

Ethos, logos, pathos og frihedskamp

EN ANMELDELSE AF DET FJERDE FRIHEDSMUSEUM

AF
ESBEN KJELDBÆK

Skulle jeg anmelde det nye Frihedsmuseum? Som tidligere leder af det i 2013 brandskadede og i 2014 nedrevne Frihedsmuseum er jeg vel temmelig inhabil, især fordi jeg dengang brød den uskrevne lov for afgående ledere og reagerede på et planlægningspapir, som faldt i hænderne på mig, og som efter min mening nedgjorde det gamle museum. Min lange klageskrivelse gik til lederen af Nationalmuseets Formidlingsafdeling med mange bilag, men også til direktionen, kulturministeren – og Dansk Folkepartis daværende værdiordfører og tidligere leder Pia Kjærsgaard.¹ Det kom der ikke noget ud af. Jeg afslog et møde med Formidlingsafdelingen, der ville forklare mig sagen, for jeg havde selv mere end én gang siddet på deres side af skrivebordet, når en modstandsveteran skulle beroliges over noget, Frihedsmuseet havde gjort eller ikke gjort.²

Inhabil er jeg altså – men måske kan det vendes til en fordel? Den inhabile har jo ofte viden og holdning, hvor den habile ikke ved noget videre og i øvrigt er ligeglad med, hvad der er op og ned i sagen. For at være så retfærdig som muligt over for skaberne af den nye udstilling – som jeg i det store hele ikke bryder mig om – må der benyttes nogle greb, som gør det muligt for læseren at vurdere de fremsatte påstande. Det vil sige begreber og analyser, jeg har betjent mig af i mit eget arbejde, længe før museet blev revet ned og erstattet af et nyt. Jeg er derfor til en begyndelse nødt til at gå tilbage i Frihedsmuseets historie.

Under arbejdet med den nyopstilling, som var færdig i 1995, opdagede jeg i 1990, at man kunne tale om *generationer af museer*. En rejse til Normandiet viste mig ret primitive museer, der ligesom mit eget var opbygget af krigsdeltagerne selv, og som skulle formidle eller sna-

¹ Klagebrev af 12. maj 2014, 11 sider plus bilag. Utrykt materiale til denne artikel er tilgængeligt i Frihedsmuseets arkiv 37A-23.369. <https://dokreg.natmus.dk/Arkiv.aspx?id=26369>. En undtagelse er mit idéoplæg til ny udstilling af 1991, der i skrivende stund ikke er digitaliseret. Det findes i fysisk form på Frihedsmuseets bibliotek under gruppe 37, jf. nedenfor note 3.

² Men kulturminister Marianne Jelved svarede venligt og forstående, selvfølgelig uden at bryde armlængdeprincippet.

rere dokumentere deres ofre og sejre. De var *førstegenerationsmuseer*. Et skinnende nyt museum i Caen, Memorial – un Musée pour la Paix, som brugte alle de seneste teknologier og scenografiske kneb for at tiltrække betalende gæster, var derimod så fjernt fra disse stamfædre, at det måtte tilhøre *tredje generation*. Ind i mellem fandtes det professionelle, pædagogisk og videnskabeligt orienterede *andengenerationsmuseum*, som allerede havde været under udvikling på Frihedsmuseet under min forgænger (1971–1987), Jørgen H. Barfod.³

I 2001 offentliggjorde jeg en artikel med mine tanker om disse tre generationer, hvorfra det nedenstående skema, der forsøger at beskrive forskellene mellem dem, stammer.

	First generation museum (ethos)	Second generation museum (logos)	Third generation museum (pathos)
Arrangement	Symmetric (with time: messy)	Planned course	Scenographic
Light	Central, pompous	Indicative	Aesthetic
Catalogue	None, or bare facts	Points-to-take-home	Essays and advertisements
Visible staff	Ticket seller	Uniformed guards	Actors, focus-group solicitors
Colours	Many, bright	Many, douce/dark	Few, stark
Sound	Dead quiet, or unplanned cacophonic	Surround	Videos
Smell	Oilpaint, conservation fluid, dust	None, plastic paint	Coffee
Texts (form)	Typewriter, own PC	Print	IT-screen
Texts (content)	What/who/where/when (short)	Why (long)	Choose
Walking against the direction?	You don't	You are told the right direction	No particular direction
Security	Visitors watch each other	Guards walk rounds	High-tech

³ Esben Kjeldbæk: *Idéoplæg til ændring af den faste udstilling på Frihedsmuseet*, 25. januar, 1991, utrykt rapport, s. 19-31. Et indbundet eksemplar findes på Frihedsmuseets bibliotek, gruppe 37.

Fee	Low/None	Reasonable, reduction for schools	What the market will bear
Setting of objects	Object next to kind	Object and text	Surprise
Aims of arrangement	Total representation, „everything important“	Selective, „everything important explained“	Details of episodes and individuals
Perspective	Rights of group	Rights of society	Rights of individual
Touch objects?	Some, some not	Special room	Special room for children
Sanctity of objects	Replaceable, alterable	Basis for the texts	Holy (until exhibition is changed)
Role of objects	Proof/documentation	Information	Fascination
School of literature	Positivist, traditionalist	Revisionist	Post-modern, deconstructive
Way of collecting	Passive (gifts)	Active collecting according to plan	Bought/hired/loaned
Registration	Donator and year of acquisition	Original function	History of reception
Magazines	Stuffed	Ordered, climate-control	Whole collection is on show
Initiator	Pioneer/pioneer group	Reformer	Conceptualist, entrepreneur
Owner	Private/Association	Public, Large corporation	Public Agency/Self-sustaining Business
Background group	Friends	Association of friends	Sponsors
Funding	Money for things	Money for staff	Money for events/projects
Relation to History	Part of history	Represents history	What it means to the curator
Administration	Wise person (lady)	Skilled ladies, male boss	Equal and pursuing a career

Conservation	One-type chemical, keep the rain out	Skilled, planned, growing	Selected objects, TV-event when it happens
Compared to language	The word	Functions of words, the clause	The text: what could it mean?
Compared to travel	Your parents' grave	Charter-trip	Survival tour with correct implements
Employees' attitude	We are a family	We are professionals	We're great
Reaction to criticism	Silence (we know, we have enemies)	Refutation in report	Media management
Reaction to threat of being shut down	Stupefaction, determination	Demand for job security	Develop new concept
Enemy of concept	Time	Obligations	Expectations
Imprint/function	A monument	Official opinion	Current trend

Figur 1: Forsøg på typologisk bestemmelse af museer af forskellig generation. Kilde: Esben Kjeldbæk: „Post-Modernism and the Three Generations of Museums“, *Nordisk Museologi*, 2001, 1-2, s. 119-126.

Nogle år senere gik det op for mig, at de klassiske retoriske kategorier *ethos*, *logos* og *pathos* egentlig passede godt på hver sin generation.⁴ Ligesom en taler kan en udstilling bedømmes på sin *ethos* (hvor kommer den fra, hvad er dens baggrund?), på sin *logos* (hvad siger den, hvad er dens indhold?) og på sin *pathos* (hvordan siger den det, hvordan appellerer den til følelserne?).⁵ De tre retoriske kategorier er derfor indføjnet øverst over den relevante generation.⁶

⁴ Aristoteles: *Retorik*, Platonselskabets skriftserie 2013, s. 34-35.

⁵ Jeg har redegjort for, hvordan disse kategorier fungerer i museer i Esben Kjeldbæk: „How Museums Speak“, i Esben Kjeldbæk (red.): *The Power of the Object. Museums and World War II*, Edinburgh 2009, s. 362-392.

⁶ Denne måde at gå til emnet på er egentlig ikke så fjern fra den inddeling, Claus Bryld og Anette Warring bruger i deres *Besættelsestiden som kollektiv erindrning. Historie- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997*, Frederiksberg 1998. Her ses emnet i tre perspektiver: Besættelsestiden som politik,

Hvad er et museum?

Offentligheden skelner ikke skarpt mellem „museer“ og „udstillinger“, men for den, som arbejder på et museum, er der stor forskel. Museet er som institution bundet af museumsloven til at indsamle, registrere, bevare, udforske og formidle. Udstillingen er for så vidt bare en udstilling, men indholdet varierer efter, om den er *permanent* eller en *særudstilling*. Frihedsmuseet begyndte som en udstilling i 1945, fungerede som museum 1957-2013 med to forskellige udstillinger og åbnede i ny form i 2020 under navn af museum, men er reelt, mener jeg, blot en udstilling.

Jeg skriver altså egentlig om fire forskellige udstillinger, men foretrækker at tale om fire forskellige museer, fordi i hvert fald to af udstillingerne var intimt knyttede til den institution, der husede dem. Om Frihedsmuseets historie frem til 2013 henvises i øvrigt til Henrik Lundbaks kildenære og autoritative artikel fra 2016.⁷ Der eksisterer allerede en hel litteratur om museet.⁸

Det første Frihedsmuseum: udstillingen i Frimurerlogen 1945

Jeg vil se på Frihedsmuseets *ethos* i de tre første udstillinger for at kunne sammenligne med den nye. Frihedsrådets udstilling „Det kæmpen-

hvilket handler om ethos, Besættelsestiden som mindekultur, hvilket er dens pathos, samt Besættelsestiden som læring og videnskab, altså dens logos.

⁷ Henrik Lundbak: „Frihedsmuseet i sin kontekst“, i Sofie Lene Bak mfl. (red.): „Kildekunst“. *Historiske & kulturhistoriske studier. Festskrift til John T. Lauridsen*, Kbh. 2016, I, s. 593-639. Min inddeling af Frihedsmuseets faser er lidt anderledes end Lundbaks, fordi jeg fokuserer på at sammenligne de fire udstillinger.

⁸ Det vigtigste er: Niels Jakob Mørk Hansen: *En analyse af Frihedsmuseets faste udstilling*, speciale ved Københavns Universitet, 1988; Hans Kirchhoff: „Tanker om modstandskampen på museum. I anledning af Frihedsmuseets nyopstilling“, *Fortid og Nutid*, 1992:3, s. 141-153; Esben Kjeldbæk: *Frihedsmuseet. Katalog*, 1996, s. 41-56; Claus Bryld & Anette Warring: *Besættelsestiden som kollektiv erindrings- og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997*, Frederiksberg 1998, s. 429-449; Sisse Kristensen & Dorthe Nørskov Madsen Bar: *Frihedsmuseet – en analyse af den permanente udstilling med særlig vægt på formidlingen af oplysningen og mindet om frihedskampen*, Speciale ved RUC, 2000; Clemens Maier: *Making memories: The politics of remembrance in postwar Norway and Denmark*, utrykt ph.d.-afhandling, European University Institute, Florence, 2007 (Cadmus.eui.eu/handle/1814/6996), s. 58-88, 143-180; Clemens Maier: „Museet for Danmarks Frihedskamp 1940-1945. Mindesmærke eller krigsmuseum?“ *Nationalmuseets Arbejdsmark*, 1807-2007, 2007, s. 227-240; Claus Bryld: „Frihedsmuseet i fortid og nutid. Et bidrag til diskussionen om et nyt besættelses- eller modstandsmuseum“, *Historisk Tidsskrift* 113:2 (2013), s. 553-577; Esben Kjeldbæk: „National Memory on Fire!“, Michael Böss (red.): *Conflicted Pasts and National Identities: Narratives of War and Conflict*, Aarhus 2014, s. 125-137.

