

Bygningsmuseet i Kongens Have

Bernhard Olsens konsolidering af Danmarks første frilandsmuseum



Nicole Emilie Kudera, Historiespeciale, Roskilde Universitet Forår/Efterår 2010

Vejledere: Jakob Egholm Feldt og Karin Lützen

INDHOLD

INDLEDNING	4
PROBLEMFOMULERING	5
SPECIALETS STRUKTUR	8
AFGRÆNSNING	11
HISTORIOGRAFI	12
KILDER	17
MUSEUMS- OG GENSTANDSFORSTÅELSE	20
IDÉEN TIL DANMARKS FØRSTE BYGNINGSMUSEUM TAGER FORM	25
KUNST- OG INDUSTRIUDSTILLINGERNES TID – INTERIØRPRINCIPPETS FREMKOMST	33
BERNHARD OLSENS BYGNINGSMUSEUM ÅBNER	37
UDSTILLINGENS ORDEN	53
MUSEUM – FRA SAMLING TIL NATIONAL VIRKSOMHED	55
FOKUS PÅ LANDBRUGET OG DET FUNKTIONSKONTEKSTUELLE MUSEUM	59
NOSTALGI	66
FRA TABLEU TIL RE-ENACTMENT	69
DEN NY DAGSORDEN – 'OPLEVELSESØKONOMI' OG BESØGSTAL	74
DISKUSSION	78
KONKLUSION	80
LITTERATUR	83

KILDEMATERIALE	87
ILLUSTRATIONER:	89
ENGLISH SUMMARY	90

Indledning

Dette speciales kerneområde er *museet*. Ikke blot museet som en fysisk størrelse, men også i høj grad museet som *idé*. Jeg har valgt at lægge mit fokus på Danmarks første *bygningsmuseum*.¹ Dette museum blev grundlagt af den selvlærte museumsmand Bernhard Olsen (1836-1922) i tilknytning til Dansk Folkemuseum,² som han var direktør for.

Bygningsmuseet stod færdigt i 1897 og bestod af blot to træhuse placeret i et hjørne af Kongens Have i København. Selvom museet efter nutidens målestok var småt, har det alligevel haft en fundamental indvirkning på den danske museale praksis, og har derfor en vigtig plads i den danske museologi. Mit håb er derfor, at jeg vil yde emnet retfærdighed og bringe nogle af de mange interessante problematikker der knytter sig til museumsvirksomheden i Danmark frem i lyset.

Museet som fænomen er en kompleks størrelse og i modsætning til et historisk værk, der benytter sig af det skrevne ord og har en klart defineret forfatter, er det straks sværere at afdække aktører og intentioner i et primært visuelt værk. Min tilgang til genstandsfeltet – Bygningsmuseet i Kongens Have og de strømninger der knytter sig til dets konsolidering – er derfor i høj grad præget af semiotiske anskuelser og jeg anlægger en primært museologisk optik med fokus på især genstandsforståelse og udstillingsstrategier.

I dag er museet en institution med mange 'forfattere', der alle bidrager til ét samlet helhedsindtryk, men som for beskueren af 'værket' forbliver anonyme. Selve udstillingen, eller 'værket' om man vil, fremstår derfor som en objektiv størrelse – et vidnesbyrd om fordums tider legitimeret i kraft af originale *autentiske* objekter, der synes at tale for sig selv. På samme vis som bevismateriale ved en retssag, er museets objekter med til at underbygge de historier, der formidles i udstillingerne – men det som ved første øjekast kan forekomme som objektiv formidling af den materielle historie er i virkeligheden ligeså præget af subjektivitet, som enhver anden form for tolkning af fortiden. Det er derfor interessant at se på, hvad det er for intentioner og subjekter, der får museumsobjekterne i tale med publikum. – Hvad er et museum i det hele taget og hvordan kommunikerer man i kraft af materielle levn? Hvad er en *museums*genstand? Hvordan er museet blevet brugt og opfattet gennem tid, og hvad er det særlige ved et *frilands-* og *bygningsmuseum*? Det er blot nogle af de spørgsmål,

¹ Bygningsmuseet ses her som den fysiske manifestation af frilandsmuseums-tanken. Frilands- og bygningsmuseer anser jeg derfor for to sider af samme sag, idet der er tale om den samme grundidé om hele bygninger i samspil med det omkringliggende miljø.

² Grundlagt i 1885 og eksisterede indtil 1935

som har ansporet dette værks interesse i at afdække nogle af de forskelligartede aspekter af den danske museologi.

Specialet vil derfor søge at belyse et bestemt område inden for den danske museumshistorie – *frilandsmuseet*. Hvordan er denne tanke om at bevare og udstille bygningsværker blevet til og hvordan forholder den sig til andre udstillings- og bevaringsstrategier? Samtidig er denne udstillingsform i det åbne landskab tilsyneladende én af de mest effektive strategier, hvad angår besøgstal – men hvad formidles der til publikum? Og på hvilke måder adskiller denne formidling sig fra andre museologiske formidlingsformer? Periodemæssigt er specialets omdrejningspunkt året 1897 hvor frilandsmuseums-tanken fysisk realiseres i kraft af to flyttede svenske bygninger. Samtidig trækkes tråde til nutiden og de formidlingsmæssige problematikker, som de danske museer beskæftiger sig med her og nu. Alle disse overvejelser har ført til den følgende problemformulering:

Problemformulering

Hvilke samfundsmæssige og museologiske strømninger lå bag Bernhard Olsens introduktion af frilandsmuseums-tanken i Danmark ved oprettelsen af Bygningsmuseet i Kongens Have i 1897? Hvilke historier formidles der til publikum gennem Bygningsmuseets objekter og hvilken genstandsforståelse er de udtryk for? Hvordan har Bygningsmuseets tilgang til materialet påvirket den danske museologiske praksis – både i samtiden og i de efterfølgende perioder frem til nutiden?

Jeg vil komme vidt omkring, for dynamikkerne bag museumskonceptet er utallige, flygtige og foranderlige. Fundamentale spørgsmål om, hvordan mennesker i det hele taget opfatter og kommunikerer med den verden de lever i, vil blive taget op til overvejelse.

Det teoretiske fundament bygges op om en indsigt i tingenes 'væsen' – et semiotisk teoriapparat og en verdensanskuelse, der kan afsløre hvordan ting er i stand til viderebringe budskaber, og hvilke menneskelige intentioner der får dem til at 'tale' til beskuerens perception.

Som specialets titel og problemformuleringen indikerer, belyses endvidere et andet område indenfor museumshistorien – nemlig enkeltpersoners påvirkning af de museologiske praksisser. For introduktionen af frilandsmuseums-konceptet i Danmark, er det især én mand, der kan siges at have

været forgangsmand; nemlig Bernhard Olsen – en stor personlighed, der i sin samtid bl.a. var kendt som artistisk direktør for forlystelsesparken Tivoli, Skandinavisk Panoptikon, Dansk Folkemuseum samt dette speciales omdrejningspunkt – Bygningmuseet i Kongens Have.

Man støder ofte i den brede historiske faglitteratur på det udsagn, at frilandsmuseer nærmest er en fysisk manifestation af nationalitet og nationalromantiske idéer. Men er det virkelig sådan det forholder sig, eller er der langt mere komplicerede og nuancerede dynamikker og strømninger på spil? – Nøglen ligger i genstandene, bygningerne og miljøerne der udgør et frilandsmuseum og i den måde, hvorpå de bliver italesat. Det er derfor det, som jeg primært vil se nærmere på; hvad intentionerne bag genstandene er og hvordan disse intentioner manifesterer sig i udstillingen og i forhold til den danske museologis forskelligartede tilgangsvinkler til systematik og genstandsforståelse.

Der er således tale om en bred museumshistorisk tilgang til emnet, hvor overordnede træk og strømninger undersøges, samtidig med, at der på det mikrohistoriske niveau lægges vægt på Bygningmuseet i Kongens Have og dets grundlægger Bernhard Olsen.

Det er vanskeligt at inddele de museologiske fænomener i bestemte typologiske 'kasser' uden at detaljerne og afvigelserne går tabt – og det er netop de små nuancer jeg ønsker at afdække. Det virker umiddelbart ligetil eksempelvis at påstå, at frilandsmuseums-tanken er et resultat af de nationalistiske strømninger, der overvejende prægede samfundet ved dens undfangelse. Hvis man ignorerer de små detaljer, kunne man ved første øjekast ikke drømme om at anfægte en sådan påstand. Men når man ser nærmere proveniensen af Bygningmuseets objekter og opdager, at de rent faktisk har deres ophav i Sverige, melder der sig en række nye spørgsmål, og postulater om en nationalistisk agenda mister deres umiddelbare selvfølgelighed. – Derfor ønsker jeg at skildre et mere nuanceret billede af den komplekse størrelse, som frilandsmuseums-tanken er.

På grund af specialets begrænsede omfang og tidsmæssige horisont, har jeg valgt ikke at se på Frilandsmuseet ved Sorgenfri.³ I stedet vil jeg lægge mit fokus på dets spæde start i Kongens Have. Det er her kimen til det større og mere omfattende kompleks ved Sorgenfri blev lagt og ikke mindst her, en ny tilgang til kulturhistorieformidling blev manifesteret. Samtidig var Bygningmuseet frilandsmuseums-tankens første reelle materialisering på dansk jord i 1897, hvor det blev gjort tilgængelige for publikum. Bygningmuseets to bygninger vil jeg se nærmere på i forhold til en analyse, hvor museologiske og semiotiske redskaber vil blive implementeret. – Det er

³ Grundlagt af Bernhard Olsen i 1901 som en efterfølger til Bygningmuseet i Kongens Have.

museumsgenstandenes historier der både afspejler og skaber en skiftende museologis facetter, og det er derfor naturligt at sætte dem i centrum i de historier, som dette speciale søger at fortælle.

Specialets Struktur

For at skabe et overblik over den følgende tekst, vil jeg her kort opridse specialets struktur og indholdet af de enkelte kapitler – herefter gives en kort redegørelse for emnets afgrænsning, hvor der argumenteres for til- og fravalg.

Når disse forhold er klarlagt, følger en beskrivelse af den for emnet relevante historiografiske tradition og de værker, der har influeret min tilgang til genstandsfeltet. Derefter udbygges fundamentet for specialet med en skildring af den *semiotiske* teoriramme, der præger specialets optik. De teoretiske overvejelser præsenteres i samspil med specialets problematik og et fokus på genstandsforståelse. For at øge overskueligheden har jeg valgt at samle teorien i afsnittet *Museums- og Genstandsforståelse*.

Den egentlige analyse indledes af afsnittet *Idéen til Danmarks Første Bygningsmuseum Tager Form*. Her granskes idéen bag Bygningsmuseet i detaljer. Samtidig gives en kort biografi af Bernhard Olsen, manden bag introduktionen af frilandsmuseums-tanken i Danmark, idet hans personlige baggrund er med til at afdække inspirationsgrundlaget for Bygningsmuseets grundlæggelse.

Det næste kapitel tager os med tilbage til kunst- og industriudstillingernes tid. Her gives et indblik i de udstillings- og samfundsmæssige strømninger, der blev fremherskende på de store udstillinger i anden halvdel af 1800-tallet og i, hvorledes Bernhard Olsens tilgang til museumsvirksomhed influeredes af denne nye platform for videns- og kulturudvekslinger.

Det følgende kapitel indeholder en analyse af det fysiske bygningsmuseum i Kongens Have i samspil med publikationen *Vejviser i Bygningsmuseet i Kongens Have* fra 1897.⁴

Dernæst opridses i afsnittet *Fra Samling til National Virksomhed* de danske museers overordnede tilgange til udstillingsvirksomhed og genstandsforståelse i et tidsligt perspektiv. Perioden omfatter museets fremkomst i 1600-tallet og frem til i dag. Dette kapitels funktion er at sætte læseren ind i nogle af de museale strømninger, der er gået forud for Bygningsmuseets grundlæggelse i 1897. Der er her tale om en dialektisk tilgang, hvor forskellige tilgange til museumsvirksomhed og genstandsforståelse sættes op mod hinanden i et kronologisk forløb, for at give dybde og kontrast til Bygningsmuseet som kulturhistorisk formidlingsplatform i slutningen af 1800-årene.

⁴ Olsen, Bernhard, *Vejviser i Bygningsmuseet i Kongens Have* (Afdeling af Dansk Folkemuseum), N. C. Roms Bog & Stenrykkeri, København 1897

For at belyse introduktionen af landbrugs- og bondeorienterede museer, der lægger vægt på funktionalitet og brug i deres formidling, vil der blive fokuseret på *Det Danske Landhuusholdnings-Selskabs* virke fra slutningen af 1700-tallet. Samtidig vil oprettelsen af Danmarks første landbrugsmuseum i 1888, blive udforsket. *Dansk Landbrugsmuseum* kan betegnes som et søstermuseum til *Dansk Folkemuseum*. Dette forhold er uhyre relevant, idet det netop var Folkemuseet, som Bygningmuseet – specialets hovedfokus – var en afdeling af. Disse forhold beskrives i kapitlet *Fokus på Landbruget og det Funktionskontekstuelle Museum*.

I tilknytning til industrialiserings-debatten bliver begrebet *nostalg* relevant, og der gives derfor en kort skildring af de nostalgiske strømningers påvirkning af frilandsmuseernes udstillingsstrategier og genstandsforståelse. Nostalgibegrebet er vigtigt i forståelsen af Bernhard Olsens samtid, og de muligheder der kom for dagen, da *nostalg* ikke længere ansås for at være et patologisk begreb, men i højere grad blev knyttet til de nye *nationale* fællesskaber historie – en historie der skulle legitimeres, konsolideres og dyrkes.

Slutteligt diskuteres frilandsmuseums-tanken i forhold til nutidens fokus på *oplevelsesøkonomi* og nye formidlingstilgange. Hvad kan vi lære af tidligere tiders museale formidlingsstrategier og hvordan formidles de mange lag som en udstilling rummer, set med nutidens store fokus på selvrefleksion?

Objekterne fra Bernhard Olsens bygningmuseum anno 1897 findes den dag i dag, men indgår til stadighed i nye sammenhænge og overbringer nye budskaber, man kan derfor spørge sig selv hvilken funktion de egentlige, fysiske objekter har, udover at være bærere af skiftende og foranderlige menneskelige intentioner. – Denne debat bringes op til et nutidigt perspektiv og har til formål at belyse hvor vigtig den historiske dybde er – ikke mindst som et middel til selvrefleksion og en faktor der fordrer en kritisk stillingtagen til et museums udstilling og fortolkning af historiske objekter.

Specialeafhandlingen afsluttes med en mere overordnet diskussion, hvor alle de i specialet afdækkede aspekter af den danske museologi og Bygningmuseet, kommer i spil. Disse overvejelser munder endeligt ud i en konklusion, hvor problemformuleringen besvares.

Den litteratur, der danner baggrund for et givent kapitel, er noteret i litteraturlisten samt i forkortet form i fodnoteteksten, hvor forfatter og årstal er angivet.

Kildehenvisninger i forbindelse med citater findes i fodnoter i selve teksten.

Kildematerialet introduceres ganske kort i begyndelsen af specialet, for at illustrere hvad der ligger til grund for analysen af de i problemformuleringen fremsatte spørgsmål.

Bagest i Specialeafhandlingen findes et engelsksproget resumé.

Afgrænsning

Det museumshistoriske felt er et enormt område og at skildre alle dets facetter ligger som nævnt i indledningen, langt uden for dette speciales kapacitet – derfor har jeg udvalgt et enkelt glimt i den danske museologis mange historier – nemlig idéen og fænomenet *frilandsmuseum*. Selv inden for dette område i museumshistorien er der mange historier at fortælle, og derfor har jeg afgrænset emnet yderligere til primært at omhandle Danmarks *første* frilandsmuseum – eller *bygningmuseum* som det dengang benævntes af dets skaber Bernhard Olsen. Det er her, at der sker en forandring – noget nyt i forhold til tidligere udstillingspraksisser. Det er med udgangspunkt i dette 'brud', at et tidsbillede af slut 1800-tallet afdækkes. Samtidig trækkes tråde til både tiden før dette skel som Bernhard Olsens Bygningmuseum i Kongens Have markerer, men også til det 21. århundrede, hvor udstillingspraksisser og historieformidling med museet som platform stadig diskuteres i fagmiljøet – såvel som i samfundet i dets helhed. Det er derfor i den forbindelse interessant at få et indtryk af, hvordan man i tidligere tider har grebet historieformidling an og hvorfor nogle idéer har vundet terræn frem for andre – frilandsmuseums-tanken eksisterer den dag i dag og oplever den største publikumstilstrømning blandt landets kulturhistoriske museer, derfor har jeg valgt netop denne museale tilgang som mit genstandsfelt. Jeg håber dermed at mit speciale kan være med til at kaste lys over de samfundsforhold og museologiske strømninger, der har banet vejen for denne helt særlige udstillingsstrategi, og de faktorer der har bevirket, at den endnu i dag benyttes med stor succes.

Da det er formidlingsstrategier og museal praksis, der er det dominerende fokus i mit speciale, har jeg valgt at lægge vægten på udstillingsaktørers intentioner frem for beskuerens perception af det færdige resultat. Denne optik præger endvidere udvælgelsen af kildematerialet, der i høj grad tilgodeser fagfolk inden for (museal)udstillingsvirksomhed. Disse fagpersoners anskuelser og overvejelser vægtes således frem for de besøgendes umiddelbare oplevelse ved et museumsbesøg – en sådan undersøgelse ligger udenfor dette speciales fokus på museale praksisser og innovative formidlingsformer. Jeg har derfor fundet det naturligt at sætte den aktive aktør, *afsenderen*, i centrum og i mindre grad lægge vægt på *modtageren* som har en mindre aktiv rolle – i hvert fald som individ. Mere generelle samfundsstrømninger i slut 1800-tallet tages dog op til overvejelse for at få en forståelse af det samfund, som frilandsmuseums-tanken blev til i, var influeret af og som opretholdt dets eksistens.

Historiografi

Specialet skriver sig ind i den museologiske⁵ fagtradition, da dets kerneområde er museet og de historier der knytter sig til det.

Selve museet som objekt for forskning i et formidlingsteoretisk perspektiv er et forholdsvis nyt fænomen⁶. I Danmark fik museologien sit gennembrud i starten af 1990'erne.

*”Museet og al dets væsen er i disse år pludselig blevet genstand for stor teoretisk interesse blandt filosoffer, kulturhistorikere, kulturjournalister og sågar blandt museumsfolk. Det er som om museet pludselig har tabt sin uskyld, sin selvfølgelighed.”*⁷

Oftest benævnes denne nye selvreflekterende museologiske retning for *new museology*, idet den giver udtryk for et anderledes kritisk og reflekterende syn på museumsvirksomheden – i modsætning til en tidligere mere ureflekterende tilgang. Som citatet sarkastisk påpeger, er denne nye kritiske og analyserende måde at se museer på, endda blevet taget op af museumsfolk – den nye tilgang har således slået igennem, selv i museernes egne rækker.

Et af de nyeste skud på museologi-stammen er Ane Hejlskov⁸ og Sally Thorhauge Larsens publikation fra 2008, *Museumsgrundbogen – kunsten at læse et museum*,⁹ som opererer med en typeinddeling af forskellige museale formidlingsstrategier og giver dermed et indblik i, hvad man kan se efter på en museumsudstilling – eksempelvis hvor belærende en udstilling fremstår, eller om der er ’frit’ valg på alle hylder. Jeg har ikke set på værket med henblik på at anvende Hejlskov og Larsens typologier, som jeg finder for unuancerede, men blot som en inspiration til, hvad man kan se efter når man undersøger en museumsudstilling.

Kuratoren Annesofie Becker¹⁰ arbejder ligeledes med typologisering men er mere nuanceret og dybdegående end Hejlskov og Larsen i sin skildring af museumsvirksomheden. Hun stiller kommunikationen mellem menneske og genstand i centrum og fremkommer med en indsigt i, hvor

⁵ I denne afhandling benyttes ordet museologi som en bredt defineret term, der dækker over museets historie samt de videnskabelige tilgange der knytter sig til museumskonceptet.

⁶ Litteratur med dette fokus ser dagens lys omkring 1980.

⁷ Arno Victor Nielsen, 1993:5

⁸ Født 1961

⁹ Udgivet på forlaget Systime som udgiver lærebøger til gymnasielæreres brug i undervisningen.

¹⁰ Født 1963

stor en rolle kuratoren spiller, når ting stilles til skue – det er netop på dette område, jeg har ladet mig inspirere til at lægge det store fokus på Bernhard Olsen.

Historikeren Camilla Mordhorst¹¹ publicerede i 2003 en ph.d. afhandling,¹² der på en ny måde beskæftiger sig med udstillinger – hun stiller museums-objekterne i centrum. Hvor der førhen har været et fokus på udstillinger i deres helhed eller bestemte kulturhistoriske temaer, sætter Mordhorst nu objekterne på dagsordenen og fordrer derved en ny måde at se museer på. Hun viser hvordan enkelte objekter kan indgå i mange forskellige sammenhænge, og hvordan disse sammenhænge eller systemer kan afsløre menneskers forskelligartede måde at se verden på. – Dette værk har jeg valgt for at få en bedre forståelse af, hvordan man kan afdække systematik og genstandsforståelse i en udstilling, og dermed få et indblik i Bernhard Olsens intentioner bag Bygningsmuseet og dets udstillede objekter.

Der findes overordnet to måder at gå til materialet på, når museer beskrives i faglitteraturen:

– den kronologiske historieorienterede tilgang, hvor det enkelte museums historie skildres, præget af årstal og faktuelle oplysninger. Der er tale om en modernistisk tilgang, hvor postulerede sandheder gives et objektivt præg og beskrives som fakta. Det er ofte i denne type litteratur at man eksempelvis finder frilandsmuseer beskrevet som et produkt af nationalismen.

– den formidlings og kommunikationsprægede tilgang, hvor museet undersøges som idé og koncept, og der redegøres for de strømninger og genstandsforståelser, der på et abstrakt plan definerer museet. Denne form for skildring er ofte teoretisk tung. Som eksempel kan her nævnes værker af Ane Hejlskov og Sally Thorhauge Larsen, samt Annesofie Becker.

En mellemting mellem de to ovenstående tilgange er Camilla Mordhorsts ph.d. afhandling, der både er opbygget kronologisk og skildrer *Museum Wormianums*¹³ historie, men samtidig er den også inspireret af en foucauldiansk tilgang, der fokuserer på brud, frem for kontinuitet. Endvidere er hele afhandlingen bygget op omkring genstandsforståelse og systematik. – Det er i denne tilgang, at jeg primært har fundet inspiration i tilgangen til Bygningsmuseet i Kongens Have.

¹¹ Født 1970

¹² Mordhorst, Camilla, *Genstandsfortællinger*, Roskilde Universitetscenter/Nationalmuseet, dec. 2003

¹³ Museum Wormianum er betegnelsen for den danske videnskabsmand og læge Ole Worms (1588-1654) samling.

Der er ikke publiceret megen litteratur omhandlende Bygningmuseet i Kongens Have. Jeg har valgt at se på Holger Rasmussens biografi af Bernhard Olsen, som beskæftiger sig en del med emnet – dets svaghed i forbindelse med mit problemfelt er dog, at det er en biografisk skildring af Bygningmuseets grundlægger og ikke et museologisk/museumsteoretisk værk, der beskæftiger sig med udstillingsprincipper og systematik. For at få den museologiske dimension med, har jeg endvidere udvalgt værker, der beskæftiger sig med frilandsmuseer generelt – her er det især *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*¹⁴ som jeg har fundet relevant for mit emne. Det er en publikation, der blev udgivet i forbindelse med 100 års jubilæet for Bygningmuseets stiftelse – et referat af et museumsfagligt seminar afholdt i 1997, hvor nordiske museumsfolk diskuterede frilandsmuseer og relaterede emner. Publikationen er et klart eksempel på *new museology*-tilgangen hvor museet, her *frilandsmuseet*, granskes kritisk og reflekterende. I samme genre, men med den generelle danske museologi i fokus, kan også her nævnes værket *Ny Dansk Museologi*¹⁵ – her diskuterer danske fagpersoner museer og udstillingsstrategier i al almindelighed og altså ikke blot frilandsmuseer.

Museumsmanden Sten Rentzhog er ifølge eget udsagn den, der for første gang har publiceret et *oversigtsværk* over så godt som samtlige frilandsmuseer i verden – dette gjorde han i 2007 hvor han udgav *Friluftsmuseerna – En skandinavisk idé erövrar världen*.¹⁶ Her er formidling i centrum, og det gøres klart hvor meget frilandsmuseums-idéen har påvirket museologien globalt. Dette værk har jeg især fundet nyttigt i min skildring af, hvilke muligheder der ligger i frilandsmuseet som formidlingsplatform, og hvor stor en indflydelse denne tilgang har haft på museologien verden over. I forhold til Bygningmuseet i Kongens Have er der derfor tale om efterspillet efter konsolideringen af Bernhard Olsens idéer.

