paviljoens staan diverse opstellingen met voorwerpen, foto's en amateurfilmpjes om terug te blikken in de twintigste eeuw. Hierbij wordt veel aandacht besteed aan kinderspeelgoed uit verschillende fasen van de twintigste eeuw. Verder kun je in de wachtruimte letterlijk inleven in 'een ander', door je hoofd boven het geschilderde lichaam van bijvoorbeeld een politieagent, een moslima, een Zeeuws meisje of een skater te plaatsen. Dit is vooral leuk voor kinderen die zichzelf meteen in een spiegel kunnen zien als 'politieagent' of 'Zeeuws meisje'. Een ander opvallend aspect in de wachtruimte zijn de foto's van Turkse, Italiaanse, Spaanse en Marokkaanse gastarbeiders. Deze foto's hangen tussen allerlei oude foto's van 'autochtone' Nederlanders die alledaagse dingen doen zoals het bezoeken van het strand, het maken van een fietstochtje en het vieren van vakantie. Bij mijn eerste bezoek aan het HollandRama vroeg ik me bij deze foto's direct af: waarom worden deze verschillende Nederlanders getoond? Ik vroeg me überhaupt bij alle getoonde films, voorwerpen en foto's af welk achterliggend idee ten grondslag lag aan de gekozen objecten en in hoeverre deze voortentoonstelling in het verlengde lag van de presentatie in het HollandRama zelf.

Vrij snel werd me duidelijk dat noch een multicultureel, noch een 'typische Nederlands' beeld van de Nederlandse cultuur in deze voortentoonstelling consistent naar voren wordt gebracht. Ik kreeg als bezoeker geen duidelijk 'verhaal' mee om me te kunnen voorbereiden op de inhoud van het HollandRama. Deze onduidelijkheid wordt ook deels veroorzaakt door het feit dat er in de voortentoonstelling nergens informatiebordjes met uitleg over de getoonde objecten staan. Ook staan er geen informatiebordjes met uitleg over de presentatie in het HollandRama zelf, met uitzondering van de slogan 'Een wonderlijke reis' bij de ingang van het HollandRama. Als bezoeker weet je dan nog steeds vrij weinig over wat je kan verwachten van de presentatie. Dit geeft het geheel een mysterieuze sfeer, wat nog verder wordt vergroot doordat in de wachtruimte een gedeelte van het koperen ei zichtbaar wordt waarin de presentatie zich bevindt. Het mysterieuze en desoriënterende effect van een panorama, zoals Wagemakers dit bedoelde, begint dus al in de voorruimte.

Het mysterieuze effect van de voorruimte gaat enigszins verloren als je vervolgens de zaal binnenloopt die wordt geopend door een tweetal medewerkers van het museum. Zodra je binnenloopt zoeken alle bezoekers een plekje op een van de banken, waarbij kinderen schreeuwen en ruziën over waar te zitten. Op dat moment krijg je niet het door de makers bedoelde gevoel in een spannende en mysterieuze 'andere' wereld te stappen, maar eerder het gevoel in een pretpark te zijn beland. Als er dan nog iets overblijft van je 'mysterieuze' gevoelens omtrent de presentatie, dan worden deze totaal de grond in geboord door het standaardverhaaltje van de portier die je vertelt wat er zo ongeveer gaat

gebeuren tijdens de eerste paar minuten. En verder dat je niet mag eten, drinken of fotograferen tijdens de presentatie. En of je even je mobiele telefoon wilt uitschakelen.

Als de presentatie dan toch eindelijk begint, dan merk je meteen dat het platform, waarop de banken zich bevinden, gaat bewegen. De achterste banken komen omhoog en de voorste gaan omlaag, zodat iedere bezoeker een goed zicht heeft op de presentatie. Iedereen kijkt naar beneden om te kunnen snappen wat er gebeurt. Het enige dat je daar ziet is een vaag licht dat van kleur verandert en de roostervloer waaruit het platform bestaat. Ondanks het feit dat de portier deze gebeurtenissen net heeft aangekondigd, ben je hierdoor toch verrast. Ondertussen hoor je op de achtergrond muziek van een strijkorkest dat lijkt op 'De Zomer' van de 'Vier Jaargetijden' van Vivaldi. Deze, overigens speciaal voor het HollandRama gecomponeerde muziek, is erg mooi en emotioneert me. Het mysterieuze effect is weer terug.

Het licht onder de vloer van de capsule gaat uit. De presentatie begint nu echt met een filmpje waarin je een Nederlands landschap van bovenaf in kleurenbeelden ziet tussen diverse wolkenflarden door. Plots klinkt er een vrouwenstem door de zaal die de presentatie met de volgende woorden introduceert: *'We gaan op zoek naar de herinneringen van Nederland. Flarden van herinneringen komen bij ons op. Zoals je vanuit een vliegtuig naar beneden kijkt, breken de wolken soms open en vangen we een blik op van het landschap daar beneden.'*¹⁹⁴ Wie deze vrouw is, blijft de rest van de presentatie onbekend. Op de achtergrond hoor je ondertussen nog steeds de indrukwekkende muziek. Een zacht briesje lijkt door de zaal te waaien en ik krijg kippenvel. Ik ben benieuwd wat er zal volgen.

Het filmscherm verdwijnt en een zwart doek recht voor je, dat onderdeel uitmaakt van het gehele koepelvormige zwarte doek boven het platform waarop je zit, opent zich voor het eerste panorama. Het thema van dit panorama is 'De molen en de vier seizoenen'.¹⁹⁵ Dat dit thema zich aandient, krijg je als bezoeker niet bewust mee. Dat weet ik als onderzoeker uit de archiefstukken. Het enige dat je als bezoeker hoort is een vrouwenstem die heel kort vertelt wat je te zien krijgt. Deze stem is moeilijk te verstaan. Het panorama begint met een blik op het interieur van een nagebouwde molen. De wieken draaien en de radars malen. Het panorama verbreedt zich; achter de wieken en naast de molen zie je een zomerlandschap. Dit landschap verglijdt naar het voorjaar, vervolgens naar het vroege voorjaar waarin net is gezaaid en tot slot naar de winter. Deze volgorde is niet chronologisch. De akker is geploegd, de voren zijn nog zichtbaar. Hier en daar ligt wat sneeuw op de akker en in de verte zie je kale bomen. De schilderachtigheid van een mooi Hollands landschap wordt door dit panorama zichtbaar. De capsule sluit zich en aansluitend schuift het filmscherm, overigens niet geheel geruisloos, voor het zwarte doek en worden er een aantal oude filmbeelden getoond. Op deze beelden zie je mensen brooddeeg kneden en allerlei ambachten beoefenen die komen kijken bij het produceren van 'ons dagelijks brood'. Beelden van het bakken van brood en een knaap met een bakkersfiets

¹⁹⁴ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Zonder auteur, *The story told inside HollandRama...* (Arnhem, z.d.).

¹⁹⁵ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. *HollandRama, scenario versie oktober 1999*. Door Janine Brogt en Paul Gallis, oktober 1999 (Arnhem 1999).

komen voorbij. Het eerste panorama is geëindigd. Het platform beweegt zich weer, van rechts naar links, naar het tweede panorama toe. Onbewust is dit niet logisch, omdat het logischer zou zijn om bij het volgen van een presentatie van links naar rechts te bewegen. Op dit punt kom ik later in dit hoofdstuk bij mijn dimensieanalyse nog terug.

Het tweede panorama toont een groot en stil heidelandschap. Een overgang tussen deze en het vorige panorama wordt gecreëerd door de vrouwenstem die vertelt: *‘Nederland kent niet alleen vruchtbare poldergronden, maar ook armere uitgestrekte zandgronden.’* Het enige dat je hoort is een blatende kudde schapen. Een schaapherder en een hond vergezellen de kudde. Een paard met wagen rijdt langzaam weg op een zandpad. De vrouwenstem sluit dit weidse panorama af met de woorden *‘Eeuwenlang maakten zwervende herders en hun kuddes onderdeel uit van de uitgestrekte heidegronden’*.¹⁹⁶

Daarna beweegt het platform van rechts naar links naar een interieur van arme keuterboeren die eind negentiende eeuw leefden. In het interieur staat een spinnenwiel. De vrouwenstem laat weten dat deze arme boeren door middel van het spinnen en weven van de wol van de schapen op de heide een centje bijverdienden om rond te kunnen komen. Door deze scene aan te laten sluiten op het heidelandschap ontstaat er een overgang in de tijd van preïndustrieel Nederland naar industrieel Nederland. Ook wordt de verbinding tussen het wol van de schapen en het spinnen van die wol duidelijk. We gaan weer verder in de tijd; het platform beweegt zich naar het interieur van een kousenfabriek uit de jaren zestig van de vorige eeuw. Je ziet een vormmachine die voor het testen van nylonkousen stond opgesteld. De vrouwenstem deelt mee dat iedere nylonkous individueel op kwaliteit werd getest. Op de achtergrond hoor je het geluid van draaiende naaimachines. Nog verder naar het heden toe beweegt het platform zich naar beneden en wederom van rechts naar links, naar een moderne T-shirtshop. We zijn weer terug in 2000. De vrouwenstem deelt mee dat gekleurde en bedrukte T-shirts laten zien waarmee de drager of draagster zich wil identificeren. Bijvoorbeeld met een oranje T-shirt, de nationale kleur van Nederland. Vooral tijdens internationale voetbalwedstrijden en de nationale feestdag bij uitstek, Koninginnedag, wordt dit ‘oranjegevoel’ bij Nederlanders opgewekt.

De diafragmaopening sluit zich en het filmscherm schuift hoorbaar voor het zwarte doek. Het derde panorama is begonnen, het panorama over Koninginnedag. Filmbeelden van feestende mensen op Koninginnedag vanaf ongeveer 1980 tot aan 2000 komen voorbij. Vervolgens opent het zwarte doek zich weer en beland je in een bioscoop van de jaren vijftig van de vorige eeuw. Op het bioscoopscherm zie je een Polygoonjournaal van de verjaardag van koningin Juliana in 1958. Het defilé op Soestdijk trekt voor de neus van de koningin voorbij. De vrouwenstem informeert ons tussendoor over het feit dat deze schokkerige filmbeelden voor die tijd voor veel mensen een wonder van techniek waren. Deze scène wordt gevolgd door een kijkje in een nog oudere bioscoop. Je ziet het

¹⁹⁶ Archief NOM. *The story told inside HollandRama.*

publiek zitten dat kijkt naar de viering van de verjaardag van Koningin Wilhelmina in Sneek. Op de achtergrond hoor je begeleidende pianomuziek. Daarna ga je nog verder terug in de tijd en beland je in het interieur van een cinematograaf. Hier wordt een stomme film over de kroningsfeesten van koningin Wilhelmina in Amsterdam in 1898 vertoond. Een pianola zorgt voor de begeleidende muziek.

Het panorama over Koninginnedag is voorbij en het vierde panorama over het leven in een stadje aan de zee begint. Op het filmscherm zie je beelden van een heftige storm, een raam van een huis dat door de wind dichtslaat en daardoor breekt en water dat tegen een dijk omhoog klotst. De vrouwenstem verklaart dat een groot deel van Nederland onder de zeespiegel ligt en dat het land door dijken wordt beschermd tegen het water. *'Storm en overstromingen vormen onze grootste natuurlijke bedreiging.'*¹⁹⁷ Kort voordat het filmscherm zal verdwijnen vertelt de vrouw over de dramatische watersnoodramp van 1953, die door de Zeeuwen 'de Ramp' wordt genoemd.

Wanneer het filmscherm is verdwenen, opent de capsule zich weer. Het platform beweegt zich van rechts naar links op zo'n manier dat je dwars door een dijk heen langzaam het landschap en een dorp daarachter ziet verschijnen. Je ziet een grote kerk in het centrum van dit dorpje, waar een begrafenisstoet naartoe loopt. De vrouw informeert je over de belangrijke rol die de kerk innam in de hechte gemeenschap achter de dijk waar mensen rouwden om de slachtoffers die het water had geëist. Maar ook vreugde werd in dergelijke gemeenschappen gedeeld, vooral bij bruiloften. Bij deze bruiloften ging de bruid niet gekleed in een witte bruidsjaпон, maar in een kostbare variant van de lokale klederdracht. Het platform beweegt zich naar beneden waar we een goed gevulde linnenkast van een bruid zien. De vrouw informeert ons weer over deze overgang; de bruid kreeg als bruidschat een kast vol met linnen mee, die het toekomstige echtpaar de rest van hun leven kon gebruiken.

De capsule sluit en het vijfde panorama dient zich aan. Op het beeldscherm zie je oude beelden van een strenge winter in Nederland. Kinderen die een sneeuwballengevecht houden, mensen die zout strooien en een man die op een spekgladde straat met de fiets onderuit gaat. Het publiek lacht. Ondertussen hoor je de inmiddels bekend klinkende vrouw zeggen dat *'strenge winters achteraf vaak een gevoel van nostalgie opwekken.'* Het filmscherm verdwijnt en het zwarte doek opent zich langzaam, waarna je belandt in een huiskamer uit de jaren zestig. De radio van Philips staat aan en je hoort de stem van de radiopresentator die verslag uitbrengt van de beroemde Elfstedentocht van 1963. Daarna beweegt het platform zich van links naar rechts en zie je een weids winterlandschap; een bijna verlaten ijsvlakte, waarbij je zowel boven als onder het ijs kunt kijken. De vrouw legt door haar woorden een verband met het heden: *'schaatsen op natuurijs is een sport die nog steeds door jong en oud wordt beoefend.'* Op de achtergrond hoor je weer de prachtige muziek van het strijkorkest. Terwijl je dit landschap verlaat doordat het platform zich weer naar rechts beweegt, zie je een fiets onder het ijs liggen. Dit beeld wordt gevolgd door een interieur vol met oude en moderne fietsen. Op de daarop

¹⁹⁷ Archief NOM. *The story told inside HollandRama.*

volgende reeks filmbeelden zie je mensen gedurende verschillende perioden in de twintigste eeuw op allerlei soorten fietsen voorbij komen; oude en nieuwe, bakkersfietsen en kinderfietsen, racefietsen en omafietsen. Een nationale mythe van buitenlanders over Nederland dat het een fietsland is, wordt door de vrouw enigszins ontkracht door te vermelden dat de fiets pas minder dan honderd jaar geleden onderdeel werd van het Nederlandse straatbeeld nadat de fiets eerst in Frankrijk en Engeland werd uitgevonden.

De capsule opent zich wederom voor het vijfde panorama over het leven in een kleine vestingstad aan het einde van de achttiende eeuw. In dit panorama beweegt het platform zich door het herenhuis van de rijke zeekapitein Roemer Flacq. Je ziet de diverse kamers van zijn huis die zijn gevuld met prachtige authentieke historische voorwerpen en die expliciet verwijzen naar de rijkdom van de Gouden Eeuw en de daarbij horende verre reizen van koopmannen als Roemer Flacq. Daarmee wordt in deze scene ook impliciet naar het koloniale Nederlandse verleden verwezen.