de Danmark“ åbnede i Frimurerlogen på Blegdamsvej i København den 21. juli 1945 og havde haft 200.000 besøgende, da den lukkede fire uger senere. Opbygningen var scenografisk, kan man se på fotografierne, f.eks. med et tableau med nedkastede faldskærmsfolk foran grafiske fremstillinger af det modtagne materiel. Unge modstandsfolk „spillede sig selv“ og trykte illegale blade eller samlede dele til stenguns. Var udstillingen politisk? Titlen „Det kæmpende Danmark“ kunne lyde polemisk, for det indebar logisk set, at der havde været et „ikke-kæmpende Danmark“. Men „det var ikke udstillernes mening“ skriver historikerne Claus Bryld og Anette Warring uden dog at forklare, hvor de ved det fra.⁹

På billederne af udstillingen kan man blandt andet se BOPA's illegale radiostudie, der f.eks. havde optaget lyden af de knitrende maskinpistoler og eksplosionsbragene fra angrebet på fabrikken Always i marts 1945 og fået dem udsendt over hele verden via BBC. De præsenterede sig som „Det kæmpende Danmarks radiostudie“ og henviste nok ikke dermed til den samlede nation. Mon ikke udstillingens navn ganske enkelt er en dublering af den betegnelse, som Frihedsrådets udsending i Moskva, Thomas Døssing, bar? Russerne, der ikke var parate til at anerkende det officielle Danmark som allieret, havde taget imod ham som repræsentant for „Det kæmpende Danmark“. I så fald opretholdt Frihedsrådet med sin udstillingstitel – og udstillerne i deres selvforståelse – en distance til politikerne.¹⁰

Det andet Frihedsmuseum: bygningen i Churchillparken 1957-1995

Det tog 12 år og adskillige indsamlingskampagner, inden et Frihedsmuseum den 15. oktober 1957 kunne åbnes på Toldbodvej (nu Esplanaden) foran Kastellet i København. Udstillingen var en professionaliseret udgave af „Det kæmpende Danmark“, hvorfra mange af genstandene gik igen. Den Kolde Krig havde for længst splittet modstandsbevægelsens deltagere, men opbygningsarbejdet havde været præget af pengemangel, ikke politiske konflikter, og modtagelsen i pressen var stort set positiv.¹¹

⁹ Bryld & Warring 1998, s. 429.

¹⁰ Lundbak 2016 gengiver (s. 595) Aage Schochs tale ved åbningen, hvor han om „Det kæmpende Danmark“ sagde, at „Dengang førtes kampen på to fronter, mod tyskerne og mod den del af det danske folk, som ikke forstod, at det gjaldt liv eller død for folkestyret“. Om titlen i øvrigt henviser Lundbak til, at der havde været udstillinger med samme navn i London i 1944 og i Odense i juni 1945, og at man derfor måske ikke skal læse for meget ind i den; Lundbak 2016, s. 595, note 7.

¹¹ Se herom Lundbak 2016, s. 607ff. Sverre Seehusen var den enkeltperson, der havde størst andel i museets realisering, både hvad angik forhandlinger



Fig. 1 (modstående side): Øjnene ser, hvad de vil. Bryld & Warring bringer i deres analyse af Frihedsmuseet (1997, s. 430) dette billede med teksten: „Indgangen til Frihedsrådets udstilling „Det kæmpende Danmark“ i Frimurerlogen, sommeren 1945. Bemærk de to bevæbnede frihedskæmpere mellem søjlerne“. Udstillingens ethos som militær udledes altså af de to figurer i forgrunden. Men hvad med Ib Spang Olsens udstillingsplakat over indgangen? Den var også forside på udstillingens katalog og synes komponeret over David-og-Goliath-fortællingen. Fem små civile frihedskæmpere, den ene umiskendeligt en kvinde, slæber illegale sager forbi støvlesnuderne af en gigantisk tysk soldat. Dette formsprog, der svinger mellem alvor og lethed var en stor del af tiltrækningen ved senere versioner af udstillingen. Hullerne i de to søjler er skudspor efter gruppen 1944's uautoriserede angreb på Schalburgkorpset den 19. juni 1944, med døde på begge sider. Foto: Nationalmuseet.

Arkitekt og modstandsmand Hans Hansens bygning bestod af en hovedhal nærmest af form som en lade med sorte, indad-skrånende vægge i lærketræ, som udadtil gav bygningen et ydmygt præg, „som et protestantisk menighedshus“, mente en tysk kulturjournalist i 1998.¹² Men indefra gav de skrånende vægge og bærende stolper et præg af monumental højde. Til den ene side var påhæftet en lav, firkantet „hestesko“ i tegl, som rummede størstedelen af de udstillede genstande, og som åbnede sig med store vinduer ud til en indre grønnegård. Mod øst stak en lignende længe ud, hvor museets kystode boede indtil 1964, og hvor der senere indrettedes kontorer.

Når man gik gennem udstillingen, havde man et indtryk af lethed og lys, der faldt ind fra mange sider. I rundgangen havde man genstandene til højre og grønnegården – „friheden“ – til venstre. Museets omgivelser skimtede man kun et enkelt sted, de var ellers en fjern støj. Det fremmede fordybelsen. Duften var diskret af tovværk, våbenolie og tjæret træ. Man kunne gå lige ind fra gaden og i den længste tid uden at betale entré.

Museet var populært, for udstillingen, hvor mange genstande som sagt var gengangere fra udstillingen i 1945, var sat enkelt op i vægmontrer af arkitekter uden videnskabelige ambitioner, men med ønsket om at forstås og derfor typisk ledsaget af tekster som „XX anvendt til YY“. Der var også mange våben, men de var ikke musealiserede. Det vil sige, de var ikke forklarede endsige sat i kontekst. De fungerede vel nærmest som dekoration og vidnesbyrd om, at modstandsbevægelsen havde været klar til den væbnede kamp. Udstillingens hovedstykke var et danmarkskort lige over for indgangen, hvor farvede glaslamper viste modstandsbevægelsens organisation på dens højdepunkt med Frihedsrådet i centrum.

Var dette en udstilling, som her under Den Kolde Krig støttede Danmarks medlemskab af NATO ved at fremhæve nødvendigheden af et militært beredskab mod totalitære fjender og dermed den nye fjende, Sovjetunionen? Det mente Hans Kirchhoff, der i et indlæg på en idékonference afholdt i 1992 om den kommende revision af udstillingen henviste til, hvordan figuren af en faldskærmsmand i mange år havde behersket hovedhallen og vist, at samarbejdet i NATO havde

med myndighederne og indsamling af materiale og penge. Mens der arbejdedes på et nyt museum, åbnedes i maj 1948 en semipermanent mindre udstilling med titlen Danmarks Frihedskamp på loftsetagen i selve Nationalmuseet. Lundbak 2016, s. 601.

¹² Dirk Schümer: „Wundenkunde. Streit um die dänische Kollaboration“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. oktober 1998.



Fig. 2: Det andet Frihedsmuseum fik plads på Esplanaden i København lige ved siden af Kastellet. Den lette, næsten barak-agtige bygning havde med sine indadskrånede vægge et ydmygt præg set udefra. Indefra gav de indtryk af monumental højde. Arkitekt Hans Hansens bygning og udstilling kombinerede lethed med alvor. Det samme gjaldt den ikoniske hjemmebyggede panservogn, der ses til højre og stod som udstillingens vartegn i alle årene 1957-2013. Den åbenlyst sårbare vogn var færdigbygget i Frederiksværk natten før befrielsen og kørte i dagene derefter rundt i Københavns gader med den selvironiske påmaling V3. Men på befrielsesdagen havde den stået i spidsen for nedkæmpelsen af Lorentzen-gruppen, der havde søgt skjul i et sommerhus i Asserbo. Vognen kunne måske også have heddet David? Museumsbygningen blev efter at være skadet af en påsat brand i 2013 nedrevet i 2014. Panservognen er sat i magasin og ikke med i den nye udstilling. Foto ca. 1980: Henrik Lundbak/Nationalmuseet licens CC-BY-NC-SA.

lange rødder.¹³ Hans betragtning blev grebet og forstærket af Claus Bryld og Anette Warring, der i 1998 mente, at udstillingen „for os at se kun [kan] betegnes som propaganda – propaganda for den politiske orden fra 5. maj 1945 og senere for nødvendigheden af et stærkt for-svar i en vestlig alliance“.¹⁴

Dette er, tror jeg, en sen eftertids konstruktion af en mening, som intetsteds var at finde i selve udstillingen. Denne var snarere et splittet miljøes forsøg på at holde fast i og dokumentere en modstandskamp, hvor politiske modsætninger for en tid havde været underordnet en større, fælles kamp. Hvis udstillingen skal opfattes som koldkrigspro-

¹³ Kirchhoff 1992, s. 141ff.

¹⁴ Bryld & Warring 1998, s. 432.

paganda, hvordan skal man så forklare, at dens hele udtryk, dens *pathos*, var udformet af arkitekter og kunstnere, der var alt andet end vestlige koldkrigere?

Museets arkitekt, Hans Hansen, og en af hans medhjælpere, Dea Trier Mørch, var angiveligt kommunister, men nok så meget typiske kulturradikale. Kommunisten Otto Gelsted havde forfattet digtet, som stod på basis af bronzeurnen i hovedhallen med sin opfordring til at mindes dem, der døde. Samme grundtanke var formuleret af Halfdan Rasmussen – hvordan skal vi placere ham? – i et digt på væggen over Knud Nelleses skulptur *Ung falden mand* i museets grønnegård. Nellesen var medlem af Frit Danmark og tæt på BOPA's ledelse. I 1983 realiseredes gamle planer om et glasmaleri i hovedhallens sydlige gavl. Det blev udført af Cobra-maleren Carl-Henning Pedersen, heller ingen typisk koldkriger. Var disse mennesker naive, og gik de i virkeligheden andres ærinde? Eller var Frihedsmuseets budskab, dets *ethos*, ganske vist flertydigt, men dog bundet til den historiske modstandsbevægelse?

Logos på Frihedsmuseet

I 1971 blev den tidligere modstandsmand og KZ-fange, marinehistorikeren Jørgen H. Barfod, ansat som ny leder af Frihedsmuseet. Det blev afgørende for museets overlevelse som en levende og relevant institution. Hvor museet indtil da blot gennem sin udstilling havde videreført modstandsbevægelsens *ethos*, begyndte nu et systematisk arbejde med at indsamle, ordne og bevare vidnesbyrd fra besættelsen. *Logos* holdt sit indtog og førte institutionen i retning af et rigtigt museum. Barfod konstruerede sit eget nummersystem til ordning af alle museets samlinger.¹⁵ Som gymnasielektor var han også pædagog og oprettede en skoletjeneste. Selv måtte han som eneste akademiker og halvtidsansat anvende frivillige forhenværende modstandsfolk, militærnægtere, revalidender og senere flygtninge samt studerende til arbejdet i arkiver og magasiner. Han skaffede fondsmidler til indsamlingsprojekter vedrørende industrisabotagen og faldskærmsfolkene og fik dermed sat en forskning i gang ved museet, som han også selv bidrog til.¹⁶ Han lave-

¹⁵ De omfattede genstande, dokumenter, fotos, film, illegale blade og bøger, malerier, tegninger, plakater, lydbånd, lakplader og avisudklip. De kulturhistoriske museers fælles system *Saglig registrant* kunne ikke anvendes. Genstandenes illegale ophav og brug gav groteske resultater, når man forsøgte, jf. Esben Kjeldbæk: „Ting fra besættelsen – et museologisk essay“, i Henrik Dethlefsen & Henrik Lundbak (red.): *Fra mellemkrigstid til efterkrigstid. Festskrift til Hans Kirchhoff og Henrik S. Nissen på 65-årsdagen oktober 1998*, Kbh. 1998, s. 359-393.