Selvom mit primære fokus er danske forhold, har jeg endvidere valgt at benytte mig af en amerikansk publikation, *A Living History Reader vol 1 - Museums*,¹⁷ der ligeledes lægger sig inden for *new museology*-genren. Værket behandler fænomener som bl.a. *nostalgi* i tilknytning til frilandsmuseer. Der er tale om et oversigtsværk, hvor frilandsmuseet som fænomen beskrives fra forskellige vinkler af forskellige fagfolk med relation til museumsvirksomhed – dog er en af ulemperne for mit problemfelt, at der primært er tale om amerikanske forhold. Trods de primært

¹⁴ Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (red.) under medvirken af Ulla Skaarup, *Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport af seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohistorisk Selskab 1998

¹⁵ Ingemann, Bruno og Larsen, Ane Hejlskov (red.), *Ny dansk museologi*, Aarhus Universitetsforlag 2005

¹⁶ Rentzhog, Sten, *Friluftsmuseerna – En skandinavisk idé erövrar världen*, Stockholm 2007

¹⁷ Anderson, Jay (ed.), *A Living History Reader vol. 1 – Museums*, American Association for State and Local History 1991

amerikanske 'case studies' er værket interessant i forhold til bearbejdelsen af frilandsmuseums-konceptet. Publikationen er præget af en mangesidet tilgang til materialet, hvor forskellige faktorer med tilknytning til historieformidling på friland diskuteres. I denne nuancerede og reflekterende skildring, har jeg fundet inspiration til at beskæftige mig med forhold som eksempelvis nostalgibegrebet – en vigtig forudsætning for at kunne give et mangesidet billede af Bygningmuseet og de strømninger og fænomener, som det afspejler og er influeret af.

Et andet værk som beskæftiger sig med museer og udstillingsvirksomhed på et mere overordnet niveau – og altså ikke specifikt med frilandsmuseer, er et særtryk af *Den Jyske Historiker* med titlen "Museum Europa. Om tingenes orden".¹⁸ I modsætning til Mordhorsts publikation, er det her hele udstillinger og udstillingstilgange der beskrives i grove træk – det er et godt oversigtsværk, men giver ikke et detaljeret og nuanceret billede af de enkelte museumstilgange. Jeg har derfor primært benyttet dette værk for at få et bredt overblik over de grove træk i den europæiske museumshistorie, hvorimod Mordhorsts tilgang har inspireret mig til at dykke ned i dybden og se på de enkelte komponenter, der tilsammen udgør en udstilling.

Jeg har, ligesom Camilla Mordhorst, valgt at skildre museumshistorier i et kritisk og reflekterende perspektiv, der afspejler en nutidig debat omkring genstandsforståelse og formidlingsprincipper.

Jeg tror, at man inden for museumsforskningen skal passe på med at generalisere, typologisere og skrive en overordnet historie, ligesom det er tilfældet med Rentzhogs værk. Hermed risikerer man netop at tabe detaljerne, der kan have en fundamental rolle i forhold til en tolkning af museets formidlingsstrategier. Derfor er jeg til dels uenig i Rentzhogs kritik af værker, der kun har ét bestemt museum som genstandsfelt,¹⁹ da jeg mener, at de små detaljer ofte er af afgørende betydning for at kunne forstå hensigterne bag en udstilling til fulde.

Jeg foretrækker således at have et bestemt genstandsfelt i fokus, der i dette speciale begrænser sig til Bygningmuseet i Kongens Have. Det er ud fra dette centrale fokus, at tilknyttede historier, dynamikker og strømninger udfolder sig. Der er altså ikke tale om en komplet isoleret skildring, der har nok i sig selv så at sige.

Jeg finder derfor inspiration i både den kronologiske virkning- og årsagsbaserede tilgang, samt det mere teoretiserende og abstrakte fokus på kommunikation mellem menneske og objekt. Jeg har valgt denne tilgang, da jeg netop vil søge at afdække samfundsmæssige og museologiske

¹⁸ *Den Jyske Historiker nr.64 – Museum Europa. Om tingenes orden*, Aarhus Universitetsforlag 1993.

¹⁹ *Ibid.*

strømninger bag etableringen af et museum – noget som en rent empirisk beskrivende tilgang ikke ville kunne afdække.

I kraft af en semiotisk teoretisk ramme, vil jeg undersøge de hensigter, der ligger udover den fysiske manifestation af museet. Man kan derfor sige, at jeg som udgangspunkt placerer mig i forlængelse af 'new museology' traditionen.

Kilder

Som kildegrundlag vil der blive benyttet forskellige publikationer med relation til museumsvirksomheden i Danmark. Kilderne er således udvalgt på grund af deres tilknytning til museumsfænomenet og fordi de her bidrager med værdifuld indsigt i de skelsættende forandringer i museers tilgang til udstilling og formidling.

Som den primære kilde til Bygningmuseet i Kongens Have, har jeg valgt at benytte mig af én af de såkaldte *Vejledere/Vejvisere*. Disse publikationer er små guider til forskellige udstillinger/museer, der nemt og overskueligt sætter den besøgende ind i museets overordnede agenda og opbygning. Vejledere/Vejvisere er overordentligt vigtige i forhold til museumsgæstens perception af museet og udstillingerne. Det er i høj grad heri, at museumsgenstandene bliver indgydt med mening og sat ind i større sociale og kulturhistoriske sammenhænge. Samtidig er det blandt andet i kraft af de trykte vejvisere, at man kan få et indblik i en udstilling, der ikke længere findes i fysisk forstand. Da det er Bygningmuseet i Kongens Haves skaber, der har forfattet vejviseren, er det gennem denne at man virkelig får en forståelse af, hvad hensigten med museet har været og hvilke strømninger Bernhard Olsen var influeret af.

I samspil med den trykte vejviser vil jeg se på forskellige artikler omhandlende Bygningmuseet i bl.a. *Illustreret Tidende*.²⁰

Endvidere benytter jeg forskellige beretninger fra de store verdensudstillinger i sidste halvdel af 1800-tallet. Disse beretninger er skrevet af mennesker, bl.a. en amerikansk journalist fra *The New York Times*²¹ og den industrikyndige dansker Camillus Nyrop (1843-1918), der var til stede på disse udstillinger. Man får derigennem et godt indblik i, hvad der begejstrede og inspirerede disse besøgende – noget som eksempelvis udstillingens grundplaner ikke ville kunne belyse. Da disse kilder blot er få repræsentanter for de mange millioner besøgende der strømmede til de store verdensudstillinger, kan man ikke tale om et repræsentativt udsnit af befolkningen, men alligevel får man igennem disse rapportører et indtryk af, hvad der blev anset for at være vigtigt at formidle videre ud til den brede befolkning. Eller som i Nyrops tilfælde – et opråb til handling mod kulturelt forfald.

Samtidig benytter jeg mig af føromtalt Camillus Nyrops mere generelle, samtidige samfunds iagttagelser omkring industrialiseringens opblomstringsperiode. Nyrops skildringer er præget af en

²⁰ Udkom hver søndag i perioden 1859-1924

²¹ Ukendt Journalist – del af artiklen skadet. *The New York Times* 15/7 1853

klassisk kulturel udviklingsforståelse som antager, at *kultur* er et fænomen, der fra oldtidskulturene Assyrien/Ægypten har spredt sig over Grækenland og videre mod Norden gennem Europa i en tidlig udviklingsproces. Hans tilgang til *kultur* er præget af en elitær klassicistisk tilgang, der ser *den græske civilisation* og *den italienske renæssance* som normgivende. Således står Nyrops anskuelser i skarp kontrast til Bernhard Olsens mere romantiske tilgang til kultur, der lægger vægt på det folkelige og regionalt traditionelle. Det er derfor interessant i forhold til en analyse af Bygningsmuseet – der var stærkt influeret af verdensudstillingernes udstillingsprog, at se på, hvordan disse to verdensbilleder spillede sammen på de store verdensudstillinger. Disse forhold kan Nyrops publikationer således være med til at belyse.

Bernhard Olsens Dansk Folkemuseum²² og Dansk Landbrugsmuseum blev grundlagt efter de danske kunst- og industriudstillinger i København i henholdsvis 1879 og 1888, og var på en måde to sider af samme sag. Derfor har jeg valgt at se nærmere på Landbrugsmuseets virke. Til dette har jeg udvalgt en brevkorrespondance mellem Landbrugsmuseet i Lyngbys grundlægger Jørgen Carl la Cour²³ og læreren Rasmus J. Rose²⁴ i Thisted. Det bevarede materiale begrænser sig til kun at omfatte J. C. la Cours breve, og man får derved ikke et fuldstændigt indblik i modpartens tanker og ideér. Men der gives alligevel et godt indblik i museums- og udstillingsvirket i slut 1800-tallet i kraft af denne, om end ufuldstændige, korrespondance. Jeg har af praktiske årsager valgt at benytte mig af en transskriberet udgave af brevene trykt i Axel Steensbergs værk *Dansk Landbrugsmuseum I – Historien til 1941* fra 1989. Da jeg især fokuserer på inventarlistene og genstandsbeskrivelser i denne sammenhæng, ser jeg det ikke som et videre problem at benytte transskriptioner frem for de originale håndskrevne breve.

Kilderne læses generelt med et fokus på især genstandsforståelse og formidlingsstrategier. Det er ud fra disse kriterier, at man bedst kan sætte en udstilling i en bredere museologisk sammenhæng og afdække de strømninger, som påvirkede grundlæggelsen af Bygningsmuseet i Kongens Have og bruddet med tidligere museale formidlingsstrategier. Det er, som nævnt, netop disse forhold, der er det centrale i dette speciale.

De anvendte kilder med direkte tilknytning til Bygningsmuseet lægger sig i fire overordnede kategorier:

²² Bygningsmuseet i Kongens Have var en afdeling af Dansk Folkemuseum.

²³ Landøkonom, født i 1838 og døde i 1898, Ligesom Bernhard Olsen, Bygningsmuseets grundlægger, havde han deltaget på dansk side i Krigen 1864.

²⁴ Født 1844 i Hårby sogn og døde i Thisted 1908

- Den vidensformidlende *Vejviser i Bygningmuseet i Kongens Have* med museets publikum som målgruppe og altså den allerede interesserede modtager.
- Inventarbeskrivelser som må formodes at være af høj troværdighed og derved en vigtig kilde til nu forsvundne samlingers konstitution. Her har målet været kommunikation fagfolk imellem.
- Avis/tidsskriftsartikler, kilde til tidsbilleder og relevans af begivenheder. Her er målgruppen den brede offentlighed.
- Fotos.

Alle kilder tolkes ud fra en samtidsrelateret kontekst og sættes derved ind i en bredere sammenhæng. Det søges derfor så vidt muligt at tolke kilderne på deres egne præmisser, men ud fra en kritisk stillingtagen.

Som nævnt i det foregående afsnit, er det især kilder skrevet af fagfolk med tilknytning til udstillingsvirksomhed, der er udvalgt. Denne prioritering er foretaget ud fra en overbevisning om, at *afsenderens* intentioner er langt mere interessante for dette speciales fokus – nemlig forandringer i den museale praksis og fremkomsten af nye kommunikationsformer – end *modtagerens*. Hvordan det færdige resultat er blevet fortolket af de enkelte museumsgæster ligger derfor, som nævnt, udenfor specialets hovedinteresseområde.

Museums- og Genstandsforståelse



For at komme nærmere en forståelse af, hvilke forhold der influerede Bernhard Olsen og førte til indførelsen af en helt ny museal formidlingsstrategi i Danmark, vil jeg her kort beskrive det teoretiske fundament – semiotikken – der danner rammen om min tilgang til kilderne og fordrer de spørgsmål som jeg stiller til materialet.

Jeg vil i det følgende kort opridse Barthes' semiotiske tilgang, idet hans to begreber, *denoteret* meddelelse og *konnoteret* meddelelse, løbende vil blive brugt i den følgende tekst. Samtidig illustreres hvor stor betydning konteksten har for en genstands fortolkning. Disse anskuelser er gennemgående i hele specialet, og sammen med genstandsforståelsen, som vil blive beskrevet længere fremme i dette afsnit, danner de fundamentet for tolkningen af Bygningsmuseets formidlingsstrategier – og er med til at afdække den kontekst, som Bernhard Olsens bygningmuseum og dets grundlæggelse var influeret af.

Jeg har i det forudgående slået fast, at museet og museumsformidling er specialets kerneområde, men hvad er i det hele taget et *museum*? Her er der brug for en kort begrebsafklaring i forhold til den definition af museet, som dette speciale benytter sig af; Helt overordnet kan man definere et museum som en primært visuel *formidlingsplatform* – med denne brede definition favner man så godt som alle museer, uanset fagområde og formidlingspraksis. Det fysiske museum er i grunden en samling objekter, der tilsammen indenfor et afgrænset område udgør en helhed.

Idet Bernhard Olsen valgte at kalde sine to bygninger i Kongens Have for et bygningmuseum, satte han derved lighedstegn mellem en bygning og ethvert andet objekt i en udstilling. Der blev således i princippet ikke gjort nogen forskel mellem en flintøkse og en hel bygning. Det var bygninger i deres helhed, der blev objektificerede. De dannede ikke blot rammen om udstillede objekter, men udgjorde i samspil med dem en helhed. Man kan altså sige at Bernhard Olsen allerede her bryder

med den gængse opfattelse af, hvad et museum og en museumsgenstand er. Ligesom alle andre museumsobjekter, kunne således også hele bygninger manipuleres til at formidle et bestemt budskab. Dette vil jeg komme nærmere ind på i analysen af Bygningsmuseet i Kongens Have i de kommende afsnit.

Som en overordnet optik i tilgangen til materialet, har jeg som sagt, valgt at anvende en semiotisk tilgang. Den semiotiske kommunikationsbaserede referenceramme er med til bedre at klargøre forståelsen af de dynamikker, der er på spil, når en genstand manipuleres af menneskelige intentioner.

Semiotikken er et godt redskab til at afdække de forskellige 'lag' af mening, som et museum er afsender af, idet den forudsætter, at en genstand først får mening når den kan afkodes og forstås af den menneskelige perception. Det er måden hvorpå man vælger at stille ting til skue, der ifølge den semiotiske teori, er med til at forme det budskab, som det er op til beskueren at afkode og fortolke.

For at kunne afdække på hvilken måde objekterne på Bygningsmuseet blev italesat og tillagt mening, er vi derfor nødt til kort at se på, hvilke muligheder den semiotiske analyseramme kan bidrage med.

De besøgende på Bygningsmuseet mødtes af en masse indtryk når de gik rundt i udstillingen, mange af disse var helt overlagt fremprovokeret af udstillingens skaber, der ønskede at formidle et helt specifikt budskab. Dette budskab manifesterede sig både i form af viden, men også i form af bestemte stemninger og følelser som Bernhard Olsen ønskede at vække hos sit publikum. Kommunikationen mellem genstand og menneske foregik således på mange niveauer – og semiotikken er et godt redskab til at få en bedre forståelse af, hvilken genstandsforståelse og tematik der ligger bag Bernhard Olsens valg og fravalg i forbindelse med grundlæggelsen af Bygningsmuseet. Specialet tager derfor sit udgangspunkt i semiotikkens forståelse af kommunikation mellem mennesket og omverdenen.

Der er selvfølgelig mange forskellige retninger og teoretiske praksisser inden for semiotikken – jeg har valgt at lægge fokus på den franske teoretiker Roland Barthes(1915-1980), idet han på en overskuelig måde præsenterer den teoretiske retnings grundprincipper. Han beskæftiger sig ikke specifikt med museer, men principperne kan appliceres på en hvilken som helst form for visuel kommunikation.

Roland Barthes mener, at kommunikation er bygget op om fælles referencerammer, der kan være kulturelt betingede – f.eks. kendskab til klichéer eller medieskabte virkeligheder.²⁵ Dette er

²⁵ Barthes 1964:46

interessant i forhold til en analyse af Bygningsmuseet, hvis udstilling netop afspejler behovet for en forståelsesramme hos beskueren, hvor nordisk folkelitteratur, sprog og folkeviser spiller en fundamental rolle. Bernhard Olsen benytter sig i forbindelse med Bygningsmuseet af et udstillingssprog, der klart henvender sig til et skandinavisk kulturfællesskab influeret af romantikkens idealer – et forhold der vil blive behandlet i den senere analyse.

Som udgangspunkt mener Barthes, at vor kommunikative opfattelsesverden snarere er lingvistisk end visuel, dette medfører at budskaber helt eller delvist formidles gennem tekst. Han fremsætter et eksempel fra reklameverdenen og giver et bud på en mulig analyse. Det drejer sig om en gængs reklame for italiensk pasta.

Et billede indeholder ifølge Barthes både en såkaldt *denotationsmeddelelse* og en *konnotationsmeddelelse*.²⁶ Billedet virker således både på et 'værdifrit' (denoteret) plan, men også på et konnotativt plan hvor betydningsmønstre er indkodet i meddelelsen. Det denoterede ('værdineutrale') i den italienske reklame er eksempelvis genstandene i sig selv, f.eks. en tomat. Denne slags denoterede genstande kan forstås uden nogen form for forhåndsviden.

På det konnotative plan indikeres f.eks. 'italienskhed' i kraft af det valgte produktnavn og farverne grøn, hvid og rød. Billedeksemplet indeholder således en række diskontinuerte 'tegn', og kan derfor ikke 'læses' lineært. Disse diskontinuerte 'tegn' forudsætter en forhåndsviden hos 'læseren', da de er gennemtrængt af værdiladninger. For at et menneske kan forstå en konnoteret meddelelse, er der derfor brug for en viden, der ifølge Barthes er indbygget i en mere omfattende civilisations skikke – f.eks. det, at friske råvarer er gode samt kendskabet til klichéer, som f.eks. at 'italienskhed' er lig med pasta og farverne i det italienske flag – eller som det var tilfældet med Bygningsmuseet, kendskab til bestemte folkeviser, sagn o.l.

Semiotikken er en langt mere kompleks størrelse end her givet udtryk for, men jeg har her søgt at udvælge det, som netop er relevant for dette speciales problemstilling.

Den kulturelle og erfaringsmæssige baggrund spiller, som vi kan se ud fra det semiotiske perspektiv, en fundamental rolle, når et objekt betragtes. Således er det vigtigt at sætte denne kommunikation mellem genstandene og beskueren i centrum – genstandsforståelse spiller derfor en central rolle i specialet, da den er af fundamental betydning i forhold til en forståelse af Bernhard Olsens hensigt med Bygningsmuseet.

Hvordan kan den semiotiske model så rent praktisk implementeres i forhold til en analyse af et *museum*?

²⁶ Barthes 1964

Hvis vi følger den semiotiske optik, er museumsobjekterne i sig selv værdifrie og uden mening. Det er først når de sættes i sammenhæng med andre faktorer, at de bliver meningsbærende. Det kan selvfølgelig diskuteres om en genstand kan være helt fri for mening, for lige så snart genstanden opfattes, vil den blive tillagt en eller anden form for mening hos beskueren, ellers ville man slet ikke kunne opfatte den med de menneskelige sanser. Men grundlæggende mener jeg godt, at man kan sige at et objekt er værdifrit – eller måske snarere intentionsløst. Eksempelvis vil en sten altid være en sten, men den vil blive opfattet forskelligt alt efter konteksten. Hvis den eksempelvis placeres i et *naturhistorisk* museum, vil den blive betragtet for sine mineralogiske egenskaber, mens samme sten på et *kunstmuseum* vil blive betragtet som et stykke kunst. Hvis man nu udstyrer samme sten med teksten ”gruttesten” og placerer den på et *kulturhistorisk* museum, vil fokus ligge på det funktionsrelaterede og kontekstafhængige – men objektet er i alle tilfælde det samme.

Det er ikke kun museet, der sætter rammerne for beskuerens perception af genstandene, men også samfundet i sin helhed. Eksempelvis kan en genstands berømmelse eller relation til en berømt person/kontekst også have stor indflydelse på hvordan den opfattes af beskueren. Som eksempel kan her nævnes *Guldhornene*, hvis ophøjelse til nationalklenodier har sat dem op på piedestaler. Det er samtidig ’guldhornene’ som et abstrakt fænomen der lovprises, idet originalerne ikke længere findes.

Museumsobjekter er derudover fremskaffet ad forskellige vej. Hvis et objekt er fremkommet ved en arkæologisk udgravning, vil det have en helt anden kontekst end eksempelvis en genstand købt på auktion. Der er således mange faktorer på spil, for genstandene har også deres helt egen historie, som ikke nødvendigvis er den som museet formidler om dem.

Barthes’ analyse er bygget op omkring et reklamebillede, men den semiotiske model kan, som vist med sten-eksemplet, sagtens appliceres på en museumsudstilling. Det er grundlæggende den samme form for visuel kommunikation, der er på spil.

Museologien som videnskabelig disciplin, er som nævnt tidligere, forholdsvis ny, og de følgende anskuelser er derfor primært fokuseret omkring litteratur publiceret i det 21. århundrede.

Jeg har som skildret i det historiografiske afsnit, valgt bl.a. at se på en historiker, der praktisk arbejder indenfor museumsvirksomheden – formidlingschef på Københavns Bymuseum, Camilla Mordhorst. Dette valg er gjort ud fra, at Mordhorst fremkommer med en bred indsigt i den museologiske disciplin.

Groft sagt går Mordhorsts strategi ud på at undersøge, hvilket system eller mangel på samme, der ligger til grund for opstillingen af en samling.²⁷ Er det f.eks. materialet, brugskonteksten, farven eller helt andre kriterier, der ligger til grund for den måde, man har valgt at præsentere en udstilling på for beskueren?

Grundlæggende er en museumsudstilling ikke andet end en samling ting, og for at beskueren skal kunne tillægge tingene mening, er der derfor nødt til at være et system. Det er dette system vi skal have afdækket for at kunne forstå, hvad en udstilling formidler og hvilke budskaber den er bærer af. Genstandsforståelse, systematik, kommunikationsstrategi og kontekst er således fundamentale i forhold til at afdække fænomenet *frilandsmuseet*.

Opsummering

Jeg antager først og fremmest en semiotisk måde at forstå verden på. En forståelse der sidestiller visuel kommunikation med en sprogbaseret narrativitet, og dermed giver mulighed for at tolke hvad der basalt set er en samling ting, som i sammenhæng med hinanden udgør en, i dette speciales tilfælde – *museumsudstilling*. Samtidig med denne anskuelse, benytter jeg en af postmoderniteten inspireret optik, der muliggør en afdækning af strømninger og brud, frem for fastlagte typologiseringer og objektive sandheder. Semiotikken skaber en ramme, men tolkningerne og værdierne, som de enkelte dele af en semiotisk analyse tillægges, er ikke endegyldige, men både kontekstafhængige og 'flydende'.

²⁷ Mordhorst 2003

Idéen til Danmarks første bygningsmuseum tager form



Loftbod, Frilandsmuseet ved Sorgenfri, december 2009 – flyttet fra Bygningsmuseet i 1901.

Bernhard Olsens museum i Kongens Have markerer et klart brud i den danske museologi. Der er tale om en helt ny tilgang til kulturhistorisk formidling og genstandsforståelse.

I året 1897 kunne publikum således for første gang besøge et *bygningsmuseum* på dansk jord. Museet bestod af originale historiske bygninger, der var blevet flyttet til, og arrangeret i, et hjørne af Kongens Have i København. Blot to bygninger var der tale om, begge hentet i Sverige.

Husene kan synes beskedne, en lille loftbod²⁸ bygget i træ, og en noget større bygning, den såkaldte Hallandsstue, der bestod af en stue²⁹ og to sidehuse – i sine proportioner ikke meget større end et nutidigt dansk parcelhus. Hallandsstuen og dens to sidehuse,³⁰ skal man forestille sig som en tredelt bygning. Hovedhuset/stuen fremstår som ét stort opholdsrum med arnested og de to sidehuse er

²⁸ En loftbod er en bygning i to etager, hvor den øverste etage ofte er udstyret med en svalegang på ydersiden. Se ill.

²⁹ Bernhard Olsen benævner denne stue *Lavstuen*.

³⁰ Sidehusene er bygget i 2 plan.

tilbygninger, der er mindre i deres proportioner end stuen i midten. Den tredelte bygning vil i sin helhed fremover blive omtalt som *Halandshuset*, mens midterbygningen vil blive omtalt som *Hallandsstuen*.

Begge bygningsmuseets huse, Loftboden³¹ og Hallandshuset, blev præsenteret på en sådan måde, at de interagerede med omgivelserne – både det i forvejen grønne areal i Kongens Have hvor de blev opstillet, men også omgivelser konstrueret særligt til lejligheden. Blandt andet blev der opsat stengærder af hallandsk sten, altså et egnstypisk materiale i relation til Hallandshuset. På denne måde fremstod bygningsmuseet som en komplet reproduktion af de forhold, som de to svenske huse havde befundet sig i inden flytningen. Endvidere blev to bikuber og en urtehave opsat foran Hallandsstuen – en idé, viser det sig, influeret af det svenske friluftsmuseum Skansen. Dette vil jeg komme nærmere ind på senere.

Trods museets ydmyge udseende markerer disse to bygninger og miljøet omkring dem en milepæl i dansk museumshistorie.

Det lille bygningsmuseum findes ikke længere i dag – faktisk eksisterede det blot 4. år. De to huse som museet bestod af og som lagde grunden for frilandsmuseums-tankens udbredelse i Danmark, blev flyttet til det som vi i dag kender som Frilandsmuseet ved Sorgenfri. Her står de den dag i dag – dog ikke længere sammen, men indgår derimod i nye sammenhænge og fortæller nye historier.