We verlaten het prachtige huis van Roemer Flacq doordat het platform zich naar links beweegt naar de rest van de stad waarin zijn huis staat. Je ziet een gracht met daaraan rijke panden, maar naarmate het platform zich steeds verder naar links beweegt zie je ook de armere gedeelten van de stad. Stadsgeluiden worden onderbroken door de vrouw die ons vertelt dat het niet overal even veilig en welvarend was in de stad. Het panorama eindigt dan ook in een armoedige, smalle steeg waar je geluiden van een smidse, kletterend water en een blaffende hond hoort.

Het platform beweegt zich verder naar links en we komen terecht in het interieur van een hoge protestantse kerk. De inrichting is sober, de glas en lood ramen laten een mooi lichtspel zien. Nederland is een land van koopmannen en dominees, vertelt de vrouw. Langzaam stijgt het platform, totdat je je bevindt in het topje van de kerktoren. De kerkklokken luiden en vanuit de toren heb je uitzicht op de vestingstad die erg klein lijkt vanaf zo'n hoogte. De capsule sluit zich en je keert terug naar het heden: op het filmscherm wordt de werking van het HollandRama, inclusief alle technieken in beeld gebracht.¹⁹⁸ Hierdoor zou je denken dat het hele mysterieuze en spannende effect van de presentatie teniet wordt gedaan, maar vreemd genoeg is dat niet zo. Het wekt juist je interesse.

Zoals uit de bovenstaande beschrijving van het HollandRama blijkt, is de presentatie erg afwisselend en fragmentarisch van opzet. (Zie ook tabel 2 voor een korte beschrijving van de zes panorama's). De reden hiervoor is dat Wagemakers, vanuit zijn doel om mensen uit te lokken hun eigen verhalen te vertellen, elk verhaallijntje in de kiem wilde te smoren.

¹⁹⁸ Een groot deel van de beschrijving van de diverse panorama's heb ik gebaseerd op mijn eigen aantekeningen en op het archiefstuk: Archief NOM. Map *HollandRama. De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, *Verhalen over HollandRama* (Arnhem, z.d.).

Tabel 2: Zes panorama's van HollandRama met beknopte opsomming van de inhoud.

Panorama's en etnologische thema's (tussen haakjes)	Inhoud (beknopt)
<i>Panorama I:</i> 'De molen en de vier seizoenen' (voeden)	<ul style="list-style-type: none"> -Interieur molen, weids panorama (3d-decor) van een akkerlandschap beginnend bij de zomer, eindigend bij de winter -Reeks bakkerattributen, oude ambachten (filmbeelden)
<i>Panorama II:</i> 'Heidelandschap (kleden)	<ul style="list-style-type: none"> - Weids panorama van een heidelandschap (3d-decor); blatende kudde met schaapherder en hond. - Interieur van keuterboer met spinnenwiel, naaiatelier, kousenfabriek, T-shirtwinkel
Panorama III: 'Koninginnedag' (feesten)	<ul style="list-style-type: none"> - Filmbeelden van gebeurtenissen en feestvierende mensen op Koninginnedag (Beatrix) - Nationaal gevoel; verwijzing interlandvoetbal (filmbeelden) - Bioscoop jaren vijftig, polygoonjournaal koningin Juliana (filmbeelden en decorstukken) - Cinematograaf jaren twintig, koningin Wilhelmina (filmbeelden en decorstukken)
<i>Panorama IV:</i> 'Leven in een stadje aan de zee' / 'Hindeloopen' (rituelen)	<ul style="list-style-type: none"> - Stormbeelden (film), Zeeuws dorpje achter de dijk (3d-decor) - Begrafenisstoet in het dorpje, bruiloft, textielkast, streekdracht
<i>Panorama V:</i> 'Winterlandschap; Elfstedentocht 1963' (vrije tijd)	<ul style="list-style-type: none"> -Interieur; huiskamer uit de jaren zestig (authentieke objecten) - Weids panorama: winterlandschap, ijs, verslag van de Elfstedentocht, fiets onder het ijs (3d-decor) - Filmbeelden van fietsende Nederlanders. Oude en nieuwe fietsen (authentieke objecten)
<i>Panorama VI:</i> 'Leven in een kleine vestingstad eind achttiende eeuw; Gouda' (wonen)	<ul style="list-style-type: none"> - Interieur achttiende-eeuws herenhuis van zeevaarder Roemer Flacq (3d-decor en authentieke objecten) - Armere gedeelten van de stad - Sobere protestantse kerk - Uitzicht op de vestingstad vanuit de kerktoren - Slotscene; terugkeer naar het heden; techniek van het HollandRama

Wagemakers, Gallis en Brogt wilden voorkomen dat er afgeronde verhalen met vaststaande betekenisstructuren zouden worden vertoond. Dus ieder beeld moest telkens weer een verrassende wending tot stand brengen. De presentatie moest ontregelend werken en door de snelle afwisseling van beelden zou er geen specifieke betekenisvorming in relatie tot dat beeld kunnen ontstaan. Daarnaast was het Wagemakers' uitgangspunt om de bezoeker nooit in een ritme terecht te laten komen, zoals in

een beeldverhaal met steeds hetzelfde begin, midden en eind wel het geval zou zijn. In het HollandRama moest een dergelijk ritme onderbroken worden door de op elkaar volgende beelden iedere keer weer een onverwachte invulling te geven die de bezoeker niet zelf kon bedenken. De technische hoogstandjes, de verrassende opeenvolging van filmbeelden en de slimme decorbouw waren middelen van de ‘machine’ die werden ingezet om aan te zetten tot wisselende gemoedsstemmingen. Het ene beeld moest tot weemoed leiden, het andere weer tot lachen. Hierbij moest de techniek van de herinneringsmachine de presentatie van de inhoud ondersteunen. De presentatie van de inhoud moest immers alleen ‘aanzetten tot vele verhalen’ geven, terwijl de multimediale techniek en de opbouw van de presentatie diverse emoties bij de bezoeker moesten aanspreken.¹⁹⁹ Hiermee koos Wagemakers ervoor om de betekenis die bezoekers aan bepaalde scènes of filmbeelden hechtten prioriteit te verlenen boven het herkennen van historische feiten.²⁰⁰

Doordat de beelden herkenbaar, maar niet lokaliseerbaar zijn, blijven het ‘algemene beelden’. Op die manier zou er volgens Wagemakers een ruimte ontstaan waarop ieder zijn eigen herinneringen kon projecteren. Op niet-verhalende wijze zou de bezoeker op die manier zijn herinneringen en verlangens verbeeld zien in de presentatie. Deze fragmentarische aanpak baseerde Wagemakers op de dichtkunst; het verloop van de ‘ervaringen’ van de bezoeker moest associatief en subjectief zijn net zoals in de poëzie. Door de scènes en filmbeelden in een zo open mogelijke, losse structuur te plaatsen zou de eigen verbeelding van de bezoeker de meeste ruimte krijgen. Wagemakers vergeleek het HollandRama daarom ook met een gedicht, waarbij het niet ging om *‘het leren van historische feiten, maar om het ondergaan van gevoelsstemmingen en eerste indrukken, het zich laten meevoeren op de golven van de beeldassociaties naar je eigen herinneringen.’*²⁰¹

4.2 Huizinga, Ricoeur en het ‘HollandRama-plot’

*‘Het HollandRama is geen geschiedenislesje, maar wil de bezoekers van het NOM de oorspronkelijke sfeer van vroeger laten voelen.’*²⁰²

Dit citaat verwoordt precies wat Wagemakers met het HollandRama wilde bereiken; niet zozeer het verschaffen van historische kennis, alswel het oproepen van emoties en herinneringen bij de bezoekers. Het voornaamste doel was dus om via het oproepen van persoonlijke herinneringen aan je eigen verleden mensen te emotioneren of sensibiliseren. De gedachtegang hierachter was dat de rest van het museum de bezoeker al genoeg historische informatie bood en dat het HollandRama zich daar juist van moest onderscheiden; het moest mensen vooral emotioneren in plaats van onderwijzen. Ook met het oog op de veranderde historische cultuur aan het einde van de vorige eeuw en om te kunnen

¹⁹⁹ Wagemakers, ‘De herinneringsmachine’, 123.

²⁰⁰ Idem, 120.

²⁰¹ Idem, 121.

²⁰² Paul Spies, folder over het HollandRama uit het openingsjaar (zonder titel) (Arnhem 2000).

blijven concurreren met andere vormen van historisch toerisme, werd besloten om van het HollandRama een vernieuwende museale attractie te maken.²⁰³

Wagemakers beschouwde nostalgie, het paradijselijk verlangen naar een nooit meer terugkerend verleden én dromen als vehikels om herinneringen op te roepen en zo van het HollandRama een vernieuwende historische attractie te maken. Vanuit zijn kleinschalige onderzoek naar de werking van herinneringen kwam hij tot de conclusie dat herinneren gevoed wordt door een combinatie van weemoedigheid, verlangen naar wat niet meer is of misschien wel nooit is geweest en nostalgie. Al deze elementen heeft Wagemakers in de presentatie ingezet om herinneringen bij de bezoekers op te roepen. Wagemakers was zich bewust van het feit dat diverse historici moeite hadden met een dergelijke aanpak; het zou volgens hen kunnen leiden tot onware historische voorstellingen. Wagemakers reactie daarop was dat het inzetten van dergelijke middelen echter de enige manier was om niet-historici, dus de museumbezoeker, te laten interesseren voor het verleden in het algemeen en hun persoonlijke verleden in het bijzonder. Deze visie gelijkt erg op die van de bekende historicus Johan Huizinga in zijn betoog over het inzetten van schoonheid om mensen ontvankelijk te maken voor geschiedenis.²⁰⁴

In zijn oratie (1905) weerspreekt Huizinga de opvatting dat het aanzetten tot 'esthetische ontvankelijkheid' zou leiden tot historische misvattingen. Het tegenovergestelde was juist waar; de esthetische aanschouwing zou juist subjectief sterk gevarieerde beelden opleveren die zich niet in de vorm van een definitief oordeel voortplanten die anderen kan beïnvloeden. Beelden opgebouwd door middel van kunst of andere esthetica zouden op die manier als het ware *'in de schatkamer van het subjectief bewustzijn blijven besloten.'*²⁰⁵ In het HollandRama wordt ook door middel van esthetische middelen een beroep gedaan om de bezoeker ontvankelijk te maken voor hun verleden en hun herinneringen op te roepen. Onder deze esthetische middelen verstond Wagemakers schoonheid en humor én het oproepen van verlangen, melancholie, nostalgie en weemoedigheid.

Waar Wagemakers de theorie van Huizinga gebruikt om het gebruik van nostalgie, melancholie, schoonheid en humor in het HollandRama te rechtvaardigen, pas ik Huizinga's uitgangspunten over esthetiek, geschiedwetenschap en de daarbij horende historische sensatie op een andere manier op het concept van het HollandRama toe. Vanaf de vroege ontwikkelingsfase was het voor de ontwikkelaars duidelijk dat de bezoekers van het HollandRama een historische sensatie moesten beleven. De authentieke voorwerpen moesten door middel van 'optische begoocheling' de bezoeker haast tot een zintuiglijk contact met het verleden brengen.²⁰⁶ Deze uitgangspunten namen de ontwikkelaars over van Huizinga. Huizinga's ideeën over historische sensatie ondersteunen in mijn

²⁰³ Interview met Joost Dekkers, 3-5-2010, NOM Arnhem.

²⁰⁴ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 117.

²⁰⁵ J. Huizinga, 'Het esthetisch bestanddeel van geschiedkundige voorstellingen', in J. Huizinga, *De taak der cultuurgeschiedenis* (Groningen 1996) 30-31. Aangehaald in Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 7-8.

²⁰⁶ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama '92-'99. Programma van eisen. Ingang naar de toekomst.* (Arnhem 1994) Bijlage 2.

visie de aanbeveling om een duidelijke verhaallijn in het HollandRama aan te brengen. In het geval van het HollandRama zou de term historische sensatie vervangen kunnen worden door één van de belangrijkste doelen van de presentatie: het emotioneren van de toeschouwer. Voorwerpen uit het verleden konden volgens Huizinga pas historische sensatie verschaffen als de context van deze voorwerpen, het verhaal waarnaar ze verwijzen bekend is of als het museum de toeschouwer deze context verschaft. Daarnaast moesten de voorwerpen door het museum op een stijlvolle manier in een visuele context worden gepresenteerd. Hierbij mocht de visuele presentatie de historische sensatie niet verstoren.²⁰⁷ Bij de presentatie van een historisch voorwerp ging het Huizinga dus niet zozeer om de weergave van de ontwikkeling van kunstnijverheid- en geschiedenis, als meer om het verleden dat zich hierbij voor de ogen van de toeschouwer ontvouwde.

De verwachting tussen kunst en geschiedenis verwoordde Huizinga als ‘aesthetisch’. Deze verwantschap toonde zich in de geschiedschrijving in de wijze waarop het verleden wordt ervaren. Juist met dit laatstgenoemde punt leverde Huizinga een unieke bijdrage aan de geschiedtheorie, omdat hierbij de lezer of toeschouwer een belangrijke rol werd toegekend. Hij zette zich af tegen het onderscheid tussen kunst en geschiedenis, omdat in beide disciplines het genieten een belangrijke rol speelde. Dit historisch genieten vertaalde hij naar het reeds hierboven genoemde historische sensatie.²⁰⁸

Het middel waarmee deze historische sensatie zou kunnen worden beleefd, betitelde Huizinga als ‘het historische zintuig’. De belangrijkste bouwsteen en tevens motor achter zijn historische belangstelling was niet de rationele drang naar historische feiten, maar juist de directe aanraking met de voorbije dingen door middel van de verbeelding. Verder zag Huizinga zijn historische sensatie als een onreducerbare ervaring, waarbij niet een zekere continuïteit in de ervaring van het verleden, maar juist een kortstondige en acute ervaring met het verleden centraal staat. Tot slot benadrukte Huizinga dat historische sensatie vooral via een visuele ervaring tot stand kan komen. Hierbij zou het niet om de artistieke waarde van een kunstobject gaan maar om de band van dat object met het verleden en de daardoor mogelijkheid een direct contact met dat verleden te hebben.²⁰⁹

De door Huizinga verwoordde ideeën over historische sensatie sluiten nauw aan bij de doelstellingen van de voornaamste ontwikkelaars van het HollandRama. Vooral het punt over historische belangstelling in de vorm van een directe aanraking met het verleden door middel van visuele ervaring of verbeelding, komt overeen met wat zowel Vaessen als Wagemakers met het HollandRama voor ogen hadden. Het HollandRama moest geen geschiedenislesje vol historische feiten worden, maar moest het verhaal achter de objecten vertellen om op die manier tot een historische sensatie te komen. Een andere overeenkomst is de keuze voor het perspectief van de

²⁰⁷ Henrichs, ‘Een zichtbaar verleden?’, 230.

²⁰⁸ Idem, 213.

²⁰⁹ Idem, 214-216 en 219.

bezoeker, lezer of toeschouwer: zowel Huizinga als de ontwikkelaars van het HollandRama wilden een representatie van geschiedenis produceren met het oog op de wensen van de ontvanger daarvan.