¹⁶ Jesper Vang Hansen, Esben Kjeldbæk & Bjarne Maurer: *Industrisabotagen un-*

de adskillige særudstillinger og indføjede med det samme vigtige nye genstande i den faste udstilling. Men arbejdet med en gennemgribende revision stod tilbage til mig, da jeg blev ansat som ny leder i 1987.

Det tredje Frihedsmuseum: den ny udstilling, 1995-2013.

I sommeren 1990 fik Frihedsmuseet to millioner af overskuddet fra dronning Margrethe 2.s jubilæumsmønt i anledning af hendes 50 årsdag til en nyopsætning af den faste udstilling. Mit idéoplæg kom et halvt år senere og var præget af, at museologi endnu ikke var en del af museumsfaget, når man var historiker. I modsætning til etnologer, der under uddannelsen diskuterede spørgsmål som „hvad kan genstande dokumentere?“, stod man som historiker efter universitetet uden teorier at binde sit udstillingsarbejde op på. Så jeg måtte selv opfinde begreber for, hvad arbejdet gik ud på – som jeg har redegjort for indledningsvis.

Problemet med udstillingens fokus

En ny udstilling skulle selvsagt udnytte og vise forskningens stade, dens logos. Og dette stade var efterhånden ikke bare højt, men stod desværre også i modsætning til erindringerne hos de fleste modstandsveteraner. Jørgen Hæstrup havde brugt de gamle modstandsfolks vidneudsagn til at opbygge sin skildring af modstandsbevægelsens fremadskridende organisering. De konflikter, han fandt, tilskrev han temperament og misforståelser, ikke de stridendes forskellige sociale og politiske baggrund.

Hæstrups elever og efterfølgere fokuserede derimod på konflikter og revision af vedtagne sandheder. Aage Trommer påpegede i 1971 jernbanesabotagens ringe militære effekt. Endnu da vi i 1984 forelagde resultaterne af vores undersøgelse af industrisabotagen på et møde i museets hovedhal og i den forbindelse nævnte hans navn, lød der en truende mumlen fra forsamlingen. Mindre opmærksomhed vakte Trommers nøgterne undersøgelse af modstandsbevægelsens rødder fra 1973, skønt den påviste, at pionérerne kom fra den yderste højre- og venstrefløj, det vil sige de „systemfjender“, der var mindst loyale mod samlingsregeringen. Hans Kirchhoffs analyse af Augustoprøret

der besættelsen i tal og kommentarer (Årsskrift for Frihedsmuseets Venner), Kbh. 1984. Peter Birkelund og Henrik Dethlefsen: *Faldskærmsfolk. SOE's arbejde i Danmark 1941-45 (Årsskrift for Frihedsmuseets Venner),* Kbh. 1986. Barfod havde tidligere udgivet det flere gange genoptrykte standardværk om de danske KZ-fanger: *Helvede har mange navne. En beretning om koncentrationslejre og fængsler, hvor der sad danskere 1940-1945,* Kbh. 1969. Hertil kom nu et værk om Bornholm under besættelsen, *Et centrum i periferien. Modstandsbevægelsen på Bornholm,* Rønne 1976.

lagde også vægten på de indre danske konflikter i forholdet til besættelsesmagten. En ny udstilling risikerede altså at komme i konflikt enten med de toneangivende historikere, vores læremestre, eller med de etablerede veteraner – af alle slags – som vi omgikkes i det daglige og samlede vores interviews og genstande ind fra.

Jeg brød mig ikke om at skulle træffe det valg og søgte efter en måde at håndtere dilemmaet på. Museet måtte, skrev jeg derfor i idéoplægget, satse på museumsmediets særegenhed: genstandene.¹⁷ I praksis gjorde jeg det, at jeg og museets anden inspektør, Henrik Lundbak, afholdt en lille intern konkurrence om at skrive eksempler på de „overtekster“ på omkring 800 anslag, der skulle sidde i hver sektion og beskrive den kontekst, de udstillede genstande indgik i. Med deres køligt distancerede form var Henriks tekster bedre end mine og blev model for de følgende, fordi de kridtede banen op og derefter lod genstandene tale. En tekst om det forkætrede dansk-tyske politisamarbejde lød f.eks.:

Bekæmpelsen af sabotører og faldskærmsagenter satte politiet i en vanskelig situation: På den ene side var det et gode, at retshåndhævelsen lå hos dansk politi og domstole, og ikke hos Gestapo og de tyske krigsretter. Men de tyske besættelsesmyndigheder godtog kun denne ordning, hvis politiets indsats var effektiv.¹⁸

Nedenunder var så udstillet en række horrible og ikke før sete genstande fra sammenstødene mellem dansk politi og faldskærmsagenter i september 1942 (mere herom senere).

Hermed mente jeg at have fundet et bærende princip for den nye udstilling. Hvis man formidlede historikernes nye indsigter i neutral form og tog dem til efterretning i udstillingen, men uden at bygge selve udstillingen op som *beviser* for dem, kunne man undgå konflikten med både historikerne og veteranerne.¹⁹ Samtidig kunne man give publikum det, jeg i katalogets tekst kaldte „en port ind til Danmarks besættelsestid, et sted, som griber gæsten gennem de genstande, historien har efterladt os“.²⁰ Jeg appellerede altså til genstandenes fascination.

¹⁷ Kjeldbæk: Idéoplæg, s. 31ff.

¹⁸ Kjeldbæk 1996, s. 14. Mange andre af udstillingsteksterne er optrykt her.

¹⁹ Et eksempel er montren „De første illegale 1941-42“, hvor udvalg og opsætning af genstande følger Aage Trommers „systemfjende-teori“ uden at fremhæve teorien bag. Tekst og foto af montre i Kjeldbæk 1996, s. 13.

²⁰ Kjeldbæk 1996, s. 56. Om kritikken af udstillingen se generelt Lundbak 2016.

Genstandenes fascination

Genstande fascinerer nemlig, fordi de på én gang er en del af både fortiden og nutiden. Fordi de er *håndgribelige* her i nutiden, gør de fortiden *begribelig* som noget, der faktisk har eksisteret. Skulle jeg selv vælge én skelsættende genstandsoplevelse blandt så mange, må det være, da jeg som 12-årig i 1962 så kuglen, der måske dræbte Karl 12. foran Frederiksten i 1718. Den er udstillet på museet i Varberg og er fremstillet af en svensk officersknap af messing fyldt med bly. Pointen er, at kongen skulle være dræbt af sine egne, fordi hans evindelige krige udpinte landet. Da kongen havde troldmandsry som uovervindelig, måtte han dræbes med en genstand, der tilhørte ham selv.²¹ Kuglen var udstillet sammen med et foto af kongens mumificerede lig med et stort hul i kraniet. Jeg gik i mere end 10 år med en tung kopi af kuglen fra museumsbutikken i mit nøglebundt.

Er det sådan noget, kun drenge går op i? Jamen, så hør antropologen og skribenten Katja Kvaales oplevelse: Hun har „aldrig glemt den frydefulde gotiske gåsehud ved at stå med barneansigtet glanende lige op på selveste Christians IVs blodtilsølede kniplingskrave fra hans deltagelse i slaget på Kolberger Heide og de bizarre øresmykker, som den enevældige konge forfængeligt nok fik lavet til sin elskerinde ud af granatsplinterne, der ved samme lejlighed ødelagde hans højre øje“.²² Men oplevelsen behøver egentlig ikke at være blodig. Museumsmanden Ole Strandgaard fortæller i sin bog om praktisk museologi om barndomsoplevelsen af at høre en gong-gong på De Siamesiske Samlinger i Ebeltoft og synet af blå fuglefjer i en skuffe, han selv trak ud.²³

Præsentativ eller diskursiv?

Endnu et begrebspar er værd at tage med: En udstilling kan enten være en fortælling *med* genstande eller en fortælling *om* genstande.²⁴ Det er en vigtig skelnen, som i 1990 blev formuleret af antropologen Annesofie Becker. Hun benævnte disse to udstillingstyper henholdsvis *diskursive* (fortællende), fordi de anbringer tingene i et bestemt fortællingsforløb, og *præsentative* (fremvisende), fordi de tager udgangspunkt i genstandene selv.²⁵ Den diskursive udstilling har en på for-

²¹ Kjeldbæk 1991, s. 34.

²² Katja Kvaale: „Autenticitetsknappen“, *Weekendavisen*, 28. marts 2018.

²³ Ole Strandgaard: *Museumsbogen. Praktisk museologi*, Højbjerg 2010, s. 9.

²⁴ Kjeldbæk 1991, s. 32.

²⁵ Lene Floris & Annette Vasström: *På museum: mellem oplevelse og oplysning*, Frederiksberg 1999, s. 74f. Beckers idé om den præsentative udstilling er meget mere radikal end min, idet hun her ser genstande udstillet som helt usammenhængende objekter.

hånd fastlagt struktur og tillige ofte et didaktisk formål. Et ekstremt ideal i denne henseende er formuleret i 1800-tallet af en direktør for Smithsonian, George Brown Goode: „An efficient educational museum may be described as a collection of instructive labels, each illustrated by a well-selected specimen“.²⁶ Så meget for genstandes egenverdi i et konsekvent diskursivt perspektiv!

I en tid med mangfoldige teorier, der kan have haft indflydelse på indretningen af det nye Frihedsmuseum,²⁷ er det værd at nævne, at den præsentative udstillingsform de seneste 10 år har fået ny styrke. En forklaring kunne være, at „den sproglige vending“ har udlevet sig selv – den blev for eksempel erklæret officielt død i 2009 af formanden for The American Historical Association.²⁸ Det kunne være forklaringen på, at en del forskere i årene siden har diskuteret begrebet *materialitet*.²⁹ Oplevelsen, som man analyserer, opstår i dynamikken mellem genstand og beskuer og åbner for både tvivl og muligheder. En kniv kan indikere status og køn samt reflektere personlig smag, handelsforhold eller mangel på råstoffer. Men genstande er også noget, vi tilegner os ved at give dem menneskelige træk: „Nails have heads, rocks have veins, apples have skin, and colours can run or bleed“.³⁰ Eller med en anden formulering: „Objects and their meanings are material not only in their form, but also in how they are experienced“.³¹

Men lige som enhver udstilling har sin ethos, logos og pathos, så vil der også i enhver udstilling være en eller anden balance mellem de diskursive og de præsentative elementer. Diskursiviteten er helt nødvendig, for ellers føler man sig fortabt og kan ikke forstå genstandenes kontekst. Men diskursivitet er også som en bog, en film, en sang eller en fortælling, som man skal tilegne sig fra ende til anden og ligesom underkaste sig. Det er helt omvendt med genstandene. Dem kan man gå forbi, gå rundt om og vende tilbage til. Man kan zappe i dem.

²⁶ Her efter Hans Henrik Appel: „The Exhibition: Between Book and Film“, i Kjeldbæk (red.) 2009, s. 104.

²⁷ Nævnes kan f.eks. Nina Simons idéer om inddragelse af publikum som ligeværdige medskabere af udstillinger i *The Participatory Museum*, 2010 (tilgængelig gratis online).

²⁸ Gabrielle M. Spiegel: „Presidential Address, The Task of the Historian“, *The American Historical Review*, 114 (februar 2009) 1-15.

²⁹ En dansk – og sine steder krævende – introduktion er: Tine Damsholt, Camilla Mordhorst & Dorthe Gert Simonsen: *Materialiseringer: Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*, 2009.