Da dette speciales genstand for interesse ikke længere findes i sin oprindelige form, har jeg lagt mit primære fokus på de skriftlige kilder. Den kilde, jeg som nævnt har valgt som mit omdrejningspunkt, er Bernhard Olsens *Vejviser i Bygningsmuseet i Kongens Have* publiceret i 1897. Men for at komme en genstandsforståelse og hensigterne bag Bygningsmuseets grundlæggelse nærmere, er vi først kort nødt til at se på grundlæggerens baggrund, da denne i høj grad har været med til at præge Bygningsmuseets konstitution og afspejles i valget af temaer og museumsobjekter.

Som ung blev Bernhard Olsen udlært som tegner og xylograf ved det Kittendorffske værksted og på Kunstakademiet. Han indledte derefter sin karriere som illustratør og arbejdede dermed med at visualisere bestemte begivenheder og historier – han var altså helt fra begyndelsen af sin karriere præget af visuel formidling.

I 1864 var han tjenestegørende sekondløjtnant i krigen, stationeret ved Dannevirkestillingen. Her undgik han at komme i kamp, og i stedet brugte han tiden på at illustrere forholdene omkring sig – gennem billeder dokumenterede han således krigens realiteter. Bernhard Olsen var i en periode

³¹ Af Bernhard Olsen også benævnt *Lofthuset*.

ansat som Illustratør for *Illustreret Tidende*³² og hans skildringer nåede således ud til den brede befolkning. Udover dette medvirkede han endvidere ved forskellige børnebogspublikationer. Sit gennembrud havde han fået hos *Illustreret Tidende* i 1860, hvor han skrev og illustrerede en føljeton omhandlende kongedragter på den Kronologiske Samling på Rosenborg.³³ – Dragter og museer har således helt fra start været et stort interesseområde for Bernhard Olsen. Siden fulgte også skildringer af folkelivsbilleder. Hans gang i kunstnermiljøet mandede ud i en ansættelse som artistisk direktør for Tivoli³⁴ i 1868 – sideløbende arbejdede han dog fortsat som illustratør for *Illustreret Tidende*.

Bernhard Olsens store interesse for historiske dragter mandede i en kort periode fra 1874-1876 ud i arbejde som kostumier ved københavnske teatre.³⁵ De flade illustrationer var ikke længere nok, Bernhard Olsen ville have at beskueren skulle komme de skildrede begivenheder endnu nærmere.

Som direktør for Tivoli foretog han årlige rejser i Europa, for at finde inspiration og hente nye idéer hjem fra udlandet.³⁶ Under disse rejser gjorde især Verdensudstillingen i Paris i 1878 et stort indtryk på ham. – Det var her han første gang stiftede bekendtskab med den første *interiør*-udstilling – den svenske museumsmand Arthur Hazelius³⁷ opstilling *Lillans sista bädd*,³⁸ samt en frisisk udstilling – *Hindeloopen-stuen*.³⁹ En inspiration han tog med sig til den *retrospective Konst- og Industriudstilling i København* der afholdtes året efter pariser-udstillingen.

På den københavnske udstilling i 1879, skabte Bernhard Olsen således fuld af indtryk fra Verdensudstillingen i Paris et interiør – også kaldet *Amagerstuen* – der bestod af elementer fra en original stue hentet på Jan Wibrandts gård i Magleby på Amager.⁴⁰

”*Det Bygningmuseum, der nu er grundlagt i Kongens Have, har været en lang Tid om at komme til Verden. Ideen til det fik jeg under Forarbejderne til den kunst-industrielle Udstilling, som holdtes i København i Sommeren 1879.*”⁴¹

³² Udkom hver søndag i perioden 1859-1924

³³ *Illustreret Tidende*, maj 1860-juli 1860

³⁴ Bestred denne stilling i perioden 1868-1885. (Rasmussen 1960:8)

³⁵ *Ibid*:52

³⁶ *Ibid*.

³⁷ Arthur Hazelius(1833-1901), især kendt for sit virke på Nordiska Museet og grundlæggelsen af friluftsmuseet *Skansen*.

³⁸ Et bondestue-interiør befolket af legemsstore dukker i egnstypiske dragter – en teatralisk scene.

³⁹ Et interiør med 4-vægge som man kunne gå ind i, i modsætning til de sædvanlige 'sceneprægede' 3-vægede diorama-udstillinger.

⁴⁰ *Illustreret Tidende* 27. juli, nr. 1035

⁴¹ Bernhard Olsen 1897:1

Det var altså ifølge eget udsagn på den kunst-industrielle udstilling i København i 1879, at Bernhard Olsen fik ideen til at anlægge et bygningsmuseum.

Tanken om at skabe et miljø, hvor publikum kunne få en 'total' oplevelse af fortiden, ved at vandre rundt iblandt genstandene og føle sig som en del af historien, fandtes dog allerede, som sagt, på Verdensudstillingen i Paris i 1878.

Året før den danske udstilling var Bernhard Olsen som nævnt, en af de mange millioner besøgende, der betragtede hvad den parisiske verdensudstilling havde at byde på. Her kunne publikum bl.a. i den Hollandske afdeling se den førromtalte *Hindeloopen*-stue – en repræsentation af en frisisk bondestue i 3D så at sige. Her kunne gæsten gå rundt inde i stuen uden at skulle forblive bag det nok så famøse røde fløjlsreb, som så mange af de andre udstillinger praktiserede. Godt nok var *Hindeloopen*-stuen konstrueret som en kulisse, med vægge af bemalet pap og pap-kakler, men den skabte for den besøgende en illusion om at træde ind i et fortidigt hjem. Især dette fascinerede Bernhard Olsen, idet eksempelvis hans samtidige kollega, den førnævnte svenske museumsmand Arthur Hazelius, gav udtryk for en mere passiv formidlingsform i sit bidrag til pariser-udstillingen i 1878. En formidlingsform der satte publikum i en beskuende passiv position i modsætning til den frisiske stue, der fordrede en aktiv deltagelse fra gæsterne. Hazelius' opstillinger var sat op som teatraliske scener, som man blot kunne betragte udefra og ikke deltage i eller blive en del af. Fortiden blev således af Hazelius iscenesat ved hjælp af principper inspireret af dramaturgien – i kraft af legemsstore dukker positioneret i særligt dramatiske scener. Der hvor opstillingen for alvor adskilte sig fra teaterverdenen og i stedet bevægede sig over på det kulturhistoriske og museale domæne, var i kraft af, at den fremførte fortælling uds spillede sig i autentiske kulisser – altså originale historiske vægge, møbler, dragter og paneler.

Det teatraliske aspekt i Hazelius' interiør-opstilling brød Bernhard Olsen sig ikke om.⁴² Han ville fjerne sig fra det teatraliske og 'passive' og i stedet lægge vægten på en inddragende formidlingsstrategi. En strategi som gjorde beskueren til *gæst* og fordrede en aktiv deltagelse i historien. Samtidig var det Hazelius' brug af originale, autentiske komponenter i udstillingsrummet, der blev en central inspirationskilde i Bernhard Olsens virke. Denne fascination af det *autentiske*, førte i første omgang til hjemtagelsen af den førromtalte Amagerstue, men kom siden til at præge hele Bernhard Olsens museale karriere – ikke mindst hans arbejde med Bygningsmuseet.

Det var således aspekter fra både *Hindeloopen*-stuen og Arthur Hazelius' interiør, som inspirerede Bernhard Olsen.

⁴² Holger Rasmussen 1997:5

Efter således at have stiftet bekendtskab med den parisiske verdensudstillings kulturhistoriske 'highlights' – Hindeloopen-stuen og Arthur Hazelus' dramatiske fortælling befolket af naturtro menneskefigurer, begyndte Bernhard Olsen at finde sine egne fokuspunkter og formidlingsstrategier. Ét var sikkert, det var de *originale* genstande/interiører han var interesseret i at erhverve og udstille. Fokus var altså helt fra begyndelsen på de autentiske genstande.

Alle disse indtryk og overvejelse blev materialiserede i den såkaldte *Amagerstue*, som endnu i dag kan ses i Nationalmuseets afdeling "Danmarkshistorier 1660-2000." Oprindeligt blev denne opstilling som nævnt, præsenteret på den københavnske kunstindustrielle udstilling i 1879.

Arbejdet med opsætningen af amagerstuen på kunstindustriudstillingen var, som citatet fra *Vejviser i Bygningsmuseet i Kongens Have* viser, ifølge Bernhard Olsen selv, det som gav ham idéen til at oprette et bygningsmuseum. En gavnlig påstand som stadfæster originaliteten af hans idé om at anlægge netop et *bygningsmuseum*. Inspirationen fra verdensudstillingen er dog ikke til at overse.

Bernhard Olsen havde i sit arbejde med amagerstuen fået afprøvet det praktiske i forbindelse med flytning af større objekter fra et sted til et andet. Der var således teknisk set intet til hinder for at flytte komplette bygninger i stedet for blot dele af dem. Set med fokus på den praktiske anlæggelse af et bygningsmuseum, kan man derfor sige, at arbejdet med amagerstuen banede vejen for en realisation af Bernhard Olsens idéer, men inspirationen fra verdensudstillingerne er som sagt, ikke til at tage fejl af. At det netop blev en hollandsk-inspireret⁴³ amager-stue, som Bernhard Olsen valgte at repræsentere på den københavnske kunstindustriudstilling, vidner igen om den klare påvirkning fra den på verdensudstillingen i Paris så populære Hindeloopen-stue. Denne sammenhæng med hvad der fik anerkendelse og var populært på verdensudstillingerne, og det som Bernhard Olsen udvalgte til sin udstilling, kan således aflæses i valget af netop amager-stuen. Denne tendens kan også ses i valget af de to svenske træhuse, der blev opstillet i Kongens have i 1897.

Norske og svenske, ofte rigt ornamenterede, træhuse var netop også velbesøgte og anerkendte bidrag til de store verdensudstillinger. Især de norske huse var samtidig del af det, man i dag ville kalde en *trend* – et forhold der udsprang af fænomenet *romantiske haver*. – Fra omkring midten af 1700-tallet blev det populært for kongelige, godsejere og handelsaristokrater at anlægge 'eksotiske' haver.⁴⁴ Denne type have, ofte benævnt den romantiske have, søgte at genskabe hele miljøer – både bygninger og naturscenerier. En tendens der fandt sin oprindelse i England, men hurtigt bredte sig

⁴³ Amagerbønderne har rødder i Holland på grund af historiske omstændigheder, som jeg dog ikke vil komme nærmere ind på her.

⁴⁴ John Erichsen 1999:18ff; Tonte Hegard 1998:90

til resten af Europa. I Europa var det især det 'fjerne' Kina og det 'vilde' Schweiz, der var populære emner, men i Skandinavien blev det især det 'vilde' Norge der blev dyrket.⁴⁵ Der var intet videnskabeligt ved de 'eksotiske' havemiljøer, men snarere tale om det, man kunne kalde *stemningshaver*. Det var haver bygget op omkring stereotypiske forestillinger om fjerne regioner og kulturer og som fordrede en bestemt stemning hos den besøgende. Det var her det kuriøse, det anderledes og det 'eksotiske' var i centrum, uden at kræve en stillingtagen fra den besøgendes side. Det var altså i første omgang i dette forum, at særprægede bygninger blev populære, og for Nordens vedkommende – de norske træhuse.

På verdensudstillingerne blev norske byggetraditioner og især den såkaldte '*dragestil*' præsenteret for resten af den vestlige verden. Der var ikke tale om originale historiske bygninger, men arkitekteregnede huse influeret af ældre tiders byggeteknikker.⁴⁶ Det var altså ikke autenticitet der var i centrum, men de blev populære indslag på verdensudstillingerne. En tendens, der ikke kan være gået ubemærket forbi hos Bernhard Olsen, der var udmærket klar over, at et museum uden publikumstilstrømning ikke ville kunne opretholdes – objekter der således allerede havde vist sig succesfulde i udstillingssammenhæng og bred folkelig appel, var en god begyndelse for et nyt museum. Han havde tidligere beklaget sig over at Panoptikons vokskabinetter tiltrak flere besøgende end Dansk Folkemuseum – og det på trods af, at de begge fandtes i samme bygning.⁴⁷

Men andre faktorer, foruden de økonomiske, spillede ind i udvælgelsen af de objekter, som skulle udgøre Bygningsmuseet i Kongens Have – samtidigt fokus på *nationalitet* og identitetsdannelse var ligeledes med til at præge Bernhard Olsens overvejselsers. Illustreret Tidende, som Bernhard Olsen i en periode arbejdede som skribent og illustratør for, skrev i 1878 i forbindelse med Verdensudstillingen i Paris at:

*”Sverig-Norge har paa de senere Aars Verdensudstillinger indtaget en fremragende Plads. Dertil bidrage(...), at man i disse Lande tidligt har haft det rette Blik for den Betydning, Verdensudstillingerne have for fremadstræbende Nationer, der ere i færd med at udvikle deres aandelige og materielle Livsvilkaar.”*⁴⁸

⁴⁵ John Erichsen 1998:128f

⁴⁶ Ibid:130

⁴⁷ Rasmussen 1879:118

⁴⁸ Illustreret Tidende, 20/10 1878, nr.995, s.29

Her er der givet klart udtryk for, hvor stor betydning verdensudstillingerne havde i de nye nationalstaters legitimeringsprocesser og selvbevidsthed. Artiklen giver samtidig udtryk for en mangel på tilsvarende bestræbelser fra dansk side. Skribentens implicite kritik sætter således Danmark i en 'tilbagestående' position i forhold til unionen Sverige-Norge. I artiklen afspejles således en samfundskritik, som også den samtidige industrihistoriker Camillus Nyrop, som jeg vil komme nærmere ind på senere, giver udtryk for.⁴⁹ Der var derfor et ønske om at højne niveauet i Danmark og året efter pariserudstillingen i 1878, afholdes en kunst- og industriudstilling i København – den såkaldte *retrospective Kunst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn 1879*. En udstilling som ifølge Bernhard Olsen selv, som sagt, affødte Bygningsmuseets fysiske realisation. De store verdensudstillinger i sidste halvdel af 1800-tallet er et komplekst fænomen, som kræver en nøjere granskning, idet de har været af afgørende betydning for frilandsmuseums-tankens fremkomst og Bernhard Olsens bygningsmuseums grundlæggelse. Derfor vil verdensudstillingen som fænomen blive behandlet i større detalje i det følgende kapitel – *Kunst- og Industriudstillingernes Tid*.

Opsummering

Inspirationsgrundlaget for Bygningsmuseet i Kongens Have fandt Bernhard Olsen på Verdensudstillingen i Paris i 1878 og gennem sit arbejde ved den københavnske retrospektive udstilling i 1879. I Paris fik han øjnene op for en ny type formidlingsplatform – *interiørudstillingen*. Det var især den svenske museumsmand Arthur Hazelius' dramatiske opstilling af legemsstore dukker i folkedragter, der fangede Bernhard Olsens interesse. Hazelius' overdramatiserede opstilling betragtede Bernhard Olsen dog som en kende for teatralisk. Derfor fandt han yderligere inspiration i en anden af den parisiske verdensudstillings helt store publikumsmagneter – den hollandske Hindeloopen-stue. Disse betragtninger kunne Bernhard Olsen så føre ud i praksis ved den københavnske udstilling i 1879, hvor han bl.a. opstillede en hel stue fra Amager. Vejen til at flytte hele bygninger, i stedet for blot interiører, var ikke lang. Valget af netop træbygninger var influeret af de norske huses popularitet på verdensudstillingerne.

Den dominerende formidlingsstrategi i forhold til folkekultur og byggeskik blev fastsat af de normgivende kunst-, industri- og verdensudstillinger og de spiller derfor en fundamental rolle i

⁴⁹ Camillus Nyrop 1877

forhold til frilandsmuseums-tankens opståen – og som Bernhard Olsen selv skriver i vejledningen til Bygningsmuseet i Kongens Have:

*”Den rette Spire til de store Bygningsmuseers Dannelse maa dog søges paa Verdensudstillingerne.”*⁵⁰

Denne påstand er etnologen Bjarne Stoklund⁵¹ 100 år efter enig i. Stoklund mener ligeledes at nye formidlingsstrategier og tilgange til museumsvirksomhed i sidste halvdel af det 19. århundrede udspringer fra de store udstillinger – og tilmed kan betragtes som en slags ’permanentgørelser’ af udstillingsformer, der først realiseredes på verdensudstillingerne.⁵²

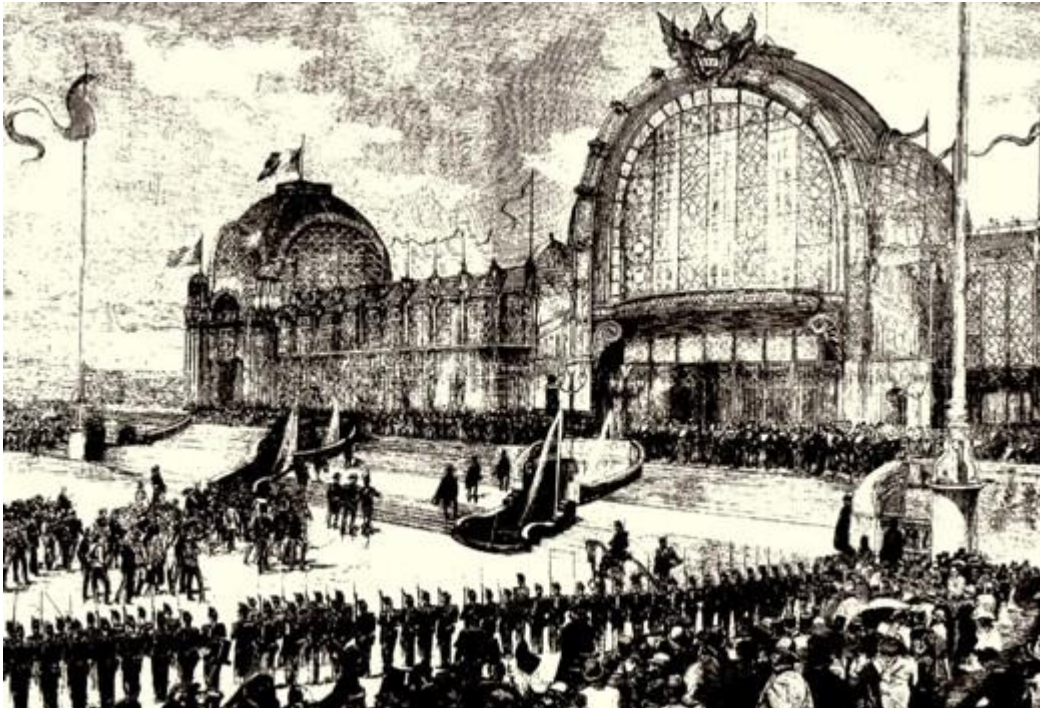
Det står derfor klart, at de store udstillinger spillede en fundamental rolle i Bygningsmuseets tilblivelse. Det var her, at nye formidlingsstrategier blev afprøvet og udviklet. Her kunne man se hvad der fungerede og hvad der var mindre godt – et succeskriterium målt på publikumstilstrømning og medieomtale – det perfekte udgangspunkt for et vordende museum. Da de store kunst- og industriudstillinger således klart har influeret Bygningsmuseets tilblivelse og konstitution, vil jeg i det næste kapitel se nærmere på dette fænomen.

⁵⁰ Bernhard Olsen, 1897:1

⁵¹ Født 1928

⁵² Stoklund 1998:13

Kunst- og Industriudstillingernes Tid – interiørprincippetets fremkomst



Udstillingspaladset, Paris 1878, *Illustreret Tidende* 19/05 1878 (udsnit)

Bernhard Olsen fik som sagt inspiration til sin udstillingsvirksomhed på Verdensudstillingen i Paris i 1878. På dette tidspunkt havde Verdensudstillinger eksisteret i 27 år og havde en lang tradition bag sig – for at få et indtryk af, hvor stor en del af samfundet dette forum var og hvordan udstilling som formidlingsplatform blev indlemmet i en overordnet samfundsdiskurs i sidste halvdel af 1800-tallet, er det derfor vigtigt kort at se på kunst- og industriudstillingernes opblomstringsperiode.

*”At last, on the First of May, Eighteen Hundred and Fifty-one, all objections were answered, all evil predictions confuted (...) by the solemn opening of the Crystal Palace, by Her Majesty Queen Victoria in person.”*⁵³

Således gav Storbritanniens Dronning Victoria startskuddet til det store kapløb mellem verdens industrinationer ved *The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* i 1851. De mange

⁵³ *The New York Times*, July 15, 1853, Wednesday, s.1, hentet 13/4 2010 fra New York Times Archives: <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=950DE4D81438E334BC4D52DFB1668388649FDE>

spekulationer om, hvorvidt det overhovedet ville kunne lykkes at afholde en udstilling af så enorme proportioner, blev manet til jorden – publikum strømmede til. 25.000 mænd og kvinder overværede åbningsceremonien ifølge New York times journalist, der var til stede på dagen.⁵⁴ I hele udstillingens 5 måneder lange åbningsperiode, blev den besøgt af omkring 6 millioner mennesker. På det økonomiske område imponerede udstillingen ligeledes – alene den første dag blev indtægten talt op til at være omkring £60.000, et betragteligt beløb i 1851. Der var 17.000 deltagende udstillere og blandt disse blev der uddelt 2918 præmier.⁵⁵

Starten på det, som man kunne kalde 'Verdensudstillingerens æra', var således en succes – både hvad angår de økonomiske aspekter, men også i bred popularitet og besøgstal blev der nået nye højder.

Verdensudstillingen i Paris i 1867 blev skelsættende i forhold til nye formidlingsstrategier. Her fik de forskellige deltagerlande anvist en plads udenfor udstillingshallen i et omgivende parkanlæg, hvor de kunne opsætte pavilloner.⁵⁶ Dermed fik deltagerlandene mulighed for at fremvise særlige former for byggeskik. Pavillonerne havde dog ikke kun til formål at betage publikum med særligt smukke eller 'eksotiske' bygningsformer – de blev også af rent praktiske årsager brugt som bolig for de arbejdere, der hjalp til med udstillingen.⁵⁷ Derfor var det ej heller umiddelbart muligt for publikum at se pavillonernes interiør. Pariserudstillingen i 1867 var også skelsættende på det folkloristiske område. Her blev for første gang i stor stil udstillet dukker i egnstypiske dragter.⁵⁸ En tendens som til fulde udnyttedes af Arthur Hazelius på verdensudstillingen i Paris, 1878. Her blev interiør-princippet for første gang stillet til skue, og det var her, Bernhard Olsen blev opslugt af tanken om at skabe et autentisk originalt interiør, som publikum uhindret kunne vandre rundt i.

Verdensudstillingerne var som nævnt, en økonomisk succes og en populær attraktion, men de brugtes også til at fremhæve forskelligartede politiske agendaer. Interessen for *folkekultur* er et 1800-tals fænomen – en romantisk forestilling om en *folkesjæl* og samtidig ramme for en etnisk og kulturel opbygning af nationalstaten.⁵⁹ – Verdens-, kunst- og industriudstillingerne var det forum, hvor essens af '*det nationale*' blev stillet til skue. Verdensudstillingen i Paris 1889 blev eksempelvis afholdt som en hyldest til den franske revolutions begyndelse 100 år forinden. Året før

⁵⁴ *The New York Times*, July 15, 1853, Wednesday:1

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Stoklund 1998:12

⁵⁷ Holger Rasmussen 1979:11

⁵⁸ Karin Lützen 2008:155, Stoklund 1994:39, Illustreret Tidende 05/05 1867

⁵⁹ F.eks. Bjarne Stoklund 1998:12

det franske udspil, i 1888, afholdtes en kunstindustriel udstilling i København⁶⁰ i anledning af hundrede-året for stavnsbåndets løsning. Værtslandene kunne altså, foruden de økonomiske fordele, benytte de store udstillinger som en platform i den legitimeringsproces, der prægede Europas nationer. Kulturelt specifikke konnotationer blev altså helt fra begyndelsen knyttet til de forskelligartede formidlingsstrategier, der blev benyttet på udstillingsområdet.

Som nævnt, lå unionen Sverige-Norge helt i toppen blandt de toneangivende lande⁶¹ på Verdensudstillingen i Paris i 1878. Den danske nation skulle derfor til at handle, hvis man ikke skulle tabes i svinget i det store kapløb. I 1879 blev derfor den føromtalte – og for Bernhard Olsen og den danske museologi skelsættende – *retrospektive Konst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn* afholdt.

Verdensudstillingerne var udover at være skueplads for en kappestrid mellem nationer, med til at lægge fokus på de visuelt kommunikerbare elementer af folkekulturen – eksempelvis dragter, møbler og stuer. Der kunne ikke benyttes forklarende tekster, idet udstillingen skulle kunne forstås af et multikulturelt publikum. Dette affødte en udstillingsform, der var visuelt ekspressiv og let aflæselig. En tilgang der kom til at præge bygnings – og frilandsmuseernes formidlingsstrategier og lagde grunden til deres eksistens.

