

A woman with dark hair, wearing a black shawl, is looking out from a window frame. The window is set within a dark, textured background that resembles a draped fabric or a window blind.

De geschiedenis is dood Leve de geschiedenis!

Over het Zuiderzeemuseum en living history



Inge Veringa
Masterthesis
Cultuurgeschiedenis
Universiteit Utrecht
Dr. H. Henrichs
22 augustus 2011

Verantwoording titelpagina

De achtergrondfoto is een stuk *haute couture* gemaakt door het designer duo Victor en Rolf geïnspireerd door Hollandse klederdracht. Dit stuk werd aangekocht door het Zuiderzeemuseum onder het directeurschap van Erik Schilp.

Foto afkomstig uit NRC Handelsblad van 4 juni 2008.

De voorgrondfoto is een scene afkomstig van het project 'Urk in 1905'. Een museale tentoonstelling die sinds 1990 in het buitenmuseum van het Zuiderzeemuseum te zien is.

Inhoudsopgave

Inleiding	5
1) Een vreemde eend in de bijt? Over het ontstaan van openluchtmusea	9
<i>Introductie</i>	9
<i>Nieuwe museale presentatietechnieken: tuinen en werlde tentoonstellingen</i>	9
<i>De opkomst van de volkscultuur in Nederland</i>	11
<i>De oprichting van de eerste openluchtmusea in Europa</i>	12
<i>Openluchtmusea versus historische musea</i>	13
<i>Deelconclusie: een vreemde eend in de bijt?</i>	15
2) Een Zuiderzeecultuur niet bedreigd door water maar door vooruitgang. Over de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum tot 1948	17
<i>Introductie</i>	17
<i>De afsluiting van de Zuiderzee en de teloorgang van een cultuur</i>	17
<i>Wat was de Zuiderzeecultuur</i>	19
<i>Een museum om de cultuur te bewaren?</i>	19
<i>De ontwikkelingen in de Tweede Wereldoorlog</i>	20
<i>Komt het museum er wel of niet?</i>	22
<i>Deelconclusie: het Zuiderzeemuseum waar de verloren Zuiderzeecultuur werd bewaard</i>	23
3) 'Een museum voor mensen over mensen.' Het Zuiderzeemuseum 1950 – 2006	25
<i>Introductie</i>	25
<i>Zuiderzeemuseum: een product van de tijdsgeest?</i>	25
<i>Veranderende doelstellingen en functies</i>	26
<i>Bezoekers en het Zuiderzeemuseum</i>	28
<i>De plannen, doelstellingen en totstandkoming van het buitenmuseum</i>	30
<i>Het verzamelbeleid van het Zuiderzeemuseum tot 2006</i>	33
<i>1983: het openluchtgedeelte en de eerste tekenen van verlevendiging</i>	34
<i>Deelconclusie: een museum voor mensen over mensen?</i>	35

4) Terug in de tijdmachine? Over <i>living history</i> in openluchtmusea	37
<i>Introductie</i>	37
<i>De opkomst van living history in openluchtmusea</i>	37
<i>Plimoth Plantation in Amerika</i>	38
<i>Historiografie van de living history</i>	39
<i>Voor- en nadelen van living history</i>	43
<i>Nieuwe perspectieven</i>	47
<i>Deelconclusie: terug in de tijdmachine?</i>	48
5) <i>Living history</i> in het Zuiderzeemuseum: het dagelijkse leven op Urk in 1905	50
<i>Introductie</i>	50
<i>De totstandkoming van 'Urk in 1905'</i>	50
<i>Is een succesverhaal in Amerika ook toepasbaar op Nederland?</i>	52
<i>Doelstellingen en thema's in de jaren negentig</i>	54
<i>De kritiek op 'Urk in 1905' en het verzamelbeleid</i>	55
<i>Heeft 'Urk in 1905' zijn langste tijd gehad?</i>	58
<i>Deelconclusie: kritiek en potentie</i>	60
6) <i>History versus heritage</i> in het Zuiderzeemuseum	62
<i>Introductie</i>	62
<i>De veranderende wereld van musea</i>	62
<i>Sensatie en spektakel en de beleving van een andere wereld</i>	63
<i>Van authenticiteit naar nostalgie? De veranderende belevingswereld</i>	
<i>van bezoekers</i>	64
<i>Historisch bewustzijn en 'popular social memory'</i>	66
<i>Oprichters van het eerste uur!</i>	70
<i>Deelconclusie: history of heritage op 'Urk in 1905'?</i>	71
Conclusie	73
Literatuurlijst	77
Websites	82