³⁰ Howard Murphy: Afterword“, i Sandra H. Dudley (red.): *Museum Materialities. Objects. Engagements. Interpretations*, London/New York 2010, s. 275-285.

³¹ Sandra H. Dudley (red.): *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*, Abingdon 2012, s. 97.

De har en umiddelbar appel og formidler en følelse af øjeblikkelig adgang til fortiden.³² Det er den følelse, der gør museumsudstillingen anderledes som medium end bogen, filmen og fortællingen. For den „diskursive stemme“ tilhører typisk én person, én institution, én ideologi. Genstande er mangfoldige og flertydige. Der var mere end én person om at skabe, bruge og gemme den. Og med flere personer er der også flere tolkninger gemt i den. Den er svær at holde fast, og gør man det alligevel, kan grebet smutte, og publikum kan more sig eller forarges over udstillernes fejl. Genstande er potentielt *subversive*.³³

Diskussionerne efter branden på Frihedsmuseet 2013

Den 28. april 2013 blev Frihedsmuseet ramt af en påsat brand, som aldrig er opklaret. Det var forsidestof i aviserne og genstand for ledere.³⁴ Kulturministeren annoncerede straks, at museet ville blive genopbygget, og statsministeren gentog løftet på sit pressemøde den 30. april. Hun deltog også i den traditionelle markering af 4. maj ugen efter og erklærede: „Frihedskampen er en meget vigtig del af vores historie. Og derfor skal vi fortsat have et frihedsmuseum. Det løfte har jeg med til jer i aften“.³⁵ De følgende måneders diskussion om et nyt Frihedsmuseum, hvad det skulle indeholde og – afledt heraf – om formidlingen af besættelsestiden i det hele taget, var heftigere end set i mange år. Der var i hovedsagen tre stridende synspunkter: traditionalister, revisionister og tekno'erne.

Traditionalisterne ville have det gamle museum tilbage, og et nyt skulle derfor handle om frihedskampen og ikke andet. Det var veteraner som Jørgen Kieler, der mente, at „Museet blev skabt for at minde frihedskampen og ære de faldne. Den grundtanke skal fastholdes“, eller et andet tidligere medlem af Holger Danske, Lis Mellemgård, der sagde: „Det nye museum skal være som det gamle. Man skal ikke lave om på indholdet eller tematikken“.³⁶ Dette var også budskabet fra Dansk Folkepartis formand, Pia Kjærsgaard, ligesom Enhedslistens kulturordfører, Jørgen Arbo-Bæhr, ønskede veteraner inddraget i planlægningen af et nyt museum.³⁷

Her var der – som det sker i EU-diskussioner – tale om en genoplivning af alliancen fra krigen mellem højre- og venstrefløj mod regering-

³² Kjeldbæk 2001, s. 123.

³³ Kjeldbæk 2001, s. 126.

³⁴ F.eks. i *Politiken*, 29.4.2013 og i *Berlingske Tidende*, 30.4.2013.

³⁵ Pressemøde 30.4.2013 stm.dk/_p_13869.html#Frihedsmuseet og tale 04.05.13 stm.dk/_p_13877.html#Frihedsmuseet

³⁶ Citeret af Bent Blüdnikow i *Berlingske Tidende*, 30.4.2013.

³⁷ Jesper Vind: „Ild i historien“, *Weekendavisen*, 3.5.2013.

gens samarbejdspolitik. Det var i hvert fald sådan, man måtte forklare denne del af diskussionen for udlændinge.³⁸ Men holdet rummede også andre stemmer. Historikeren Steen Andersen, lektor på CBS og arkivar på Rigsarkivet, skrev på Facebook:

Museet for Danmarks Frihedskamp 1940-45 skal forblive loyalt over for titlen. Og fortælle historien om de 2-3 procent, der gjorde noget andet end tilpasning og aktiv kollaboration. Det er vigtigt at holde fast i. Det er både en mindehal og et museum. Og jeg synes, udstillingen fra 1995 havde en god balance. Der må godt laves noget nyt, men balancen skal fastholdes. Ved godt, at mange (særligt historikere) ikke kunne lide, at museumshallen mindede om et kirkerum. Jeg synes, det var et smukt og stemningsfuldt rum og ikke bare et tilfældigt udstillingslokale.³⁹

Weekendavisens redaktør, antropologen Anne Knudsen, påpegede: „Interessante museer er oftest monomane mindesmærker over helt specifikke synsvinkler på særlige udsnit af historien, kunsten eller videnskaben“, og: „Interessant var Frihedsmuseet, som kun det personligt betydningsfulde kan være det.“⁴⁰

Over for traditionalisterne stod revisionisterne,⁴¹ som ville have et bredt museum for besættelsestiden, ikke kun et museum for modstandsbevægelsen. Den fremmeste repræsentant for denne linje var utvivlsomt *Politikens* chefredaktør, historikeren Bo Lidegaard, der allerede i sin forsidedeleder dagen efter branden opfordrede til, at man gentænkte museet indhold og endda dets placering.⁴² Han udbyggede sine tanker i et senere indlæg, der sluttede:

Det nye museum for Danmarks besættelse skal formidle hele historien og inddrage hele befolkningens erfaring, herunder ikke mindst frihedskampen, de folkevalgte politikeres rolle og dagligdagen i det besatte land. Årene op til krigen skal med, og det samme skal dem, der fulgte. Mindre kan ikke gøre det.⁴³

³⁸ Kjeldbæk 2014, s. 125-137. Her opdeltes de stridende grupper i „fundamentalists“, „revisionists“ og „technoes“.

³⁹ Som note 37.

⁴⁰ Leder i *Weekendavisen*, 8.5.2013.

⁴¹ John T. Lauridsen har gjort indsigelse mod brugen af „revisionisme“ i almindelighed, da det internationalt er betegnelsen for holocaust-benægtelse. Men i denne danske sammenhæng har det vel vundet hævd.

⁴² *Politiken*, 29.4.2013.

⁴³ *Politiken*, 12.5.2013.

Adskillige andre, herunder en del historikere, sluttede op om synspunktet.⁴⁴ Museet burde altså blive meget større, i hvert fald i sit fokus, end det havde været. Mellem disse, eller måske ved siden af, stod tekno'erne, der mente, at museet havde været for kedeligt, og at man derfor skulle benytte sig mere af de digitale muligheder:

Der er lyd, billeder, dokumenter, som lavet i et nyt digitalt setup kan give en rigere oplevelse af, hvad det var (for) nogle valg-situationer frihedskæmperne stod i.⁴⁵

Diskussionen forstummede dog næsten, efter at Nationalmuseet den 27. maj 2013 havde offentliggjort en kronik om det kommende museum og den 10. juni havde afholdt et møde om sagen med repræsentanter for de stridende synspunkter. Resultatet blev et kompromis: Det nye Frihedsmuseum skulle stadig have hovedvægt på frihedskampen, men i en bredere ramme. Den kongelige bygningsinspektør vurderede, at det ville koste godt 40 millioner kroner at genopføre den brandskadede bygning på niveau med det gældende bygningsreglement, mens et nybyggeri ansloges til 49 millioner. Man besluttede derfor at nedrive den kulturhistorisk enestående bygning og udskrive en arkitektkonkurrence, og den 5. maj 2015 kunne man offentliggøre vinderforslaget: et underjordisk museum med en tårnlignende indgangsbygning.⁴⁶

Oplevelsesøkonomiens fremmarch

Det er imidlertid ikke kun de rent faglige modestrømninger, der har været med til at sætte dagsordenen for den nye museumsbygning. Allerede i 1991 kunne man se udfordringen fra det, jeg ovenfor har kaldt tredjegenérations konceptet, og som bestod i at imødekomme de besøgendes ændrede behov. Spørgsmålet var bare hvilke behov? I *Danske Museer* fra december 1990 gjorde museumsmanden Michael Lauborg status over tendenser i USA på museumsområdet. Her så man:

⁴⁴ F.eks. Claus Bryld og forfatteren Peter Øvig Knudsen, der pegede på muligheden af at vise flere af besættelsens skyggesider. *Information*, 30.4.2013.

⁴⁵ Jesper Beinov: „Frihedsmuseet version 2.0“, *Berlingske Tidende*, 7.5.2013. Lignende synspunkt hos Venstrepolitiker Michael Aastrup Jensen, der talte om, hvordan man bedst kunne appellere til „X-box generationen“. *Kristeligt Dagblad*, 16.5.2013. En variant var de konservatives formand, Lars Barfoeds, forslag om, at man skulle udbygge Frihedsmuseet til et videnscenter, *Berlingske Tidende*, 5.5.2013.

⁴⁶ Se herom og om debatten i øvrigt Lundbak 2016, s. 629ff.

Krav om at museerne bliver mere udadvendte, bliver drevet mere forretningsmæssigt, har større udstillingsarealer, bruger flere kræfter på udstillinger og andre arrangementer. I nogen grad på bekostning af undersøgelserne, forskningen og bevaringsarbejdet.⁴⁷

Det var netop, hvad der skete på Nationalmuseet, og samtidig ramtes museet af andre realiteter: Midt i en stor udbygningsproces, der blandt andet opbyggede den store Egmonthal til særudstillinger, måtte man i 1987 for første gang nogen sinde skride til afskedigelser af velfungerende museumsinspektører, fordi staten havde pålagt kulturinstitutionerne en årlig procentuel besparelse.⁴⁸ Siden da er kravet om at drive museet forretningsmæssigt åbenbart blevet så selvfølgelig, at museumsdirektør Rane Willerslev i 2020 kunne skrive:

Museer er i dag blevet del af en oplevelsesøkonomi, der skal fungere på stadig mere konkurrenceprægede vilkår og med svindende offentlige bevillinger. Det har øget behovet for at skabe relevans for flere gennem at tilbyde oplevelser og underholdning, men med indhold og kvalitet ... Publikums betaling for oplevelsen skal være med til at finansiere den nødvendige videreudvikling af museernes tilbud.⁴⁹

Da planlægningen af et nyt Frihedsmuseum begyndte efter branden, henvendte man sig derfor til konsulenthuset Wilke, der i 2014 gennemførte en kvalitativ og kvantitativ undersøgelse blandt museets potentielle gæster. Rapportens kvantitative del udmundede i denne generelle idé til det nye Frihedsmuseums indhold:

Efter opbygningen af det nye Frihedsmuseum bør fokus være på konstant at skabe en oplevelse, der aktiverer så mange sanser som muligt, så den besøgende får en oplevelse, der beriger, stimulerer og overrasker samtidig med at den er informativ.⁵⁰

⁴⁷ Kjeldbæk, *Idéoplæg* 1991, s. 30.

⁴⁸ Olaf Olsen: *Mit levned – et liv i arkæologiens og historiens tjeneste*. Højbjerg 2017, s. 194. I Olaf Olsens tid som rigsantikvar krævede de årlige sparerunder 108 ud af ca. 800 stillinger, smst. s. 209.

⁴⁹ Rane Willerslev: „Vi skriver historien i nutid på fremtidens Nationalmuseum“, *Nationalmuseets Arbejdsmark 1940-2020*, 2020, s. 235.

⁵⁰ Wilke: *Det nye Frihedsmuseum. Hovedresultater – Kvantitativ undersøgelse blandt 1.020 danskere*, 2014, s. 26f. Det var denne rapports billede af det tidligere Frihedsmuseum, der udløste min ovenfor nævnte klageskrivelse.