Opsummering

Verdensudstillingernes æra begyndte med åbningen af The Crystal Palace i London i året 1851.

Siden fulgte en række udstillinger, både verdensudstillinger, men også regionale udstillinger.

I verdensudstillingernes første levetid begrænsede udstillingsområdet sig til en hovedbygning – *paladset*, men den store verdensudstilling i Paris i 1867 blev skelsættende for de kommende udstillingers udformning. Her arrangeredes et udendørs areal, hvor de deltagende landes byggeskik kunne præsenteres, samtidig lagdes fokus på særegne kulturobjekter og især folkedragter i udstillingen.

Verdensudstillingen i Paris i 1878 blev skelsættende for Bernhard Olsens virke og den museale praksis. Her introduceredes nemlig interiør-princippet som udstillingsform. De store verdensudstillinger dannede samtidig rammen om et monumentalt kapløb, hvor alle industrinationer

⁶⁰ Her var der dog blot tale om en *nordisk* udstilling af mindre proportioner end de store verdensudstillinger.

⁶¹ England og Frankrig var de absolutte sværvægttere i Verdensudstillings-disciplinen.

ville have anerkendelse. Især Norge-Sverige unionen klarede sig godt og begejstrede publikum med træhuse i '*dragestil*' og dramatiske illustrationer af fortiden.

Behovet for at højne det generelle niveau inden deltagelse på verdensudstillingernes arena, affødte mere regionale udstillinger, hvoraf to blev afholdt i København i 1879 og i 1888. Den *retrospektive Konst- og Industriudstilling i Kjøbenhavn* i 1879, var ifølge Bernhard Olsen selv, begivenheden hvor han gennem sin deltagelse fik idéen til at anlægge et *bygningsmuseum*.

I det næste kapitel skal vi se nærmere på den skrevne vejviser i Bygningsmuseet i Kongens Have, samt på Bygningsmuseets fysiske tilblivelse.

Bernhard Olsens Bygningsmuseum Åbner

Nationalkulturelle tendenser prægede det udstillingssprog, der på Verdensudstillingen i Paris i 1878 ansporede Bernhard Olsens museumsvirksomhed. Derigennem influeredes hans valg af objekter og det overvejende fokus på *folkekultur*. I de tidligere kapitler har jeg set på, hvordan idéen om et frilandsmuseum tog form – i det følgende vil jeg undersøge materialiseringen af Bernhard Olsens idéer og intentioner. I den forbindelse vil jeg se på, hvordan Bygningsmuseets objekter italesattes og hvordan Bernhard Olsens genstandsforståelse kommer til udtryk.

Ønsket om at vise den skandinaviske folkekultur for befolkningen i Danmark i et permanent forum, udmøntede sig i første omgang ved oprettelsen af forløberer for Dansk Folkemuseum – *Samlingen af den danske Bondestands Fortidsminder* i 1879. Her blev bl.a. det føromtalte amagerstue-interiør opsat på Ringerloftet over Trinitatis Kirke umiddelbart efter den københavnske udstillings afslutning i 1879. Lokaliteten over Trinitatis kirke var dog ikke permanent. Ligesom det var tilfældet med *Oldnordisk museum*,⁶² der i sin begyndelsesfase fik til huse her, blev Trinitatis også af Bernhard Olsen brugt som en transit-lokalitet indtil en mere blivende blev fundet. Samlingen af den danske Bondestands Fortidsminder blev i 1885 overflyttet til den nye Panoptikon-bygning på Vesterbrogade hvor der var mere plads, og blev i den forbindelse omdøbt til *Dansk Folkemuseum*. Her forblev bl.a. Bernhard Olsens interiørsætninger frem til 1926.⁶³

Efterspillet efter den københavnske udstilling i 1879 omfattede også et af de førnævnte 'typiske' norske træhuse i dragestil. Denne bygning blev efter udstillingens afslutning erhvervet af forlystelsesparken Tivoli.⁶⁴ Der var ikke tale om et originalt hus i den henseende, at det – ligesom de fleste bygninger på verdensudstillingerne/kunstindustriudstillingerne – var en arkitekttegnet nyfremstilling. Der er således ikke nogen direkte relation til de *originale* bygninger som Bernhard Olsen søgte at formidle med sit bygningsmuseum, men det illustrerer alligevel en tendens til, at man søgte at permanentgøre de, på de store udstillinger, populære hovedattraktioner – interiørerne og de ejendommelige bygninger.

Bernhard Olsen var som tidligere pointeret, helt fra begyndelsen, fra han fik idéen om et museum, interesseret i *originale* genstande. Det var på netop dette område, at han ville sætte sit præg – en udstilling bestående af originale autentiske genstande og miljøer, hvori publikum frit kunne færdes.

⁶² 1819-1892 se bl.a. Jensen, Jørgen, *Thomsens Museum – Historien om Nationalmuseet*, Gyldendal 1992.

⁶³ Olrik 1935:10

⁶⁴ Resterne af denne bygning findes endnu i dag i Tivoli i København, dog uden de oprindelige træskærerarbejder og dragegavle.

I modsætning til eksempelvis Arthur Hazelius, ønskede Bernhard Olsen ikke at overdramatisere fremstillingen af fortiden, og modsat Hindeloopen-stuens principper, ønskede han ikke at gå på kompromis med autenticiteten og skabe kulisser. Denne kompromisløse søgen efter autenticitet ses bl.a. ud fra det faktum, at Bernhard Olsen ikke søgte at 'tilbageføre' de erhvervede bygninger til en formodet oprindelig tilstand.⁶⁵ De to huse, der blev opstillet i Kongens Have, blev kun i litterær forstand ført tilbage til deres første levetid – nemlig i den vejviser, som skulle give publikum en indsigt i det opstillede miljø. Her kan man bl.a. læse, at man skal borttænke Hallandshusets skorsten og forestille sig en åben arne i stedet, for at få et indtryk af 'oldtidshuset'.⁶⁶ Det var altså ikke sådan, at huset rekonstrueredes så det kom til at repræsentere et stereotypisk statisk objekt, fastfrosset i forestillingen om den tid, hvor det først blev opført. Derimod bibeholdtes så vidt muligt senere tiders tilføjelser, som f.eks. den førnævnte skorsten.

Også ydersiden af huset blev blot litterært ført tilbage til fortiden, uden at man dermed, ved at benytte denne formidlingsmetode, forpurrede bygningens originalitet:

*"I de gamle Træhuse fandtes saa godt som intet Jærn. Træet samledes med Træpløkke, D ø m l i n g e r n e. Hullerne, hvori saadanne have siddet, ses i Mængde udenpaa Huset, der forhen var klædt med Brædder."*⁶⁷

Bernhard Olsen lod således huset fortælle mange historier og fastlåste det ikke i én bestemt tidsmæssig periode. Et af de 'eksotiske' aspekter ved Hallandshuset var netop også, at det havde været beboet lige indtil det blev erhvervet til Bygningmuseet i Kongens Have. Hallandshusets oprindelige kontekst blev endda fremvist for publikum i kraft af et maleri, der viste huset *in situ* i Stæmhult. Dette maleri var udstillet i det andet af Bygningmuseets træhuse – Lofthuset.⁶⁸

Lofthuset, eller Loftboden som den også blev kaldt, var samtidig repræsentant for den norske bygningstype, der var blevet så populær i kraft af verdensudstillingerne, og som ifølge Bernhard Olsen havde nået et særlig højt udviklingstrin:

⁶⁵ I modsætning til bl.a. sin museumskollega, grundlæggeren af Norsk Folkemuseum (grundlagt i 1894) – nordmanden Hans Aall(1867-1946) (Arne Lie Christensen 1998:38)

⁶⁶ Bernhard Olsen 1897:6

⁶⁷ Ibid:10

⁶⁸ Ibid:6

*”I Norge kom de til en særlig høj Udvikling, og fortrinlige Lofthuse paa Stensokkel, rigt prydede med Snitværk, ere bevarede til vore Dage.”*⁶⁹

Bernhard Olsen måtte dog ’nøjes’ med en bygning hentet i Sverige, da de norske huse af ældre dato var meget eftertragtede og blev ivrigt indsamlet lokalt med støtte fra den norsk-svenske Kong Oskar II.⁷⁰

På trods af, at Kong Oskar II kan siges at have hindret Bernhard Olsens mulighed for at hjemhente en overdådigt udsmykket norsk loftbod, omtaler han alligevel med ærbødighed og respekt denne Konge som de norske bygningers redningsmand fra en skæbne i tyske hænder.

Bernhard Olsen nævner i Bygningsmuseets vejviser som et skræmmeksempel på, hvor galt det kan gå med kulturarven, skæbneåret 1844, hvor Vangs Stavkirke i Telemarken blev flyttet til Brückenberg i Riesengebirge af den preussiske Kong Friedrich Wilhelm IV.⁷¹ Dette ansporede i 1881 Kong Oskar II til at ’redde’ en lignende stavkirke til Kristiania. Med denne kirke påbegyndtes *”Verdens første Bygningsmuseum paa Bygdøen ved Kristiania.”*⁷² – og *”Da Midlerne var grumme maa, traadte Kongen til med Gave af Plads og Hjelp i Penge(...).”*⁷³ Bernhard Olsen fortsætter sin lovprisning med en endnu mere bombastisk udtalelse: *”Denne samlede Kraftanstrængelse fra Norges Konges og Folks Side har skabt et enestaaende Værk, frelst gamle og skjønne Bygninger for Landet og fyldt et Hul i Museernes Rækker(...).”*⁷⁴

I dette udsagn ligger uomtvisteligt en opfordring til, at også den danske regering og folk burde investere i at bevare Danmarks national-klenodier. Et forhold der blev yderst presserende, idet Arthur Hazelius også indsamlede danske objekter til sit *Nordiska Museet* i Stockholm – det var altså ikke kun landboreformerne og udskiftningen, der truede de gamle bygninger og den danske kulturarv! Samtidig skabte Folkemuseets største patron og bidragyder kammerherre Worsaaes⁷⁵ død i 1885 dødvande i realisationen af Bygningsmuseet, og Kulturministeren Jakob Frederik Scavenius⁷⁶ var modvillig til at støtte Folkemuseets planer.⁷⁷ J. F. Scavenius’ efterfølger på

⁶⁹ Bernhard Olsen 1897:15

⁷⁰ Født 1829, død 1907

⁷¹ Født 1795, død 1861

⁷² Bernhard Olsen 1897:2

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Født i 1821, død i 1885, bl.a. også direktør for den Kronologiske Samling på Rosenborg og aktiv i *Oldsagskommissionens* arbejde.

⁷⁶ Født 1838, død 1915

⁷⁷ Bernhard Olsen 1897:3

ministersædet Dr. Jur. Goos⁷⁸ var heldigvis mere villig til at støtte museumsprojektet og der kom igen gang i planerne – snart kunne et bygningsmuseum endelig føres ud i livet.

Disse omstændigheder var ifølge Bernhard Olsen selv årsag til, at Bygningsmuseet i Kongens Have ikke blev realiseret langt tidligere end 1897. Han påstår selv at:

*”Herhjemme ere mange Aar spildte under ufrugtbare Anstrængelser for at skaffe vore historiske Museer bedre Husrum end det som Prinsens Palæ kan yde dem.”*⁷⁹

Og her begynder så diskussionen om, hvem der først kom på idéen til et bygningsmuseum. Bernhard Olsen kritiserer svenskerne for at hævde, at de var de første med idéen i kraft af etableringen af bygningsmuseet Skansen ved Stockholm i 1891 med Arthur Hazelius i spidsen; og et lignende projekt i 1892 i Lund – *”skønt Landets Konge⁸⁰ har den uomtvistelige Ære at være Systemets Grundlægger.”*⁸¹

Bernhard Olsen præ-daterer dem alle ved at påstå, at han fik idéen allerede i 1879! Dog udfordrer han ikke direkte Kong Oskar II's status som systemets ophavsmand, men gør det derimod implicit i sit udsagn, uden dermed at fornærme den norsk-svenske Konge. – Bernhard Olsen selv, henfører som beskrevet *officielt* bygningsmuseums-tankens første realisering til etableringen af Kong Oskar II's bygningskompleks på Bygdøy.

Interessant nok var det netop et lofthus,⁸² der var blandt de første bygninger på Oscar II's Bygdøy. Denne hustypes popularitet er ikke til at overse. Et andet lighedspunkt mellem Kong Oskar II's lofthus på Bygdøy og Bernhard Olsens Lofthus i Kongens Have var, at de begge blev brugt som udstillingsrum.

Lofthuset eller *Stabburet* som denne bygningstype også blev kaldt, rummede på Bygdøy en samling af prestige-genstande uden tilknytning til bondestanden,⁸³ men selve rummets udformning var meget lig den, som Bernhard Olsen benyttede. Bernhard Olsens lofthus fik, ligesom det på Bygdøy, indsat ruder i den ene loftsgavl for at skabe lysindfald og her blev udstillet forskellige landborelaterede objekter. Bernhard Olsen retfærdiggør indsættelsen af gavlvinduet, og dermed en radikal ændring af den oprindelige bygning med, at det var en nødvendighed hvis rummet skulle

⁷⁸ August Hermann Ferdinand Carl Goos(1835-1917)

⁷⁹ Bernhard Olsen 1897:2

⁸⁰ Her refereres til den førnævnte Kong Oskar II.

⁸¹ Bernhard Olsen 1897:2

⁸² "Lofthuset fra Rolstad" (Tonte Hegard 1998:93f; Bernhard Olsen 1897:2)

⁸³ Tonte Hegard 1998:95

bruges som udstillingsrum. Samtidig påpeger han, at rummets oprindelige funktion var at skærme beboernes kostbarheder, og nu kom det så i stedet til at huse ”*Samlinger til Oplysning om vore Landboforhold*”⁸⁴ – så helt bort fra den oprindelige funktion havde han ikke bevæget sig. På en måde formår Bernhard Olsen således alligevel at bevare bygningens originalitet og funktionssammenhæng.

Udover at lofthusene som nævnt var yderst populære – både på verdensudstillingerne som repræsentanter for norsk og svensk kultur, og på de første bygningsmuseer – mente Bernhard Olsen, at de bevarede lofthuse i Sverige og Norge kunne give et billede af nu tabte *danske* versioner af samme:

”*Fra alle Nordens Lande, paa Island nær, findes Vidnesbyrd om, at disse Huse byggedes ens i den senere Middelalder.*”⁸⁵

Med dette udsagn peger Bernhard Olsen på en fælles *skandinavisk* fortid hvor Danmark også er repræsenteret – og det er ikke kun inden for byggeskikken, at denne skandinavistiske betragtning gør sig gældende – også i de etymologiske betragtninger, som han giver udtryk for i sin vejviser, afspejles en idé om en fælles skandinavisk fortid. Her er talrige eksempler på, hvordan han søger et fælles ophav til forskellige ord og udtryk, der på denne måde binder hele Skandinavien sammen i en fælles kulturel og sproglig fortid – det er derfor i denne sammenhæng, at museumsobjekterne indsættes og skal forstås ud fra.

Selvom Bernhard Olsens fokus overvejende blev lagt på skandinaviske forhold, var det dog ikke altid kun et oldnordisk ophav der søgtes:

”*Spisel, forkortet Spis, er det gl. franske p o i s l e, stedet, hvorfra Stuen varmedes, oprindelig en Ovn.*”⁸⁶

Etymologien spillede en stor rolle i Bernhard Olsens skildring af Bygningsmuseet, men altså ikke i en typisk *nationalromantisk* forstand. Hans genstandsforståelse er præget af en *skandinavistisk* tilgang hvor en fælles skandinavisk fortid søges stadfæstet og formidlet til de besøgende.

⁸⁴ Bernhard Olsen 1897:16

⁸⁵ Ibid:15

⁸⁶ Ibid:10

Objekterne på Bygningmuseet havde mange konnotationsmeddelelser – i centrum var beskueren der sattes ind i en funktionssammenhæng med hverdagens brugsgenstande, der var kulturelt genkendelige. Etymologien skabte én af mange referencerammer, der fordrede en tro på en fælles nordisk fortid, samt forbindelser, som i eksemplet med *spiselet*, til en af samtidens kulturelle højborge – Frankrig. Objekterne var således fysisk tilstede, men skabte samtidig rammen om en formidling af en skandinavisk kulturhistorisk fortid, der havde det *folkelige* i centrum. At det netop var det folkelige der fokuseredes på i museumssammenhæng, var samtidig en nyskabelse, der muliggjordes af de nye nationers fremkomst i det 19. århundrede og et *folk* der dermed defineredes af landegrænser.



Hallandshuset *in situ*, inden det blev taget ned, Axel Nilsson foto. I Rasmussen 1979:177

Lofthuset besad, som vi så tidligere, en række lighedstegn med Oscar II's bygning på Bygdøy. Hallandshuset havde til gengæld en slående lighed med Arthur Hazelius' *Oktorpsgården*.⁸⁷ Oktorpsgården var den første gård,⁸⁸ der blev flyttet af Arthur Hazelius til Skansen⁸⁹ og dens oprindelige lokalitet lå, ligesom Hallandshuset, i Halland. Oktorpsgården havde på Skansen en lille indhegning med urtehave og bistader foran.⁹⁰ – Et interessant forhold i forbindelse med

⁸⁷ Gården blev flyttet til Skansen året før Bernhard Olsen anskaffede Hallandssuen.

⁸⁸ Der var tale om et helt gårdkompleks med gårdsplads, men hovedbygningen bestod, ligesom Bernhard Olsens Hallandshus, af en lavstue med to sideherberger.

⁸⁹ Björnstad 1998:58

⁹⁰ *Ibid.*

Hollandshuset i Kongens Have. Hvis man ser på Axel Nilssons foto af Hollandshuset på dets oprindelige lokalitet,⁹¹ inden det blev taget ned og sendt til Kongens Have, ses hverken bikuber eller urtehave foran bygningen. Disse må være blevet sat op af Bernhard Olsen efter genopsættelsen af Hollandshuset i Kongens Have og indikerer derfor klart en påvirkning fra Arthur Hazelius' frilandsmuseum på Skansen. Bernhard Olsen omtaler selv bistaderne eller *bihaven* som en vigtig del af 'livet dengang.' Han giver endog en etymologisk redegørelse for de særegne bikubers benævnelse:

”(...) *Bistadet med Bistokkene eller Bitræerne, ogsaa kaldet Skæmminger, af Oldsprogets skammr, en kort Gjenstand.*”⁹²

Også en urtehave med såkaldte *lægeurter*, bl.a. løvstikke, blev anlagt foran Hollandshuset. – Helt løbe fra at have haft Skansen som inspirationskilde, kan Bernhard Olsen derfor næppe. Endnu engang kan man derfor sige, at Bernhard Olsen benyttede sig af elementer i sin udstilling, der allerede havde vist sig at være en publikumssucces. Samspillet mellem bygninger og haver, kulturhistorie og naturhistorie, er siden blevet en fast del af formidlingssproget på frilandsmuseer verden over.

Indvendigt var Hallandsstuen indrettet med et beskedent møblement og få genstande. Hallandsstuens inventar bestod i 1897 af følgende objekter:⁹³

- 1) Bord fra 1664 med dets (formodede) første ejeres navne
- 2) Gavlbænk
- 3) Spin/Vraaskab 1653
- 4) Kandeskab
- 5) Skab senere erstattet af ur
- 6) Mindre bord
- 7) Tabletten – et møbel med åbne hylder til nips, kopper o.l.
- 8) Karhylde med køkkenredskaber
- 9) Spis/Spisel
- 10) Seng

⁹¹ Se ill. s.42

⁹² Bernhard Olsen 1897:12

⁹³ Ibid:10f

11) Kjedelkrogen

12) Kran

13) Stager

Genstandene var ordnede som de ”*vare bestemte til at staa i Livet.*”⁹⁴ Hvis vi tager de semiotiske briller på, vil man her kunne sige, at placeringen af genstandene – som de mentes at være placeret i en dagligdags situation – stiller de reelle fysiske objekter i baggrunden til fordel for at overbringe beskueren den konnoterede meddelelse, der bunder i en antaget fortidig levevis. Konnotationen fordres af kulturelt bestemte genkendelsesfaktorer ansporet af selve opstillingen af de fysiske objekter, samt af den ledsagende trykte vejviser.

Objekterne i sig selv siger ikke meget og derfor benytter Bernhard Olsen den trykte vejviser til eksempelvis at beskrive særegne og kulturspecifikke skikke i forhold til genstandene. F. eks. i forhold til gavlbænken:

”(...) *Gavlbænken, ogsaa kaldet Bagbordsbænken eller øverste Bænk, som var det fornemste Gjæstesæde og her maa en Gang Husherrens Højsæde have været, da efter dansk Lov det at sætte sig paa Gavlbænken var en symbolsk Handling, hvorved en Arving eller Kjøber tog Huset i Besiddelse.*”⁹⁵

Hallandsstuens to sidebygninger – *herbergerne*, var i to etager. Ifølge Bernhard Olsen et tegn på, at de var af nyere dato end lavstuen/Hallandsstuen.

Det ene herberg, *Forstueherberget*,⁹⁶ var indrettet med arbejdsredskaber så det illustrerede, at huset havde været brugt som arbejdsstue af husets kvinder, og på loftet var der etableret sovepladser. Forstueherberget indeholdt genstande som eksempelvis en rok og væv⁹⁷ – genstande hvis kulturelt bestemte konnotation ledte beskuerens tolkning hen på *kvindefag*. Igen stilles genstandene op i funktionssammenhænge og frembragte dermed en bestemt tolkning hos beskueren – det var dagliglivet, der var museets omdrejningspunkt og prægede dets genstandsforståelse.

⁹⁴ Bernhard Olsen 1897:1

⁹⁵ Ibid:10

⁹⁶ Bernhard Olsen 1897, Illustreret Tidende 19/09 1897:819

⁹⁷ Bernhard Olsen 1897:11

Det andet herberg, *Krobbeherberget*, havde ifølge Bernhard Olsen været brugt som soveplads og til opbevaring af kister og redskaber. Denne opbevaringsfunktion af gods og redskaber fik det også i museumssammenhæng, efter det var blevet flyttet til Kongens Have:

”Her er til Museumsbrug ordnet en Samling af saadanne⁹⁸ – til Agerbrug, blandt hvilke vil ses de aller primitiveste, *Kratterne*, hvis Form stammer fra det ældste Jordbrug (...)”⁹⁹

Igen er der altså tale om en videreførelse af rummenes ’originale’ funktion. Der var således museumsudstillinger i lofthuset og i det ene af Hallandsstuens sidehuse, men disse kom til at harmonere med Bernhard Olsens målsætning om, at tingene skulle stå som de gjorde i det levede liv. Han pointerede jo netop, at rummene også i ’fortiden’ havde haft enten en opmagasinerings- eller *skatkammer*-funktion.

Lofthuset og Hallandshuset var ikke uden forbindelse til hinanden ifølge Bernhard Olsen, han anså lofthuse for en slags ’fæstninger’ hvori værdigenstande – herunder jomfruer, kunne beskyttes mod tyveri.¹⁰⁰ Lofthuset, mente han, var en slags tilbygning til hovedhuset – Lavstuen.¹⁰¹ De to bygninger skulle derfor betragtes som ét hele og styrkede dermed Bernhard Olsens ambition om at give publikum en *totaloplevelse* af fortiden.

Samtidig spillede endog praktiske problemer en rolle i udvælgelsen af husene til Bygningsmuseet i Kongens Have. Et stråtækt bondehus ville ikke kunne opføres midt i København, idet brandfaren ville være for stor. Derfor var de mindre brandfarlige huse med græsbevokset tørv-tag en god løsning på dette problem. De brandrelaterede restriktioner medførte dog, at der ikke kunne bruges levende lys og åben ild i husene og som en følge deraf, var museet kun åbent i sommerhalvåret – i modsætning til Skansens som kunne besøges hele året. Det var derfor klart at nye lokaliteter skulle søges hvis Bernhard Olsens Bygningsmuseum skulle have plads til at ekspandere og være i stand til at konkurrere med Skansens stadig voksende popularitet.

En ny lokalitet blev fundet i 1901 og Bygningsmuseets to huse kom her til at danne basen for det, der siden skulle blive et af Nordens største frilandsmuseer – Frilandsmuseet ved Sorgenfri.

Selvom mange faktorer, som vist, spillede ind ved udvælgelsen af de to træhuse til Bygningsmuseet, blev det bærende historiske element i formidlingen, deres formodede status som

⁹⁸ Her henvises til ’redskaber’

⁹⁹ Bernhard Olsen 1897:11

¹⁰⁰ Ibid:16

¹⁰¹ Hallandshusets midterste del – Hallandsstuen.

særlige repræsentanter for det senmiddelalderlige hus – et ”*Bindeled mellem den ældre Middelalder og den Tid, der skabte de danske Bondegaarde, som vi kjende dem (...)*”¹⁰²

Om dette er en efterrationalisering fra Bernhard Olsens side er svært at vurdere, men i hvert fald giver han selv udtryk for, at han med de to huse skildrer nogle af de ældste nordiske bygningstyper. Samtidig forbinder han bygningerne med bl.a. folkevisernes billedsprog:

”*Vi have her Højenloftet, Højenlofts Svalen og Højenlofts Broen, Navne, der forekomme hvert Øjeblik og vise, hvor almindelige saadanne Bygninger vare i vort Land.*”¹⁰³

Der slås her klart fast, at Bernhard Olsen spiller på kulturelt bestemte mytologier som finder genkendelse blandt et dansk/nordisk publikum med kendskab til danske/nordiske folkeviser og sagn. Det er således en udstilling, som har et bestemt kulturelt fællesskab i centrum og som konnoterer genstandene med meddelelser, der er funderet i forestillingen om et kontinuert dansk/nordisk fællesskab med rødder i fortiden.