Interviews	82
Bijlagen	83
<i>Bezoekersaantallen 1983 – 2009 Zuiderzeemuseum</i>	83
<i>Fragmenten 'Urk in 1905'</i>	84

Inleiding

*'Het Zuiderzeemuseum zet een punt achter zijn bestaan als cultuurhistorisch museum en zal, met de grootst mogelijke zorgvuldigheid, een modern museum worden dat thema's van nu presenteert in een context van vroeger. De geschiedenis is dood, leve de geschiedenis. Laat dat de slogan zijn van het museum, elke dag weer.'*¹

'Onder cultureel erfgoed worden verstaan materiële en immateriële symbolische objecten die afkomstig zijn uit of verwijzen naar het verleden, waarvan de presentatie en representatie in het heden dient om een vorm van continuïteit te bewerkstelligen tussen verleden, heden en toekomst'.

Over de functie van erfgoed en hoe dit het beste in een museum tot zijn recht komt, bestaan uiteenlopende ideeën. Het eerste citaat zijn de pittige woorden van oud-directeur Erik Schilp van het Zuiderzeemuseum waarmee hij aanzette tot een nieuw beleid van het museum in 2007. In het Zuiderzeemuseum had de tijd stilgestaan en het was daarom tijd voor verandering. In het bijzonder had Schilp veel kritiek op het verzamelbeleid van het museum en het naspelen van de geschiedenis in het openluchtgedeelte van het museum, het zogenoemde *living history*. Volgens Schilp leeft geschiedenis niet en moeten cultuurhistorische musea gaan nadenken over de vraag hoe ze hier verantwoord mee om moeten gaan.²

Kan geschiedenis 'levendig' worden gehouden en kan zo een cultuur 'bewaard' blijven? Het is een vraag die in het *history/heritage* debat past. *History*, een verschijnsel dat als kritisch, rationeel, abstract en wetenschappelijk wordt gezien tegenover *heritage* dat als concreet, nostalgisch, emotioneel en niet wetenschappelijk wordt beschouwd. Toen het Zuiderzeemuseum in 1948 werd opgericht was het idee dat de Zuiderzeecultuur, die na de voltooiing van de Afsluitdijk in 1932 in haar bestaan werd bedreigd, bewaard moest blijven in een museum. Allerlei objecten die van voor 1932 dateerden werden beschouwd als waardevol voor het museum. Volgens Schilp was het

¹ Erik Schilp, 'Levende Geschiedenis', *Land of Water* 4 (2007) 7.

² Schilp, 'Levende Geschiedenis', 3-7.

museum in dit verzamelbeleid blijven hangen en alleen maar regionaal georiënteerd, waardoor de bezoekersaantallen daalden.³

De *living history* speelde al meer dan vijftien jaar een prominente rol in het buitenmuseum in de vorm van het project 'Urk in 1905'. Dit is best uitzonderlijk voor een museale tentoonstelling. Schilp had echter weinig vertrouwen in het project en hij vond het vooral een statisch geheel. Toen het project in 1990 werd geïntroduceerd was het een vrij nieuw concept voor Nederlandse begrippen. *Living history* zou ervoor zorgen dat de straatjes en huisjes in het buitenmuseum het verhaal zou vertellen van Urk in 1905 door middel van *first person role play*. De vrijwilligers speelden hun rol alsof zij daadwerkelijk in 1905 leefden en zo werd ook de interactie met de bezoeker voorgesteld. Volgens Schilp zorgden dergelijke projecten juist voor een geïdealiseerd beeld van de geschiedenis. Hij stelde daarom de volgende kritische vraag: "Had het buitenmuseum nog wel bestaansrecht?"⁴