Overinspektør, udstillingsproducent Mette Boritz, der har været ansvarlig for den nye udstilling, forklarede i et interview, at både brugerundersøgelsen og målgruppetænkningen var en naturlig udvikling på baggrund af lovgivernes krav om, at alle museerne selv skaffer mere af deres finansiering. Her er billetindtægter en vigtig indtægtskilde.⁵¹

Set i et længere perspektiv er vi i dag kommet meget langt væk fra dengang, grupper eller enkeltpersoner skabte udstillinger ud fra personlige behov for at dokumentere en indsats, de havde gjort, altså førstegenerationsmuseer som Frihedsmuseet, Arbejdermuseet, det daværende Kvindemuseet (nu KØN Gender Museum Denmark) eller alle de lokalhistoriske museer, som amatører skabte for at fastholde egnens historie og betydning, dens ethos. Vi er også kommet langt væk fra idealet om oplysning, altså at de besøgende skulle møde og beriges af en *logos*, de ikke kendte. Grundlaget for nye udstillinger på Nationalmuseet er derimod nu, at de med en forstærket pathos skal tiltrække flere besøgende og dermed skaffe midler til nye projekter.

Men ikke blot det. Pathos skal nu også skaffe penge til driften, og svigter entréindtægterne, må nogle af basisopgaverne nedlægges. Således vil Frihedsmuseet fra 2023 ikke længere have en faghistoriker tilknyttet. Stillingen er sparet væk, og de heftige protester fra historikere og museumsfolk blev i sommeren 2022 afvist med, at det skyldtes svigtede turistbesøg som følge af coronaepidemien.⁵²

Hvor man indtil 2013 på alle hverdage kunne gå op fra udstillingen og træffe en museumsinspektør, aflevere genstande eller få adgang til dokument- og fotoarkiv, er der nu ingen hjælp at få. Derfor er det nye Frihedsmuseum egentlig ikke er et museum, men alene en udstilling.

Det fjerde Frihedsmuseum

Det fjerde og nuværende Frihedsmuseum åbnede i juli 2020 til næsten unisont rosende anmeldelser med fem stjerner eller hjertes: „En bevægende fortælling“,⁵³ „En engagerende turistattraktion“.⁵⁴ Politikens fem hjertes blev givet til både bygning og udstilling.⁵⁵ Og selv lidt mere forbeholdne anmeldere som Arne Lennartz i de gamle kommu-

⁵¹ „Brugerundersøgelse former ny udstilling på Frihedsmuseet“, interview med Mette Boritz i *Kristeligt Dagblad*, 23.01.2019.

⁵² Museumschef Jens Carl Kirchmeier-Andersen i *Jyllands-Posten* 18.06.2022 og interview med samme i *Berlingske Tidende*, 19.06.2022.

⁵³ Bent Blüdnikow i *Berlingske Tidende*, 02.07.2020.

⁵⁴ Anita Brask Rasmussen i *Information*, 01.07.2020.

⁵⁵ *Politiken*, 03.07.2020.

nisters avis *Arbejderen*⁵⁶ eller Mikael Jalving i *Jyllands-Posten* noterede positive træk ved udstillingen. Et par steder kunne man hos faghistoriske anmeldere spore forbehold. Mikael Jalving mente, at man gik skuffet fra udstillingen, hvis man foretrak mange genstande. Jes Fabricius Møller spurgte i *Kristeligt Dagblad*, om det var levedygtigt med underjordiske museer, hvor „fraværet af dagslys forstærker oplevelsen af at befinde sig i en meget lille biograf“.⁵⁷ Rigtig kritiske var to historikere med speciale i besættelsestiden. Hans Bonde mente i en kronik i *Berlingske Tidende*, at de minimale ledsagende tekster medførte „en omfattende reduktion af historisk kompleksitet. En banalisering af det, der kunne være en spændende historie fyldt med dilemmaer, gråzoner og modsigelser“.⁵⁸ Steen Andersen glædede sig i et længere indlæg i *Weekendavisen* indledningsvis over, at museet fortsat handlede om modstandsbevægelsen, men derefter efter tog skuffelserne over: Gademiljøets scenografi løb med opmærksomheden på bekostning af genstandene. Disse var samtidig reduceret til måske en tredjedel af antallet i den gamle udstilling, hvor man – i modsætning til den nye udstilling, hvor nye medier udgjorde den røde tråd – brugte genstande til at forklare for eksempel rekrutteringen til modstandsbevægelsen. Der var ikke grund til at komme på det nye museum mere end én gang.⁵⁹

Jeg er for så vidt temmelig enig i meget af denne kritik, men som indledningsvis nævnt er det målet at nå frem til en bedømmelse af den nye udstilling på grundlag af den ovenfor anførte model over de tre museumsgenerationer. Ikke alle aspekter af skemaet er relevante i forhold til den nye udstilling, men i en række tilfælde kan de bruges til at karakterisere og sammenligne træk ved det nye museum i forhold til ældre former.⁶⁰

Udstillingens opbygning

Den nye udstilling er ligesom de tidligere opbygget kronologisk, men nu som et gadeforløb med forretninger, gadelygter og avis kiosker. Selv om kronologien er overholdt, er ruten gennem det strengt styrede forløb nærmest uden information om de store skift i løbet af besættelsen. De skete bare. Leder man grundigt, kan man finde otte større num-

⁵⁶ *Arbejderen*, 14.10.2020. Samme avis har dog senere bragt kritik af udstillingen fra en BOPA-veteran.

⁵⁷ *Kristeligt Dagblad*, 29.06.2020 + <http://historieanmeldelser.blogspot.com/2020/06/under-jorden.html>.

⁵⁸ *Berlingske Tidende*, 08.08.2020.

⁵⁹ „Hvor er fagligheden“, *Weekendavisen*, 10.07.2020.

⁶⁰ Henrik Lundbaks fortræffelige katalog med dets udblik også ud over Danmark lades uomtalt i det følgende.

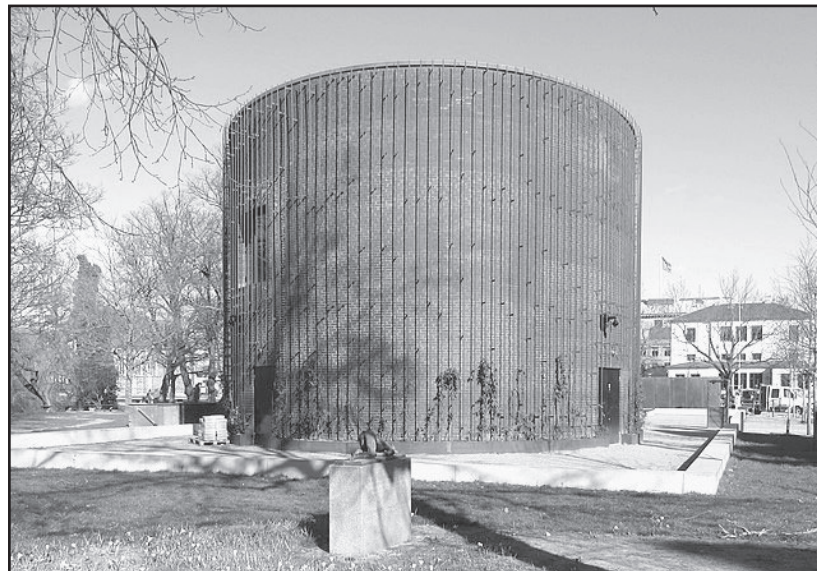


Fig. 3: Det nuværende Frihedsmuseum ligger på det gamle museums plads, men er i alt væsentligt placeret under jorden. Her kan konservatorerne kontrollere klimaet, og designerne kan styre oplevelsen med lyd, lys og effekter. Som på mange andre nybyggede museer. Arkitekterne Lundgaard og Tranberg blev valgt blandt fem indbudte deltagere. I dommerkomitéen sad blandt andre historikeren Henrik Tvarnø, formand for A.P. Møller Fonden, som havde bidraget med et større millionbeløb. Han afgav dissens og mente blandt andet: „Man opnår med dette forslag ikke et tilstrækkeligt inviterende og tydeligt signal i bybilledet, om at her findes et museum for frihedskampen 1940-45. Mindretallet (= Tvarnø, EK) ser en risiko for, at signalværdien i stedet bliver, at vi helst gemmer mindet om frihedskampen væk“. Dommerbetænkning, maj 2015. National Museum of Denmark. Foto 2020, Wikimedia Commons.

mererede tekster på hver omkring 400 anslag, der – lidt uforståeligt – betegnes som „scener“ og sidder på væggen. De forklarer, hvilken situation vi befinder os i. Måske er det et internt planlægningsinstrument, der er gledet over i udstillingen? De karakteriserer samtidig udstillingen som *scenografisk* – hvilket er bemærket af flere anmeldere⁶¹ – og passer godt med skemaets karakteristik af tredjegerationsmuseer, der er scenografisk opbyggede.

Forbilledet kunne være Amsterdams museum for modstandskampen, Verzetsmuseum, der har vundet adskillige priser, og hvor genstandene er anbragt i et gademiljø ret enkelt opbygget af MDF-plader,

⁶¹ Steen Andersen 2020, og Katja Kvaale, der i et interview i med Nationalmuseets direktør, Rane Willerslev, i *Weekendavisen*, 17.06.2022 karakteriserer udstillingen som genstandsfattig og „ren scenografi“.

men med færre effekter end i den danske udstilling. Jeg skal ikke klage over dette, da jeg selv i en rejserapport over besøg på ni europæiske krigsmuseer og senere i en kronik i *Politiken* fremhævede Verzetmuseum som det eneste, Frihedsmuseet kunne lære nyt af. Begge steder advarede jeg også mod at lade sig inspirere af det totalt over-designede Terror Haza Museum i Budapest. Rejserapporten citerede i den forbindelse, hvad en uforkammet amerikansk besøgende havde skrevet i gæstebogen dér: „Arty-Fartsy museum with no sense for authenticity, total waste of time“, underskrevet „Elvis Presley“. ⁶²

Tekster

Frihedsmuseet fra 1995 havde tekster på tre niveauer med overskrifter på hver montre, en eller to overtekster på 800 anslag og mindre genstandstekster, der varierede op til 500 anslag. Det gav en *diskursiv* ramme om de genstande, der var udstillet. I den nye udstilling er genstandene fysisk tekstede med etiketter på op til 200 anslag, i reglen kortere. De er dygtigt formulerede, men kan kun rumme et minimum af information. Og så er de alle udstyret med en koket detalje, som jeg ikke bryder mig om: en kontorclips af den type, man bruger til midlertidig ophængning for eksempel på en opslagstavle. Hvad er budskabet? Det er, som om udstillerne siger: „Her er en tekst, vi har sat op i hast – men du skal ikke være bange. Den er helt kort, og vi kan tage den væk med et snuptag og erstatte den med en anden, hvis det er det, du vil have“.

Udstillerne vil selv mene, at de korte tekster kan begrundes med undersøgelser af, hvor lidt tekst de besøgende kan kapere,⁶³ men i virkeligheden er der mange flere tekster i udstillingen end dem ved genstandene. Selvbiografiske tekster fra fire modstandsfolk og en nazist er indtalt af skuespillere og kan aflyttes med en audioguide, der udleveres ved indgangen. Personerne optræder som bevægelige, legemsstore skygger på væggene, og når man aktiverer fortællingen, hører man en skuespiller læse op og ser samtidig teksten blive projiceret på væggen. Teksterne har ikke den originale ordlyd, men er ændret, så alt er i nutid. Det samme gælder for de skrevne genstandstekster, de er alle sammen i nutid, hvilket opfylder museumsdirektør Rane Willerslevs krav om, at „vi skal fortælle historien i nutid“. Ganske det samme gør man i øvrigt i teksterne på Moesgaard Museum. Det er den såkaldte præsensisme, der efter min mening ikke giver en åbning af historien for pub-

⁶² Rejserapport over besøg på ni europæiske museer, 2010 (utrykt). Kronik i *Politiken*, 10.06. 2013.