Selvom fokus i Bernhard Olsens etymologiske antagelser og byggetekniske overvejelser er af en skandinavistisk karakter, så han alligevel helst, at bygningerne skaffedes fra de tidligere *danske* områder. En loftbod kunne han dog ikke skaffe fra disse områder og var nødsaget til i stedet at hente en fra småland ”*4 ¼ Mil nord for Blekings Grænse.*”¹⁰⁴ Dens position i grænselandet udnytter han dog flittigt til at fortælle en fantastisk historie om farlige lovløse, fjender, blodhævn og hemmelige skatkamre – alt sammen krydret med referencer til folkesagn, folkeviser og sagaer fra nær og fjern.

Alt dette var med til at skabe en fælles nordisk historiefortælling illustreret med de to huse der udgjorde Bygningsmuseet. Bare konnotationen ved at benævne en af bygningerne *Hallandsstuen* skaber automatisk en association til det ’gamle’ Danmarks nu tabte territorier. Forfædrene gøres således til del af ét Nordisk folk i modsætning til eksempelvis tyskerne mod syd.

Bernhard Olsen har altså fokus på de tabte landsdele østersunds, men de tyske territorier har han ikke megen respekt for. Holstenere beskrives som ”*et andet Folk*”¹⁰⁵ der levede sammen i ét stort rum med kvæget og kornet helt til middelalderens afslutning. Han siger således indirekte, at tyskere

¹⁰² Bernhard Olsen 1897:1

¹⁰³ Ibid:15

¹⁰⁴ Bernhard Olsen i Illustreret Tidende 19/09 1897: 819

¹⁰⁵ Bernhard Olsen 1897:4

er lidt tilbagestående og ønsker umiddelbart ikke at associere tyske forhold med det *nordiske* folks kulturhistorie.

Ved erhvervelsen af de to bygninger gjordes fortiden materielt håndgribeligt – noget man kunne eje – og derved blev Bygningsmuseet et slagkraftigt argument i den kulturelle og nationale legitimeringsproces, der var fremherskende fra midten af 1800-tallet. Dog er det vigtigt at understrege, at der ikke var tale om en strengt dansk nationalistisk tilgang, men snarere som skildret, trods rivalisering i indsamlingsvirksomheden til museerne, en skandinavistisk fællesnordisk skildring af 'fordums tider.'

Det var først og fremmest folkeviser, sagn og sagaer som Bernhard Olsen tyede til, når han skulle beskrive husenes funktion. Han anså således disse overleveringer for at være faktuelle beskrivelser af miljøer og begivenheder. Samtidig skabte han i kraft af sit bygningsmuseum en fysisk manifestation af fordums tiders folkeviser, sagn og sagaers billedsprog. Han hævdede dermed at have gjort op med sin samtids forestilling om, at det var de firelængede herregårde, der skulle sættes i forbindelse med folkeviserne. De firelængede herregårde var ifølge Bernhard Olsen ikke gamle nok, idet de kun fandtes fra 1550'erne og frem, og de firelængede bondegårde var endnu yngre – folkeviserne anså han for at være langt ældre end begge disse bygningstyper.¹⁰⁶

*"(...) vore Fædres Liv, vi kjende igjen, vor egen Middelalders Arkitektur, vi se lyslevende saaledes, som den skildres i vore Folkeviser, der ikke helt kunne forstaaes uden at have Bygninger for Øje lig dem, i hvilke de bleve til og hvor de besungne Begivenheder foregik."*¹⁰⁷

Derfor anså han sit bud, Hallandsstuen og Lofthuset, som værende mere 'rigtigt' i visualiseringen af folkevisernes temaer, og legitimerede derved hele Bygningsmuseets eksistens.

Dette fokus på folkeviser som et kulturelt, nationalt fænomen, er noget der hører romantikken til. I dag danner man ikke umiddelbart de samme associationer, når man betragter træhusene – og så alligevel. Da jeg i december 2009 besøgte Frilandsmuseet ved Sorgenfri, var der i loftboden placeret en nisse som del i et særligt juletema, man kunne derfor få den tanke, at der her blev refereret til den folkekære sang – *"på loftet sidder nissen..."*¹⁰⁸ Der er således endnu i dag tale om, at bygningerne indgydes med konnotationsmeddelelser der er kulturelt betingede og skal forstås ud fra en bestemt forståelsesramme hos beskueren.

¹⁰⁶ Bernhard Olsen 1897:4

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Komponeret af Otto Teich(1866-1935)

Det var dog ikke kun folkeviserne som Bernhard Olsen fokuserede på, også de islandske sagaer medtoges i de bygningsmæssige overvejelser. Sagaerne brugtes, ligesom folkeviserne og sagnene, som kilde til bygningernes brug og funktion,¹⁰⁹ samtidig med, at de igen skabte en fælles-skandinavisk/nordisk kulturramme.

Det var dog Norge som Bernhard Olsen, som sagt, anså for at være den mest 'udviklede' region hvad angik træhuse. Han mente endvidere, at man i de norske huse særlig klart kunne genfinde deres oprindelige, nu tabte, middelalderlige former. Noget der ansås for vigtigt, både med hensyn til kronologien i den udvikling han søgte at skildre, men også fordi han søgte de fysiske vidnesbyrd fra den tid, som folkeviser, sagaer og sagn udspillede sig i.

*"Intet Sted, som i Norge, have disse Lofthuse bevaret sine Middelalders-Former saa uforvanskede. De give det klareste Billede af Husenes oprindelige Bestemmelse."*¹¹⁰

Det var således de bevarede norske lofthuse, som Bernhard Olsen så som repræsentanter for en særlig nordisk middelalderlig hustype. Men da norske huse var umulige at få fat i,¹¹¹ endte han med at erhverve et lofthus fra Småland. På trods af, at det således var et svensk hus der blev opsat i Kongens Have, besad det alligevel de fundamentale egenskaber som Bernhard Olsen søgte efter:

*"Vort Hus, der netop er bygget som Middelalderens Lofthuse, giver en levende Forestilling om de Lokalteter, hvori vore gamle Folkeviser bevæge sig."*¹¹²

Den anden type bygning, som Hallandsstuen tilhørte – et hus af bulværk med åstag, så han for første gang ifølge eget udsagn i Skåne.

*"Paa Rejserne, der gik forud, kom jeg til Nørre Skaane, navnlig til Østre Gøinge Herred. Her saa jeg for første Gang Huse af Bulværk med Aastag, med Overlys i Stuen gennem Vindøjet i Taget og med høje Huse ved den lave Midt-Stues to Gavle. Det var Middelalderens Bondegaard, som den byggedes, hvor Skoven stod ved Magt og i Midtstuen kunde Oldtidshuset anes."*¹¹³

¹⁰⁹ Eksempelvis Bernhard Olsen 1897:9, hvor grunden til husenes små indgangsdøre søges afdækket i kraft af begivenheder fra "Eyrbyggernes Saga."

¹¹⁰ Bernhard Olsen 1897:4

¹¹¹ Især på grund af Oscar II's modvilje til at udlevere originale bygninger. (Tonte Hegard 1998:99)

¹¹² Bernhard Olsen 1897:15

¹¹³ Ibid:1

Det er denne type bygning, som også den førnævnte Oktorpsgård på Skansen tilhører, det er derfor svært at sige om Bernhard Olsen taler sandt i sit udsagn, eller om han fremfører påstanden for igen at markere, at han først kom på idéen til et bygningsmuseum. Set ud fra eksemplet med bistaderne og urtehaven, er det sidste sandsynligvis tilfældet.

Men udsagnet viser også et andet aspekt i udvælgelsen af Hallandsstuen. Med erhvervelsen af Hallandsstuen kunne Bernhard Olsen føre den kronologiske skildring endnu et skridt tilbage på *udviklingsstigen* – nemlig til oldtiden.

Det kronologiske forløb af forskellige byggeskikke skildredes på Bernhard Olsens tid som en *udviklingshistorie*. Denne historie fortaltes ud fra arnestedets transformation gennem tiden – fra åbent bålsted til indbygget ovn med skorstensudtag. Hallandsstuen fortæller hele denne historie.

Den nutidige kurator Annesofie Becker pointerer, at arkæologien er museernes foretrukne videnskab, da det er de fysiske objekter, der i mangel af skriftlige kilder er arkæologiens bevismateriale.¹¹⁴ Udgangspunktet er at skabe sammenhænge og klassificeringer, der redegør for en større historisk og kulturel kontekst. Det er netop det Bernhard Olsen søger – at fremvise vidnesbyrd, der redegør for en kulturel kontekst, der samtidig legitimerer idéen om et fælles nordisk ophav.

Der var som nævnt især tale om en *litterær* 'tilbageførsel' til den oprindelige bygning, og en skildring af dens forskellige perioder – fysisk forblev huset mere eller mindre uændret, med tilbygninger af nyere dato o.l.



Del af *Lavstuen* med det ene sideherberg som det ser ud i dag, Frilandsmuseet ved Sorgenfri, december 2009.

¹¹⁴ Becker 1990:75

I dag står Bygningmuseets to bygninger på Frilandsmuseet ved Sorgenfri. Alle huse på museet er i dag udstyret med et nummer og en tekst-tavle med genstandstekst. Det man kan læse om Hallands-huset, der har fået nr. 54 og betegnelsen ”Gård, Halland” og dermed ikke længere benævnes i bestemt form, er følgende:

”Historie

Gården er en skovgård. Kreaturer, får og svin gik på græs i skoven. Korn blev dyrket til husbehov. Tømmer fra området blev i 1700-tallet eksporteret til Danmark i skuder over Kattegat. I bytte for tømmer bragte man korn fra Jylland.

Byggeskik

Boligen består af tre sammenbyggede blokhuse med græstørvstag. Stue med ildsted ligger i midten. Sidehusene, ”herbergerne”, blev brugt til forråd, opbevaring og soverum. Udlængerne er af planker i eg og fyr. Gårdsplads og gærder er af hallandsk sten”¹¹⁵

Samtidig suppleres teksten med en række illustrationer – et landkort, hvor Danmark er i centrum og Halland er markeret perifert med en rød prik, en tidslinje hvorpå bygningens opførelse, udbyggelse og indretning er markeret, samt en skildring af det miljø hvori den fandtes. Foruden dette er der en ikonografisk fremstilling af bebyggelsens hushold i 1820 og endeligt en grundplan over bygningen og samtlige af dens rum.

Intetsteds nævnes de ellers så markante bikuber, der dominerer hovedhusets indgangsparti, ej heller nævnes biavl i genstandsteksten. Der lægges derimod vægt på, at der fra hallands-området blev eksporteret tømmer til Danmark over Kattegat i bytte for korn. Samtidig lægges også vægt på materialerne. Her er altså sket et markant skift fra Bernhard Olsens farverige fortællinger med inspiration hentet fra forskellige folkeviser og sagaer, samt etymologiske tilgang. Et sidste levn fra det etymologiske fokus kan anes i genstandsteksten, hvor sidehusene benævnes ”herbergerne.” Dog står dette ureflekteret hen, og peger blot på bygningens *funktion*. At huset ikke længere har sin bestemte form – Hallandshuset, som epithet, er med til at fordre en øget anonymitet og ’objektiv’ opfattelse af objektet.

Genstandsforståelsen har altså siden Bernhard Olsens tid ændret sig markant – der er ikke længere i samme grad brug for kulturelt betinget forhåndsviden, og tolkningen af objekterne har fået et mere ’objektivt’ præg, idet man eksempelvis har valgt at fokusere på bygningernes materiale.

¹¹⁵ Genstandstekst, genstands nr. 54, Frilandsmuseet 2010

Beskrivelsen af Loftboden, der har fået nr. 57, er om muligt endnu mere ordknap og nøgtern:

”Historie

Loftboden lå ved en smålandsk gård.

Loftboden blev brugt til opbevaring af gårdens forråd. Her havde man sine redskaber til bagning, slagting og brygning.

På øverste etage opbevarede man korn om vinteren – om sommeren sov gårdens unge her.

Byggeskik

Boden er bygget i knudetømring, typisk for svenske skovbygder. Svære stokke lægges over hinanden og fæstnes i endernes sammenskæring.

Taget er af græstørv lagt på birkebark.”¹¹⁶

Bygningerne er de samme som dem Bernhard Olsen for over 100 år siden passioneret beskrev i sin *vejviser*, men dagens museumsfolk har en helt anden agenda, der er præget af tidens fagtraditioner. Der er i høj grad givet udtryk for en tilgang, der afspejler en stræben efter *objektivitet*. Selvom det objektive er i centrum og genstandenes materiale og grundplaner er i fokus, bliver beskueren alligevel ledt hen imod en bestemt tolkning af genstandene. En af de konnoterede meddelelser som museet er afsender af, er bl.a. en skildring af livet i 1820’erne. Man har derved automatisk fravalgt andre perioder i objektets – Hallandshusets – levetid. Samtidigt har man valgt at fortælle om Danmarks eksport/import i 1700 tallet. – Selve objektet er ved denne formidlingsstrategi i princippet blevet overflødiggjort. Det er altså en skildring, der er langt fra Bernhard Olsens ide om at skildre det nære levede liv, hvor museets besøgende ikke blot var beskuer, men i stedet skulle føle sig som en gæst i de bygninger, der skulle stå som vidnesbyrd om forgangne tiders levevis.

En mere objektiv tilgang, som den man giver udtryk for på Frilandsmuseet i dag, er sandsynligvis mere faktuel korrekt end Bernhard Olsens romantiske forestillinger, men ved at postulere fakta uden at fordre en kritisk stillingtagen hos beskueren, opnår man blot et endnu mere uigennemskueligt skær af objektivitet og ’sandhed’.

Det man kunne ønske var, at også Bernhard Olsens historie blev fortalt i udstillingen og dermed pegede på, hvor foranderlige og mangeartede historier, der knytter sig til bygningerne.

¹¹⁶ Genstandstekst, genstands nr. 57, Frilandsmuseet 2010

Opsummering

Bernhard Olsen var præget af 1800-tallets fokus på sprog og folkeviser – dette afspejledes i hans valg af Bygningsmuseets objekter og skabte samtidig en skandinavistisk ramme, som museets objekter skulle tolkes ud fra. Da hans bygningsmuseum ikke bestod af levn fra en arkæologisk kontekst, og viden omkring gamle bygningstyper endnu var mangelfuld, blev bl.a. sagaerne brugt som en kilde til at belyse bygningernes funktionssammenhænge. Samtidig søgte Bernhard Olsen at manifestere folkevisernes, folkeeventyrenes, sagnenes og sagaernes billedsprog i fysiske objekter. Han ønskede endvidere med bygningerne at gøre op med forestillingen om, at den stråtækte bondegård skulle sættes i forbindelse med bl.a. folkeviserne.

Bygningsmuseet i Kongens Have bar præg af inspiration fra Arthur Hazelius' bygningsmuseum Skansen i Stockholm og Kong Oskar II's bygningsmuseum på Bygdøy ved Kristiania (Oslo).

Bernhard Olsens genstandsforståelse afspejles i hans funktionsorienterede og antropocentriske tilgang til museumsobjekterne og søgen efter at rekonstruere forgangne tiders levevis. Samtidig skaber han en skandinavistisk referenceramme som henvender sig til et skandinavisk kulturfællesskab.

Der er på Bygningsmuseet både tale om *repræsentative* objekter der peger på en bestemt *type* fortidige bygninger, men ved ikke at restaurere bygningerne til en formodet oprindelig konstitution, lægges der også vægt på den individuelle og *unikke* genstand.

Disse forhold vil jeg se nærmere på i det følgende afsnit, der omhandler udstillingens orden.

Udstillingens Orden

Der er mange måder at skabe system i en udstilling på. Ethvert valg vil i sidste ende påvirke beskuerens meningsdannelse – også selvom man eksempelvis vælger helt at undlade at bruge et system. Mangel på system styrer også til en vis grad beskuerens tolkning af de udstillede objekter, her opfordres han/hun blot til at skabe sin egen opfattelse af genstandene i udstillingen. På Bernhard Olsens tid var man dog stadig dybt forankret i klassificeringssystemer og kronologiske evolutionistiske skildringer. Men opkomsten af bygningsmuseerne rykkede alligevel til en vis grad ved de af naturvidenskaben inspirerede typologiserede udstillingsformer.

”Det stod mig straks klart, at den Opstillingsmethode, der den Gang anvendtes i de historiske Museer i alle Lande ikke var brugelig her, hvis Overblik og Forståelse skulde opnaas, men at Tingene maatte sættes, som de vare bestemte til at staa i Livet og at Udstillingen maatte ordnes i Interiører fra de forskjellige Landsdele.”¹¹⁷

Bernhard Olsens vision var en regionsbestemt typologi – efter bestemte egne særegne byggeskik, samtidig med, at den var funktionsrelateret. Tingene skulle sættes som de var bestemte til at stå i livet. Dette fokus på funktion frem for form og materiale, vil jeg komme nærmere ind på i kapitlet *Fokus på Landbruget og det det Funktionskontekstuelle Museum*.¹¹⁸

Selvom Bygningsmuseet i Kongens Have kun bestod af to bygninger, kan man alligevel sige, at der var et stort fokus på kronologi. – Husene blev udvalgt, fordi de mentes at repræsentere de ældste tiders byggeskik. Kronologien baseredes som beskrevet i det forudgående kapitel, på arnestedets placering. – Der lagdes et tydeligt fokus på at formidle en lineær skildring af beboelseshusets udviklingshistorie, fra primitive åbne ildsteder og et hul i loftet til kakkelbelagte pragtovne med skorsten. De huse der blev udvalgt, var eksempler på fortidshusets udvikling. Altså var der således tale om en generaliserende repræsentativ tilgang til udstillingens opbygning. Trods dette bevaredes de enkelte objekters særpræg og *originalitet*, dermed var de *unikke* genstande stadig i fokus, på trods af at den overordnede *repræsentative* skildring. Dette understreges endvidere af, at bygningerne betegnedes i bestemt form – *Loftshuset* og *Hallandsstuen*.

¹¹⁷ Bernhard Olsen 1897:1

¹¹⁸ Se s. 49

Regionale forskelle søgtes siden repræsenteret, hvis de adskilte sig markant, i det senere mere udbyggede frilandsmuseum ved Sorgenfri – her blev der tale om en repræsentativ, regionalt og kronologisk opbygget udstilling.

Da pladsen var knap og museet kun bestod af to bygninger i Kongens Have, blev det i den trykte vejledning, at kronologien og bygningernes udviklingshistorie blev formidlet. Dette kan have været en af grundene til, at husene ikke, som det f.eks. var tilfældet med bygninger på Arthur Hazelius' Skansen i Sverige, blev 'ført tilbage' til deres oprindelige udseende. De forskellige tilbygninger og ændringer af husene blev bibeholdt, og derved blev en kronologisk *udviklingshistorie* muliggjort – foruden at Bernhard Olsens fokus helt fra begyndelsen havde ligget på autentiske, originale genstande.

Hallandsstuen og Loftboden, der blev hentet til København, betragtede Bernhard Olsen som de ældste repræsentanter for en særligt nordisk byggeskik. Han giver som sagt selv udtryk for, at han her har fået fat i et levn fra fortiden, som førhen var typisk i hele Norden, men som nu kun er at finde i Norge og Sverige. Husene blev derved endvidere repræsentanter for en byggeskik, der ikke længere fandtes i hans samtids Danmark.

Bernhard Olsens genstandsforståelse og Bygningmuseets udstillingsorden præges således af ønsket om at fortælle en kronologisk udviklingshistorie i kraft af de to bygninger i Kongens Have. – En kulturhistorisk udviklingshistorie, der begynder med bygningernes formodede *ældste* form. Samtidig lagde Bernhard Olsen, som nævnt, vægten på det 'levede liv' og f.eks. ikke på en steril typologisk opstilling.

Dette fordrer spørgsmålet – hvilke andre tilgange er der gennem tiden blevet benyttet i museumsvirksomheden og hvad er det for udstillingsformer som Bernhard Olsen bryder med i kraft af sit bygningmuseum? Dette vil jeg se nærmere på i det følgende kapitel, der kort skildrer den danske museumsvirksomheds facetter i et kronologisk forløb.

Museum – fra Samling til National Virksomhed

Jeg har i det forudgående slået fast, at Bygningmuseet markerer et brud med tidligere tiders museale udstillingsstrategier og genstandsforståelse – det er derfor vigtigt at få en forståelse af denne museumshistoriske kontekst og en forståelse af, hvad det er som Bernhard Olsen reelt bryder med i sit udstillingssprog. I dette afsnit vil museums-tankens realisation i midt 1600-tallet og frem til i dag, derfor kort blive ridset op med fokus på museernes funktion og forskellige tilgange til objekter, orden og udstilling. Der vil blive skildret et overordnet billede 'malet med en bred pensel' for at give et vidtspændende indblik i forskelligartede tilgange til udstillingsvirksomhed og forståelse af genstande.

I Danmark kan man sige, at det især var 1600-tallets læge og lærde mand Ole Worm,¹¹⁹ der var forgangsmanden, når det gjaldt oprettelsen af det, man i museologien ofte benævner et *Wunderkammer*. Denne type samlinger bestod typisk af mange forskelligartede objekter og kunne ved første øjekast synes at være uden sammenhæng og systematik.¹²⁰ Der var tale om både kunstgenstande, arkæologiske fund, naturalier og kuriositeter i én og samme samling, hvoraf mange objekter tilhører flere end én kategori. Her skal man huske på, at opdelingen i kunst og natur er en opdeling, der hører til i en langt senere periode. På Ole Worms tid blev der stillet helt andre kriterier til indsamlingen af genstande. Især materialet var i fokus. En tendens der også er at finde i det Kongelige danske Kunstkammer i 1700-tallet – her var fokus dog udelukkende lagt på særligt fine eller bemærkelsesværdige ting, men ordningen efter materiale var stadig dominerende.¹²¹

I begyndelsen af 1800-tallet blev der nedsat forskellige videnskabelige kommissioner, den fremmeste af disse var *Oldsagskommissionen*.¹²² På dette tidspunkt blev der trukket klare grænser mellem natur- og kunst/kulturhistorie – en grænse vi i dag tager som en selvfølge og som har præget museumsinstitutionernes konstitution betydeligt. Da *kulturhistorie* og *naturhistorie* ikke længere blev betragtet som to sider af samme sag, fik disse discipliner i løbet af 1800-tallet deres helt egne museer.

Kunstkammerets samling blev derfor i 1824 splittet op og de kuriøse, men med en ny videnskabelig optik *værdiløse* genstande, blev kasseret eller solgt på auktion.¹²³ De denoterede genstande blev

¹¹⁹ Født 1588, død 1654, bl.a. udnævnt til professor i naturfilosofi 1620 ved Københavns Universitet.(Jens Erik Kristensen, 1993:32)

¹²⁰ Jens Erik Kristensen 1993:34

¹²¹ Konkluderet på baggrund af genstandskataloget transskriberet af Bente Gundestrup 1991

¹²² Virkede fra 1807-1848 med indsamling, registrering og bevaring af objekter fra oldtiden(frem til renæssancen)

¹²³ Bente Gundestrup 1991

altså værdisat alt efter skiftende menneskelige intentioner og normer for *videnskabelighed* – det som blev set som klenodier det ene øjeblik, kunne således blive kasseret fra samlingen det næste.

Efter Grundlovens indførelse i 1849 blev kongens samlinger statseje og de kulturhistoriske afdelinger blev siden samlet i et *national-museum*. Vægten blev nu lagt på at skabe *repræsentative* samlinger som oftest blev *typologisk* ordnede. Genstandenes materiale spillede dog stadig, om end en mindre betydningsfuld, rolle. Dette kan vi se bl.a. ud fra oldgranskeren Christian Jürgensen Thomsens siden så berømte opdeling af oldtiden i sten-, bronze- og jernalder.

På en måde kan man sige, at frilandsmuseumstankens opkomst i slutningen af 1800-tallet igen forlenede tanken om, at kultur/kunst og natur kan gå hånd i hånd, ved at skabe en formidlingsramme, der kunne rumme både kulturen og naturen i en slags 'organisk' symbiose, fordret af det store fokus på livet i sin *helhed*.

Genstande er altså blevet opfattet vidt forskelligt gennem tiden, alt efter hvad de menneskelige intentioner med dem har været. Ole Worm anlagde en lægevidenskabelig og materialeorienteret optik i sin indsamlings- og udstillingsvirksomhed.¹²⁴ Det Kongelige Danske Kunstakademi videreførte til dels det materialeorienterede fokus, men blev desuden påvirket af Carl von Linnés¹²⁵ klassifikationssystem og lagde derved grunden for de senere typologiske udstillinger. Derudover begyndte man i højere grad at fokusere på genstandenes kontekst – man anførte proveniens og andre kontekstuelle bemærkninger i genstands-protokollerne. Samtidig blev også ordinært udseende genstande indlemmet i samlingen. Disse, ved første øjekast gængse genstande, havde tilknyttede *kuriøse historier*. Det kunne eksempelvis dreje sig om genstande som spillede en særlig rolle i de kongelige liv.¹²⁶ Disse genstandes status som del af samlingen var derfor ofte helt afhængig af konteksten, og hvis denne kontekst på nogen måde gik tabt, mistede de deres legitimitet – de *denoterede* genstande havde således ingen værdi i denne sammenhæng.