Bovendien komt Huizinga's verzet tegen een strikte scheiding tussen kunst en geschiedenis komt overeen met Vaessens visie op de symbiose tussen museum en attractie in het HollandRama. Tijdens mijn interview met Vaessen verwoordde hij zijn visie op dit punt op een krachtige manier: *'Ik ben in mijn leven 50% van mijn energie kwijt geraakt aan het verspreiden van de opvatting dat kwaliteit en een breed publiek samen kunnen gaan.'*²¹⁰ De opvatting van mensen dat een symbiose tussen kwaliteit (in dit geval het museum) en attractie (in dit geval het HollandRama) niet mogelijk is, beoordeelt Vaessen als lichtzinnig en crimineel. Volgens Vaessen moeten mensen die die opvatting aanhangen verbannen worden uit de cultuurwereld. Kwaliteit en een breed publiek kunnen in zijn visie namelijk heel goed samen gaan.

Verder komen Huizinga's ideeën over het opwekken van historische sensatie door middel van historische voorwerpen overeen met de nieuwe koers die het NOM vanaf ongeveer 1993 insloeg.

*'Het NOM is er voor iedereen die ons land wil leren kennen; de in vele jaren opgebouwde collecties tonen wat kenmerkend was of is voor het leven in Nederland. Het museum toont meer dan een statische presentatie van gebouwen en voorwerpen; het kiest een bewogen verbeelding van het leven.'*²¹¹

Onder een bewogen 'verbeelding van 'ons land' ' verstond Vaessen de wijzen van wonen, werken en leven in Nederland, over de Nederlandse volkscultuur en samenleving zoals die de afgelopen eeuwen waren. Daarnaast verwees hij hiermee ook naar landschapselementen, gebouwen en voorwerpen uit alle regio's van het land. Al deze aspecten van de 'verbeelding van Nederland' zouden op zodanige manier moeten worden gepresenteerd dat de bezoeker niet alleen feitenkennis op zou doen, maar ook inzicht zou krijgen in de samenhang van het geheel. Verder moesten museale presentaties op het terrein voortaan meer moeten appelleren aan gevoelsmatige aspecten van het dagelijks leven in heden en verleden door verhalen achter objecten zichtbaar te maken.²¹² En dat is ook precies wat er in het HollandRama moest gebeuren en dus aansloot bij Huizinga's historische sensatie.

Om dergelijke verhalen achter historische voorwerpen op te kunnen roepen en mensen te kunnen sensibiliseren, was het volgens Huizinga noodzakelijk de historische context van deze voorwerpen te verschaffen. Eveneens belangrijk bij het oproepen van historische sensatie is volgens Huizinga het aanbieden van een verhaal waarnaar die voorwerpen verwijzen. En hierin lag een taak voor het museum weggelegd: het museum moest volgens Huizinga deze verhalende context aan de bezoeker aanbieden. In het HollandRama ontbreekt een dergelijke context, want zowel het historische

²¹⁰ Interview Jan Vaessen, 14-4-2010, NOM Arnhem.

²¹¹ Idem, 3.

²¹² Vaessen, *Een museum voor het leven*, 7.

als verhalende aspect van die context wordt tijdens de presentatie niet duidelijk voor de bezoeker. Op die manier kan het HollandRama in mijn visie niet goed aansluiten bij de doelstelling om mensen te emotioneren of bezoekers een ervaring of historische sensatie te laten ondergaan. Aan de basisvoorwaarden voor die sensibilisatie of historische sensatie wordt op grond van Huizinga's theorie in de huidige presentatie namelijk niet voldaan. Een narratieve verhaallijn zou wel voor deze basisvoorwaarden kunnen zorgen.

Aan de ene kant sluit de niet vastomlijnde verhaallijn in het HollandRama aan bij het idee van Grever en Ribbens dat mensen een meervoudig verleden en dus identiteit hebben. Het HollandRama waarin verschillende herinneringen naar boven komen bij bezoekers is wat mij betreft een goede uiting van de vele herinneringen die mensen uit verschillende kaders als het ware 'abstraheren' voor het vormen van hun identiteit. Op het eerste gezicht sluit het concept van HollandRama dus goed aan bij deze studieresultaten over historisch besef en historische identiteit.

Aan de andere kant staan de beweegredenen van Wagemakers voor het loslaten van een vaste verhaallijn haaks op Ricoeurs argumentatie over de functie van het narratief. Duidelijk is dat het HollandRama geen narratief bevat met een duidelijk plot. Doordat een dergelijk plot in het HollandRama ontbreekt, vormt de presentatie geen eenheid. Ook het abrupte einde van de presentatie draagt daaraan bij. Er is geen sprake van een duidelijk begin, midden en eind in het HollandRama.

Vanuit Ricoeurs redentatie dat door een plot gebeurtenissen in een chronologie worden geplaatst en dat die gebeurtenissen daardoor juist betekenis krijgen, pleit ik voor het invoeren van een lineaire verhaallijn in de presentatie. Volgens Ricoeur bezitten gebeurtenissen net als een verhaal een begin, een midden en een eind. Daarbij zijn begin, midden en eind verbonden met heden, verleden en toekomst. In feite gebeurt dit ook al in het HollandRama: het begint namelijk met filmbeelden over het hedendaagse Nederland (Nederland van bovenaf anno 2000), het middenstuk gaat over het verleden van Nederland (met tussendoor wel verwijzingen naar het heden) en aan het einde van de presentatie worden filmbeelden getoond over de moderne techniek van het HollandRama en is zo een impliciete verwijzing naar de toekomst. De inhoud van de presentatie leent zich dus al voor het aanbrengen van een chronologisch plot. In de huidige presentatie ontbreekt zo'n plot echter nog, waardoor de gebeurtenissen en scènes niet in een chronologische lijn worden geplaatst. Daardoor krijgen die gebeurtenissen en scènes volgens de theorie van Ricoeur geen betekenis voor de bezoeker. Bovendien zegt Ricoeur dat we losse gebeurtenissen pas kunnen begrijpen als we een verhaal volgen. In deze visie zou je als bezoeker de losse onsamenvangende scènes in het HollandRama niet zou kunnen volgen.

Verder zegt Ricoeur dat het leven niet meer is dan een biologisch fenomeen, zolang het nog niet geïnterpreteerd is. Bij deze interpretatie speelt fictie een bemiddelende rol. Het narratief probeert het leven op een creatieve manier na te bootsen (mimesis praxeos=Aristoteles definitie van een narratief). De beleefde ervaring van het leven heeft volgens Ricoeur begeleiding van het narratief

nodig en behoefte aan het narratief. Beleefde ervaringen kunnen in deze visie dus niet zonder een narratief. Het leven en herinneringen daarover kunnen, deze theorie volgend, worden begrepen en opgeroepen door verhalen die daarover verteld worden. In het HollandRama kunnen bezoekers hun eigen leven en herinneringen niet aan de hand van een narratief begrijpen en oproepen. De losse scènes vormen geen eenheid, waardoor ze naar mijn mening ook minder betekenis voor mensen hebben. De ene scene staat los van de daarop volgende en draagt dus niet bij aan de vooruitgang van het verhaal. De betekenis van die verschillende getoonde objecten, interieurs en landschappen is op die manier niet duidelijk voor de bezoeker. De waarde van een narratief is volgens Ricoeur namelijk dat het tijdelijke ervaringen en dus ook herinneringen van mensen op orde brengt en hen begrijpelijk maakt. Dit is dus duidelijk een narrativistische opvatting dat een (historische) gebeurtenis eerst in een verhaal over die gebeurtenis een betekenis heeft. Het verhaal openbaart de structuur van de ervaringstijd. Het vertellen, lezen en begrijpen van geschiedenissen is zo niets anders dan de voortzetting van nog niet vertelde ervaringen.²¹³

Om het HollandRama in de toekomst dus beter als herinneringsmachine te laten functioneren denk ik dat er een duidelijke verhaallijn in de presentatie moet worden aangebracht. Ook Vaessen was het hiermee eens. Zijn reactie in 2000 na het zien van de presentatie spreekt boekdelen: *‘Over de voorstelling dat er nu staat ben ik eerlijk gezegd nogal ambivalent. Ik heb mezelf gedwongen niet te snel te oordelen en helemaal heb ik geprobeerd los te komen van voorstellingen en verwachtingen die ik natuurlijk ook had, al was het maar omdat ik ontelbare keren het nieuwe ‘product’ heb mogen verkopen.*’²¹⁴ Zijn voornaamste kritiek formuleerde hij als volgt: *‘Ik ervaar HR vooral als ‘mooi’, een prachtig kijkspel, althans in bijna alle scènes. ...(..)...een hoogst aangename esthetische ervaring. Ik ga er voor mijn genoegen naar toe...maar ik wordt er niet echt door gegrepen of geraakt.*’²¹⁵ En: *‘Je weet dat ik, geruime tijd geleden, aanvankelijk nogal grote moeite had met het feit dat de narratieve verhaallijn, die ik destijds noodzakelijk achtte voor een emotionele identificatie, verdwenen was. Ik heb me daar toen na intensieve gedachteswisseling mee verzoend en ik ben er ook nooit op terug gekomen – en dat ga ik ook nu niet doen. Wat wel belangrijk is, is dat de grond van mijn acceptatie destijds was dat mij de verzekering werd gegeven dat er weliswaar geen sprake zou zijn van een verhaal of lineair ‘vertoog’ in de gebruikelijke zin van het woord, maar wel degelijk van de mogelijkheid tot emotionele identificatie, via associatie, langs de weg van de persoonlijke herinnering. Die emotie mis ik eerlijk gezegd. De esthetische ervaring blijft met andere woorden grotendeels uitwendig.*’²¹⁶

²¹³ Chiel van den Akker, ‘Het verwachte einde. Tijd, geschiedenis en verhaal’, in Grever en Jansen (red.), *De ongrijpbare tijd*, 131-144, aldaar 138.

²¹⁴ Archief NOM. Toegangsnummer: 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Memo van Jan Vaessen aan Ton Wagemakers betreft HollandRama (Arnhem 5-6-2000).

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

Als Wagemakers de bezoekers daadwerkelijk een ‘ervaring’ wilde laten ondergaan, is het vreemd dat hij dit doel wilde bereiken door het weglaten van een vaste verhaallijn. Volgens Ricoeur vragen ervaringen en handelingen er namelijk om, om begrijpelijk te worden gemaakt door middel van een verhaal. Een verhaal maakt volgens Ricoeur ervaringen mogelijk en niet andersom zoals Wagemakers in zijn artikelen over het HollandRama impliceert. Na het eerste publieksonderzoek uit 2000 werd duidelijk dat ook de bezoekers van het HollandRama de samenhang misten en de scènes niet altijd begrepen.²¹⁷ Er werd daarom besloten om een voice-over in de presentatie aan te brengen; een vrouwenstem die de verschillende panorama’s begeleidt van informatie en die de overgangen tussen de panorama’s begrijpelijk maakt.

Het ironische is dat Wagemakers, Gallis en Brogt deze redenering precies omdraaiden: zij wilden dat de ervaring centraal zou staan in het HollandRama en dat er daarom zo weinig mogelijk informatie gegeven moest worden. In hun visie ging het vertellen van het verleden dus niet samen met het ervaren van het verleden. Een vaste verhaallijn zou geen ruimte bieden voor de verbeelding van bezoekers en hun eigen betekenisgeving. Die betekenisgeving zouden de bezoekers door een afgerond verhaal met vaste door het museum geautoriseerde betekenisstructuren als het ware ‘opgedrongen’ krijgen.²¹⁸ Hun ideeën over ervaren en vaste verhaallijnen zorgden ervoor dat ze afzagen van een verhaallijn, ideeën die haaks staan op de narratieve van theorie Ricoeur. Ik ben het echter met Ricoeur eens: bezoekers van het HollandRama kunnen alleen een echte ervaring ondergaan en de getoonde panoramische scènes begrijpen door middel van een verhaal. En dus niet andersom. Het verhaal is in mijn visie dus een voorwaarde voor het beleven van een ‘ervaring’ en niet het weglaten daarvan.

4.3 HollandRama en ‘de’ Nederlandse geschiedenis

‘Het HollandRama wil aan de hand van een dynamische presentatie, waarbij authentieke voorwerpen van het Nederlands Openluchtmuseum centraal staan, de museumbezoeker een beeld van de Nederlandse geschiedenis verschaffen en tegelijkertijd, door de opgedane ervaringen en historische context, met een andere blik naar de in het museum gepresenteerde collecties doen kijken.’²¹⁹

Dit citaat uit het projectontwerp voor de gehele vernieuwing van het museum, wekte mijn nieuwsgierigheid. Wat voor soort beeld van de Nederlandse geschiedenis moest dit dan worden? Uit dit projectontwerp bleek dat het HollandRama als eerste museale presentatie van het NOM moest ingaan op de verandering van cultuurverschijnselen in de loop van de tijd. Het moest het verhaal vertellen van de geschiedenis en de bezoekers de mogelijkheid bieden om een reis door de tijd kunnen

²¹⁷ Geert&Jurgens, *Publieksonderzoek 2000*, 10 en 22.

²¹⁸ Archief NOM. Wagemakers, ‘De punten op de i of een andere letter. HollandRama in revisie’, 1.

²¹⁹ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *Project Ingang naar de Toekomst, 1998...* Alex Scholten (Arba Minch projectmanagement). *Project: Ingang naar de Toekomst. Projectontwerp* (verkorte versie) juli 1998 (Arnhem 1998) 3.

maken.²²⁰ Via een aantal dimensies zal ik in deze paragraaf onderzoeken wat voor soort beeld van de Nederlandse geschiedenis in de presentatie bestaat.

Tijd

Zoals uit het voorgaande is gebleken vormt de presentatie geen logisch of chronologisch geheel. Zo gaat de panoramische scene over de Elfstedentocht van 1963 over in een scene over een achttiende-eeuws herenhuis. De presentatie gaat in ieder geval niet verder terug dan de vroege achttiende eeuw en loopt tot het Nederland van 2000. Het overgrote deel van de panoramische scènes speelt zich in de twintigste eeuw af. Dit is ook te begrijpen vanuit de doelstellingen van de ontwikkelaars: het oproepen van herinneringen aan het eigen verleden van bezoekers. Dit verleden speelde zich anno 2000 logischerwijs af in de twintigste eeuw.

Vanaf het begin was het een uitgangspunt om in de presentatie zowel breuken als continuïteiten in het verleden te visualiseren.²²¹ De enige duidelijke omslag in tijd is die tussen pre-industrieel en industrieel Nederland. Vanaf de Industriële Revolutie wordt de ontwikkeling van de moderne maatschappij in niet-chronologische stapjes getoond. Het enige chronologische panorama is het tweede panorama van het heidelandschap over het thema kleden: van huisindustrie in de negentiende eeuw naar de nylonkousenfabriek in de twintigste eeuw om te eindigen bij de moderne T-shirtshop. Hierbij worden de uitvinding van de film en de radio vóór de komst van de tv als belangrijke fenomenen van de twintigste eeuw gepresenteerd.