⁶³ Udstillingsproducent Mette Boritz i radiosamtale om det nye museum med historikerne Adam Holm og Steen Andersen: „Kampen om historien“, DR1, 26.04.2022.

likum, men tværtimod en enorm indskrænkning af proportioner og sigtelinjer, fordi det reducerer alt til en forskelsløs nutid, hvor fortiden forsvinder som modstykke og målestok. Men der er altså i virkeligheden meget tekst i udstillingen.

I udstillingen fra 1995 var der et sammenligneligt element, nemlig 40 korte fortællinger fra 25 modstandsfolk, der var filmet i museets kælder og berettede om en bestemt genstand, et foto eller en hændelse. De var fordelt på syv afspilningssteder og var afsluttede, selvstændige, små fortællinger, der på en måde fungerede autonomt, „præsentativt“, lige som de genstande, de stod ved siden af og skulle støtte. Det er ganske anderledes i den nye udstilling, hvor den samme persons beretning nok er skåret op i kronologiske bidder, men alligevel må kaldes diskursiv, fordi bidderne er del af en helhed og en fortællersynsvinkel. Man kan imidlertid godt tvivle på, om nogen hører dem til ende.

Hinsides falsk og ægte

I 1995-udstillingen var hovedteksterne sat sammen med en samtidig avisspiseseddel. De passede i formatet, og med deres skrigende røde, grønne eller gule farver lavede de op i udstillingen. De kom fra en stor samling, der var doneret af Falcks Redningskorps og blev gennem mange måneder ordnet kronologisk af en tidligere modstandsmand. De kombinerede typisk en udlandsnyhed med to eller tre nyheder fra Danmark og supplerede dermed overteksternes diskursivitet og bidrog til overblik i udstillingen.

Samme idé er taget op i den nye udstilling men i stærkt ændret form. Flere steder er der aviskiosker beklædt med avisspisesedler, men det er langt fra alle sammen originale spisesedler. Nogle af dem viser billeder, som i virkeligheden er film af krigsbegivenheder. Når man trykker på dem, skifter de emne. Man opdager også, at nogle af spisesedlerne stammer fra den fiktive avis *Verdens Tidende*. Nogle er endda oversat til engelsk af hensyn til udenlandske turister, men med den originale typografi og det danske avisnavn bevaret.

Dette sidstnævnte greb tog vejret fra mig: Hvis du mangler en kilde i din udstilling, og du ikke kan skaffe den, ja så laver du den bare selv! Jeg ved godt, at udstillingens skabere næppe mener, de netop har overskredet den vigtigste grænse i historiefaget og måske også i museumsfaget: grænsen mellem falsk og ægte, og det hele er sikkert ud tænkt, for at turisterne og de unge skal have noget at se på. Historie er i jo forvejen mere eller mindre en konstruktion, og informationerne er ægte nok, så hvad er problemet, kunne man spørge? Problemet er ikke, hvad dette trick gør ved de besøgende, de overlever det nok. Problemet er, hvad det gør ved én selv. For hvor går nu grænsen? Og hvad

lærer man af at overskride dem i stedet for at kæmpe med dem og prøve at bruge det, man har, på nye måder? Det siger sig selv, at de originale spisesedler blegner og drukner i den kaotiske sammensætning.

Udstillingens udvalg af emner og genstande

Museer af første generation har typisk mange, men også noget tilfældigt udvalgte genstande. Nye vigtige ting, der kommer til, bliver straks sat op, og udstillingen antager let et kaotisk præg, for målet er, som nævnt i oversigtsskemaet, „total repræsentation af alt vigtigt“. I andengenerationsmuseet bliver der renset ud i antallet af genstande og emner, og „alt vigtigt“ bliver forklaret på plancherne. På tredjegenerationsmuseet ender man, som angivet i skemaet, med at lægge vægt på, hvad publikum nok vil synes om, dvs. i „Details of episodes and individuals“. Dermed giver tredjegenerationsmuseet også afkald på at beskrive, endsige at dokumentere, de overordnede strukturer, som personer og hændelserne var underlagt. Vi får kun reaktioner og ofre at se.

Genstandene

På førstegenerationsmuseet er genstandenes rolle som nævnt i skemaet at udgøre bevis og dokumentation for, at det pågældende skete. De skaber udstillingens ethos. I andengenerationsudstillingen er de basis for teksterne og skal skabe information, *logos*. I tredjegenerationsudstillingen skal de derimod med deres pathos skabe *fascination*. Gælder det også det nye Frihedsmuseum? De kritiske anmeldere har hæftet sig ved, at antallet af genstande synes stærkt reduceret, måske ned til en tredjedel (Steen Andersen), at man ikke fortæller historien ved brug af genstande, og at genstandene overdøves af de visuelle virkemidler. Lad os se lidt nærmere på dette ved at sammenligne fire genstande, der fandtes i den gamle udstilling, og af hvilke tre i den nye er blevet særligt fremhævede ved hjælp af animationer (det er nærmest tegnefilm).

Henrettelsespælene og de sidste breve

I avisernes reportager over branden på Frihedsmuseet den 28. april 2013 var det et gennemgående tema, at museets „fantastiske genstande“ heldigvis var blevet reddet ved brandvæsenets snarrådige indsats. Men hvordan var de „fantastiske“? Jeg havde i 1980'erne fået lov at opsætte et mindre antal særudstillinger, dels i hovedhallen, dels i det nye underjordiske foredragsrum. Man fandt derfor en række genstande frem på rullereolernes velordnede hylder i magasinet og lagde dem ud på cementgulvet. Hver gang indfandt den samme association sig: Samlingen lignede det ragelse, man lod ligge tilbage i loftrummet, når

man i 1970'erne flyttede fra den ene kondemnerede slumlejlighed på Nørrebro til den næste. „Fantastiske“ var ikke noget, de var i sig selv. Det var noget, de blev ved at blive sat op, holdt frem, belyst og forklaret i lang nok tid.

„De store fund gøres på hylderne“, lyder et museumsordsprog. På Nationalmuseet har ny teknik vist, at perler fra en dansk bronzealdergrav stammer fra Mesopotamien, som der altså var en (handels) forbindelse til. Egtvedpiggen kommer ifølge strontiumanalyser måske fra Schwarzwald. Men der findes mig bekendt ingen viden om besættelsestiden, vi kun har, fordi der findes bestemte genstande. Til gengæld kan fundene på magasinet have stor udstillingsmæssig værdi.

Dagen efter branden på Frihedsmuseet kunne man læse, hvordan 92-årige Jørgen Kieler, gammel modstandsmand fra Holger Danske, hvis fortælling nu er et af de gennemgående elementer i den nye udstilling, var hastet ind fra Rungsted i den tidlige morgen for at sikre sig, at de udstillede henrettelsepæle fra Ryvangen var reddet fra flammerne. Det var de.

Men de var slet ikke udstillet, da museet åbnede i 1957. Det var Jørgen Barfod, der efter sin ansættelse i 1971 fandt dem i den rodede magasinkælder og satte dem op i udstillingen. Det gjorde han med genial enkelhed. Han skaffede en montre, der akkurat kunne rumme pælene. Den lignede noget fra en varemesse. I hoftehøjde anbragte han en vandret spånplade med tre huller – formentlig udskåret af museets vagtmester, der var uddannet møbelsnedker – og anbragte pælene dér. I 1994-95 havde jeg flere penge og en arkitekt til rådighed, og pælene blev anbragt i en stor, helt hvid montre. Opsætningen generede mig. Pælene blev holdt af halvrunde jernbøjler på stænger skruet ind i bagvæggen, men der stak også skruer ind i pælene fra jernbøjlerne. Man tænkte på portrætterne af fanger med lignende bøjler i nakken. Men det værste var, at pælene stod i forkert orden med den længste i midten. Den tyske historiker Clemens Maier spurgte ved et besøg, om dette var et Golgatha? Nej, men den store montre skulle kunne gøres rent, og glasset pudses, så der sad en dør i bagpladen, og kun den længste pæl var lang nok til, at pinden, der holdt den, kunne fæstnes ovenover døren. Vi fik aldrig klager over det, men efter nogle år fik jeg lavet nye holdere til pælene uden skruer, og de blev sat i den rigtige rækkefølge. På bagvæggen opsattes en stor fotostat af løvet på henrettelsespladsen in Ryvangen, trykt i en grøn farve, hvilket tog noget af det sterile ved montren.

Vi havde i 1995 i en lang pult opsat fire originale sidste breve fra henrettede modstandsfolk, alle i museets besiddelse. Det vil sige, det ene fra Einar Ole Mosolff, der var blevet skudt som 19-årig, viste sig senere at være en afskrift foretaget af hans søster. Da søsteren døde, fik

vi omsider det ægte sidste brev, som hun havde skrevet af, fordi der havde været stavfejl i broderens også lidt sjuskede skrift med blyant. Det var ikke ualmindeligt at cirkulere sidste breve i afskrift. Men hvorfor havde jeg ikke opdaget, at denne flydende smukke skrift næppe kunne være en 19-årig dødsdømt lærlings, men tværtimod sat et foto af det i kataloget?⁶⁴ Mosolffs broder, Anton – nu en ældre mand – arbejdede som opsyn og gav sig til at græde, hver gang broderen kom på tale. Det har måske påvirket den kritiske sans? Selv efter mange år kunne jeg mærke, at brevene gjorde et indtryk, når man gav sig tid til at læse dem.

I det nye museum er pælene udstillet pænt med nænsomme greb uden skruer. Men ingen sidste breve er udstillet, man kan i stedet afspille fire breve, som ikke er i museets besiddelse, indtalt af skuespillere. Det er en stor mangel, at publikum ikke får oplevelsen af at stå ansigt til ansigt med et sidste brev. Begrundelsen er, at turisterne ikke kan læse dem, og at de unge heller ikke kan læse håndskrift.⁶⁵ Vil det sige, at Nationalmuseet også må fjerne genstande med kileskrift, hieroglyffer eller runer og lade deres tekster indtale af skuespillere? For dem kan de unge nok heller ikke læse. Alternativt kunne man have vist de originale breve sammen med transskriptioner og oversættelse til engelsk som i udstillingen fra 1995.

Sammenstød mellem dansk politi og danske faldskærmsagenter

Et andet fund på magasinet var en oversigtstavle, en frakke og to flade glaskasser med genstande fra to fatale sammenstød i september 1942 mellem dansk politi og danske SOE-faldskærmsagenter. Det drejede sig om genstande fra politiets anholdelse af Poul Johannesen den 5. september, hvor en kriminaloverbetjent blev dræbt af skud fra Johannesen, som efterfølgende tog gift, og fra anholdelsen den 26. september af Chr. Michael Rottbøll, som afgav et skud mod en dansk betjent og derefter selv blev dræbt af politiets kugler. Genstandene havde været udstillet i politiets interne Kriminalmuseum, der blev sparet væk i 1977, hvorefter tingene kom til Frihedsmuseet. Der var lidt betænkelighed ved at vise dem, for der var kugler, som var taget ud af døde kroppe. Men tingene var et stærkt vidnesbyrd om, at det officielle Danmark havde været på vej ud i en konfrontation ikke bare med modstandsfolk i Danmark, men også med repræsentanter for de vestallierede.

⁶⁴ Kjeldbæk 1996, s. 38.