De probleemstelling die in deze scriptie wordt onderzocht luidt: was de kritiek die Schilp uitte op de *living history* in het openluchtgedeelte van het Zuiderzeemuseum terecht? Gezien de opkomst en het belang van *public history* en immaterieel erfgoed⁵, lijkt het voor de hand liggend dat de levende geschiedenis in het Zuiderzeemuseum niet moet worden ingeperkt, maar juist uitgebreid dient te worden. Geschiedenis leeft wel degelijk en vooral onder de bezoekers van openluchtmusea.⁶ Het zal echter ook blijken dat de kritiek van Schilp niet uit de lucht is gegrepen. *Living history* kent veel kritiek en het is voor musea belangrijk zich te buigen over de problematiek van het concept. Heropende Schilp een debat dat te lang door het museum genegeerd werd?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden staan een aantal onderwerpen centraal in dit onderzoek. In het eerste hoofdstuk wordt de ontstaansgeschiedenis van openluchtmusea behandeld. Openluchtmusea ontstonden in de negentiende eeuw en werden beïnvloed door verschillende ontwikkelingen. Welke tendensen lagen hieraan ten grondslag en wat was de rol van de volkscultuur en de populariteit van de

³ Schilp, 'Levende Geschiedenis', 3-7.

⁴ Schilp, Erik en Anton Kos, 'En alles staat stil. Jubileumtentoonstelling de afrekening', *Land of Water* 3 (2007) 8.

⁵ Albert van der Zeijden, *Volkscultuur van en voor een breed publiek. Enkele theoretische premissen en conceptuele uitgangspunten* (Utrecht 2004) 12.

⁶ Jaap Kerkhoven, 'Traditie als zelfmedicatie. Over de publieke functie van openluchtmusea', *Levend Erfgoed* 1 (2009) 26.

wereldtentoonstellingen? Waren openluchtmusea door hun ontstaansgeschiedenis in vergelijking met meer traditionele musea een vreemde eend in de bijt?

Het tweede hoofdstuk behandelt de oprichting van het Zuiderzeemuseum. Hier wordt gekeken naar wat de invloed was van de ontwikkelingen die in hoofdstuk één werden geschetst bij de oprichting van het Zuiderzeemuseum. In 1948 werd het museum opgericht, zestien jaar na de afsluiting van de Zuiderzee. Wie waren de grondleggers en wat waren hun motieven? Welke rol speelde de overheid hierin en hoe ontwikkelde het plan voor een op te richten museum zich verder? Werd de Zuiderzeecultuur in haar bestaan bedreigd door vooruitgang en was een museum daarom op zijn plaats? Hoofdstuk één en twee zijn chronologisch opgebouwd en schetsen een beeld vanuit welke ontwikkelingen in het verleden het museum is opgericht. Kan het Zuiderzeemuseum omgetoverd worden van een cultuurhistorisch naar een modern museum met de inachtneming van de geschiedenis?

In hoofdstuk drie staat de verdere ontwikkeling van het Zuiderzeemuseum vanaf de opening voor het publiek in 1950 centraal. Wat waren de doelstellingen van het museum en hoe verliep de totstandkoming van het buitenmuseum? Wat werd er in het museum gerepresenteerd en hoe zag het verzamelbeleid van het museum eruit? Tevens worden er enkele vergelijkingen gemaakt met de hedendaagse maatschappij om te kijken of het museum tegenwoordig nog bestaansrecht heeft. Was het museum bij uitstek een museum voor mensen over mensen?

Vervolgens wordt in hoofdstuk vier en vijf de theorie en praktijk van *living history* besproken aan de hand van het project 'Urk in 1905'. Er wordt eerst gekeken naar de historiografie van het concept van *living history*. Verder worden de positieve en negatieve aspecten van dit concept geschetst. Ook zullen enkele nieuwe perspectieven rondom *living history* worden behandeld. In het daarop volgende hoofdstuk staat het project 'Urk in 1905' centraal. Hoe kwam het project tot stand en wat waren de doelstellingen van het project. Daarna komt de kritiek die het project kreeg en andere problematische aspecten van het project aan bod. Deze hoofdstukken zullen bijdragen aan de vraag of oud-directeur Schilp een debat heropende dat te lang door het museum genegeerd was.