Een andere omslag in de tijd die verschillende keren in de presentatie terugkomt, is de wisseling van de seizoenen. In diverse weidse panorama's van Hollandse landschappen staat de overgang tussen de vier seizoenen centraal. Deze omslag in de tijd is in principe van alle tijden en refereert dus niet aan bepaalde historische gebeurtenissen. Daarmee zijn deze landschappen een verwijzing naar de continuïteit tussen verleden en heden; net zoals vroeger, wisselen ook nu de vier seizoenen zich ieder jaar weer af. Dat dit thema zich in de presentatie aandient, heeft vooral te maken de nadruk op plattelandsgeschiedenis in het gehele museum. Dit element wilden de ontwikkelaars ook in het HollandRama laten terugkomen.²²²

De nadruk op continuïteit tussen verleden en heden komt op impliciete wijze in de presentatie terug door middel van de etnologische thema's. Hoe zeer de tijden ook veranderen, mensen blijven altijd hetzelfde en blijven ten alle tijden dezelfde emoties en behoeften behouden; eten, kleden, rituelen (bruiloften, begrafenissen en de daarbij horende emoties), wonen, feesten etcetera.²²³

Er wordt in de presentatie noch een cyclisch noch een lineair tijdconcept aangehangen. Typisch hierbij is, is dat de capsule zich vaak van rechts naar links beweegt; een antilineaire beweging

²²⁰ Archief NOM. Map *Project Ingang naar de Toekomst*, 3.

²²¹ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *Fondsenwerving I. HollandRama De Opgave* (Arnhem, z.d.) 1-3, aldaar 1.

²²² Interview Niek Peters, 3-5-2010, NOM Arnhem.

²²³ Ibidem.

die je als bezoeker enigszins desoriënteert. Dat de capsule zich van rechts naar links beweegt, botst volgens Draaisma met de voorwaartse werking van het herinneren.²²⁴ Als metafoor voor het herinneringsproces gebruikt Draaisma een filmopname; net zoals een film kun je herinneringen wel heen en weer spoelen, maar je kunt ze alleen voorwaarts afspelen. Dit heeft te maken met de biologische functie van het geheugen; onthouden staat namelijk in dienst van de verwachting. Verder wijst Draaisma erop dat mensen zo gewend zijn dat de stroom van de tijd voorwaarts beweegt in de richting van de toekomst, dat onze herinneringen ook voorwaarts gericht zijn. En deze voorwaartse richting wordt altijd van links naar rechts, in plaats van rechts naar links, zoals in het HollandRama, gevisualiseerd. Dus het oproepen van herinneringen door de capsule antilineair van rechts naar links te laten bewegen, is vanuit deze kennis erg onlogisch.²²⁵

Zoals al eerder gesteld is een van de uitgangspunten van het postmodernisme dat het zich afzet tegen het (westerse) vooruitgangsperspectief. Dit sluit aan bij de antilineaire tijdsdimensie in de presentatie van het HollandRama: de chronologie wordt geheel losgelaten, de verschillende historische episoden worden door elkaar gepresenteerd. Hiermee ontstaat niet het, overigens in de westerse wereld gangbare, idee dat de mensheid steeds beschaafder is geworden of zich steeds verder heeft ontwikkeld naarmate we dichterbij het heden komen.

Toch wordt er tijdens de presentatie voortdurend naar het 'nu' verwezen, het 'nu' van 2000. Het uitgangspunt van de presentatie is namelijk het heden en vanuit het heden wordt gezocht naar parallellen in het verleden, zonder dat hierbij een waardeoordeel over het heden of het verleden wordt gepresenteerd. Zo begint de presentatie met filmbeelden waarbij Nederland van bovenaf wordt bekeken. De filmbeelden waarin Nederlandse steden, snelwegen en plattelandsgebieden worden getoond, zijn beelden van het moderne Nederland. Het Nederland van 2000. Vanuit dat heden 'reis' je of beweeg je je in ieder geval letterlijk naar het verleden. Helemaal aan het einde van de presentatie wordt er eveneens naar het heden verwezen; de moderne techniek van het HollandRama wordt in een filmpje aan de bezoekers getoond onder begeleiding van een moderne variant van de eerder gehoorde muziek. De bezoeker krijgt filmbeelden te zien over hoe het HollandRama in elkaar zit en hoe moderne technieken de presentatie mogelijk maken. Deze expliciete verwijzing naar moderne technieken is een impliciete verwijzing naar de mogelijkheden van de moderne tijd en de toekomstgerichtheid van het museum in het algemeen. Deze afsluitende beelden sluiten op deze manier aan bij de doelstelling van de ontwikkelaars om met het HollandRama het museum te moderniseren en met het Hollandrama te tonen dat het NOM klaar was voor de eenentwintigste eeuw. En juist doordat de presentatie op deze manier eindigt, heeft het HollandRama als tijdscapsule gefungeerd; je begint in het heden, je gaat vervolgens op niet-chronologische wijze op reis door het

²²⁴ Douwe Draaisma, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt* (Groningen 2001) 64-65.

²²⁵ Draaisma, *Waarom het leven*, 66-67.

alledaagse verleden van Nederland en je eindigt je reis weer in het heden met een impliciete verwijzing naar de toekomst. Zo is de cirkel weer rond.

In de eerste presentatie in 2000 was er overigens een verbindende schakel tussen de diverse panoramische scènes in de vorm van een homevideo aangebracht. Op die homevideo werd een klein verhaaltje door een Nederlands gezin verteld vanuit het heden en diende zo als introductie op een bepaald panoramisch thema.²²⁶ De verwijzing naar het Nederland van ‘nu’ is echter het meest aanwezig in de voorruimte. Zoals Peters het al verwoordde was deze voorruimte ontwikkeld om kenmerkende elementen van de Nederlandse cultuur in al haar facetten anno 2000 te laten zien. De voorruimte was ook bedoeld als wachtruimte om mensen te vermaken voordat ze de capsule konden binnenlopen. Pas in de capsule zou je dan op reis gaan naar het verleden van Nederland.

Hoewel er in de presentatie beroep wordt gedaan op nostalgische gevoelens van de bezoeker en dit een bewuste keuze was van Wagemakers om zo herinneringen te kunnen oproepen, krijgt de nostalgie in de presentatie niet de overhand. Dat komt door de moderne techniek die ook voor de bezoeker zichtbaar in de presentatie is verwerkt. Door die techniek is het uiteindelijk een moderne presentatie waardoor het verleden eerder als een zaak van het heden wordt gepresenteerd dan als een voorbije kwestie.

Die inzet van nostalgie om herinneringen aan het recente verleden van de bezoeker op te roepen, had te maken met de keuze om de presentatie vanuit de behoeften van de bezoeker te ontwikkelen. Op basis van het werk van psycholoog Endel Tulving koos Wagemakers ervoor de presentatie vanuit de bezoeker als ‘de herinneraar’ te maken. Bij dit concept van de herinneraar gaat het om het terughalen van kennis van een individu welke opgeroepen kan worden tegen de achtergrond van een specifieke tijd en ruimte. Met een verwijzing naar zichzelf als deelnemer aan die specifieke episode, zou er een ‘herinneringservaring’ kunnen optreden. Bij die bijzondere bewustzijnstoestand van de herinneringservaring, heeft de herinneraar de overtuiging dat de herinnering min of meer een waarheidsgetrouwe kopie van de oorspronkelijke gebeurtenis is. In feite is het een zeer gefragmenteerde en wazige kopie evenals de overtuiging van de herinneraar dat de gebeurtenis deel uitmaakt van zijn of haar eigen verleden. Als iemand zich namelijk een gebeurtenis herinnert dan is dat niet alleen gebaseerd op een bewaard herinneringsbeeld. Vanwege deze werking van het herinneren wilde Wagemakers het HollandRama ook niet als tijdmachine afficheren.²²⁷

Tot slot leerde Wagemakers van Tolvings werk dat de herinneringservaring voortkomt uit de vergelijking van twee beelden: een in het heden en een uit het verleden. Vandaar dat er in de presentatie regelmatig naar het heden wordt verwezen, om op die manier een subtiel samenspel van heden en verleden te creëren die een herinneringservaring zou oproepen.²²⁸

²²⁶ Wagemakers, ‘De herinneringsmachine’, 115.

²²⁷ Idem, 125.

²²⁸ Idem, 125.

Publiek/doelgroep

Uit archiefstukken uit de vroege ontwikkelingsfase blijkt dat het HollandRama voor 'gewone mensen die trots zijn op hun land en iets willen opsteken en voor toeristen' was bedoeld.²²⁹ Vanaf het begin werd duidelijk dat het HollandRama niet gericht moest zijn op één bepaalde doelgroep, maar op een zo breed mogelijk publiek. Toch was het HollandRama in de beginfase van de ontwikkeling vooral bedoeld voor nieuwe doelgroepen:

- Families met oudere kinderen
- Oudere kinderen en jongvolwassenen (zelfstandig op reis)
- Voor buitenlandse bezoekers (in groepsverband), die iets unieks willen meemaken
- De Nederlanders uit de steden en de provincie die naar Carré en het Circustheater gaan om historische thema's in spektakelvorm te beleven
- Jongeren in schoolverband²³⁰

Het HollandRama was dus naast de algemene museumbezoeker ook speciaal bedoeld voor nieuwe doelgroepen. De bestaande museale presentaties op het buitenterrein waren vooral voor de bestaande doelgroepen bedoeld die toch al naar het museum kwamen. Op die manier trachtte het NOM aan te sluiten bij de doelstelling van het in 1994 opgestelde ondernemingsplan. Deze doelstelling hield in dat het NOM door verbetering en vernieuwing van het gehele museumterrein bezoekers 'uit alle lagen van de bevolking en van alle leeftijden' wilde aantrekken.²³¹

Naarmate de ontwikkeling van het HollandRama vorderde, werd naast het aanspreken van de algemene museumbezoeker en de nieuwe doelgroepen, de nadruk op het aanspreken van jonge bezoekers steeds groter. Een interessant gegeven hierbij is dat Vaessen hierbij niet alleen vanuit bedrijfseconomische redenen de jongere doelgroep wilde aantrekken, maar ook vanuit een principiële reden om een bijdrage te kunnen leveren aan de ontwikkeling van historische kennis en het historisch besef van jongeren. Die twee elementen waren volgens Vaessen namelijk niet sterk ontwikkeld onder jongeren in Nederland.²³²

Het HollandRama was dus bedoeld voor meerdere generaties; een breed (jong en oud) maar ook een nieuw publiek moest worden aangesproken. Er zaten in de presentatie van 2000 dan ook voor verschillende generaties interessante scènes of objecten in. De nieuwe doelgroepen moesten vooral vanuit bedrijfseconomische redenen worden aangesproken: om het bezoekersaantal omhoog te krijgen. Naarmate de ontwikkeling van het HollandRama vorderde, werden onder 'nieuwe doelgroepen' met name de jongeren verstaan, omdat het openluchtmuseum van oudsher meer oudere bezoekers

²²⁹ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Architectenbureau JoWa, *Vragen en aandachtspunten voor de creativiteitsdag 1/12/94 NOM/HollandRama* (Amsterdam 1994).

²³⁰ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn*. Notitie voor gesprek op 25 mei 1994 met Ad de Jong, Niek Peters, Wouter Renaud en Rob Spreeuw. Genotuleerd door Klaartje Schweizer en Ton Wagemakers (Oosterbeek/Arnhem 1994) 4.

²³¹ Vaessen, Jan, *Een museum voor het leven*, 4.

²³² Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *Fondsenwerving II*. Brief van Jan Vaessen aan het bestuur van het Van Vliissingen Fonds, 4-12-1998 (Arnhem 1998) 1.

aantrok.²³³ Verder wilde Vaessen door middel van onder meer het HollandRama af van het oubollige karakter van het Openluchtmuseum door vooral jonge bezoekers aan te trekken. Na het eerste seizoen waarin het HollandRama draaide, besepte Wagemakers echter wel dat voor buitenlanders, jonge kinderen en Nederlanders met een culturele achtergrond die deels buiten Nederland ligt, het HollandRama nauwelijks als herinneringsmachine kan werken. Voor hen is het HollandRama dan ook meer een esthetische ervaring en op z'n slechtst een zwakke poging tot kennisoverdracht.²³⁴ Dus ondanks de doelstelling een breed publiek aan te spreken, wordt daardoor mijns inziens vooral de autochtone, blanke Nederlander aangesproken.

Het HollandRama was bedoeld als een feest van herkenning voor jong en oud; voor iedereen moest er 'iets van onze gading', van zijn of haar herinnering bijzitten. Doordat in de presentatie vele objecten, beelden en interieurs uit diverse perioden worden vertoond, moest er voor de bezoekers van alle leeftijden wel een herkenbaar 'herinneringsattribuut' bijzitten. Ieder moest de kans krijgen zich iets te herinneren. Ook was het Wagemakers bedoeling om de bezoekers tijdens de presentatie met elkaar in gesprek te laten gaan; ouderen moesten aan jongeren uitleggen wat zij zien, waardoor jongeren zich de herinneringen van die ouderen eigen zouden kunnen maken. Dus naast het appelleren aan individuele herinneringen, moest het HollandRama ook collectieve herinneringen aan het Nederland van vroeger opbouwen bij het jongere publiek.²³⁵

Ruimte

Zowel weidse landschappen als intieme interieurs van woningen door de tijd heen komen als letterlijke ruimteverbeeldingen in de presentatie voor. Daarnaast komen alle provincies aan bod. Hierbij wordt Nederland als eenheidsstaat in plaats van een verzameling van onafhankelijke regio's zoals in de rest van het museum gepresenteerd. Toch ligt de nadruk vooral op het platteland zoals in de rest van het museum. Verder komen er geen expliciete verwijzingen naar het kolonialisme of naar migratiegeschiedenis in de presentatie voor. Alleen in het panorama over een achttiende-eeuws herenhuis van admiraal Roemer Flacq. Hij was een zeer fortunlijke admiraal die door handelsreizen rijk is geworden. In zijn bibliotheek krijg je authentieke voorwerpen uit verre landen te zien die destijds ter aanvulling van rariteitenkabinetten werden gekocht. Dit is de enige (indirecte) verwijzing naar andere landen in heel de presentatie. In de rest van de presentatie worden alleen Nederlandse interieurs, landschappen, gebeurtenissen, filmbeelden en objecten getoond. Er wordt daarmee alleen gerefereerd aan historische gebeurtenissen die zich daadwerkelijk op Nederlandse bodem hebben afgespeeld. Geen enkele scene speelt zich af in de voormalige Nederlandse koloniën.

Komen er dan wel impliciete verwijzingen naar koloniale- en migratiegeschiedenis in de presentatie voor? En in hoeverre er wordt verwezen naar de diversiteit van de Nederlandse

²³³ Archief NOM. Brief aan het bestuur van het Van Vliissingen Fonds, 1-2.

²³⁴ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 128.