⁶⁵ Således den udstillingsansvarlige, overinspektør Mette Boritz, i udsendelsen „Kampen om historien“, DR P1, 26.04.2022 i samtale med Adam Holm og Steen Andersen.

Tingene var fra Kriminalmuseet sat omhyggeligt op og forklaret med tekst og tegninger. De kunne for så vidt blot genudstilles, hvilket havde en raffineret effekt af „udstilling i udstillingen“. Ikke desto mindre havde jeg store problemer med at tekste tingene, måske fordi jeg gerne ville undgå at fokusere for meget på kuglerne, måske blot fordi hændelserne var svære at gøre forståelige. Hertil kom, at omstændighederne i forbindelse med nedskydningen af SOE-agenten Rottbøll den 26. september 1942 var uklare, skønt den arresterende overbetjent Østs frakke, gennemskudte tegnebog og gennemskudte bæltespænde kunne udstilles – fantastiske genstande som mange ting fra Kriminalmuseet, der fanger mennesker i et uventet øjeblik og f.eks. viser os, hvad en dansk overbetjent havde i tegnebogen en tilfældig dag. Men Rottbøll var dræbt med 12 skud, heraf fire kontaktskud direkte på kroppen, og sagen var så kontroversiel, at den blev taget op og undersøgt efter krigen, dog uden noget resultat.

I det nye museum er genstandene ledsaget af en animation, som i mine øjne er ganske vellykket, da den forklarer, hvad der skete ved de to sammenstød uden at tage noget fra genstandene.

Tage Nielsens gennemskudte sweater

Et fund på hylderne, hvor jeg næsten følte mig, som Jørgen Barfod må have gjort, da han lokaliserede henrettelsespælene, var en brun papirspakke med Tage Nielsens hat, lygte og sweater, der var gennemboret af et skud og plettet af blod, som tiden havde ændret til kontrastfarven grøn. Det hele var vedlagt et håndskrevet brev fra hans forældre, der berettede sammenhængen: Han havde med sin våbenmodtagegruppe, der blev ledet af hans storebror, afventet en britisk nedkastning og signaleret op til et fly, der imidlertid viste sig at være tysk, og som angreb og dræbte Tage Nielsen. Forældrene sluttede brevet med at skrive, at hvis vi ikke ville have tingene, kunne vi blot smide dem ud.

Men de blev udstillet og erstattede et stort lysende danmarkskort, hvor røde prikker havde markeret jernbanesabotager og grønne nedkastningspladser. Særlig de sidste gav et godt indtryk af, hvor velorganiseret og samtidig spredt denne modstandsaktivitet havde været. Kortet havde desuden vist sig at være populært, da det i en publikumsundersøgelse i 1988 scorede en fjerdeplads ud af 12 undersøgte elementer.⁶⁶ Ved rundvisninger kunne man bruge kortet til at forklare, hvordan danske modstandsfolk modtog 6.000 containere med 600 tons våben og sprængstoffer i et besat land, og at det meget sjældent gik

⁶⁶ Kjeldbæk 1991, s. 16. Denne og to andre publikumsundersøgelser i henholdsvis 1986 og 1990 var tilrettelagt af Henrik Lundbak.

galt. I den nye udstilling fra 1995 skete der indirekte en ændring i den fortælling i og med opsætningen af Tage Nielsens gennemskudte sweater, hans hat og lygte samt med en video med en faldskærmsmands beretning om den nedkastning i august 1943, hvor en deltager blev dræbt, og en anden taget til fange og senere henrettet som den første dansker. Udstillingen af emnet „nedkastning“ kom altså pludselig ved nyopsætningen i 1995 – trods udstilling af en container og en del våben – til at handle mere om død og tab end om succes, skønt succes egentlig var det typiske.

I det nye museum er sweater, hat og lygte udstillet næsten på samme måde som før, men er nu ledsaget af en animation, der i meget dramatisk form viser, hvordan det tyske fly udspyer kugler, der gennemborer Tage Nielsen. Det er næsten som i den berømte indledende sekvens i Spielberg's *Saving Private Ryan*, hvor kuglerne gennemborer kroppe og trækker hvislende spor ned i vandet. For det første overtager animationen her opmærksomheden. De originale genstande spiller en klart sekundær rolle, hvor de understøtter og fremhæver, hvor dygtigt animationen er lavet. For det andet kan man sige, at en sådan animation fikserer genstanden og fastholder dens betydning i et bestemt perspektiv. Denne indkapsling er uheldig, for genstande kan udvikle sig over tid. Efter Danmarks deltagelse i krigen i Afghanistan og Irak og særlig efter indvielsen af et Monument for Danmarks Internationale Indsats efter 1948 på Kastellet i 2010, begyndte jeg på mine omvisninger at fortælle en side af historien om Tage Nielsen, som ikke stod i museumsteksten, nemlig at han havde tre brødre og tre søstre. Jeg ved ikke, om det har gjort forældrenes sorg over tabet mindre, men det må have gjort det anderledes, end når en ung dansker i dag falder et sted i udlandet, for det er jo ofte enebørn. Hvor mange kan Danmark tåle at miste i interventionskrige i forhold til dengang? Ikke ret mange, hvis man kigger på de temmelig få tomme plader, der er gjort plads til i monumentet.

I 2016 efter nedrivningen af museet ændrede Tage Nielsens sweater betydning endnu en gang. Jeg fik en mail fra luftkrigshistorikeren Mikkel Planthin, der havde undersøgt hændelsen og mente at kunne fastslå, at der ingen tyske natjagere havde været i luften denne nat. Derimod havde der været britiske fly over Danmark. Og vi ved, at de ofte beskød danske mål i den tro, at de var tyske. Så måske blev Tage Nielsen dræbt af *friendly fire*. Vi kan aldrig være sikre på, at det er den endelige og helt rigtige historie, vi fortæller om genstandene, for de er subversive og egenrådige. Og det er en del af deres fascination, som vi ikke skal stække for voldsomt med vores iscenesættelser.

KK's gennemskudte frakke

Endelig opsatte vi i 1995 en genstand, der også havde været at finde i den tidligere udstilling, sabotøren Jørgen Jespersens, kaldet KK, gennemskudte frakke stammende fra hans flugt fra arrestation i februar 1944. Den havde hængt på en bøjle i en udstillingsmontre, knappet til, som om den var taget ud af et klædeskab, og en række skudhuller var markeret med hvide ringe om de indgående huller og en rød ring om KK's eget skud fra brystlommen mod en tysk Gestapomand. Det havde været en populær genstand. Digteren Paul Celan må have set den, inden han skrev et digt, der, skønt det var på tysk, havde den danske titel „Frihed“. De centrale linjer i digtet taler om „sabotørens frakke med de røde, de hvide ringe om kuglehullerne“.⁶⁷

Men da man i 1995 for første gang havde frakken mellem hænderne, rejste der sig nogle spørgsmål. Der var ikke spor efter skud inde fra brystlommen, der så original ud. Og værre: Nogle af Gestapomandens skud, som havde ramt frakken, havde ikke formået at trænge gennem foret. Var frakken en forfalskning? KK levede endnu, en høj mager mand med lange arme. Han erklærede, at det var den originale frakke, og han kunne også passe den.⁶⁸ Konservatorerne i Brede påviste, at inderlommen faktisk havde været repareret, og forklaringen gik langsomt op for os: KK slap fra skyderiet i februar 1944 i live, men sabotører kunne ikke kassere en varm frakke, fordi den havde huller. Han havde fået den repareret og havde gået med den i vinteren 1944 og 1945. Da han efter krigen på opfordring donerede frakken til udstillingsbrug, manglede hullerne. Vi må nok forestille os, at de udstillende modstandsfolk har afhjulpet problemet med en skruetrækker. Konservatoren Karen Jacobi nymonterede frakken, så den hang løst og forklarede, hvordan manden indeni havde overlevet skuddene. Men en kurdisk flygtning stillede ved synet af frakken sin danske lærer et spørgsmål, som gav anledning til eftertanke: Havde denne frakke tilhørt den danske præsident? For en kurdisk flygtning var gennemskudte frakker ikke i sig selv noget usædvanligt, så den måtte have tilhørt en særligt betydelig person. Hvorfor skulle den ellers udstilles?

Sagen er imidlertid, at gennemskudte frakker i det besatte Danmark netop var usædvanlige, og at ting med skudhuller ofte er bevaret af netop den grund og dermed også, fordi de var vidnesbyrd om, at der faktisk også havde været krig i Danmark. Jeg blev engang spurgt af en besøgende polsk studine, hvor mange danskere der døde under

⁶⁷ Kjeldbæk 2009, s. 27-30. 2009. Sammenhængen er påpeget af Morten Thing. Frakken er også omtalt i Kjeldbæk 1998, s. 393. Her vises fotos af den oprindelige opsætning s. 364.

⁶⁸ Se polaroidfoto i Kjeldbæk 1998, s. 367.

krigen. Jeg har nok svaret ca. 7.000. Hun kiggede ned i jorden og næsten stampede af raseri, men var for høflig til at sige, det hun tydeligvis tænkte: Og det vover I at lave sådan et museum over? Jeg prøvede senere til sammenligning at regne ud, hvor mange der var dræbt i det polske område. Det kan ikke helt lade sig gøre, men jeg kom til et resultat i retning af, at det drejede sig om flere tusinde døde – om dagen. Det danske tal, som oven i købet omfatter døde søfolk og østfrontfrivillige, kan sammenlignes med, at der er skrevet over 14.000 bøger og artikler om besættelsen, to for hver død dansker.

I det nye museum er der foruden en gennemskudt dansk hjelm fra kampene i Sønderjylland og en ditto herrehat tilhørende en clearingmyrddet redaktør også udstillet to genstande, der ikke fandtes i 1995-udstillingen: en pude med kuglehul fra en barnelift og en skjorte med kuglehul i kraven tilhørende Thorkild Lund-Jensen, der blev dræbt af tyske soldater den 4. maj 1945, sidstnævnte med en tilhørende, ret dramatisk, animation. Hertil kommer så de fire førnævnte genstande (henrettelsespælene, våben og kugler fra politi og faldskærmsfolk, den gennemskudte sweater samt KK's frakke), af hvilke tre er fremhævet med animationer. Den mangel på proportion, der allerede fandtes i den gamle udstilling, får her tilføjet så meget ekstra brændstof, at udstillingen kammer over i drama. Man får det indtryk, at de fleste danske modstandsfolk åbenbart døde af at være modstandsfolk.

Her har vi utvivlsomt også forklaringen på, at jeg, i lighed med Steen Andersen, efter mit første besøg anslog, at den nye udstilling kun rummede en tredjedel af de genstande, der var i den gamle. Der er faktisk ganske mange genstande med i den nye udstilling, måske op imod halvt så mange som i 1995-udstillingen, men de ligger som døde fisk i monterne, overdøvede af dramaet omkring de udvalgte ting med deres kugler og død, kvalte i udstillingens øvrige iscenesættelser med gadeinteriørs, fiktive avisspisesedler, blinkende filmstumper, vandrede skygger og lyd fra publikums afspillere.

Det vellykkede

Den genstand, der klarer sig bedst, er den store jolle, der for år tilbage blev overladt til Frihedsmuseet af Djurslands Museum, og som konservererne i Brede har passet på siden. Den blev anvendt af to jødiske familier på deres flugt fra Stevns til Sverige natten mellem den 1. og 2. oktober 1943. Nu er den restaureret og er med sin størrelse og symbolkraft et vigtigt element i den nye udstilling, ikke mindst fordi dens historie flugter med de senere års betoning af, at jøderne ikke kun var passive modtagere af hjælp fra ikke-jødiske danskere, men at de selv tog initiativer og arrangerede deres flugt, hvor det var muligt.