Det moderne museum, som det kulturhistoriske museum også benævnes, har i modsætning til Ole Worms samling og Kunstakademiet oftest den arkæologiske kontekst i centrum, forudsat at en sådan findes. Genstandene kan derved sættes ind i større sammenhænge og selve den denoterede materielle genstand bliver af sekundær betydning i forhold til de historier, man ønsker at formidle.

Indsamling, registrering, bevaring og formidling af kulturarven blev gjort til et nationalt foretagende efter Grundlovens indførelse i 1849, og med Nationalmuseets åbning i *Prindsens Palais* fik man en

¹²⁴ Camilla Mordhorst 1993 og H. D. Shepelern 1971

¹²⁵ Bl.a. læge, botaniker og zoolog (1707-1778), ophavsmand til den linnéske systematik – inddeling efter arter og familier. (Mordhorst 2003:182)

¹²⁶ Bente Gundestrup 1991

ny platform i formidlingen af *nationens* kulturarv – et forhold der satte landegrænser som markør og skabte en *national* forståelsesramme i forhold til kulturhistorien.

Forskellige museer har, som vist, forskellige udstillingstraditioner og systematikker. De fleste kulturhistoriske udstillinger præges desuden af en antropocentrisk tilgangsvinkel. Altså en opfattelse af, at det er mennesket, der er centrum i de historier som formidles. Derved bringes eksempelvis brugs- og funktionskonteksten i fokus, frem for de udstillede objekters materielle konstitution.

Bernhard Olsen udfordrede altså en lang tradition inden for den danske museologiske praksis – det største brud ses i hans genstandsforståelse, hvor han i stedet for at ordne genstande typologisk, opstiller dem 'som de var ment til at stå i livet' og altså i en funktionssammenhæng. I kraft af dette fokus på det levede liv og det miljø som fortidens mennesker færdedes i, blødes endvidere op for det ellers skarpe skel mellem natur og kultur.

Bygningsmuseet afspejler dermed et bredt spekter af de udstillingstilgange, der er at finde i den danske museologi – der er både tale om repræsentative og typebestemte objekter, men samtidig også det unikke, der er fokus på materiale, eksempelvis 'hallandsk sten', og på botaniske og medicinske anskuelser – haven med lægeurter. Samtidig opponerede Bernhard Olsen mod en belærende formidlingsstrategi influeret af borgerlige idealer – dette vil jeg komme nærmere ind på i det næste kapitel.

Bernhard Olsens museumsvirksomhed er således præget af både brud og kontinuitet – tidligere tiders tilgang til museumsobjekter implementeres, men objekterne sættes også ind i nye kontekster og afspejler nye formidlingsstrategier.

Opsummering

Museumsvirksomheden i Danmark fik sit gennembrud med lægen og videnskabsmanden Ole Worms *Museum Wormianum* i anden halvdel af 1600-tallet. Her var det genstanden, der var i centrum og der skelnedes ikke mellem menneskeskabte og naturskabte objekter – det var den samme skaberkraft, der var på spil. Samlingen var præget af det, som samtiden opfattede som bemærkelsesværdigt. Det Kongelige danske Kunstkammer havde også fokus på materiale, men efterhånden gik man over til at benytte genstande til at illustrere bemærkelsesværdige *historier*. Arkæologiens gennembrud og implementering af typologier inspireret af Linnés taksonomi lagde

grunden for det som ofte benævnes det *moderne* museum. – Bernhard Olsens genstandsforståelse både afspejler og bryder med tidligere tiders udstillingsvirksomhed.

I det følgende afsnit vil Landbrugsmuseets udstillingsstrategier blive behandlet, for at give et indblik i det *funktions*-orienterede museum og den første opkomst af en samling med *landbruget* og *bonden* i fokus.

Fokus på Landbruget og det Funktionskontekstuelle Museum

Bernhard Olsens interesse for bonde- og folkekulturen er i sig selv ikke banebrydende ny. Denne tendens er allerede at finde i tiden omkring stavnsbåndets løsning i 1788.

Interessen for landbrugets og det landbrugsrelateredes historie i Danmark, fik sit gennembrud med oprettelsen af *Det Kongelige Landhuusholdnings-Selskab* i året 1769. Det var allerede på dette tidspunkt, at der skete et holdningsskifte i samfundet fra et fokus på den velhavende magtelite – godsejerne, til et fokus på de marginaliserede bønders vilkår. Disse tidlige strømninger og idéer blev stadfæstet ved stiftelsen af landøkonomiske selskaber.

Det Kongelige Landhuusholdnings-Selskab, fik til huse i *Kalleboderne*¹²⁷ og opstillede en samling af landbrugsmodeller i *Oldskriftssalen* som lå i vestfløjen af Prinsens Palæ. Allerede i 1770 blev dette nyopstillede ”*Model-Kammer*,”¹²⁸ som det kaldtes, åbnet. Her kunne modeller af landbrugsrelaterede objekter studeres, videreudvikles og afprøves.

Modelkammeret omfattede både modeller i mindre målestok, men også modeller i naturlig størrelse. Et forhold der peger på en funktions-relateret indsamlings- og udstillingsstrategi. En strategi der skulle komme til at præge den danske museologi, både hvad angik det senere *Dansk Landbrugsmuseum* grundlagt i 1889 og Bygningsmuseet i Kongens Have, men også mange andre museer, der blev grundlagt i eftertiden – f.eks. Frilandsmuseet i Lyngby ved Sorgenfri.

Der var i begyndelsen af Modelkammerets levetid tale om en fritstående og alment tilgængelig samling på 50-60 genstande, men disse blev siden placeret i aflåste skabe.¹²⁹ I denne ændrede tilgang til udstillingen af objekter, ses en af de store problematikker ved at gøre en samling åben for alle – for at beskytte genstandene, er man nødt til at forvare dem bag glas eller på anden måde sikre dem. Dette skaber en distance mellem beskueren og objektet. Et forhold som Bernhard Olsen netop var stor modstander af, og som han gennem hele sin museumskarriere ønskede at gøre op med ved at fokusere på mere inddragende og delagtiggørende formidlingsstrategier.

Et andet aspekt af Landhuusholdnings-selskabets virke, der siden skulle få betydning for frilandsmuseumskonceptet, var afprøvningen af landbrugsredskaber i praksis.

¹²⁷ En del af det nuværende Prinsens Palæ mod Frederiksholms Kanal

¹²⁸ Landhuusholdningsselskabets samling var opsat indtil 1854, hvor den blev taget ned og opmagasineres. Fire år senere i 1858 overdroges samlingen til den i dette samme år oprettede Landbohøjskole hvor den forblev indtil Landbrugsmuseets oprettelse i 1889. Samlingen fik efter overdragelsen til Landbohøjskolen status af at være en studiesamling, til brug for Landbohøjskolens undervisere og studerende. (Axel Steensberg 1989:11)

¹²⁹ Axel Steensberg 1989:10

Landhusholdnings-selskabet afholdt ofte siden dets stiftelse såkaldte præmieopgaver, hvor den bedste teknologiske løsning på et givent landbrugsrelateret problem blev præmieret. Ofte blev der afholdt såkaldte *præmiepløjninger*, hvor man i praksis kunne bedømme eksempelvis ny plovteknologi eller en særlig effektiv pløjeteknik. Ved disse var landets Kronprins ofte tilstede ved præmieuddelingen.¹³⁰ – Det var således en begivenhed, der tiltrak megen opmærksomhed og kan siges at bygge på de samme grundlæggende principper, som de senere verdensudstillinger. Verdensudstillingerne dannede netop også ramme omkring præsentation af teknologi og prisuddelinger. Samtidig kan man sige, at afprøvningen af gamle plove og særlige traditionsbundne teknikker, lagde kimen til tanken om et 'praktisk' orienteret museum. En kommunikationsstrategi, der foruden at være funktions-orienteret i præsentationen af genstande, også levendegør genstanden i bogstavelig forstand. Her er altså en formidlingsstrategi der til fulde understøtter Bernhard Olsens ambitioner om at præsentere genstande efter en systematik, der har det levede liv og mennesket i centrum.

Landhusholdningsselskabets virke udkrystalliserede sig endvidere i oprettelsen af *Dansk Landbrugsmuseum* i 1889, et museum med stærke forbindelser til Bernhard Olsen og Dansk Folkemuseum som Bygningmuseet i Kongens Have var en filial af.

Det var året efter *Den nordiske Industri-, Landbrugs- og Kunstindustriudstilling i København 1888*, at Dansk Landbrugsmuseum blev oprettet. At det overhovedet blev muligt at oprette et sådan museum i egen bygning, var takket være landøkonomen Jørgen Carl la Cour, der havde stået for *Landbrugs-, Havebrugs- og Maskinafdelingen* på den københavnske udstilling i 1888. Han købte nemlig for egne midler en af udstillingspavillonerne og flyttede den til Lyngby, hvor han lod den genopsætte til brug for det vordende landbrugsmuseum. Ligesom i Bernhard Olsens tilfælde, var det således ligeledes én mand, der muliggjorde oprettelsen af et museum.

Det er således i dette miljø, at Bernhard Olsen påvirkedes af museologiske strømninger, forud for frilandsmuseums-idéens realisation. Men der var alligevel fundamentale forskelle i de to museers tilgang til materialet og systematikken i udstillingen.

Landbrugsmuseets samling bestod hovedsagligt af modeller af landbrugsrelaterede objekter. Erhvervelser både af ældre dato, men også helt nye, idet de deltagende i de førnævnte prisopgaver ofte udfærdigede en model af den maskine eller lignende, som de havde udviklet, forbedret eller bare ønskede at udbrede kendskabet til. Disse modeller sammen med eventuelle konstruktionsvejledninger/tegninger, var de bærende elementer i Landbrugsmuseets udstilling.

¹³⁰ Axel Steensberg 1989:12

Fokus lå dermed ikke på de rent fysiske og funktionsdygtige landbrugsgenstande og de var heller ikke vigtige i formidlingen af landbrugsteknologi som sådan. Der var dog undtagelser, og eksempelvis et par forskellige plovtyper blev vist gennem brugen af originale plove i fuld størrelse. *Ægthed* og *autenticitet* – to begreber som netop var fundamentale i forbindelse med Bernhard Olsens Bygningsmuseum i Kongens Have, spillede altså ikke den store rolle i Landbrugsmuseets første levetid. Det var derimod formidling af og fordring til at skabe ny teknologi, der var de bærende elementer i udstillingen. Landbrugsmuseet var et primært *produktionsorienteret* museum med et næsten 'sterilt' fokus på funktionalitet – et forhold, der bl.a. med kunst-, industri- og verdensudstillingernes *retrospektive* afdelinger i 1800-tallet, ønskedes at bløde op for. Bygningsmuseet og Landbrugsmuseet kan således siges at være repræsentanter for to forskellige fokuspunkter – det kulturelle og det funktionelle.

Den føromtalte industrikyndige Camillus Nyrop kritiserede industrialiseringen for at have fortrængt kunsten og det gode håndværk til fordel for masseproduktion, funktionalitet og effektivitet.¹³¹ Man havde store forventninger til industrialiseringen men ”*Omvæltningens Frugter bleve imidlertid ikke saa liflige, som let bevægelige Gemytter havde spaaet.*” som Camillus Nyrop udtrykker det.¹³²

Kunstindustrien, som en symbiose mellem den funktionelle, økonomiorienterede industri og den åndeligt berigende og alment dannende kunst, var det ideal, der burde stræbes efter ifølge Nyrop.¹³³ Industrialiseringen kunne ikke stoppes, idet fordelene ved effektivisering og økonomisk vækst var for store. Implementeringen af kunstdimensionen i industrien var således ikke altid ligetil. Derfor var Nyrop også stor fortaler for oprettelsen af et kunstindustrimuseum i Danmark, så den almene borger kunne blive oplyst og åndeligt beriget. Nyrop var tydeligt influeret af sin samtids fremherskende borgerlige dannelsesprojekt og denne *elitære* og belærende tilgangsvinkel præger i høj grad hans overvejelser omkring et kunstindustrimuseum i København.

Bernhard Olsen derimod, gav udtryk for en *folkelig* og inddragende formidlingsstrategi – hvor den besøgende sås som *gæst* og ikke som *elev*. – En strategi der appellerede til fantasien og den aktive deltagelse, frem for passiv læring. Bernhard Olsen brød altså både med den borgerlige elitære tilgang som Nyrop var fortaler for, og den rent funktionelle genstandsforståelse som var fremherskende på Landbrugsmuseet.

¹³¹ Disse forhold er konkluderet på baggrund af den industrikyndige Camillus Nyrops skrivelser, se f.eks. Nyrop 1877:4

¹³² Camillus Nyrop, 1877:4

¹³³ Ibid:6

Man kan på en måde sige, at Bygningmuseet og Dansk Folkemuseum var *modparten* til Dansk Landbrugsmuseum.¹³⁴ Folkemuseet beskæftigede sig primært med folkekunst, klædedragter og folkløse og som udgangspunkt opdelt i to grupper indenfor de museale kredse. Den ene gruppe genstande – de produktionsrelaterede, tog Landbrugsmuseet som nævnt sig af, mens Folkemuseet især var interesseret i folkekunsten, dragterne og skikkene.

Man kan derfor sige at Landbrugsmuseet og Folkemuseet var to sider af samme sag, men med helt forskellige udstillings- og formidlingsstrategier. På Folkemuseet blev der i høj grad lagt vægt på autenticitet og dermed *originalgenstande*, mens der på Landbrugsmuseet blev lagt vægt på det praktisk funktionelle og konstruktionerne – det var teknologien bag genstanden man ønskede at formidle. Derfor var det på Landbrugsmuseet fuldt legitimt at udstille en tegning, kopi eller model af et givent objekt. Her blev der ikke søgt efter at give museumsgæsterne følelsesmæssige oplevelser, men derimod på en mere eller mindre nøgtern måde at overbringe dem lærdom. Det var funktionalitet der først og fremmest var i fokus, hvorimod det på Folkemuseet var helt andre kriterier, der var i spil når det kom til udvælgelsen og indsamlingen af genstande. Her blev der lagt vægt på håndværket som et modspil til industrialiseringens masseproduktion; på diversitet og ejendommeligheder, frem for homogene almengyldigheder.

Objekterne på Folkemuseet var især husgeråd og bohøve, dragter og folkekunst fra landbobefolkningen. Der var derfor ikke samme nøgterne, funktionsbestemte og 'sterile' fremstillinger som på Landbrugsmuseet, men i stedet et fokus på den menneskelige dimension og på livet i sin helhed. Bernhard Olsen førte mange af disse formidlingsstrategier videre i sit arbejde med at realisere frilandsmuseums-tanken, hvor han netop pointerer, at det er en *helheds*-skildring af det levede liv, han ønsker at formidle. Tingene skulle jo netop stå, som de stod i livet. Til at begynde med, var der dog tale om statiske opstillinger af genstande, hvor museumsgæsten skulle *forestille* sig det liv, der engang var blevet levet. Dette ændrede sig efter udflytningen af Bygningmuseet til det langt større kompleks i Lyngby ved Sorgenfri. Her kom naboen, Landbrugsmuseet, til at bidrage med en øget funktionsorienteret tilgang til formidlingen af fortiden, hvor brugskontekster blev illustreret i 'levende live' – bl.a. med pløjning og arbejde i marken. Det funktionelle og det kulturelle/åndelige var, ligesom Nyrops ideal – symbiosen mellem kunsten og industrien, dermed forlenet til ét hele.

De to museers tilgange afspejlede to forskellige idealer – på den ene side det nøgterne og praktisk orienterede og kulturelt 'neutrale' Landbrugsmuseum og på den anden side det historiefortællende

¹³⁴ Axel Steensberg 1989:27

og traditionsdyrkende nationalt orienterede Folkemuseum. At et samarbejde mellem to museer med vidt forskellige genstandsforståelser og udstillingsstrategier overhovedet var muligt, skyldtes i høj grad de samfundsstrømninger, fordret af verdensudstillingerne, der nåede ind i de museologiske kredse i slutningen af 1800-tallet.

*”Til at begynde med var verdensudstillingerne en kappestrid mellem de industrialiserede nationalstater om den højst udviklede teknologiske kunnen og den bedste kvalitet af de nye fabriksprodukter, men udstillingerne udviklede sig til også at være en kulturel mandjævning.”*¹³⁵

– som etnologen Bjarne Stoklund formulerer det. Også Holger Rasmussen¹³⁶ understøtter denne påstand;

*”Med overgangen til verdensudstillinger bliver kappestriden mellem de enkelte landes industriprodukter og de nationale særpræg det væsentlige.”*¹³⁷

Der gives altså på verdensudstillingerne udtryk for en dualitet mellem et fokus på det rent funktionelle – industriprodukterne og teknologierne – på den ene side, og det ’åndelige’ – kunsten og de kulturelle særpræg – på den anden.

Udstillingsvirksomhed var således en platform, hvor det afsavn og den fremmedgørelse, som var bagsiden af industrialiseringens fremtog, kunne afhjælpes. Disse strømninger nåede som sagt også ud i de museale kredse, og det forhold har jeg valgt at illustrere gennem en brevkorrespondance fra 1897, mellem Landbrugsmuseets stifter J. C. la Cour og lærer R. J. Rose som stod for indkøb af genstande til Landbrugsmuseets samling. At lærere havde en stor indflydelse på udstillinger rundt om på de tidlige museer skyldtes, at det hovedsageligt var lærere og præster man satte sin lid til, når man begyndte at indsamle genstande.¹³⁸ Det var disse folk, der havde overtaget godsejernes rolle i lokalsamfundene efter landboreformerne, og det var derfor gennem dem, man søgte at få informationer og genstande til de forskellige samlinger.

¹³⁵ Bjarne Stoklund 1998:12

¹³⁶ Etnolog, født 1915, død 2009

¹³⁷ Holger Rasmussen 1979:10

¹³⁸ Holger Rasmussen 1997:7

R. J. Rose giver udtryk for en typologisering af genstandene, ikke blot i kraft af deres funktion og brugssammenhæng, men i høj grad også håndværket. Eksempelvis foreslår han en opdeling der lyder således:

1. Husflid
2. Husflid og Haandværk
3. Haandværk

Til dette svarer J. C. la Cour, der tilhører en ældre generation: ”*Haandværk, tør jeg ikke indlade mig paa, allerede af den Grund, at jeg savner Indsigt heri.*”¹³⁹

Her er generationskløften tydelig, og Rose er klart præget af tidens fokus på ’det gode håndværk.’ Også i sin indsamling af genstande lægger lærer Rose en stor vægt på det gode håndværk og i høj grad *kunsthåndværk*. Bl.a. sender han en liste over indsamlede objekter til J. C. la Cour og her kan man læse, at han bl.a. har indsamlet ”*Flere smukke Manglebrædter,*” ”*Mange smukke Lerkar*” og ”*3 smukke Syskrin.*”¹⁴⁰ Dette er afvigende fra J. C. la Cour og Landbrugsmuseets indsamlingspolitik på mange områder. Landbrugsmuseet lagde vægt på at skabe en *repræsentativ* samling af funktionelle landbrugsredskaber. J. C. la Cour påpegede derfor også over for Rose, at han skulle bestræbe sig på at indsamle et repræsentativt udvalg af genstande og ikke flere ting af samme slags, som f.eks. de omtalte manglebrætter. Manglebrætteerne har givetvis syntes vidt forskellige, set ud fra Roses *kunsthåndværks*orienterede optik, mens de har set ens ud gennem J. C. la Cours *funktionalitets*orienterede optik. Her er derfor et klart eksempel på, at der på dette tidspunkt skete et brud i forståelsen af, hvad Landbrugsmuseet skulle formidle – en forskydning af genstandsforståelsen influeret af strømninger i samfundet. Et forhold der muliggjorde et større samarbejde mellem Landbrugsmuseet og Folkemuseet/Bygningsmuseet og senere Bernhard Olsens Frilandsmuseum ved Sorgenfri.

Dette banede siden vejen for den re-enactment strategi, der er blevet frilandsmuseernes grundsten i det 21. århundrede og som vil blive belyst nærmere i kapitlet *Fra Tableau til Re-Enactment*.¹⁴¹

¹³⁹ Brev af d. 20. Juni 1897, I Steensberg 1989:47

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Se s. 69

Opsummering:

Fra 1769 blev interessen for landbrug og landbrugsteknologi vakt i Danmark. Denne øgede interesse medførte en tiltagende idéudveksling mellem mennesker i både ind- og udland. Landbrugsteknologisk viden blev dermed gjort bredt tilgængelig. Man kan sige, at grundidéen var meget lig den, som blev fremherskende på de store verdensudstillinger i midten af 1800-tallet og fremefter. Her blev der også udvekslet idéer, ny teknologi blev præsenteret og præmier uddelt – ligesom det var tilfældet med Landhuusholdnings-Selskabets virke. De funktionsorienterede tanker mandede ud i etableringen af et landbrugsmuseum i Lyngby i 1889, hvor den landbrugskontekstuelle historie blev fortalt.

Et holdningsskifte, som industrialiseringens bagsider havde ført med sig, førte til et øget fokus på håndværksrelaterede discipliner. Dansk Landbrugsmuseum og Dansk Folkemuseum med filialen Bygningmuseet i Kongens Have, kan betragtes som to sider af samme sag. De indkomne genstande blev delt op i det, som man mente hørte folkekulturen til, og så de landbrugsteknologiske funktionelle objekter som Landbrugsmuseet stod for. Denne tve-delning af bonderelaterede effekter blev dog langsomt blødt op, og med Frilandsmuseets grundlæggelse i 1901 tæt op ad Landbrugsmuseet i Lyngby, blev grænserne udvisket. Frilandsmuseet begyndte at fremvise objekter i funktionssammenhænge, og der blev bl.a. foretaget pløjninger og lignende aktiviteter, der viste genstande i brug.

Noget der i dag ses som grundstenen i frilandsmuseets formidlingsstrategier.

Vi har nu set på nogle af de strømninger – museale såvel som samfundsmæssige, der lå til grund for frilandsmuseums-tankens opståen og videreudvikling. Der er dog endnu en vigtig faktor, der spiller ind. I dette tilfælde er der tale om en mere diffus og abstrakt størrelse – *nostalgien*. At det blev legitimt at mindes og længes, uden at blive betragtet som syg og i ubalance, banede vejen for en dyrkelse af en tabt fortid, hvori alting var bedre, mere naturligt og mere lykkeligt. Det næste kapitel dykker derfor ned i dette begrebs historie for at belyse de samfundstendenser og sociale konstruktioner, der foruden at muliggøre frilandsmuseums-idéens opståen endvidere bevirker, at frilandsmuseums-tankens er lige så populær i dag, som den var for over 100 år siden.

Nostalgi



Interiør – Den pæne stue, Møllergården, Frilandsmuseet ved Sorgenfri, december 2009

Nostalgi er en vigtig del af museernes historie, hvis man bedre skal kunne forstå den publikumssucces, de er blevet. Samtidig har begrebet 'nostalgi' sin helt egen historie, der er vigtig at se lidt nærmere på, hvis man skal afdække bygningsmuseernes tilblivelse, og ikke mindst deres skaberes ambitioner og drivkraft.

Eller som den amerikanske etnolog Anthony Brandt formulerer det:

*”Nostalgia is an emotion with a history, in other words, and unless we know something about that history we can have little understanding of its impact on our lives.”*¹⁴²

Nostalgibegrebets historie er derfor fundamental i forhold til de på Bernhard Olsens tid fremherskende samfundsstrømninger.

Begrebet nostalgi kan i kildematerialet spores tilbage til slut 1600-tallets vestlige medicinske tekster. Her sås *nostalgi* som en sygdom, der i værste fald kunne have dødelig udgang. En altfortærende længsel efter noget fjernt, oftest 'hjem' eller fædreland.¹⁴³

¹⁴² Anthony Brandt 1991:200

I dag er der næppe nogen, som ville opfatte nostalgien som en fatal sygdom. Termen har endog fået positive, sentimentale konnotationer. Men ordets oprindelige betydning, som en længsel efter noget, som man har mistet og søger at genfinde, mentalt eller fysisk, er stadig dominerende i vores opfattelse af begrebet i dag. Balancen har altså blot forrykket sig fra en negativ til en positiv opfattelse af nostalgien.

Først ved overgangen fra det 19. til det 20. århundrede, gik man helt bort fra at betragte nostalgi som en sygdom, og den udfasedes endeligt fra de medicinske tekster.

”When we talk about the feeling of nostalgia we must keep in mind that for nearly two hundred years it existed beside its abnormal, dangerous counterpart, the disease.”¹⁴⁴ som Brandt pointerer.