²³⁵ Ibidem. En: Interview Niek Peters, 3-5-2010, NOM Arnhem.

geschiedenis en het Nederlandse heden? Er bestaat op dit punt een duidelijke discrepantie tussen de wachtruimte en de presentatie in de capsule. Dat heeft enerzijds te maken met de doelstelling die de ontwikkelaars voor die wachtruimte hebben ontwikkeld. Wagemakers verwoordde de intentie van de wachtruimte vóór de ingang van het HollandRama in zijn artikel over de verhalen van het HollandRama. Hieruit blijkt dat de bezoeker in de wachtruimte eerst zichzelf tegenkomt. De bezoeker moest tijdens het wachten kunnen zien hoe gewone Nederlanders zich anno 2000 kleeften, wat ze aten en hoe ze woonden. In de diverse voorwerpen, foto's en filmpjes uit verschillende perioden van de twintigste eeuw zouden jong en oud, autochtoon of allochtoon, zich kunnen herkennen en herinneringen aan hun eigen leven kunnen oproepen. Vandaar dat er naast de 'oer-Hollandse' foto's en objecten ook een 'multi-culti-vitrine' en een aantal foto's van gastarbeiders en Nederlanders met diverse culturele achtergronden in de wachtruimte werden opgenomen. Deze diversiteit maakte immers onderdeel uit van de Nederlandse cultuur in 2000. Verder moest de wachtruimte mensen op een verrassende manier vermaken, zodat ze de tijd vergaten en niet in de gaten dat hadden dat ze stonden te wachten voor de presentatie in de capsule.²³⁶ De wachtruimte is ook ontwikkeld vanuit de verwachting dat het HollandRama veel bezoekers zou aantrekken en dat er dus lange wachtrijen zouden zijn.

Anderzijds heeft de discrepantie te maken met de verschillen in de daadwerkelijke presentatie in de capsule anno 2000 en anno 2010. In 2000 zaten er meer verwijzingen naar de diversiteit van de Nederlandse geschiedenis in de presentatie doordat er Nederlanders met verschillende achtergronden in de homevideo's werden getoond. Deze verbindende homevideo's zijn eruit gehaald, omdat ze de bezoekers niet aanspraken en ze niet werden gewaardeerd. In de presentatie anno 2010 komen dus minder verwijzingen naar het koloniale verleden en de doorwerking daarvan in het heden voor, vanwege deze wijziging op basis van bezoekersonderzoek. En niet vanwege een principiële keuze van de ontwikkelaars om dat er bewust buiten te laten. Vanuit de huidige discussies en door mijn gesprekken met de diverse producenten over dit punt kwam ik tijdens mijn onderzoek tot een verkeerde verwachting dat het een bewuste keuze van hen was om niet te verwijzen naar koloniale geschiedenis in de presentatie. Dat heeft dan weer te maken met mijn tijd- en standplaatsgebondenheid. In de gesprekken werd me namelijk verteld dat de ontwikkelaars helemaal niet met migratie en integratieproblematiek bezig waren in de jaren negentig van de vorige eeuw en dat het vooral een museum voor de witte autochtone Nederlander was.²³⁷ En dat vanuit deze situatie werd gekozen voor de geringe verwijzingen in het HollandRama naar de diversiteit van het Nederlandse verleden en heden. Na het lezen van diverse literatuur, archiefstukken en na wat denkwerk ben ik het hier echter niet mee eens. In de jaren negentig was men ook bezig migrantenproblematiek en 'multiculti-issues', maar op een andere manier dan in 2010. Door tijdens de

²³⁶ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama. De Verhaallijn*. Ton Wagemakers, *Verhalen over HollandRama* (Arnhem, 26 september 1999) 1-2.

²³⁷ Interviews met Jan Vaessen en Niek Peters, zie: archief NOM.

interviews een vraag te stellen over het gebrek aan verwijzingen naar koloniale geschiedenis in de presentatie vanuit de huidige discussies over nationale identiteit en de koppeling van het integratievraagstuk daaraan, heb ik een reactie bij de ontwikkelaars uitgelokt die hun mening over dit debat vertegenwoordigen.²³⁸ Maar die mening speelde bij de ontwikkeling van het HollandRama nog geen rol. In die tijd wilde men juist ook de veelzijdigheid van de Nederlandse geschiedenis laten zien. Dat er uiteindelijk verwijzingen naar de diversiteit in het Nederlandse heden en verleden werden weggehaald, werd op basis van bezoekersonderzoek gedaan en stond los van dit debat.

In de presentatie van 2000, waar ik mijn conclusies op baseer, bestond er dus nog niet zoveel discrepantie tussen de wachtruimte en de presentatie in de capsule. Er werd destijds wel verwezen naar de diversiteit van de huidige Nederlandse bevolking, in de 'multi-culti-vitrine' in de voorruimte en in homevideo's. Een hele directe verwijzing naar het koloniale verleden heeft echter nooit in zowel de voorruimte als de presentatie gezeten. Alleen een indirecte verwijzing via de woonruimte van Roemer Flaqc die als zeevaarder in de achttiende eeuw veel voorwerpen uit overzeese gebieden in zijn huis had staan. Dat er geen expliciete scene over de koloniale geschiedenis in zit, had meer te maken met de vele keuzes die de ontwikkelaars moesten maken; in een presentatie van slechts twintig minuten kun je nu eenmaal niet alles laten zien. Het had niet zozeer te maken met het mijn vooronderstelling dat de ontwikkelaars alleen een presentatie over de autochtone witte Nederlander wilde maken om nationale identiteitsvorming te bevorderen. Met nationale identiteitsvorming waren ze naar eigen zeggen namelijk helemaal niet bezig.²³⁹ Ze wilden meer een karakterschets van de cultuur in het Nederlandse verleden en heden geven en de diversiteit van de bevolking hoorde daarbij. Persoonlijk ben ik het ermee eens dat de ontwikkelaars geen presentatie uitsluitend voor de autochtone witte Nederlander wilde maken en dat bepaalde keuzes wat betreft dit punt te maken hadden met de beperkte mogelijkheden van een korte museale presentatie. Maar dat nationale identiteitsvorming helemaal geen rol speelde in de ontwikkeling van het HollandRama valt te betwijfelen. Op dit punt zal ik in de subparagraaf over nationale mythen en in conclusie van dit hoofdstuk terugkomen.

Wat verder opvalt bij de ruimtelijke dimensie van de presentatie is dat er nergens in de presentatie satellietbeelden voorkomen of een topografische kaart van Nederland wordt vertoond. Zo krijg je als bezoeker geen beeld van de geografische ligging van Nederland en haar plaats ten opzichte van buurlanden of de rest van de wereld. Dit is een opvallend verschil met de onderzochte schoolboeken; hierin staat aan het begin van ieder hoofdstuk over Nederlandse geschiedenis juist wel een kaart van Nederland afgebeeld. Kennelijk gaat het HollandRama niet over kennis van het Nederlandse heden en verleden, maar om het beleven van de Nederlandse cultuur waarbij een appèl op je zintuigen wordt gedaan. Schoolboeken daarentegen zijn meer op het aanleren van kennis en dus meer op het cognitieve niveau gericht.

²³⁸ Zie voor de uitwerking van deze interviews het archief van het NOM. Toestemming benodigd: zie bijlagen.

²³⁹ Zie: interviews met Jan Vaessen, Niek Peters en Joost Dekkers.

Een constante in de presentatie is het wijzen op de schoonheid van het Nederlandse landschap; in drie panorama's wordt een weids panorama van een landschap getoond. Dit valt te begrijpen vanuit de focus op het platteland in de rest van het museum en vanuit de wens naast 'het binnen', ook het 'buiten' in de presentatie te verwerken.²⁴⁰ 'Het binnen' wordt in de vorm van diverse interieurs gevisualiseerd en 'het buiten' in de vorm van landschappen en straatbeelden.

Actoren/Nederlanders

In de presentatie worden bijna geen mensen getoond. Alleen op de filmbeelden zie je (voornamelijk autochtone) Nederlanders, maar die zijn anoniem en die vertellen geen verhaal. Deze Nederlanders zijn 'gewone' mensen uit het alledaagse heden en verleden. De mensen op de filmbeelden hebben slechts een ondersteunende functie om het thema van het panorama uit te beelden. De filmbeelden moeten namelijk gemoedstemmingen oproepen en hebben slechts associatief een relatie met de scènes.²⁴¹

Historische actoren komen evenmin voor, het enige historische personage dat wordt geïntroduceerd is die van de rijke zeekapitein Roemer Flacq. Maar zelfs dit personage is in de presentatie niet zichtbaar, want er wordt iets over hem verteld en er wordt geen verhaal door hem verteld. Het feit dat er in de presentatie geen verhaal wordt verteld, verklaart waarom er geen personages in de presentatie voorkomen. Verder heeft het ontbreken van historische actoren en andere personages in de presentatie te maken met de keuzes van de ontwikkelaars. Omdat de presentatie vanuit het vertrekpunt van de herinneraar is ontwikkeld, moesten de panorama's niet zozeer verhalend zijn maar vooral als vehikel dienen om herinneringen op te roepen. Op basis van een kleinschalig literatuuronderzoek kwam Wagemakers tot de conclusie dat wat mensen ervaren als een autobiografische herinnering een verstrengeling is van kennis van levensperiodes, algemene gebeurtenissen en specifieke episoden. Verder bleek hieruit dat als mensen gevraagd worden naar ervaringen uit hun verleden dat ze deze ervaringen het liefst op het niveau van een algemene gebeurtenis beschrijven. Dat heeft volgens Schachter vermoedelijk te maken met het feit dat algemene gebeurtenissen het voordeel van de herhaling hebben. Op basis van deze kennis besloten de ontwikkelaars dat ze de bezoekers van het HollandRama vooral in algemene zin 'algemene gebeurtenissen' moesten aanreiken zonder specifieke herkenbare historische actoren of personages. Bijvoorbeeld een winterlandschap met schaatser, zonder dat die schaatser herkenbaar zijn of een dragende rol in de presentatie hebben. Op die manier zou de bezoeker volgens Wagemakers de mogelijkheid krijgen om dat landschap met eigen herinneringen in te vullen en van daaruit die herinnering uit te breiden naar een bepaalde levensperiode of specifieke episode uit zijn of haar leven.

²⁴⁰ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 123.

²⁴¹ Idem, 115.

Op die manier fungeren de aangereikte interieurs, landschappen en objecten als geheugensteuntjes, of ‘memoryscapes’ zoals Wagemakers het noemt, om herinneringen op te roepen.²⁴²

Tot slot valt op dat er nergens in de presentatie expliciet wordt verwezen naar de verschillen tussen mannen en vrouwen in de zowel de hedendaagse als de verleden maatschappij. Het genderaspect komt dus niet terug in de presentatie en dat valt te begrijpen vanuit de doelstellingen van de ontwikkelaars; de presentatie wilde algemene beelden aanreiken om bij een zo’n breed mogelijk publiek herinneringen op te roepen. Als een scene teveel vanuit het ‘personage’ van een vrouw of man zou worden belicht, zou de bezoeker zich laten leiden door dat personage en op die manier geen persoonlijke betekenis aan die scene kunnen geven.

Soorten geschiedenis

Er wordt zowel aandacht aan plattelands- als stadsgeschiedenis besteed, omdat Nederland als een eenheidsstaat wordt gepresenteerd. Dit in tegenstelling tot de rest van het museum waar vrijwel uitsluitend plattelandsgeschiedenis wordt uitgebeeld. Daarnaast komt sociaaleconomische, cultuur- en mentaliteitsgeschiedenis aan bod; allerlei soorten geschiedenis dus, maar toch wordt de nadruk op alledaagse en plattelandsgeschiedenis gelegd zoals in de rest van het museum. Ook komt het verschil tussen arm en rijk in diverse panorama’s terug. Aan politieke en militaire geschiedenis wordt geen aandacht besteed, evenals koloniale of migratiegeschiedenis. Dit in tegenstelling tot de schoolboeken.

Tot slot komt het feit dat er allerlei soorten geschiedenis in de presentatie voorkomen overeen met de doelstelling een veelheid aan geschiedenissen in de presentatie te laten terugkomen. De doelstelling kwam voort uit de wens van de ontwikkelaars om in het HollandRama geen totaaloverzicht van ‘de’ Nederlandse geschiedenis te presenteren maar juist een veelheid aan verhalen en kleine ‘geschiedenissen’. Ook het wijzen op verschillen tussen rijk en arm in de vroegere samenleving sluit aan bij deze doelstelling. Hiermee wilden de ontwikkelaars aantonen dat het verleden vanuit verschillende perspectieven benaderd kan worden.

Nationale mythen

Er is in de presentatie zowel sprake van bevestiging van nationale mythen als van deconstructie van nationale mythen over de Nederlandse natiestaat. Ik zal hiervan een aantal voorbeelden geven.

De presentatie begint meteen met het symbool van het Hollands verleden: de molen. Gedurende de rest van de presentatie komen meerdere verwijzingen naar typisch ‘Hollandse’ fenomenen voor. Vooral het panorama over Koninginnedag doet een beroep op het nationale ‘oranjegevoel’ van de bezoeker. Typische Nederlandse producten, zoals een Philipsradio in het interieur van de jaren zestig, zijn herkenbaar voor de bezoeker die in Nederland is opgegroeid.

²⁴² Wagemakers, ‘De herinneringsmachine’, 126.

In het vierde panorama over het leven in een stadje aan de zee wordt het idee van Nederland als land dat strijdt tegen het water bevestigd. De strijd tegen het water wordt hierin als onderdeel van de Nederlandse cultuur gepresenteerd. De vrouw vertelt dat Nederlanders onder de zeespiegel leven en dat storm en overstromingen de grootste natuurlijke bedreigingen voor Nederland vormen.

In het laatste panorama wordt Nederland door de vrouwenstem als land van dominees en koopmannen gepresenteerd. Dit bevestigt het protestantse karakter van de Nederlandse cultuur en het beeld van Nederland als handelsland. Hiermee wordt meteen duidelijk dat Nederland als eenheidsstaat wordt gepresenteerd, want aandacht voor religieuze diversiteit in Nederland is er niet. Het protestantisme en de bloeiende handel waren immers niet voor iedere achttiende-eeuwse Nederlandse provincie vanzelfsprekend. Het feit dat het Nederland anno 2000 andere gebieden bevatte dan in de achttiende eeuw en dat er in de Gouden Eeuw dus nog geen sprake was van één Nederlandse natiestaat zoals we die nu kennen, wordt evenmin benoemd.

Toch worden er ook een aantal clichématige beelden over Nederland of de Nederlandse geschiedenis gedeconstrueerd. Zo wordt in het vijfde panorama over het etnologische thema vrije tijd het idee van Nederland als fietsland bij uitstek ontkracht. Ook in het daarop volgende panorama wordt een 'mythe' over de welvarende Gouden Eeuw in Nederland ontkracht; de Gouden Eeuw was niet voor iedereen even welvend. Dit wordt aan de bezoeker duidelijk gemaakt doordat in deze scene zowel het rijke interieur van een welvarende zee kapitein wordt getoond als een armoedige steeg verderop in diezelfde stad.

Het HollandRama moest een wezenlijke aanvulling zijn op het verhaal over regionale identiteit zoals dat in het buitenmuseum werd gepresenteerd. Tevens moet het HollandRama een aanvulling zijn op het verhaal over sociale (groeps)identiteit dat vooral in de nieuwe tentoonstellingsruimten moest worden verteld.²⁴³ Het HollandRama is vooral een presentatie over heel Nederland, terwijl de focus in de rest van het museum op regionale diversiteit ligt. Hoewel me tijdens mijn gesprekken met de diverse ontwikkelaars unaniem is medegedeeld dat zaken als nationale identiteit geen invloed hadden op het ontwikkelingsproces, blijkt het tegenovergestelde uit diverse archiefstukken. Hierin wordt het nationale thema herhaaldelijk als één van de leidende thema's van het HollandRama gepresenteerd. Dit is wederom een voorbeeld van een tegenstelling tussen mijn schriftelijke en mondelinge bronnen.