Positivt virker også standerne, hvor man kan kalde nedkastninger

og alle lidt større industrisabotager frem i henholdsvis første og anden del af besættelsen. Der er tale om et klart *logos-element*, hvis indhold er skabt gennem projektarbejde af studenter ved Frihedsmuseet 1977-81 og 1984-86. Det er fortjenstfuldt, at materialet er blevet bearbejdet til brug for udstillingen og endda oversat. Standerne bruges nok ofte til at se, hvad der er kastet ned eller saboteret i nærheden af, hvor man selv bor. De er i øvrigt tilgængelige på nettet.⁶⁹ Man kunne spørge, hvorfor Frihedsmuseets „Modstandsdatabase“ med dens 100.000 navne ikke også har fået en plads i udstillingen. Den ville kunne bruges på samme måde.

Mulighederne for at foretage aflytninger, skrive illegale blade og udløse en våbenedkastning er aktiviteter rettet mest mod børn og unge. De ser ud til at fungere, og måske er det ikke repræsentativt, når jeg ved mine i alt fire besøg syntes, at det mest var piger, der sad stille ved tastaturerne, mens drengene var mest optaget af at afprøve dem alle for at finde ud af, hvad de kunne, og hvad deres grænser var. Det gjaldt også filmstumperne på aviskioskerne: Hvornår kom det samme klip frem?

Museet som udstillingstype

Alt i alt er det tydeligt, at det nye Frihedsmuseum er et postmoderne tredjegerationsmuseum. Opbygningen er hverken rodet som på de deltageropbyggede førstegerationsmuseer eller logisk-diskursiv som på de pædagogiske andengenerationsmuseer, men „scenographic“. Entréen er ikke beskeden som på de ældre museer, men fastsat så høj som muligt: „what the market will bear“, pt. 95 kr. for voksne, men gratis for børn under 18, dvs. alle skole- og de fleste gymnasieelever. Hvor udstillingens mål på de amatørskabte førstegerationsmuseer var og er en idé om at „vise alt vigtigt“, og hvor man på de pædagogiske andengenerationsmuseer vil udvælge og forklare „det vigtigste“, så koncentrerer man sig her på tredjegerationsmuseet om, som nævnt, „details of episodes and individuals“.

Hvor genstandene på de ældste museer (herunder de to første versioner af Frihedsmuseet) skulle fungere som *bevis og dokumentation* for modstandskampen og på udstillingen fra 1995 desuden havde fået tillagt funktionen at *informere*, er det nu deres opgave at *fascinere* og derved tiltrække nye besøgende. Hvor de gamle museer var udsatte for forældelse eller blev tynget ned af deres pligter – f.eks. til at indsamle – er det nye museum på en måde født med *forventningerne* som sin fremtidige fjende. For det er jo opbygget ud fra undersøgelser af, hvad publikum vil have, og det kan hurtigt skifte.

⁶⁹ <https://historiskatlas.dk/@56.000000,10.000000,7z?tl=Ag-ApB-Ab>.

Udstillingens plads i besættelsesdiskursen

Helt kort udtrykt så gik diskursen om besættelsen fra Jørgen Hæstrups betoning i 1950'erne af en grundlæggende dansk konsensus i forhold til besættelsesmagten til en fokusering i 1970'erne på de indre danske konflikter, hvorefter den i 1990'erne drejede i retning af de hidtil marginaliserede grupper af „tabere“ (nazister, østfrontfrivillige, stikkere m.m.). Hans Kirchhoff kritiserede netop i sit indlæg i 1992 Frihedsmuseets oprindelige udstilling (1957) for at have kampen mod besættelsesmagten som den „eneste rammebetingelse“. Den nye udstilling i 1995 optog disse „konfliktorienterede“ synspunkter, men gjorde det diskret og især i overteksterne og i udvalget af de genstande, der bar fremstillingen af rekrutteringen til den tidlige modstandsbevægelse, og som fulgte Aage Trommers påvisning af pionérernes oprindelse på de politiske yderfløje. Kort efter, måske begyndende med Anette Warrings bog om tyskerpigerne i 1994, begyndte bølgen af bøger om taberne.

Set på afstand er det karakteristisk, at bøgerne i sig selv var ret traditionelle historiske værker, der blot havde skiftet fokus. Det var medierne, der blæste hver enkelt udgivelse op og bebudede, at nu måtte danmarkshistorien skrives om. Der opstod en „usselhedsdiskurs“,⁷⁰ der med John T. Lauridsens ord „græmmedes“ over det danske samarbejde med Tyskland, politisk og økonomisk. Parallelt hermed løb en bølge af moralsk indignation og betoning af menneskerettighedernes betydning, hvilket i sidste ende hang sammen med optimismen efter afslutningen af Den Kolde Krig 1989-91. I 2001 vendte billedet efter angrebet på tvillingetårnene i New York. I Danmark angreb den nye statsminister Anders Fogh Rasmussen den danske samarbejdspolitik, men blev nu mødt med kritik fra historikerside. Foghs påstande var for letkøbte, hed det fra bl.a. Hans Kirchhoff, og samarbejdspolitikken begyndte at få sine fortalere.⁷¹ Det kom også til udtryk i diskussionen efter Frihedsmuseets brand i 2013.

Ved siden af alt dette fik det *heroiske* syn på besættelsen en genkomst. Historikeren Palle Roslyng-Jensen bemærkede allerede i 2006 i en oversigt over ny litteratur om besættelsen, „at den heroiske individualisme, helten om man vil, har fået en genkomst i det nye årtusinde efter de kollektive systemers og ideologiers sammenbrud“.⁷² I 2008 solgte Ole Christian Madsens film *Flammen og Citronen* om to modstandsfolk, der begge mistede livet, 673.000 billetter. Og i 2012 kom

⁷⁰ Esben Kjeldbæk: „Vores usle forfædre“, *Berlingske Tidende* 28.12.1999.

⁷¹ Se herom Henrik Lundbak 2016, s. 629ff.

⁷² Palle Roslyng-Jensen: „Postmodernistisk variation og fortsat hausse“, *Historisk Tidsskrift*, 106:1 (2006), s. 229-30.

megasuccesen over dem alle, *Hvidsten Gruppen*, der solgte 765.000 billetter og på plakaterne fortalte danskerne: „Nogle må dø for at andre kan leve“. Hånd i hånd med det gik påstande om, at antallet af rigtige frihedskæmpere havde været så lavt som 800!⁷³ Sådanne absurde tal hævede de faldne helte op som mennesker næsten med et andet DNA end os andre. Men hermed blev modstandens samfundsændrende potentiale også afpolitiseret: De var jo så specielle og så få!

På standerne uden for det nye Frihedsmuseum og i annoncer bliver indholdet markedsført under sloganet „Frihed er ikke altid sort/hvidt“, men det synes jeg ikke, der er dækning for i udstillingen. Der er en animation om „tyskerpigerne“, og en af de fem gennemgående fortællere er nazist. Men det er vist det hele. I øvrigt følger udstillingen sig ind i den ny-heroiske linje, ikke mindst i kraft af de fremhævede og kraftigt dramatiserede genstande som ovenfor vist. Vi ser stort set intet til de 10.000'er, der i krigens sidste år var organiseret i modstandsbevægelsens væbnede M-grupper og fik frihedskæmperarmbindet, for at de skulle behandles som soldater i et slutopgør, der heldigvis aldrig kom.

Modstandsbevægelsens ledelse, Frihedsrådet, opbyggede den første udstilling i sommeren 1945. I 1957 dominerede Frihedsrådet og modstandsbevægelsens organisation udstillingens første del, og endnu i 1995 havde Frihedsrådet sin egen montre med seks visuelt stærke livsmasker af de seks mest betydende medlemmer. I den nuværende udstilling er Frihedsrådet lige akkurat strejftet i en filmfortælling om folkestrejken 1944.

Konklusion

Går vi tilbage til diskussionerne om et nyt Frihedsmuseum efter branden i 2013 og spørger, hvem fik deres vilje: traditionalisterne, revisionisterne eller tekno'erne, så ser vi, at det nye museum har gjort sig valget let. Traditionalisterne fik deres hovedvægt på *modstanden*, men i en individualiseret form, som det er let at identificere sig med. Modstandskampen som en bevægelse og historisk aktør er nærmest usynlig, ligesom dens ledelse, Frihedsrådet, er blevet det. Revisionisterne fik ikke opfyldt deres ønsker om udvidelse og *kontekstualisering* af udstillingens emner og slet ikke noget udblik til tiden før og efter krigen. De egentlige sejrherre er derimod tekno'erne med deres betoning af, at museet for Guds skyld ikke må være kedeligt. Det er absolut lykkes at lave en effektiv udstilling, men man kan spørge, om den også er vedkommende.

⁷³ Udtalelse af filminstruktør Ole Christian Madsen som reklame for filmen i interview til Dagbladens Bureau, 18.03.2008.

Selv efter flere besøg virker udstillingen uoverskuelig, nærmest ustruktureret, selv om den fysiske gang fremad er hårdt styret. Man savner *diskursivitet*, det vil sige den ordnende hånd, der viser, hvor man er i forløbet, og hvad det overordnede emne er. Til gengæld virker de fem gennemgående fortællere som eksempel på dårlig diskursivitet, fordi de fylder så meget visuelt, men samtidig stresser, fordi man ikke reelt kan følge og begribe deres fragmenterede, hakkende fortællinger. Det er nok også især dem, der bidrager til min og andres fornemmelse af at have været i biografen fremfor på et museum, når man går op ad trapperne og ud i lyset igen.

Hvis man ser bort fra de meget (alt for) korte genstandstekster, er det kun den lille håndfuld genstande, der følges af animationer, som fungerer egentlig *præsentativt*. Det skubber alle de øvrige genstande ned i mørket, fordi de ikke holdes oppe af en overordnet diskursivitet, og fordi de overdøves af iscenesættelsen med gadeinteriørs, fiktive og ægte avisspisesedler mellem hinanden, blinkende filmstumper, vandrede skygger og lyd fra publikums audioguides.

Den uundgåelige følge af disse dramatiserende valg er, at besøgende uden særlige forudsætninger må tro, at danskere i stort tal kæmpede og døde på gaderne under besættelsen. Det gælder også, selv om man i en tekst ved udgangen delvis slår sig selv på munden og siger, at „I eftertiden har hele nationen stolt kunnet ranke ryggen, fordi nogle traf et valg om at gå til modstand“. Denne ny-heroisme er utilfredsstillende, for vi har hørt meget lidt om, hvorfor nogle ikke traf valget.

Det er oplagt, at *pathos*, appellen til følelserne, har fået lov at præge udstillingen. *Logos* møder vi de steder, hvor man har gjort en stor indsats med bearbejdning og tilgængeliggørelse af museets indsamlede oplysninger om nedkastninger og industrisabotager. Det er godt gjort, men hvad er udstillingens *ethos*? I de tre tidligere udstillinger var målet at fastholde og efterhånden også at forklare modstand og modstandsbevægelse. Målet for den nuværende udstilling er, som vi har set, at tiltrække besøgende, hvis entrébetaling man har brug for for at holde Nationalmuseet i gang. Derfor er udstillingens indhold og form bestemt gennem publikumsanalyser af, hvad de besøgende siger, at de gerne vil have. Ikke af, hvad nogen selv har syntes, det var *nødvendigt* at fastholde og fortælle om. Det må være derfor, at i hvert fald jeg ender med at finde det nye Frihedsmuseum uinteressant.