I løbet af anden halvdel af 1700-tallet blev nostalgi i højere grad forbundet med følelser – en melankolsk sindsstemning. Melankoli og udforskning af følelser var populære emner blandt de intellektuelle i denne periode. Især var kirkegårde og fordums ruiner foretrukne temaer, der fremprovokerede en behagelig følelse af melankoli. *Nostalgi* blev således en art melankoli udløst af en bittersød sansning af tidens fortæring og forandring af verden; ”(...) a sad but rather pleasant sense of loss.”¹⁴⁵

I starten af 1800-tallet rummede begrebet nostalgi både aspekter af den i slut 1600-tallet fremherskende opfattelse – længslen efter ’hjem’, men også en mere udpræget længsel efter fortiden i al almindelighed. Nostalgibegrebet har således rykket sig fra at være en længsel af personlig karakter, en slags hjemve, til at være en mere omfattende følelse – en længsel efter en historisk fortid.

I den nationalpolitiske agenda med begyndelse i 1800-tallet brugtes nostalgien i en positiv forstand med konnotationer til national folkekultur. Bruddet med det patologiske og negative nostalgibegreb, var en del af de strømninger, der muliggjorde en førhen uset dyrkelse af fortiden. En tendens der gjorde sig gældende både i kunsten og litteraturen, såvel som i samfundet i sin helhed.

Fremmedgørelse og tab af identitet var bagsiden af industriens fremtog. Import af billige udenlandske varer oversvømmede markedet, udskiftningen på landet eliminerede ’folkekultur’ og jævned stendysser med jorden i et faretruende tempo. Folke- og bygningsmuseerne skabte de perfekte rammer for nostalgi dyrkelsen i slutningen af 1800-tallet, man kunne nærmest kalde dem en slags *nostalgis templer* – et forum der kunne fremvise den forjættede bondekulturs ’relikvier’.

¹⁴³ Anthony Brandt 1991:200

¹⁴⁴ Ibid:201

¹⁴⁵ Ibid.

I en verden i forandring blev de nostalgiske følelser næret af idéen om en konstant fortid med faste sæder og skikke, fuglesang og harmoni med naturen. Noget der stadig gør sig gældende i dag, og som eksempelvis dyrkes på mange museer i både ind- og udland. Man kan på en måde sige, at nostalgi er det blod, der strømmer gennem frilandsmuseets vener og dermed opretholder dets eksistens i kraft af den store publikumstilstrømning.

Industrialiseringens problematikker er endnu aktuelle i dag; samtidig med en øget globalisering og et altoverskyggende fokus på materielle goder, er nostalgien et frirum, der skaber en eventyrverden vi kan længes efter. Et håb og en tro på, at der kan findes en anden måde at leve på end den vi praktiserer her og nu. Frilandsmuseet er med til at opretholde myten om 'det simple liv'. Det skal dog være en bestemt form for simpelt liv, en idé der er kulturelt funderet og influeret af nationalromantiske idéer. Derfor befolkes museerne ej heller med udsultede og syge individer eller koner der har født 20 børn hvoraf halvdelen er døde. – 'Det simple liv' bliver derfor snarere en kulisse hvis scene befolkes af vores håb og idealer, vores kulturelt betingede moralske parametre og en forestilling om hvordan livet burde leves. Frilandsmuseet forstærker disse forestillinger ved at indfri forventningerne om et møde med glade, sunde og smilende bondemænd og koner, der går rundt blandt publikum i tidstypiske dragter og vækker en forestillet fortid til live.

Denne problematik vil jeg se nærmere på i det følgende kapitel.

Opsummering

Nostalgibegrebet indførtes i lægevidenskaben i slutningen af det 17. århundrede. Først anset for en fatal sygdom, men siden forbundet med melankoli. I slutningen af 1700-tallet, hvor udforskningen af *følelser* bliver et populært tema som modspil til *rationalitet*, konnoteres nostalgitermen gradvist med positive følelser. Der bliver tale om en bittersød længsel efter noget, som er forsvundet. I sidste halvdel af 1800-tallet udfases de patologiske aspekter fra den lægevidenskabelige praksis, og det skaber grobund for en nostalgidyrkelse der endnu i dag gennemstrømmer samfundet.

Fra Tableau til Re-enactment



Møller fra *Frilandsmuseets Møllerlaug* viser hvordan man malede korn i 'gamle dage'. Frilandsmuseet december 2009.

Bernhard Olsens bygningsmuseum skabte i 1897 nye muligheder for den danske museale praksis, og åbnede op for helt nye tilgange til museumsformidling. Dette brud med tidligere tiders udstillingsstrategier var især influeret af verdensudstillingernes udstillingssprog i de retrospektive afdelinger. En ny tilgang fik således en stabil base ved konsolideringen af Bygningsmuseet i Kongens Have og herfra skabtes grobund for det større kompleks ved Sorgenfri i Lyngby. På den nye lokalitet fik museet plads til at vokse og videreudvikle frilandsmuseums-tanken – der blev eksperimenteret med afholdelse af folkedans, og et samarbejde med Landbrugsmuseet implementerede afprøvninger af landbrugsteknologi. Som billedet illustrerer, bruges mange af Frilandsmuseets bygninger i dag til bl.a. at fremvise forgangne tiders teknologi – et forhold, der udsprang af samarbejdet med Landbrugsmuseet i begyndelsen af 1900-tallet.

Siden slutningen af 1800-tallet hvor frilandsmuseums-ideen for alvor tog fart, ikke kun i Danmark, men i hele Skandinavien, er nye strategier kommet til på området. Fra at være et nordisk fænomen,

er frilandsmuseums-konceptet blevet en integreret del af det museale udstillingsprog på et globalt plan. Det seneste skud på stammen er den såkaldte *re-enactment* strategi – en slags genopførelse af fortiden. Med denne tilgang ønsker kuratorer og museumsfolk til fulde at udnytte de formidlingsplatforme og kulisser, som bygnings- og frilandsmuseer rummer. Disse nye tiltag skaber et øget behov for at definere grænserne mellem videnskabelig integritet og rendyrket underholdning. Bernhard Olsen satte på Bygningmuseet de autentiske og originale genstande i centrum – det var dem der sikrede museets integritet og satte et skarpt skel mellem videnskab og forlystelse – i dag er grænserne langt mere flydende og kræver hele tiden en re-definition i forhold til de fremherskende museologiske og samfundsmæssige strømninger.

Et af kritikpunkterne i forbindelse med *re-enactment* som en kulurhistorisk formidlingsplatform er, at det kun er muligt at formidle ét bestemt syn på fortiden, hvor sygdom og elendighed ikke eksplicit kan komme til udtryk (af helt åbenlyse årsager). Publikum, der mødes af sunde og smilende medarbejdere i tidstypiske kostumer, er blot med til at forstærke og opretholde myten om 'de gode gamle dage.' Konnotationen, for igen at bruge et semiotisk udtryk, er således, at gamle dage er lig med sundhed og livsglæde.

I U.S.A. har man afhjulpert denne problematik ved eksempelvis at give 'indbyggerne' i museumsmiljøet roller, der er baseret på historiske kilder fra den repræsenterede periode. Disse kilder er primært dagbøger og breve.¹⁴⁶ Publikum stifter således bekendtskab med 'rigtige' historiske personer. På det amerikanske frilandsmuseum *Plimoth Plantation*, der netop benytter sig af denne form for *first-person re-enactment* strategi, er der endvidere oprettet et informationscenter. Her bliver det kraftigt pointeret overfor de besøgende, at der altid vil være tale om tolkninger, når man søger at formidle fortiden.¹⁴⁷ Museet skal således ikke ses som en 'tidsmaskine', men i stedet som en levende historiefortælling, som man skal forholde sig reflekterende og kritisk til.

Det som man især har brugt *re-enactment* til i Danmark, er at vise tidlige tiders skikke og håndværk – en tendens som begyndte med Landhusholdningsselskabets prøvepløjninger i slutningen af 1700-tallet, og som herefter blev taget op både af Bernhard Olsen og hans senere efterfølgere på Frilandsmuseet i Lyngby ved Sorgenfri. Siden har også andre institutioner i Danmark taget denne udstillingsstrategi til sig – eksempelvis Lejre Forsøgscenter. I Lejre Forsøgscenter har man dog yderligere valgt at give udvalgte frivillige mulighed for at leve 'på gammeldags vis' i en uge eller to.

¹⁴⁶ Steen Rentzhog 2007:249f

¹⁴⁷ Mette Skougaard 2005:111

Forestillingerne om fortiden får i alle disse sammenhænge et positivt skær. Det er der i og for sig ikke noget mærkeligt i – museerne ønsker at give de besøgende en god *oplevelse*. En anden medvirkende faktor er, at gældende dansk lovgivning til enhver tid skal overholdes – dette er en selvfølge, men begrænser samtidig hvor langt museet kan gå i den 'autentiske' skildring af fortiden. Væk er derfor død, sygdom, sult, børnearbejde og lidelse og tilbage har vi så glansbilledet.

Et andet af argumenterne for den positive skildring af fortiden er, at de som levede i bunden af samfundet ikke har efterladt sig særligt mange vidnesbyrd om deres eksistens – hvis man intet har, efterlader man sig heller ikke noget. Derfor er Frilandsmuseets 'fattiggård' også en luksusudgave af en sådan, og repræsenterer derfor ikke de allerfattigstes skæbne. Hvis man vil fortælle historier om de mennesker, der ikke har efterladt sig mange vidnesbyrd, er man derfor nødt til at gå på kompromis med genstandenes autenticitet og originalitet – noget som de færreste museer er villige til at gøre, idet netop de originale genstande, ligesom det var tilfældet med Bygningmuseet, er en fundamental del af deres legitimeringsgrundlag.

Museerne kommer derfor til kort, hvis de skal kunne legitimere historier om elendighed med fysiske objekter. Resultatet er derfor, at fortiden netop kommer til at fremstå som en idyllisk, næsten mytisk, nostalgiindhyllende tid, som man kan længes efter i en travl og stresset tilværelse. Publikum ønsker sandsynligvis at blive konfronteret med denne illusion, og de fleste ville nok få madpakken galt i halsen, hvis de blev konfronteret med mange af fortidens barske realiteter.

Men hvor langt skal man gå i bestræbelserne på at indfri publikums forventninger til en god oplevelse? I stedet for at tale om *oplevelsesøkonomi* og *brand-power*, problematikker der vil blive diskuteret i det følgende afsnit, skulle man måske hellere se på nye formidlingsstrategier, der i højere grad fordrer de besøgendes kritiske sans og sætter spørgsmålstegn ved de færdige historiske 'pakkelsninger', der ofte præsenteres på museerne.

Problematikken opstår som sagt, når man ikke vil gå på kompromis med de autentiske genstande – autenticiteten er alfa og omega i de besøgendes møde med de originale genstande – et forhold der går helt tilbage til Bernhard Olsens grundlæggelse af Bygningmuseet i Kongens Have. Problemet er bare, at denne autenticitet, som de originale genstande besidder, giver legitimitet til menneskeskabte konstruktioner og skildringer af fortiden. På samme vis, som en beskuer vil anse et fotografi for at være mere autentisk i skildringen af virkeligheden end et maleri, ses de originale genstande som de mest legitime vidnesbyrd fra fortiden. Ligesom et fotografi kan manipuleres, kan også de fysiske levn fra fortiden manipuleres – denne kritiske refleksion fordres dog yderst sjældent i en museumsudstilling. Det er fotografen/kuratoren der leder beskueren i dennes meningsdannelse,

alt efter hvordan motivet præsenteres og hvad der vælges til og fra. Men det endelige resultat fremstår i sidste ende som en objektiv sandhed.

Dette problem rammer selvfølgelig også de traditionelle museer, der benytter sig af de klassiske montre-udstillinger. Re-enactment formidlingsstrategien tilføjer dog endnu en dimension – nemlig tingenes brugs-kontekst og det levede liv. Hvor du i montren på det *traditionelle* museum ofte blot ser genstanden beskrevet og skal bruge din egen fantasi og forståelsesramme til at animere den i en kontekst, får du på frilandsmuseerne vist genstanden i brug. Hvor der, hvis genstanden ligger i en montre med en ikke alt for fortolkende genstandstekst, er mulighed for at danne sine egne meninger og forholde sig kritisk til museets fortolkning af genstanden, er det straks sværere at forholde sig kritisk, når fortiden udspiller sig for øjnene af en.

Jeg er ikke i tvivl om, at en genstands brugs-kontekst bliver nøje undersøgt og er videnskabeligt velfunderet, men formidlingsformen, og det forum hvori den bliver formidlet, sætter den ind i en kontekst, der som tidligere nævnt, emmer af 'de gode gamle dage.' Det bliver derfor svært for beskueren at antage en kritisk tilgangsvinkel til de udstillede objekter og løsrive sig fra de forudbestemte konnoterede meddelelser, som udstillingen er afsender af.

De første tableauer, der så dagens lys på verdensudstillingerne, var befolket af dukker og enten konstrueret af pap eller enkelte træpaneler – i dag findes store museumskomplekser med originale bygninger fra nær og fjern i et herligt konglomerat med mennesker, dyr og landskaber, som publikum aktivt kan interagere med. Frilandsmuseums-tankens spæde start i Norden i slutningen af det 19. århundrede har således affødt helt nye tilgange til museumsvirksomhed og vidensformidling – i dag er det en af de mest succesfulde formidlingsplatforme, når det drejer sig om besøgstal og popularitet.

Opsummering

Med interiør- og pavillonudstillingerne på de store verdensudstillinger skabtes en formidlingsstrategi, der siden blev udvidet med endnu et element – den levende fortælling og formidling af genstandes funktionssammenhænge. I Danmark blev denne tilgang især fordret i kraft af samarbejdet med Landbrugsmuseet.

Frilandsmuseums-tankens spredtes globalt, og i slutningen af det 20. århundrede nåede denne formidlingsform, især i U.S.A., en endnu højere grad af 'autenticitet'. Man begyndte at se frilandsmuseernes potentiale i forhold til at skabe en autentisk ramme om en levendegørelse af

fortiden. Re-enactment strategien – altså en genopførelse af fortidens begivenheder med levende aktører blev hurtigt en succes blandt publikum.

Strategien har dog skullet modstå en del kritik rettet mod den faglige og videnskabelige integritet. Som modsvar er man eksempelvis begyndt at give aktørerne i udstillingerne 'rigtige' historiske personligheder, bygget på samtidige kilder. Dermed undgår man til dels at skildre fortiden som et smilende og eventyrligt glansbillede. I Danmark er det dog fortsat museumsobjekternes funktionssammenhænge man søger at vise, og de smilende bondemænd og koner i tidstypiske dragter er stadig lige populære i dag som de var for over 100 år siden. Men re-enactment strategien rummer også muligheder for netop at vise det, som fra begyndelsen var Bernhard Olsens mål – at vise det levede liv.

Publikum strømmer til frilandsmuseerne og de kaldes ofte for en *oplevelsesøkonomisk* succes. Men hvad dækker denne i disse tider så flittigt brugte term egentlig over? Det er en term som nogle frygter og andre elsker, som bliver brugt og misbrugt i utallige sammenhænge. Det er det vi skal se på i det følgende kapitel.

Den ny dagsorden – 'oplevelsesøkonomi' og besøgstal

I Bernhard Olsens samtid gjaldt det især om at få højtstående embedsmænds sympati, hvis man ønskede råderum til at føre ambitiøse museumsprojekter ud i livet – denne forbindelse mellem museerne og den politiske dagsorden er i dag en fast bestanddel af de statsejede museers realitet. Kulturministeriet præger museernes selvbestemmelse og der indgås kontrakter bl.a. vedrørende det som formidles i museernes udstillinger.

Museumsvirksomhed kan ikke gøres op i kroner og ører, da det er en institution der ikke genererer overskud. Derfor har man i et samfund, der primært styres af markedskræfter, følt et behov for at implementere en eller anden form for kapital-tænkning på museumsområdet – og en målestok for museernes succes. Det er her *oplevelsesøkonomi* kommer ind i billedet – oplevelse er den *vare*, som museet skal sælge for at kunne berettigg sin egen eksistens. Samtidig opsummeres museets funktion i samfundet med dette ene ord. Oplevelsesøkonomi er det, som skal legitimere museets eksistens, og berettiger det til fortsat at modtage skatteydernes penge. Dette succeskriterium, baseret på *oplevelse* og besøgstal, skal således være med til at sikre, at statens midler bruges til gavn for flest mulige borgere.

Oplevelsesøkonomi er således blevet et af de nyeste buzz-words i kulturdebatten i det sidste tiår, som museerne skal forholde sig til. Termen bruges dog ofte i flæng uden en nærmere definition – ofte kobles det sammen med andre termer så som; *muligheder*, *fremgang* og *besøgstal* men en definition af *oplevelse* fremstår uafklaret. Det er derfor især dette som diskuteres i de museale kredse – hvad er oplevelse?

Det belærende museum ses som fortidens skræmmeeksempel, og det er nu målet for succes at inddrage *kunderne*, som publikum har fået status af, så meget som muligt.

Bygningsmuseet og senere Frilandsmuseet ved Sorgenfri lagde med deres udstillingsstrategier allerede for over 100 år siden kimen til denne inddragende tilgang og Bernhard Olsen var helt fra begyndelsen inspireret af netop den *oplevelse* det var, at kunne *træde ind* i historien. Han søgte at give de besøgende en *totaloplevelse* af fortiden. – Der blev lagt vægt på det levede liv og på at tilbyde en oplevelse der ikke, ligesom eksempelvis udstillinger med uendelige rækker typologisk ordnede genstande, *trættede publikum*.¹⁴⁸ Også Nyrop giver udtryk for en kritik af de store

¹⁴⁸Axel Steensberg 1989:27

typologisk ordnede museer – bl.a. industrimuseet i Kensington: ”*Montre ved Montre i lange Rækker(...)* *Det Umaadelige, det Endeløse baade skræmmer og trætter(...)*”¹⁴⁹

Ud fra den brede definition og brug af termen oplevelsesøkonomi, er der således ikke noget banebrydende nyt at finde, men blot et nyt buzz-ord, der er blevet del af det legitimeringsgrundlag, museerne har diskuteret lige siden de blev gjort tilgængelige for offentligheden med støtte fra statslige organer.

Dorte Skot-Hansen, som har publiceret et af de første værker, der i dybden beskæftiger sig med oplevelsesøkonomi, hævder bl.a. at det ikke blot er museer der ’sælger’ oplevelser, og de kommer derfor i konkurrence med ”*mange nye oplevelsesattraktioner.*”¹⁵⁰

Denne problematik har ligeledes paralleller til Bernhard Olsens museumsvirksomhed i slutningen af 1800-tallet – da Bernhard Olsen åbnede Dansk Folkemuseums udstilling på førstesalen ovenover sin udstilling af voksfigurer i Panoptikon-bygningen i København, var der ingen tvivl om, at det var vokskabinetet i stueetagen, der tiltrak det største antal besøgende. Bernhard Olsen udtrykker selv sin frustration i en plakat rettet mod det svigtende publikum:

”*Dansk Folkemuseum som i de Maaneder, det har været tilgængeligt for Publikum, har kunnet glæde sig ved et godt Besøg, har dog ikke havt den Tilgang fra Foreningernes Side, som f. Ex. Panoramaet og Skandinavisk Panoptikum, hvorom der om Søndagen søges i skarevis.*”¹⁵¹

Folkemuseet behøvede midler, og med plakaten ønskede Bernhard Olsen på en indirekte måde at gøre opmærksom på, at foreninger burde sætte sig ind i kulturarven – frem for at vælge den rene forlystelse, som Panoramaet og Panoptikum kunne tilbyde. Der er altså en forskel på, hvilken slags *oplevelse* der tilbydes – og som Skot-Hansen også påpeger, så er museernes udgangspunkt et andet end f.eks. forlystelsesparkernes:

”*Museer er dybt forankrede i en kulturpolitisk sammenhæng, hvor de har til opgave at indsamle og formidle kunst, kultur og kulturarv.*”¹⁵²

¹⁴⁹ Camillus Nyrop 1877:35

¹⁵⁰ Dorte Skot-Hansen 2008:9

¹⁵¹ Plakat dateret 11/12 1885, original genoptrykt i Rasmussen 1879:118

¹⁵² Dorte Skot-Hansen 2008:4

Denne formidlingsrolle er de seneste årtier blevet udfordret af den stigende tendens til at sætte publikum i centrum, og i høj grad lade sig styre af brugerundersøgelser og de besøgendes forventninger om gode oplevelser. Det problematiske i dette ligger i, at eksempelvis historiske klichéer bliver selvforstærkende, idet det er disse klichéer som publikum føler, at de kan relatere sig til. Folk rejser fra nær og fjern til Nationalmuseet i Prinsens Palæ for at se de berømte guldhorn – kopierne af dem vel at mærke. Hvis denne forventning på nogen måde blev udfordret og man søgte at fremhæve eksempelvis det spændende ved en god omgang stolpehuller fra bronzealderen, ville de fleste besøgende blive skuffede og besøgstallet ville formentlig dale.

Kan denne kontinuere cirkel af selvforstærkende praksis hvor der lægges vægt på besøgstal og indfrielse af publikums forventninger overhovedet brydes? Det er noget af det, som museumsfolk beskæftiger sig med i dag. – Men hvor stor indflydelse har egentlig de enkelte aktører på den museale arena – har de fået mere råderum til at præge udstillingsvirksomheden, end det var tilfældet i tidligere tiders museale praksis eller er det det modsatte der gør sig gældende?

Ole Worm, Christian Jürgensen Thomsen, J. C. la Cour, Bertel Thorvaldsen,¹⁵³ Carl Jacobsen¹⁵⁴ og ikke mindst Bernhard Olsen – alle disse mænd står som forgangsmænd, når det gælder indsamlings- og udstillingsvirksomhed i Danmark – men hvordan forholder det sig i dag, hvis man spørger folk uden for de museologiske kredse, hvem vil så blive nævnt som museumsverdenens *superstar*? Det er der ikke mange der kan svare på, for Nationalmuseet, herunder Frilandsmuseet, fremstår i dag som ene afsender af sine udstillinger og fortolkninger af fortiden. I Bernhard Olsens samtid var det anderledes – her var det almindelig kendt at Bernhard Olsen var grundlæggeren af Bygningmuseet. Det har dog ikke været uforbeholdent positivt at stå frem som en udstillings skaber. – Bernhard Olsen blev kritiseret for ikke at have den relevante faglige baggrund, og for at have startet sin karriere i underholdningsbranchen som artistisk direktør for forlystelsesparken Tivoli.¹⁵⁵ Derfor, er det at nedtone de menneskelige aspekter i udstillingsvirksomheden så meget som muligt, blevet en del af det trimmede og objektive, men samtidig autoritære image som Nationalmuseet fremstår med i dag. Ej heller nævnes private sponsorer, der har bidraget med økonomiske tilskud. Nationalmuseet er blevet et *brand*, der legitimerer de udlægninger af fortiden, som præsenteres i udstillingerne. Det er et problem, at man reelt som publikum ikke får at vide hvem der står bag, og hvilke interesser der kan have påvirket udstillingens udformning.

¹⁵³ Født 1770, død 1844

¹⁵⁴ Født 1842, død 1914. Bl.a. stifter af Ny Carlsberg Glyptotek (grundlagt 1888).

¹⁵⁵ Holger Rasmussen 1979:7

Museumsvirksomhed er i dag en institution med mange forskellige medarbejdere med mange forskellige baggrunde. Samtidig er museumsvirksomheden i Danmark underlagt mange forpligtelser og regler. Der er derfor ikke samme muligheder for bombastiske og banebrydende enkeltmandsprojekter, som det var tilfældet da museumsvirksomheden endnu var forholdsvis ny og uden alt for faste rammer.

I princippet kan alle og enhver, der har midlerne til det, åbne et museum – men den legitimitet som Nationalmuseet og andre statslige museer gennem tiden har opnået, er blevet en hård konkurrencefaktor. Samtidig har Nationalmuseet stort set eneret på indsamlingen, formidlingen, bevaringen af, og forskningen i Danmarks *kulturarv*. Dette sker ofte i samarbejde med andre statsanerkendte museer – eksempelvis lokalmuseerne, der ligger spredt rundt omkring i landet. Nationalmuseet er således praktisk talt eneforvalter af kulturarven og bestemmer hvad der skal formidles til publikum. Det er selvfølgelig ikke kun negativt og sikrer en form for videnskabelig standart på området, men samtidig skaber det en mere restriktiv formidlingspolitik. Da Bernhard Olsen grundlagde sit bygningsmuseum, var han ikke bundet af samme restriktioner som gør sig gældende i museumsinstitutionerne i dag, derfor har han været i stand til at sætte sit helt eget personlige præg på sit arbejde og bryde med konventionelle udstillingsformer.

Opsummering

'Oplevelsesøkonomi' er blevet det nye parameter for museernes succes. Den oplevelsesøkonomiske kapital fastsættes efter antallet af besøgende på museet, samt dets indflydelse på samfundet i det hele taget. I langt højere grad end førhen bliver der i dag holdt øje med museerne, og dette skaber en række begrænsninger i museernes udfoldelsesmuligheder.