Zo wees Ad de Jong, bekend historicus en destijds medewerker van het NOM, in een van de eerste brainstormsessies over het HollandRama in 1995 op de opnieuw opgekomen discussie over nationale identiteit sinds 1989. Hij was zich bewust van het feit dat deze discussie sinds het begin van de jaren negentig leidde tot oproepen om meer aandacht te besteden aan de nationale cultuur. Als er in het HollandRama gehoor zou worden gegeven aan die oproepen, dan moest dit volgens hem wel op een genuanceerde manier gebeuren. Ook destijds was het namelijk een gevoelig onderwerp dat vroeg

²⁴³ Archief NOM. Alex Scholten, *Project: Ingang naar de Toekomst*, 3.

om genuanceerde beeldvorming, die identificatie wist af te wisselen met relativering en relativerende humor. Dit is uiteindelijk in de HollandRama gebeurd; identificatie met de Nederlandse cultuur via herkenning en relativerende humor in de voorruimte. Beide elementen komen namelijk terug in de clichématige ingang van de wachtruimte. Ook interessant is dat De Jong zich al in 1995 afvroeg of de Nederlandse tolerantie wel stand zou kunnen houden in de toenemende multiculturele en multiraciale samenleving. Discussies over nationale identiteit speelde op die manier dus wel een rol in de ontwikkeling van het HollandRama, alleen was die discussie eind jaren negentig van de vorige eeuw nog van een andere aard dan anno 2010.²⁴⁴

Hoewel de oorspronkelijke bedoeling van de ontwikkelaars was om door middel van bepaalde visuele presentaties persoonlijke herinneringen op te roepen en dit ook daadwerkelijk wel het geval kan zijn, is het kader waarbinnen deze herinneringen worden opgeroepen de Nederlandse natiestaat. *'In de voorstelling HollandRama worden op een niet-verhalende wijze onze herinneringen aan en verlangens naar de schoonheid van het Hollandse landschap verbeeld, het rijke verleden, het huwelijk en de dood, de geborgenheid van de huiskamer, enzovoort. Typisch 'Hollandse' taferelen worden getoond om herinneringen van de bezoekers op te roepen'*.²⁴⁵ Bij aanvang van mijn onderzoek vroeg ik me hierbij af hoe het dan zit met de bezoekers die hun identiteit ook ontleen aan niet-Nederlandse kaders? Er wordt mijns inziens dan ook te weinig aandacht besteed aan het feit dat de natiestaat niet het enige identiteitsvormende kader meer is van de moderne bezoeker. Wagemakers onderkende dit al in de eerste maanden na de opening in een artikel waarin hij terugblikte op het gehele HollandRamaproject. Hij gaf toe dat voor buitenlandse bezoekers, jonge kinderen en Nederlanders met een andere dan de Nederlandse culturele achtergrond zich nauwelijks kunnen identificeren met datgene dat in de presentatie wordt vertoond.²⁴⁶

Naast nationale identiteit speelde ook het multiculturele aspect van de Nederlandse samenleving anno 2000 een rol bij de ontwikkeling van het HollandRama. Uit een notitie van 1994 blijkt dat er in de presentatie ook nadruk op processen van verscheidenheid in Nederland en dubbele bindingen van mensen moest worden gelegd.²⁴⁷ In dezelfde notitie staat dat de 'eenwording van de natie Nederland' en de gebleven en opnieuw ontstane verscheidenheid in Nederland in termen van gevoelsverbondenheid centraal staan. De in die tijd bedachte thema's voor het HollandRama waren: lokale, regionale en landelijke gebeurtenissen van gedeeld leed en gedeelde vreugde en het collectief herdenken van deze gebeurtenissen. Het HollandRama zou dus over zowel lokale als nationale en dubbele gevoelsverbindingen moeten gaan (zoals 'je Fries en Nederlander voelen'). Erg interessant is de opmerking over twee theoretische begrippen die hierbij een relevante rol spelen: representatie en

²⁴⁴ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama. De Verhaallijn*. Ad de Jong, *NOM, midden in het leven. De actualiteit van het volkskundig museum, gesprek met de delegatie ministerie OC&W* (Arnhem, 7-2-1995)12-13.

²⁴⁵ Wagemakers, 'De herinneringsmachine', 121.

²⁴⁶ Idem, 128.

²⁴⁷ Archief NOM. Toegangsnummer 3.1.0. Map *HollandRama De Verhaallijn. HollandRama, scenario versie oktober 1999*. Door Janine Brogt en Paul Gallis, oktober 1999.

identiteit. Met dit laatste werd zowel nationale, regionale, etnische als religieuze identiteit bedoeld en de verhoudingen daartussen. Dus naast de nadruk op Nederland als eenheidsstaat en het idee van nationale identiteit, hebben ook processen van verscheidenheid en multiculturaliteit in de Nederlandse samenleving een stempel gedrukt op de inhoud van het HollandRama. Het multiculturele aspect is uiteindelijk vooral in de voorruimte tot uitdrukking gekomen en nauwelijks in de capsule zelf.

Evenals de vooronderstelling dat het HollandRama bedoeld was als een presentatie voor de autochtone witte Nederlanders om nationale identiteitsvorming te bevorderen, is het te zeer vanuit een hedendaags perspectief geredeneerd en te ongenueanceerd om te zeggen dat de makers van de wachtruimte vooral een multicultureel Nederland wilden neerzetten. Destijds was de visie op diversiteit anders dan anno 2010. Diversiteit was meer vanzelfsprekend en minder problematisch. Dit verklaart naast de hierboven genoemde redenen eveneens waarom er weinig verwijzingen naar migranten zijn in het HollandRama. De ontwikkelaars waren niet bezig met migranten en integratieproblemen op de manier waarop daar in huidige debatten over wordt gesproken. In de jaren negentig werd soms ook over migratie- en integratieproblemen gesproken, maar nog niet op de harde toon zoals in huidige debatten. De publieke en politieke discussie over multiculturaliteit zou pas na 2000 in die hardere richting veranderen, na de publicatie van een artikel van Paul Scheffer over het ‘multiculturele drama’ in Nederland.²⁴⁸ Medio jaren negentig was in het openbare debat nog geen sprake van een grootschalige problematisering van allochtonen en hun integratie. Dat betekent niet dat er tijdens de ontwikkelingsfase geen kritische geluiden waren te horen over het aantal allochtonen en hun ‘slechte’ aanpassing aan de Nederlandse maatschappij en cultuur. De ontwikkelaars hebben deze kritische geluiden echter niet meegenomen in hun ideeën over de invulling van het HollandRama.

4.4 Vergelijking met schoolboeken

In deze paragraaf worden de deelvragen van mijn onderzoek beantwoord: *Welk beeld produceren enkele toonaangevende schoolboeken voor het voortgezet onderwijs van ‘de’ Nederlandse geschiedenis? En hoe zijn eventuele verschillen en overeenkomsten tussen het beeld daarvan in het HollandRama en de schoolboeken te verklaren?* Via een analyse van twee schoolmethoden en HollandRama zal het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in de twee genres worden vergeleken.

Het belangrijkste verschil tussen het HollandRama en de schoolboeken is dat het HollandRama anders dan de schoolboeken geen educatieve functie vervult. Het HollandRama moest een zintuiglijke ervaring zijn en doet beroep op emoties door middel van het oproepen van persoonlijke herinneringen. In de schoolboeken wordt vooral beroep gedaan op het aanleren van historische kennis en historische vaardigheden, zoals historisch redeneren en relativiseren. En hoewel het beide gemedieerde vormen van gerepresenteerde geschiedenis zijn, sluit het HollandRama aan bij

²⁴⁸ Paul Scheffer, ‘Het multiculturele drama’, *NRC Handelsblad*, 29 januari 2000.

Wagemakers' idee over wat 'verleden' is en sluiten de schoolboeken aan bij zijn idee over wat 'geschiedenis' is. In die zin zijn ze tegengesteld aan elkaar.

Toch wordt er in de schoolboeken ook geprobeerd aan te sluiten bij de belevingswereld van de leerling, door evenals in het HollandRama regelmatig naar het hedendaagse Nederland te verwijzen of persoonlijke herinneringen van belangrijke en minder belangrijke historische actoren in de lopende tekst op te nemen. De door mij onderzochte schoolboeken behoorden tot de geschiedenismethoden *MeMo* en *Sporen*. Een opmerkelijk verschil tussen beide methoden is dat *Sporen* veel fragmentarischer is opgebouwd dan *MeMo*. *MeMo* bevat een duidelijkere rode lijn en lijkt zo meer op de structuur van een klassiek verhaal met een duidelijke begin, midden en einde. De opzet van de hoofdstukken over Nederlandse geschiedenis in *Sporen* lijkt daarmee meer op de fragmentarische presentatie van het HollandRama dan de hoofdstukken in de boeken van *MeMo*.

In beide genres wordt veel verwezen naar sociaaleconomische geschiedenis. In de schoolboeken wordt veel meer nadruk gelegd op kritische reflectie op het verleden dan in het HollandRama. Dit gebeurt door vele soorten geschiedenis te presenteren en een onderwerp vanuit verschillende perspectieven te bekijken. Zo wordt er in schoolboeken ook politieke geschiedenis behandeld in tegenstelling tot het HollandRama waarin politieke geschiedenis geen rol speelt vanwege de focus op alledaagse geschiedenis in de presentatie. Het voorkomen van meerdere soorten geschiedenis in de schoolboeken in vergelijking met het HollandRama is ook mogelijk, omdat in schoolboeken veel meer feitelijke informatie kan worden verwerkt. Dit kon in het HollandRama niet en het was ook niet de bedoeling om een kritisch beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis te produceren. Het ging veel meer om beleving, persoonlijke betekenisvorming en persoonlijke herinneringen. In de schoolboeken was dus meer sprake van deconstructie van nationale mythen dan in het HollandRama; de schoolboeken boden daarmee een veel kritischer beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis dan het HollandRama. Dit heeft alles te maken met het educatieve doel van schoolboeken versus het affectieve doel van het HollandRama.

Een andere belangrijk verschil tussen beide genres is dat in de schoolboeken duidelijk een lineair en dus chronologisch tijdconcept wordt aangehangen, terwijl dit in het HollandRama niet het geval is. Dit heeft ook met de didactische functie van een schoolboek te maken: leerlingen nemen historische kennis immers beter tot zich aan de hand van een duidelijk, chronologisch verhaal dat als kapstok dient voor het aanleren van historische vaardigheden en historische feiten.²⁴⁹ In tabel 3 worden de twee geschiedenismethoden kort met elkaar vergeleken aan de hand van (grotendeels) dezelfde dimensies van de HollandRama-analyse. Ik heb me hierbij beperkt tot de hoofdstukken over Nederlandse geschiedenis.

²⁴⁹ Van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed*, 15.

Tabel 3: Vergelijking geschiedenismethoden *MeMo* en *Sporen*, gepubliceerd tussen 1997 en 2000.

Dimensies	MeMo	Sporen
Schrijfstijl	Multiperspectivisch geschreven	Fragmentarisch geschreven
Opbouw hoofdstukken	- Overzichtelijk van opbouw, samenhangend verhaal (begin, midden, eind) - Verdiepende paragraaf in ieder hoofdstuk, waarin een gangbaar (nationalistisch) geschiedbeeld wordt weerlegd - Nederland als multiculturele samenleving - Versnipperd beeld van Nederlandse geschiedenis	- Fragmentarisch van opzet; geen duidelijk begin, midden en eind - Versnipperd beeld van Nederlandse geschiedenis
Tijdsconcept	Steeds koppeling naar het huidige Nederland; lineair tijdsconcept	Steeds koppeling naar het huidige Nederland; lineair tijdsconcept
Ruimte	- Geen dominante regio's - Kaart van Nederland begin van ieder hoofdstuk (ruimtelijk inzicht). Verschil met HollandRama.	- Geen dominante regio's - Kaart van Nederland begin van ieder hoofdstuk (ruimtelijk inzicht). Verschil met HollandRama.
Actoren/Nederlanders	Bekende historische actoren en minder bekende, geschiedenis van 'de gewone man'	Bekende historische actoren en minder bekende, geschiedenis van 'de gewone man'
Soorten geschiedenis	- Naast gangbare politieke geschiedenis, veel aandacht voor sociaaleconomische en culturele geschiedenis, koloniale/migratie geschiedenis - Voortdurend gehamerd op sociale verschillen tussen diverse bevolkingsgroepen → gendergeschiedenis!	- Naast gangbare politieke geschiedenis, veel aandacht voor sociaaleconomische en culturele geschiedenis, koloniale/migratie geschiedenis. - Voortdurend gehamerd op sociale verschillen tussen diverse bevolkingsgroepen → gendergeschiedenis!

De belangrijkste conclusies op basis van deze vergelijking zijn de volgende:

- *Sporen* is meer gericht op het ontwikkelen van vaardigheden dan op het vertellen van een samenhangend verhaal van de Nederlandse geschiedenis.
- *Sporen* heeft de meeste fragmentarische opbouw van de twee methoden en eigenlijk van alle andere bestaande geschiedenismethoden uit mijn onderzoeksperiode.
- *MeMo* is overzichtelijker van opbouw.
- *MeMo* deconstrueert nationale mythen en ziet Nederland door de eeuwen heen als multicultureel land. Dit komt erg overeen met de tijdgeest van de jaren negentig van de vorige eeuw.
- In beide schoolmethoden zit Nederlandse geschiedenis verspreid in verschillende stukjes: een stukje bij de Romeinen, bij de middeleeuwen enzovoort. Daardoor ontbreekt een overzicht van 'de' Nederlandse geschiedenis en krijgen leerlingen geen overzichtelijk beeld van de Nederlandse geschiedenis. Dit valt te begrijpen vanuit de in hoofdstuk 2 beschreven herziene kerndoelen voor de basisvorming, waarin de nadruk vanaf 1998 lag op het aanleren van historische vaardigheden.

Het aanleren van historische feiten middels een chronologisch verhaal was van secundair belang. De prioriteit van vaardigheden boven kennis komt in beide methoden terug. Dit valt vooral op als je de schoolboeken vergelijkt met de historische canon in het huidige geschiedenisonderwijs voor de basisvorming.