Diskussion

Bernhard Olsens museum i Kongens Have markerede et klart brud i den tilgang, man tidligere havde til museumsformidling. Jeg har i det forudgående skildret de forskellige strømninger – samfundsmæssige, såvel som museale – der influerede Bygningsmuseets tilblivelse. Der var både tale om personlige erfaringer; et nyskabende udstillingssprog som kom til udtryk på de store udstillinger i sidste halvdel af 1800-tallet; populære bygningstyper; skandinavistiske og nationalromantiske strømninger; et øget fokus på landbosamfundet; en funktionsorienteret tilgang til materialet; et behov for at gøre op med en *trættende* og *belærende* typologisk ordnet montre-udstilling; et fokus på *folkelighed* frem for elitære borgerlige dannelsesprojekter; et afsavn og tab af identitet på grund af industrialiseringen og de omfattende landboreformer. – Man kan ikke sige at én bestemt faktor har spillet mere ind end en anden – Bygningsmuseet afspejler klart sin samtid og de museale og samfundsmæssige strømninger, der var fremherskende på netop dette tidspunkt i anden halvdel af 1800-tallet. Men hvad kan vi så bruge bygnings- og frilandsmuseer til i dag?

Museumsobjekter har den egenskab, at de kan rives løs fra deres oprindelige kontekst og sættes ind i nye sammenhænge – nye generationer af museumsfolk kan derfor fortælle nye historier og stille nye spørgsmål til genstandene. I dag er Bygningsmuseets to bygninger ikke længere omdrejningspunktet, men indgår i en langt større kronologisk opbygget helhedsskildring af især dansk kulturhistorie.

Den indflydelse, denne måde at skabe en udstilling på – en formidlingsplatform der inddrager verden omkring sig og skaber 3 dimensionelle miljøer, som den besøgende interaktivt kan forholde sig til – har sat sine tydelige spor i den danske museologi. Denne interaktivitet er netop i centrum i den debat, der foregår i forhold til museerne her og nu. Hvor går grænserne mellem forlystelse og sober historieformidling? – I et samfund hvor internet-encyklopædien Wikipedia står for de nyere generationers historieundervisning, er det en udfordring for museerne at fastholde publikums interesse og samtidig fordre en kritisk stillingtagen og opretholde et højt fagligt niveau.

Den førnævnte Plimoth Plantation i U.S.A., søger at skabe en *kopi* af fortiden så nøjagtig som overhovedet mulig, velfunderet i det historiske kildemateriale. Der gøres brug af kopier af bygninger og genstande, fordi de originale genstande gennem tiden har fået en patina, som de ikke havde i 1600-tallets nybyggermiljø, som er den periode man søger at skildre. Det univers som museumsfolkene har skabt, er så eksotisk og fremmedartet, at de besøgende kan forvente at få et

kulturchok.¹⁵⁶ Nostalgien og genkendelsen er derfor væk, tilbage står kun fortolkningen af et moment i den amerikanske historie. Et informationscenter i tilknytning til Plimoth Plantation rummer et museum med *originale* genstande – genstande som i kopi bliver brugt i den levende udstilling. Fremstillingen af fortiden er altså videnskabeligt velfunderet og fordrer en kritisk stillingtagen samtidig med at gæsten tilbydes en god oplevelse – problemet er så bare, at det hele alligevel får et skær af patriotisme, idet det netop er nybyggernes historie der skildres. Det er heller ikke sikkert, at alle fordyber sig på museet med de originale genstande og så falder det hele til jorden. Selv de, efter min mening, bedste forsøg på at levendegøre fortiden, er derfor ikke uproblematiske. Frilandsmuseums-tanken som udstillingsstrategi er langt fra fuldkommen – men den rummer en række spændende muligheder der værd at arbejde videre med i den fremtidige danske museologiske praksis.

¹⁵⁶ Sten Rentzhog 2007:250

Konklusion

Bygningmuseet i Kongens Have afspejler mange forskellige samfundsmæssige og museologiske strømninger. – Med landboreformerne i slutningen af det 18. århundrede begyndte en ny æra, hvor bøndernes egen historie kom i fokus. De første udstillinger med landborelaterede objekter havde til formål at effektivisere og lettelse bøndernes arbejdsbyrder, ved at udbrede kendskabet til både ny og gammel viden/teknologi inden for landbruget. Landboreformerne banede således vejen for, at bøndernes historie blev formidlet, men paradoksalt var de også med til, at mindesmærker fra fortiden i rivende hast blev udslettet. Gamle huse blev revet ned og stendysser jævnet med jorden – ”Bønderne var ikke romantikere”¹⁵⁷ som Axel Steensberg påpeger.

I sidste halvdel af det 19. århundrede kom der et fremherskende fokus på *det gode håndværk* og forskellige regioners egenart, som et modspil til industrialiseringens masseproduktion af intetsigende, kulturelt fremmedgørende og homogene produkter. Samtidig gennemstrømmede den nostalgiske bittersøde længsel efter de gode gamle dage på landet samfundet. 100 år efter stavnsbåndsløsningen anså man således frygten for, at Danmark skulle blive en *nation* med et *folk* uden en håndgribelig fortid og kulturelt særkende, Bernhard Olsen til at søge at redde hvad reddes kunne af gamle bonderelaterede objekter.

Bernhard Olsens Dansk Folkemuseum og Bygningmuseet i Kongens Have kom derfor i slutningen af det 19. århundrede til at dække et behov, som det funktionelt orienterede Dansk Landbrugsmuseum ikke kunne opfylde – at vise den landlige folkekultur udenom det stringente fokus på genstandenes funktionalitet. Da Landbrugsmuseet og det nye Frilandsmuseum ved Sorgenfri i Lyngby blev naboer i 1901, blev den funktionsorienterede tilgang indlemmet i Frilandsmuseets strategi – og har været det lige siden.

Disse samfundsstrømninger var med til at influere Bygningmuseets fokus på folkelivet, men selve udstillingsformen var primært ansporet af de store verdensudstillinger og udstillingssprog i anden halvdel af 1800-tallet.

På verdensudstillingen i Paris i 1878, hvor Bernhard Olsen var på udkig efter idéer til forlystelsesparken Tivoli, som han var artistisk direktør for, stødte han på noget helt andet, der siden kom til at præge hans karriere – og ikke mindst hele den danske museologiske praksis. Det var her han første gang stiftede bekendtskab med *interiør-udstillingen*. – Nærmere bestemt Hindeloopenstuen, et *konstrueret* interiør, i den hollandske afdeling og Arthur Hazelius’ dramatiske opstilling af

¹⁵⁷ Steensberg, Politiken Kronik 21/10 1959 i Folk og Kultur 2008:150

dukker i et *originalt* interiør. *Interiøret* som formidlingsplatform muliggjorde en skildring af 'det levede liv' – det var derfor en banebrydende ny tilgangsvinkel til museumsformidling, som brød med de *typologisk* ordnede museer, der var præget af en arkæologisk og systematiserende praksis. Introduktionen af *interiøret* lagde således kimen til Bygningsmuseets fysiske realisation.

Bernhard Olsens Bygningmuseum var ikke det eneste i Norden, ej heller det første. Den første opstilling af bygninger som et udtryk for forskellige nationers særpræg, begyndte første gang på verdensudstillingerne og udsprang af et praktisk behov for at huse udstillingens medarbejdere og udstillere i tilknytning til Verdensudstillingen i Paris i 1867. Blandt disse bygninger var det især Norske *lofthuse*, der blev populære og fik positiv omtale – en tendens som influerede Bernhard Olsens valg af netop et loftshus til Bygningsmuseet. Foruden verdensudstillingerne var Kong Oskar II's bygningmuseum, der blev grundlagt i 1881 på Bygdøy nær Kristiania, en anden medvirkende faktor til valget af en bygning af lofthus-typen. – Det kan derfor synes som en efterrationalisering, når Bernhard Olsen redegør for, at han netop hentede et lofthus til sit Bygningmuseum i Kongens Have, fordi det repræsenterede nu tabte danske versioner af samme. I virkeligheden kan det tænkes, at han udmærket var klar over, at denne slags huse var yderst gavnlige for at garantere det nye Bygningmuseum en publikumssucces.

Den anden af de to bygninger som Bernhard Olsen erhvervede, Hallandshuset, var af samme type som den af Hazelius opsatte Oktorpsgård på friluftsmuseet Skansen året forinden.

Det banebrydende nye i forhold til udlandet, bestod derfor ikke i valget af specifikke bygninger, men i måden hvorpå de var blevet præsenteret – uden dramatiske elementer, med fokus på *originale* objekter og med publikum som *gæst* og ikke blot som beskuer.

Bernhard Olsens genstandsforståelse var præget af en tilgang, hvor de enkelte objekter skulle forstås i samspil med hinanden for at give mening. Samtidig søgte Bernhard Olsen at bevare bygningerne som de stod *in situ* inden de blev taget ned og kun i *litterær* forstand føre dem tilbage til deres oprindelige konstitution.

De fleste kulturhistoriske museer har arkæologien som det videnskabelige holdepunkt og legitimeringsgrundlag. Et bygningmuseum har ikke denne arkæologiske kontekst at holde sig til og ofte har de repræsenterede bygninger fungeret i mange forskellige kontekster, der for længst er gået tabt. Museale objekter af denne type er derfor i høj grad påvirket af museumsfolkens intentioner – dette skaber nogle helt andre rammer for kuratorernes formidlingsstrategier end objekter fra en arkæologisk kontekst. Disse rammer rummer både muligheder, men også begrænsninger. Bernhard Olsen tyede til etymologien og fortidens sagnprægede tekster i sin søgen efter kontekst og

forklaring på bygningernes brug og historie. Han ville vise publikum de fælles-nordiske 'rødder' og virkeliggøre folkevisernes og sagaernes billedsprog. – Bernhard Olsens projekt bærer således præg af en udpræget *skandinavisme*, men også en stor kærlighed til autentiske historiske genstande og miljøer. Publikum skulle have en *totaloplevelse* af fortiden, med dens lyde, lugte og smage – de skulle nærmest føle, at de var rejst tilbage i tiden.

Bernhard Olsens vision blev aldrig fuldendt i hans levetid. Dette skyldtes især økonomiske vanskeligheder. Men trods dette, blev Frilandsmuseet en succes, og er det til stadighed den dag i dag. Den tekstuelle formidling er blevet bedre videnskabeligt funderet og mere nøgtern i sin udformning siden Bernhard Olsens to huse blev opstillet i Kongens Have i 1897, men det har ikke gjort museet mindre attraktivt for publikum. De gamle huse synes at besidde en kvalitet som har en bred folkelig appel. Følelsen af at træde ind i fortidens 'hjem' er helt unik. Samtidig gives der ved denne måde at udstille på, mulighed for at interagere med objekterne/bygningerne på en helt anden måde, end på de mere montre-orienterede museer. Dette mindsker endog følelsen af at blive *belært*. Frilandsmuseums-tanken er i konstant forandring, nye idéer kommer til og gamle idéer bliver genopdaget, men for den danske museologis vedkommende, begyndte det hele altså med to træbygninger i et hjørne af Kongens Have i 1897.

Litteratur

Anderson, Jay (ed.), *A Living History Reader vol. 1 – Museums*, American Association for State and Local History 1991

Barthes, Roland, "Billedets retorik". Bent Fausing og Peter Larsen (red.), *Visuel kommunikation*, Medusa 1980. s. 42-57.

Becker, Annesofie, "Museets ting og udstillingens orden", *Antropologi* 21, 22/1990. s. 69-88

Biörnstad, Arne, "Skansens gårdar och hus i museologisk perspektiv" i Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (ed.) under medvirken af Ulla Skaarup, *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport fra seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohistorisk Selskab 1998

Brandt, Anthony, "A Short Natural History of Nostalgia" i Anderson, Jay (ed.) *A Living History Reader, vol. 1 – Museum*, American Association for State and Local History 1991

Christensen, Arne Lie, "Bønder, Byggeskikk og Kampen mot Industrialismen" i Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (ed.) under medvirken af Ulla Skaarup, *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport fra seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohistorisk Selskab 1998

Erichsen, John, "Norske huse i Danmark" i Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (ed.) under medvirken af Ulla Skaarup, *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport fra seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohistorisk Selskab 1998

Erichsen, John, *Drømmen om Norge – Norske huse i Danmark gennem 250 år*, Christian Ejlers' Forlag, København 1999

Fausing, Bent og Larsen, Peter (red.), *Visuel Kommunikation bd.1*, Forlaget Medusa, København 1980

Hegard, Tonte, "Trekk av den norske friluftsmuseumsbevegelsens historie" i Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (ed.) under medvirken af Ulla Skaarup, *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport fra seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohistorisk Selskab 1998

Ingemann, Bruno og Larsen, Ane Hejlskov (red.), *Ny dansk museologi*, Aarhus Universitetsforlag 2005

Jensen, Jørgen, *Thomsens Museum – Historien om Nationalmuseet*, Gyldendal 1992

Kristensen, Jens Erik, "Det kuriøse og det klassificerende blik – naturens indsamling og forordning fra Renæssancens samlere til det moderne naturhistoriske museum med *Museum Wormianum* som udgangspunkt." i *Den Jyske Historiker nr. 64 – Museum Europa. Om tingenes orden*, Aarhus Universitetsforlag 1993

Lützen, Karin, "De gode gamle dage ude på landet" i *Folk og Kultur – Årbog for Dansk Etnologi og Folkemindevidenskab 2008*, København 2008

Michelsen, Peter, *Frilandsmuseet ved Sorgenfri – Museets historie og gamle huse*, Nationalmuseet 1985

Michelsen, Peter, *Jorden, vandet og husene – Elementer af et liv på museum*, Greens Forlag, Sorgenfri 1999

Michelsen, Peter, *Vi en gård jer bygget har – Frilandsmuseet 1901-1976 ved Sorgenfri*, Nationalmuseet 1976

Mordhorst, Camilla, *Genstandsfortællinger*, Roskilde Universitetscenter/Nationalmuseet, dec. 2003

Nielsen, Arno Victor, ”Indledning” i *Den Jyske Historiker nr. 64 – Museum Europa. Om tingenes orden*, Aarhus Universitetsforlag 1993

Rasmussen, Holger, *Bernhard Olsen – Virke og Værker*, Bd. 6 i serien Folkelivs studier, Nationalmuseet, København 1979

Rasmussen, Holger, *Dansk Folkemuseum og interiørprincippet*, Nordlundes Bogtrykkeri, København 1960

Rasmussen, Holger, ”*Jeg har I Dag købt 12 Tønder Land*” – *Museumsmageren Bernhard Olsen*, Greens Forlag 1997

Rentzhog, Sten, *Friluftsmuseerna – En skandinavisk idé erövrar världen*, Stockholm 2007

Skot-Hansen, Dorte, *Museerne i den danske oplevelsesøkonomi – når oplysning bliver til en oplevelse*, Imagine 2008

Skougaard, Mette, ”Folkekulturen på museum” i Ingemann, Bruno og Larsen, Ane Hejlskov (red.), *Ny dansk museologi*, Aarhus Universitetsforlag 2005

Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (ed.) under medvirken af Ulla Skaarup, *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport fra seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohøiologisk Selskab 1998

Steensberg, Axel, ”Bonderomantik”, *Politiken* 21/10 1959, fra: Axel Steensberg, *Fra kulturens overdrev*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck 1970 i *Folk og Kultur – Årbog for Dansk Etnologi og Folkemindevidenskab 2008*, København 2008

Steensberg, Axel, *Dansk Landbrugsmuseum 1 – Historien til 1941*, Lyngby 1989

Stoklund Bjarne, ”Fra Mejborg til Jespersen – Bondegårdsundersøgelser i kulturhistorisk og museologisk perspektiv” i Skougaard, Mette og Jesper Herbert Nielsen (red.) under medvirken af

Ulla Skaarup, *Bondegård og Museum – Frilandsmuseernes teori og praksis*, rapport fra seminar i anledning af Frilandsmuseets 100-års jubilæum 1997, Landbohistorisk Selskab 1998

Stoklund, Bjarne, "The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th Century" i *Ethnologia Europaea* 24, 1994, s.35-44

Thorhauge, Sally og Ane Hejlskov, *Museumsgrundbogen – kunsten at læse et museum*, Systime 2008

Kildemateriale

Ad. B., "Sverig i Trocadéropaladset." i *Illustreret Tidende*, 20/10 1878, nr. 995, s. 29

Hofer, Johannes, "Medical Dissertation on Nostalgia." oversat fra latin af Carolyn Kiser Anspach i *Bulletin of the history of medicine*, vol.2 (1934)

Gundestrup, Bente, *Det Kongelige danske Kunstkammer 1737*, Bd. I, Nationalmuseet, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1991.

Gundestrup, Bente, *Det Kongelige danske Kunstkammer 1737*, Bd. II, Nationalmuseet, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1991.

Nyrop, Camillus, *Et Indtryk fra Verdensudstillingen i Paris 1889 – Fransk og Dansk Kunstindustri Fremme*, Nielsen & Lydiche, Kjøbenhavn 1889.

Nyrop, Camillus, *Om Kunstindustri og Kunstindustrielle Museer*, Gyldendalske Boghandels Forlag, Kjøbenhavn 1877

La Cour, Jørgen Carl, brevkorrespondance trykt i Steensberg, Axel, *Dansk Landbrugsmuseum 1 – Historien til 1941*, Lyngby 1989.

Olrik, Jørgen, "Dansk Folkemuseum 1885-1935", *særtryk af Tilskuerens Augusthæfte 1935*, Gyldendals Forlagstrykkeri

Olsen, Bernhard, "Bygningsmuseet i Kongens Have." i *Illustreret Tidende*, 19/09 1897, nr.51, s. 818- 824

Olsen, Bernhard, "De danske Kongers Dragter paa Rosenborg." i *Illustreret Tidende*, 06/05 1860, nr. 32, s. 266

Olsen, Bernhard, "Stuen fra Magleby paa Amager paa Konst- og Industriudstillingen." i *Illustreret Tidende*, 27/07 1879, nr. 1035, s.449

Olsen, Bernhard, *Vejviser i Bygningmuseet i Kongens Have (Afdeling af Dansk Folkemuseum)*, N. C. Roms Bog & Stentrykkeri, Kjøbenhavn 1897

Schepelern, H. D., *Museum Wormianum*, Wormianum, Odense 1971.

Ukendt Skribent, "Fra Verdensudstillingen i Paris" i *Illustreret Tidende* 05/05 1867, nr. 397, s. 253

Ukendt skribent, "Trocadéropaladset ved Verdensudstillingen i Paris." i *Illustreret Tidende*, 05/05 1878, nr.971, s.319

Ukendt skribent, "The Crystal Palace – Opening of the Exhibition", *The New York Times*, 15/7 1853, s.3 (ufuldstændig artikel), hentet 12.03.2010 fra databasen: The New York Times archives: <http://www.nytimes.com/>
(<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=950DE4D81438E334BC4D52DFB1668388649FDE>)

W. E. W.(Læserbrev), "Price of Admission to the Crystal Palace." *The New York Times*, 25/8 1853, hentet 12.03.2010 fra databasen: The New York Times archives: <http://www.nytimes.com/>
(http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9B00E3DB1031E13BBC4D51DFBE668388649FDE)

Illustrationer:

Forside: "Hallandshuset – bikuber" Frilandsmuseet i Lyngby, december 2009, Nicole Kudera foto

S. 20: Montre i udstillingen *Danmarks Oldtid*, Nationalmuseet(udsnit, negativ), 2008, Nicole Kudera foto

S. 25: "Loftbod" Frilandsmuseet i Lyngby, december 2009, Nicole Kudera foto

S. 33: *Illustreret Tidende* 19/05 1878, nr. 973 s. 343(udsnit)

S. 41: Axel Nilsson foto. I Rasmussen 1979:177

S. 49: "Hallandshuset" Frilandsmuseet i Lyngby, december 2009, Nicole Kudera foto

S. 66: Interiør – *Den pæne stue*, Møllergården, Frilandsmuseet i Lyngby, december 2009, Nicole Kudera foto

S. 69: "Møllergården" Frilandsmuseet i Lyngby, december 2009, Nicole Kudera foto

English Summary

This thesis' main focal point is the emergence of the open-air museum – both as a physical manifestation, but also as a concept and idea. Why did it emerge at the time it did and who came up with the idea? What kind of role does this concept have regarding the different approaches to exhibitions and museum practices – how does the open air museum differ from other museological discourses and what are the limitations in terms of historical interpretations? These are some of the questions this thesis is concerned with and trying to unravel. The main issue which is addressed, is formulated thus:

Hvilke samfundsmæssige og museologiske strømninger lå bag Bernhard Olsens introduktion af frilandsmuseums-tanken i Danmark ved oprettelsen af Bygningmuseet i Kongens Have i 1897? Hvilke historier formidles der til publikum gennem Bygningmuseets objekter og hvilken genstandsforståelse er de udtryk for? Hvordan har Bygningmuseets tilgang til materialet påvirket den danske museologiske praksis – både i samtiden og i de efterfølgende perioder frem til nutiden?

In English:

What social phenomena and museological influences have led Bernhard Olsen to found a building museum in Kongens Have in the year 1897? What stories and historical perceptions are transmitted to the audience by means of the Building Museum's exhibited objects and what exhibitional practice do they reflect? In what way has the Building Museum's approach to exhibiting historical material affected Danish museological practice – at the end of the 19th century and in the following periods until today?

The theoretical foundations are based upon semiological views – especially the theoretical framework set forth by Roland Barthes. As a supplement to the strict semiotics, the use of the works of various museologists¹⁵⁸ is implemented. The approach is inspired by post-modernity in its broadest sense, as a heterogenic world view that is fragmented and fluid. The textual structure is influenced by the chronology of events, but should not be perceived as an evolutionistic account of

¹⁵⁸ Primarily the works of Camilla Mordhorst and Annesofie Becker.

the history of the open-air museum. Rather, the ambition is to show the different phenomena and influences that led to the consolidation of an open-air museum on Danish soil in 1897.

As well as investigating the different tendencies in Europe from the end of the 18th century up until the beginning of the 20th, the text is also concerned with the tendencies today, at the beginning of the 21st century, where buzz-words such as *oplevelsesøkonomi* (roughly it translates to *entertainment or experience economy*) are widely used in the Danish museological debate.

In the following, a rough sketch of the structure and content of this thesis is drawn.

Our journey of discovery begins with a short introduction to the areas of interest and the theories concerning museums. Then the text proceeds to examine the Danish Building Museum in Kongens Have – from the contemplation of the idea to the manifestation in physical form. Furthermore the Great Exhibitions/World Expositions of the 19th century are shortly described, as these were of great inspiration to the founders of the open-air museums. The text examines both Danish and foreign sources concerned with the ‘World exposition’ phenomenon. This draws our attention to the emergence of the displaying of culture and history in exhibits by the means of elaborate dramatization, as amongst others seen done by the Swedish scholar Arthur Hazelius in Paris 1878.

The Danish entrepreneur and self taught scholar Bernhard Olsen attended the Parisian World exposition in 1878, where he was greatly inspired by both the exhibit created by Arthur Hazelius, but also a Frisian display of a Hindeloopen living room.

Thus spurred by the impressions which he got at the world exhibit, Bernhard Olsen started elaborating on the idea of displaying original, non-dramatized buildings in Denmark.

To begin with, Bernhard Olsen founded the Danish Folk Museum – *Dansk Folkemuseum*,¹⁵⁹ where he displayed only the interiors of peasant living rooms, but from the very beginning his ambition had been to erect complete, original buildings and thus create a building-museum open for the general public. In 1897 this vision became reality as two houses brought from Sweden were opened to the public in *Kongens Have* in Copenhagen.

Next, the different approaches to exhibiting objects are described in a short overview. The Danish Agricultural Museum – *Dansk Landbrugsmuseum*,¹⁶⁰ plays a significant part in the exhibition

¹⁵⁹ Founded in 1885

¹⁶⁰ Founded in 1888

practices and approaches to cultural history implemented by Bernhard Olsen – therefore this topic is elaborated on in greater detail.

The Royal Danish Agricultural Society – *Det Kongelige Landhuusholdnings-Selskab* founded in the year 1769, and the opening of the first museum made accessible for the general public – The Model Chamber – *Modelkammeret*, are also discussed. This museum displayed objects collected by the agricultural society, and its main purpose was to broaden the knowledge of primarily farmers, in order to make farming in general more effective, with the use of the most efficient technology presented through the exhibit. On a small regional scale, one could say that the activities of the agricultural societies all over Europe were a source of inspiration for the later magnificent international *World Expositions*. The societies can also be accredited for introducing a focus on the function and practical properties of an object, within the framework of a museum exhibit – a great inspiration for the later open-air museums.

Next, this thesis examines one of the factors that made open-air museums so popular over the decades – *nostalgia*. Nostalgia can be considered the life force of the open-air museums, the emotion that has sustained this particular form of museum till this day, hence it is important to take a closer look at the history and use of this term.

Re-enactment strategies and ‘*oplevelsesøkonomi*’ are dealt with in the final chapters ending with a short discussion and an overall conclusion of the uncovered phenomena relating to the first Danish open-air museum in Copenhagen.

The main issues addressed in this thesis are; exhibition practices, typology/chronology, industrialism, nostalgia, nationalism/scandinavianism and the interpretation/presentation of history through museum objects.

As mentioned before, the current debate about the role of museums is discussed in the final chapters.