Bovenstaande conclusies komen deels overeen met de conclusies van Taekema over de manier waarop Nederlandse geschiedenis aan bod komt in schoolboeken van *Sporen* en *MeMo* die op scholen werden gebruikt tijdens de ontwikkeling van het HollandRama. In haar onderzoek worden deze conclusies echter uitgebreider geanalyseerd en beschreven.²⁵⁰

4.5 Conclusie

Het HollandRama is geen geschiedenislesje en heeft niet zozeer tot doel 'de' geschiedenis van Nederland te vertellen of daarvan een overzicht te geven. Daarom is het HollandRama geen geschiedkundig 'verhaal', maar eerder een cultureel 'verhaal' over het dagelijks leven in het Nederland van vroeger. Daarnaast bevat het HollandRama geen plot, maar is het slechts een associatieve presentatie bedoeld om emoties bij de bezoeker op te roepen. Deze emoties zouden opgeroepen moeten worden door de bezoeker voorwerpen te laten 'beleven'. De verbintenis van persoonlijke herinneringen van de bezoeker aan de geschiedenis van objecten zou tot stand moeten komen in de presentatie van het HollandRama.²⁵¹

Het beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis in het HollandRama is niet eenduidig. De diverse bronnen spreken elkaar tegen over wat dit beeld is, hoe dit beeld tot stand is gekomen en wat voor soort beeld het zou moeten zijn. Het is bovendien geen geschiedkundig beeld. Het is eerder een cultureel beeld van het dagelijks leven van gewone Nederlanders in het verleden met continue verwijzingen naar het heden. Het is een kenmerkend beeld van de Nederlandse cultuur, waarbij geen chronologisch verhaal wordt verteld. Het is een multimediaal beeld bedoeld om mensen te vermaken en te emotioneren. Het is een beeld waarin Nederland als eenheidsstaat wordt gepresenteerd zonder expliciete verwijzingen naar haar voormalige koloniën. Het beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis in het HollandRama is dus historisch gezien niet erg verantwoord. Dit in tegenstelling tot de geanalyseerde schoolboeken uit dezelfde periode. De schoolboeken presenteren veel meer feitelijke historische informatie en daarmee een 'meer verantwoord' of kritischer beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis. Dit heeft alles te maken met de tegengestelde doelen van beide genres; vermaken en emotioneren in het HollandRama en onderwijzen in de schoolboeken. Hoewel het beide representaties van geschiedenis zijn, hebben ze verschillende doelen en mogelijkheden die inherent zijn aan het genre waardoor ze beide andere beelden van 'de' Nederlandse geschiedenis genereren. Een

²⁵⁰ Taekema, *De Nederlandse identiteit tentoongesteld*. 42-54.

²⁵¹ Interview Niek Peters, 3-5-2010, NOM Arnhem.

overeenkomst tussen beide genres is dat ze allebei aansluiten bij postmoderne opvattingen door de nadruk op pluraliteit aan perspectieven en verhalen. Een dergelijk geschiedopvatting paste in de tijdgeest van het laatste decennium van de vorige eeuw.

Mijn eigen tijd- en standplaatsgebondenheid leidde me tot verkeerde verwachtingen ten aanzien van de bedoelingen van de ontwikkelaars. Mijn aanname dat het HollandRama is ontwikkeld met het doel bij te dragen aan het proces van nationale identiteitsvorming bijvoorbeeld is geredeneerd vanuit de huidige focus op en koppeling tussen geschiedenis op nationale identiteit. Evenals de aanname dat er in het HollandRama een multicultureel beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis zou worden gepresenteerd. Deze hypothese had ik vóór mijn gesprekken met de diverse ontwikkelaars ook omdat de overheid medio jaren negentig een beleid van multiculturalisme beoefende. Verder werd dit idee gesterkt door de multiculturele vitrine in de wachtruimte van het HollandRama en door een archiefstuk uit 1994 waarin het benadrukken van de diversiteit in Nederland als een van de doelstellingen van het HollandRama werd geformuleerd.²⁵² Tijdens de gesprekken werd me echter meermaals duidelijk gemaakt dat de ontwikkelaars destijds helemaal niet bezig waren met concepten als nationale identiteitsvorming, immigratie en integratie of multiculturalisme. Over dergelijke concepten bestonden over het algemeen in openbare en politieke debatten veel minder zorgen dan nu het geval is. De ontwikkelaars waren vooral bezig met het ontwikkelen van een museale attractie om zoveel mogelijk nieuwe bezoekers aan te trekken.

Ondanks mijn gesprekken ben ik echter niet dezelfde mening toegedaan als de ontwikkelaars: volgens mij maakte de ontwikkeling van het HollandRama en de uiteindelijke presentatie wel degelijk deel uit van de vraag naar meer uitingsvormen van nationale cultuur vanaf 1989. Dit baseer ik op mijn eigen analyse van het HollandRama en diverse archiefstukken over de ontwikkeling daarvan. Zoals ik in hoofdstuk 1 al aangaf, heb ik mijn conclusies namelijk uiteindelijk gebaseerd op mijn eigen analyse én de archiefstukken wanneer de diverse bronnen elkaar tegenspraken. Hierbij moet ik wel de kanttekening maken dat nationale identiteitsvorming slechts indirect een rol speelde bij de ontwikkeling van het HollandRama. Het idee om een museale presentatie over het Nederlandse verleden als eenheidsstaat te produceren, kan vanuit de behoefte aan vormen van nationale cultuur vanaf 1989 worden begrepen. Toch waren de ontwikkelaars destijds niet bewust bezig met het bevorderen van nationale identiteitsvorming middels de presentatie. Het aantrekken van extra bezoekers woog uiteindelijk zwaarder en vanuit die doelstelling werden aantrekkelijke thema's voor een zo'n breed mogelijk publiek in de presentatie gekozen.

In het volgende en laatste hoofdstuk zal ik de hier geformuleerde antwoorden op de centrale vraagstelling in een meta-analyse plaatsen en daarmee deze thesis afsluiten.

²⁵² Archief NOM. Notitie voor gesprek op 25 mei 1994 met Ad de Jong, Niek Peters, Wouter Renaud en Rob Spreeuw, 2.

Hoofdstuk 5

Slotbeschouwing

In deze slotbeschouwing zal ik een antwoord geven op de centrale vraag van mijn onderzoek: *Welk beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis produceert het HollandRama?* De schoolboekenanalyse diende om twee deelvragen te beantwoorden, zodat de eventuele specifieke beeldvorming van het HollandRama verduidelijkt kon worden: *Welk beeld produceren enkele toonaangevende schoolboeken voor het voortgezet onderwijs van 'de' Nederlandse geschiedenis? En hoe zijn eventuele verschillen en overeenkomsten tussen het beeld daarvan in het HollandRama en de schoolboeken te verklaren?*

HollandRama blijkt in meerdere opzichten een complexe, multi-interpretabele, gelaagde museale presentatie te zijn. Het beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis in het HollandRama valt niet met één zin te beschrijven, evenals haar lange ontstaansgeschiedenis en de reflectie daarop. De lange ontwikkelingsfase, de verschillende partijen en belangen én de verschillende bronnen hebben hieraan bijgedragen. Ironisch genoeg lijkt het gehele ontwikkelingsproces - inclusief de reflectie daarop - daarmee op de presentatie zelf en het beeld dat daarmee van 'de' Nederlandse geschiedenis wordt geproduceerd: beide vormen een combinatie van vele 'verhalen'. Kortom: er bestaat geen overeenstemming over wat de bedoeling van het HollandRama was, wat het is geworden en wat het zou moeten zijn.

Het moge duidelijk zijn dat het HollandRama en de schoolboeken twee geheel verschillende genres zijn die ieder een ander beeld van 'de' Nederlandse geschiedenis hebben geproduceerd. De reden daarvoor is dat beide genres andere doelen hebben. Schoolboeken hebben altijd naast bijvoorbeeld het aansluiten bij de belevingswereld van leerlingen ook een cognitief doel, terwijl het HollandRama vooral affectief gericht is. Dit wil niet zeggen dat in schoolboeken altijd een duidelijk verhaal met een plot over 'de' Nederlandse geschiedenis wordt verteld: zowel bij *MeMo* als *Sporen* worden onderwerpen uit 'de' Nederlandse geschiedenis behandeld bij algemene onderwerpen als de oudheid en de middeleeuwen. Hierbij wordt 'de' Nederlandse geschiedenis in beide methoden eerder als aanvulling op het 'grotere' geschiedverhaal over bijvoorbeeld de oudheid gepresenteerd. Een opvallend verschil hierbij is dat in schoolboeken van *Sporen* grote geschiedenisvertogen of lange historische ontwikkelingen en perioden zoals de middeleeuwen veel minder volgens een klassiek verhaal met een duidelijk begin, midden en einde worden opgebouwd. Bij *MeMo* is door de opbouw veel meer sprake van een verhaal: alle hoofdstukken en onderwerpen worden door middel van een duidelijk begin, midden en einde gepresenteerd. Hiermee is het voor leerlingen makkelijker een overzicht van bepaalde historische ontwikkelingen en perioden te verkrijgen. Bij *Sporen* daarentegen

is dat moeilijker vanwege haar fragmentarische en thematische behandeling van historische ontwikkelingen en perioden. *Sporen* lijkt hiermee meer op de presentatie in het HollandRama dan *MeMo*. Voor beide methoden geldt echter nog steeds dat ‘de’ Nederlandse geschiedenis versnipperd beeld aan bod komt. Daardoor ontstaat ook in de schoolboeken geen overzichtelijk en eenduidig beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis. Op dit punt vertonen beide methoden een overeenkomst met het gefragmenteerde beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in het HollandRama.

Inherent aan schoolboeken is dat er veel ruimte is om historische informatie te geven, waardoor het beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis in de schoolboeken wel uitgebreider, diverser, kritischer en in die zin meer verantwoord is dan het beeld daarvan in het HollandRama. Toch sluiten beide genres aan bij de postmodernistische trend en de herwaardering van het pluralisme van Huizinga: zowel in de schoolboeken als in het HollandRama wordt het verleden vanuit meerdere perspectieven bekeken en vertellen beide genres meerdere ‘verhalen’ over het verleden.

Beide genres zijn gemedieerde (en gemedieerde) vormen van geschiedenis. Bij het samenstellen van schoolboeken en een museale presentatie is er altijd sprake van interpretatie die in de loop herzien (kunnen) worden. In een museum als het NOM zijn er vele invalshoeken waarop aan voorwerp context gegeven kan worden. Uiteraard kunnen in een museale presentatie maar een beperkt aantal verhalen over een bepaald onderwerp of periode verteld worden. De grenzen zijn in dit opzicht bij dit genre eerder bereikt dan bij een schoolboek dat je thuis nog eens rustig kunt nalezen. Bij de productie van het HollandRama moesten de ontwikkelaars daarom een strenge selectie maken, ook om te voorkomen dat de voorwerpen een illustratie werden van het verhaal dat het museum wilde vertellen. Wagemakers wilde juist dat het museum in het HollandRama geen verhalenverteller zou zijn, maar dat mensen hun eigen verhalen zouden vertellen.

Elke keer als je het HollandRama bekijkt, zie je iets nieuws. Dit was ook de bedoeling van de ontwikkelaars en analoog aan het schetsen van het ontwikkelingsproces van HollandRama. Ook voor mij als onderzoeker gold: bij elke bron die ik raadpleegde over het HollandRama ontdekte ik iets nieuws. Zoals al gesteld komt de complexiteit van het ontwikkelingsproces terug in de uiteindelijke presentatie: beide zijn een verhaal zonder verhaal. Of in ieder geval zonder een duidelijke rode draad. Alleen in de vroege ontwikkelingsfase was er nog sprake van de doelstelling een beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis aan de hand van een verhaallijn te produceren. In de tweede en uiteindelijk gerealiseerde versie van het HollandRama was het geen doel meer op zich om een beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis te geven. Er is in de uiteindelijke versie dan ook geen sprake van een geschiedkundig beeld van Nederland, maar eerder van een caleidoscopisch cultureel beeld van Nederland dat aansluit bij het huidige historisch besef. Daarmee krijgen bezoekers door het bezichtigen van de presentatie niet zozeer een beeld van ‘de’ Nederlandse geschiedenis, maar meer een idee van de kenmerkende aspecten van de Nederlandse cultuur in het heden en het verleden.

Vanaf het begin was het voor de ontwikkelaars duidelijk dat Nederland in het HollandRama als een open en interculturele samenleving moest worden gepresenteerd. Een ander belangrijk

uitgangspunt van meet af aan was dat elke gebeurtenis, uit heden en verleden, net zoveel versies als deelnemers kent. Daarom werd besloten niet één verhaal maar vele verhalen in het HollandRama te vertellen. Geschiedenis werd door de ontwikkelaars als een sociale constructie gezien. Deze uitgangspunten passen in de traditie van het postmodernisme en daarom in de tijdsgeest van het laatste decennium van de twintigste eeuw. Daarmee wil ik niet zeggen dat alle ontwikkelaars van het HollandRama postmodernisten waren. Ze hebben immers nooit de waarde van de (westerse) wetenschap en historische waarheid ontkend. Hun ideeën en doelstellingen met betrekking tot het HollandRama leken echter wel op een aantal belangrijke uitgangspunten van het postmodernisme die ten grondslag lagen aan de uiteindelijke presentatie van 2000, zoals met name de nadruk op multiculturaliteit en multiperspectiviteit.

Dat niet alleen de presentatie zelf, maar ook de reflectie daarop niet eenduidig zijn, blijkt uit het volgende voorbeeld over het punt van nostalgie in de presentatie. Ton Wagemakers heeft nostalgie, wat hij als een genoeglijk verlangen naar het verleden zag, bewust willen inzetten om de herinneringsmachine te ondersteunen. Niek Peters daarentegen vertelde me tijdens een interview dat er in het HollandRama geen nostalgisch beeld van het verleden wordt geschapen. En op diverse andere punten weerspraken de verschillende ontwikkelaars elkaar eveneens tegen. Kennelijk is er zowel over de presentatie als over de ontwikkelingsfase geen overeenstemming. Hiermee sluiten de presentatie, de ontstaansgeschiedenis en de reflectie daarop niet alleen aan bij het postmodernisme, maar ook bij de huidige opvattingen over het vak geschiedenis: geschiedenis is altijd een sociale constructie, voor meerdere interpretaties ontvankelijk en altijd bestaande uit meerdere ‘verhalen’.

Kortom, zoals iedere bezoeker het HollandRama op een andere manier beleeft, zo heeft iedere ontwikkelaar andere ideeën over wat het HollandRama is, was en in de toekomst zal moeten zijn. Op die manier blijft het HollandRama interessant en verrassend, en is de presentatie in die zin geslaagd in haar doelstelling om een hoog entertainmentgehalte te bieden.

BRONNEN EN LITERATUUR

Bronnen

Archiefstukken

Bedrijfsarchief (BA) Nederlands Openluchtmuseum Arnhem (NOM), Toegangsnummer 3.1.0:

- Map HollandRama '92-'99, o.a. Programma van Eisen HollandRama
- Map Artistieke Presentaties, diverse artikelen (titel en auteur niet altijd bekend).
- Map Rechten en Ontwerp 1999-..., diverse artikelen over de verschillende panorama's en het scenario van het HollandRama.
- Map Nieuwbouw Entree NOM.
- Map HollandRama De Verhaallijn, diverse mailcorrespondentie over verhaallijn en opzet programma.

Geschiedenisboeken- en methoden

- Boxtel, Carla van, en Wieke Schrover (eindredactie), *MeMo, geschiedenis voor de basisvorming, handboek 1 voor havo/vwo* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1997).
- Idem, *MeMo, geschiedenis voor de basisvorming, handboek 1 voor mavo/havo* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1997).
- Idem, *MeMo, geschiedenis voor de basisvorming, handboek 2 voor mavo/havo* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1998).
- Idem, *MeMo, geschiedenis voor de basisvorming, handboek 2 voor havo/vwo* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1998).
- Idem, *MeMo, docentenboek: over MeMo deel 2 mavo/havo/vwo* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1998).
- Idem, *MeMo, Special Delta: samenhang als toegevoegde waarde* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1998).
- Idem, *MeMo, Tweedefasewijzer: geschiedenis voor de tweede fase* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1998).
- Wilschut, Arie (eindredactie), *Sporen, geschiedenis voor de onderbouw 1 voor (mavo) havo, vwo* (Groningen: Wolters-Noordhoff 1998).
- Idem, *Sporen, geschiedenis voor de onderbouw 2 voor (mavo) havo, vwo* (Groningen: Wolters-Noordhoff 1999).
- Idem, *Sporen, Methodewijzer* (Groningen: Wolters-Noordhoff 1998).
- Boxtel, Carla van, en Wieke Schrover (eindredactie), *MeMo, geschiedenis voor de basisvorming, handboek 3 voor vwo* ('s-Hertogenbosch: Malmberg 1999).

Interviews

- Met Jan Vaessen, 14-4-2010 (NOM Arnhem).
- Met Joost Dekkers, 3-5-2010 (NOM Arnhem).
- Met Niek Peters, 3-5-2010 (NOM Arnhem).
- Met Jan Vaessen, door Renate van de Weijer, 16-12-2009 (NOM Arnhem).

Krantenartikelen

- Bookma, Harmen, 'Van oma's omgeving via je eerste tv-toestel nar de geur van koffie', *Volkskrant* (20-3-1999).
- Doorn, J.A. van, 'Het droeve lot van het WRR-rapport', *Trouw* (13-10-2007).
- Zonder auteur (www.elsevier.nl) 'Wilders noemt uitspraken Maxima 'prietpraat'', *Elsevier* (25-9-2007).

- Paul Scheffer, 'Het multiculturele drama', *NRC Handelsblad* (29-1-2000).

Websites

<http://www.openluchtmuseum.nl/index.php?pid=83>
http://www.openluchtmuseum.nl/pid/17/wie_zijn_wij
<http://www.entoen.nu>
<http://www.elsevier.nl>

Literatuur

- Anderson, Benedict, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (New York 2003).
- Akker, Chiel van den, 'Het verwachte einde. Tijd, geschiedenis en verhaal', in Grever en Jansen (red.), *De ongrijpbare tijd*, 131-144.
- Blaas, Piet, 'Vormgeven aan de tijd. Over periodiseren', in Grever en Jansen (red.), *De ongrijpbare tijd*, 35-48.
- Brussel, Dick van (red.), *Vergeet de tijd in het Nederlands Openluchtmuseum. HollandRama. Uitgave ter gelegenheid van de nieuwbouw 'Ingang naar de Toekomst' van het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem* (Arnhem 2000).
- Buck, P. de, e.a., *Zoeken en schrijven. Handleiding bij het maken van een historische werkstuk* (Baarn 2003).
- Carla van Boxtel, *Geschiedenis, erfgoed en didactiek* (Rotterdam 2009).
- Entzinger, Han, 'Changing the rules while the game is on; from multiculturalism to assimilation in the Netherlands', in Bodemann en Yurkadul (eds.), *Migration, citizenship, ethnos: incorporation regimes in Germany, Western Europe and North America* (New York 2006).
- Davids, K., 'In opdracht van tijd? Nederlandse cultuur in Europese context 1650-2000', *BMGN* 117-1 (2002) 544-556.
- Dorsman, Leen, Ed Jonker en Kees Ribbens, *Het zoet en zuur. Geschiedenis in Nederland* (Amsterdam 2000).
- Draaisma, Douwe, *Waarom het leven sneller gaat als je ouder wordt* (Groningen 2001).
- Fritzsche, Peter, *Stranded in the present. Modern time and the melancholy of history* (Harvard 2004).
- Geert&Jurgens Marktonderzoek, *Publieksonderzoek 2000 Nederlands Openluchtmuseum. Concept 27 september 2000* (Nijmegen 2000).
- Gellner, Ernest, *Nations and nationalism* (New York 1983).
- Ginkel, Rob van, *Op zoek naar eigenheid. Denkbeelden en discussies over cultuur en identiteit in Nederland* (Den Haag 1999).
- Grever, Maria en Harry Jansen, *De ongrijpbare tijd. Temporaliteit en de constructie van het verleden* (Hilversum 2001).
- Grever, Maria en Kees Ribbens, 'De historische canon onder de loep', *Kleio* 7 (2004) 2-7.
- Grever, Maria, 'Visualisering en collectieve herinneringen 'Volendams meisje' als icoon van de nationale identiteit', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117-2 (2004) 207-229.
- Grever, Maria, 'Wat doen we met de canon?', in Arie Wilschut (red.), *Zinvol, leerbaar, haalbaar. Over geschiedenisonderwijs en de rol van een canon daarin* (Amsterdam 2004).
- Grever, Maria, 'Nationale identiteit en historisch besef. De risico's van een canon in een postmoderne samenleving', *Tijdschrift voor geschiedenis* 119-2 (2006) 160-177.
- Grever, Maria en Kees Ribbens, *Nationale identiteit en meervoudig verleden* (Amsterdam 2007).
- Grever, Maria, 'The gender of patrimonial pride. Changes in historical culture and the revitalization of national canons in the West', in S. Wieringa (ed.), *Travelling heritages. Collecting, preserving and sharing women's history* (Amsterdam 2008) 285-302.

- Grever, Maria, 'Geen identiteit zonder oriëntatie in de tijd. Over de noodzaak van chronologie', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* (BMGN) 124-3 (2009) 438-451.
- Hein, George E., *Learning in the museum* (Londen/New York 1998).
- Henrichs, Hendrik, 'Een zichtbaar verleden? Historische musea in een visuele cultuur.', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117-2 (2004) 230-248.
- Hoving, Isabel, Hester Dibbits en Marlou Schrover, *Veranderingen van het alledaagse 1950-2000* (Den Haag 2005).
- Huysmans, Frank en Jos de Haan, *Het bereik van het verleden: ontwikkelingen en belangstelling voor cultureel erfgoed. Het culturele draagvlak deel 7* (Den Haag 2007).
- Jong, Ad de, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001).
- Jonker, Ed, 'Inburgering. Identiteit, loyaliteit en burgerschap', *Tijdschrift voor geschiedenis* 120:4 (2006) 430-433.
- Kearney, Amanda, 'Homeland emotion: an emotional geography of heritage and homeland', *International Journal of Heritage Studies* 15-2 (2009) 209-222.
- Laar, Paul van de, 'Het Nationaal Historisch Museum en de *emotional turn*', *BMGN* 124-3 (2009), 431-437.
- Laarse, Rob van der (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005).
- Lässig, Simone en Karl Heinrich Pohl, 'History Textbooks and historical scholarship in Germany', *History workshop journal* 67 (2009) 125-139.
- Legêne, Susan, 'Pleidooi voor historische tentoonstellingskritiek', *Tijdschrift voor geschiedenis* 121-4 (2007) 462-469.
- Lentjes, Benjamin, 'Er zat ook iemand in een boekenkast...'. *Gedeelde kennis over Nederlandse geschiedenis bij 4-havo leerlingen in Hellevoetsluis* (Rotterdam 2009; master thesis maatschappijgeschiedenis).
- Lentjes, Benjamin, *Geschiedenismethoden op de scholengemeenschap Helenium in Hellevoetsluis. Stageverslag van Benjamin Lentjes* (Rotterdam 2009).
- Lorenz, Chris, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Meppel/Amsterdam 2001).
- Lucassen, Leo en Wim Willems, *Gelijkheid en onbehagen. Over steden, nieuwkomers en nationaal geheugenverlies* (Amsterdam 2006).
- Lucassen, Jan en Penninx, Rinus, *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders: immigranten in Nederland 1550-1993* (Amsterdam 1995).
- Newman, Andrew and Fiona McLean, 'The impact of museums upon identity', *International Journal of Heritage Studies* 12-1 (2006) 49-68.
- Nicholls, Jason, 'Methods in School Textbook Research', *International journal of historical learning, teaching and research* 3 (2003) 1-17.
- Pingel, Falk, *The UNESCO Guidebook on textbook research and textbook revision* (Hannover 1999) 45.
- Ribbens, Kees, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum 2002).
- Ribbens, Kees, 'De vaderlandse canon voorbij? Een multiculturele historische cultuur in wording', *Tijdschrift voor geschiedenis* 117-4 (2004) 500-521.
- Ricoeur, Paul, *Time and narrative, vol. I* (Chicago en Londen 1984).
- Rooijackers, Gerard, 'De roes van het verleden. Bier en beeldvorming', in *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 1997* (Arnhem 1997) 28-70.
- Sas, Niek van, 'Geschiedenis, herinnering, identiteit. De historici en het Nationaal Historisch Museum', *BMGN* 124-3 (2009) 419-430.
- Sigmond, J.P. en E. Sint Nicolaas, *Kijken naar geschiedenis. Onderzoeken en tentoonstellen van historische voorwerpen* (Zwolle 2005).
- Smith, Laurajane, *The uses of heritage* (Londen en New 2006).

- Taekema, Sanne, *De Nederlandse identiteit tentoongesteld. Herinneringsmachine HollandRama als feest van herkenning?* (Rotterdam 2010, master thesis Maatschappijgeschiedenis).
- Tollebeek, Jo en Tom Verschaffel, *De vreugden van Houssaye. Apologie van de historische interesse* (Amsterdam 1992). Hoofdstuk IV: Huizinga: vernieuwer binnen een cultuurtraditie, 199-223.
- Tollebeek, Jo, 'Vanuit de aangrenzende kamer'. Over geschiedenis, traditie en geheugen', in: *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor taal, letterkunde en geschiedenis. Jaarboek 1996* (Brussel 1997) 165-181.
- Thompson, Paul, *The voice of the past. Oral history. Third edition* (Oxford en New York 2000).
- Vaessen, Jan, 'De kei van Columbus. Over het ontstaan van het nieuwe entreecomplex van het Nederlands Openluchtmuseum', in *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 2000* (Arnhem 2000) 122-186.
- Vaessen, Jan, *Een museum voor het leven. Ondernemingsplan Nederlands Openluchtmuseum 1994-1997* (Arnhem 1994).
- Vos, Chris, 'Op zoek naar een Nederlandse identiteit. De verbeelding van de vaderlandse geschiedenis in *Verleden van Nederland* en *Nederland in twaalf moorden*', *Tijdschrift voor geschiedenis* 122-3 (2009) 378-383.
- Vree, Frank van, *De scherven van de geschiedenis. Over crisisverschijnselen in de hedendaagse historische cultuur* (Amsterdam 1998).
- Vree, Frank van, 'De mythe Nederland', *Tijdschrift voor geschiedenis* 122-3 (2009) 384-387.
- Wagemakers, Ton, 'Paul van Ostaijen en Walter Benjamin: over de uitvinding van HollandRama', in *Uitgave Stichting TEK; symposium bij gelegenheid van het 25-jarig bestaan van de TEK Alden Biesen, 11 en 12 mei 1996* (Tilburg 1996) 29-39.
- Wagemakers, Ton, 'Het panoramisch paradijs. Over de ontdekking van HollandRama', in *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 1997* (Arnhem 1997) 186-204.
- Wagemakers, Ton, 'De herinneringsmachine. Over de betekenis van HollandRama', in *Jaarboek Nederlands Openluchtmuseum 2000* (Arnhem 2000) 112-131.
- Wertsch, James, 'Specific narratives and schematic narrative templates, in P.Seixas (ed.), *Theorizing historical consciousness* (Toronto 2004) 49-63.
- Westers, Oscar, *Hoe de Duitsers dapper standhielden in Vietnam en andere verfrissende visies van de schooljeugd op onze geschiedenis* (Utrecht 2006).
- Wilschut, Arie, 'Zinvol, leerbaar, haalbaar', in Arie Wilschut (red.), *Zinvol, leerbaar, haalbaar. Over geschiedenisonderwijs en de rol van een canon daarin* (Amsterdam 2005).
- Wilson, Ross, 'History, memory and heritage', *International Journal of Heritage Studies* 15-4 (2009) 374-378.
- Wood, David (ed.), *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation* (Londen en New York 2002).
- Zerubavel, *Time maps. Collective memory and the social shape of the past* (Chicago 2003).

Bijlage 1: Interviews

Voor het empirische gedeelte van mijn onderzoek heb ik onder meer de volgende interviews gehouden:

- Prof. Dr. Jan Vaessen (voormalig algemeen directeur van 1991-2009): 14-4-2010, 15:00u-17:00u, NOM, Arnhem.
- Joost Dekkers (lichttechnicus): 3-5-2010, 11:00u-12:00u, NOM, Arnhem.
- Drs. Niek Peters (wetenschappelijk medewerker NOM): 3-5-2010, 13:00-15:00u, NOM, Arnhem.

De volledige uitwerking van deze interviews zijn terug te vinden in het archief van het Nederlands Openluchtmuseum. Bij inzage dient eerst toestemming te worden gevraagd aan drs. Leendert van Prooije en drs. Renate van de Weijer.

Bijlage 2: Methodiek schoolboekenanalyse

Schoolboekenanalyse: Geschiedenis van Nederland

Ik heb de eerste drie jaargangen van twee schoolmethoden voor het voortgezet onderwijs onderzocht, te weten MeMo en Sporen. Dit zijn één van de meeste gebruikte geschiedenismethodes voor de onderbouw van het voortgezet onderwijs. De onderzochte boeken werden tussen 1997 en 2000 uitgegeven, dezelfde periode waarin de ontwikkeling van het HollandRama in haar eindfase zat. Alle niveau's, van vmbo/mavo tot vwo werden bij het onderzoek betrokken.

Geselecteerde schoolboeken:

- Memo 1 mavo/havo, Memo klas 2 havo/vwo, twee jaargangen tussen 1997 en 2000 (handboeken en werkboeken). Dus acht Memo-boeken in totaal. Van klas 2 1997 waren van beide niveaus geen boeken in het *History Didactics Center* van de EUR aanwezig. Voor klas 1 van 1998 van beide niveaus waren eveneens geen boeken beschikbaar.

- Sporen klas 1 (mavo) havo, vwo en klas 2 (mavo) havo, vwo (handboeken en werkboeken), twee jaargangen tussen 1997 en 2000. Vier schoolboeken in totaal onderzocht.

Voor de analyse van deze schoolboeken heb ik gebruik gemaakt van het volgende analyseschema:

MeMo/Sporen	Jaar 1	Jaar 2	Jaar 3	Kwantiteit (aantal pagina's en hoeveelheid ruimte)	Bijhorende vragen in werkboek
Tijd (en historische perioden)					
Ruimte (koloniën)					
Actoren en sociale verschillen (arm en rijk)					
Soorten geschiedenis					
Historische processen					
Nationale mythen en schaduwzijden nationale geschiedenis					

De zes dimensies van het schoolboekenonderzoek waren gebaseerd op dezelfde dimensies als bij mijn analyse van het HollandRama. Voor inzage van de onderzochte schoolboeken kan contact opgenomen worden met dhr. Jan Jüngen, expert op het gebied van schoolboeken van het HDC EUR.