Aansluitend wordt in het laatste hoofdstuk het *history/heritage* debat behandeld aan de hand van het project 'Urk in 1905'. Hoe kunnen *living history* en de kritiek die het museum kreeg hierin geplaatst worden. Hierbij wordt een koppeling gemaakt met het

postmodernisme, wat voor interessante inzichten zorgt. Welke rol speelt de belevingswereld van de bezoeker tegenwoordig in musea en hoe kan 'Urk in 1905' hierin geplaatst worden? Ook wordt er gekeken naar authenticiteit en nostalgie en wat het belang van deze twee begrippen is voor openluchtmusea en voor de bezoeker. Wat is de plaats van het project 'Urk in 1905' in het *history/heritage* debat? Daarnaast wordt een synopsis geschetst van interviews met twee oud-medewerkers van het museum. Wat vinden zij van *living history* en de kritiek die het museum kreeg? De hoofdstukken zijn een afwisseling tussen casus en theorie. Elk hoofdstuk begint met een introductie waarin de hoofdlijnen worden geschetst en eindigt met een deelconclusie.

Veel bronnenmateriaal voor deze scriptie is afkomstig uit de bibliotheek van het Zuiderzeemuseum te Enkhuizen. De bibliotheek beschikt over veel materiaal dat nuttig was voor dit onderzoek, zoals de jaarverslagen van het museum en de uitgebreide handboeken betreffende het project 'Urk in 1905'. Het museum heeft een eigen tijdschrift *Land of Water* dat een aantal keer per jaar verschijnt en veel informatie bevat over de huidige stand van zaken omtrent het museum. Ook kent het museum een eigen museumvereniging die veel publiceert over de geschiedenis van de Zuiderzeecultuur, zoals het boek van Frouke Wieringa over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum. Historica Pauline Micheels heeft in het *Tijdschrift voor Geschiedenis* een artikel geschreven over de ontstaansgeschiedenis van het museum. Daarnaast zijn er interviews gehouden met oud-medewerkers van het museum. In dit onderzoek is gebruik gemaakt van verschillende theorieën uit het postmodernisme en uit de historiografie van *living history*. Verder waren de verschillende boeken en artikelen van Ad de Jong over het ontstaan en de functie van openluchtmusea erg bruikbaar.

Hoofdstuk 1

Een vreemde eend in de bijt? Over het ontstaan van openluchtmusea.

Introductie

Het Zuiderzeemuseum beschikt over een groot openluchtgedeelte, het buitenmuseum waar elementen uit dorpjes uit het voormalige Zuiderzeegebied te vinden zijn. Veel openluchtmusea beschikken over een unieke collectie en hebben een eigen verzamelwijze. Sommige openluchtmusea hebben een collectie die door het hele land bijeen verzameld is en anderen presenteren alleen een bepaalde regio. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar de ontstaansgeschiedenis van openluchtmusea. Welke ontwikkelingen lagen ten grondslag aan het ontstaan van openluchtmusea en wat was daarbij de invloed van de volkscultuur? Daarnaast speelden nieuwe museale presentatietechnieken ook een rol bij het ontstaan van openluchtmusea. Wat waren deze nieuwe presentatietechnieken en was er al sprake van 'levendige' tentoonstellingen? Verder wordt er gekeken naar de meer traditionele musea in vergelijking met openluchtmusea. Wat waren de verschillen en waren openluchtmusea hierdoor een vreemde eend in de wereld van musea?

Nieuwe museale presentatietechnieken: tuinen en werelddtentoonstellingen

In het laatste decennium van de negentiende eeuw werden de eerste openluchtmusea opgericht in Scandinavië. De wortels van openluchtmusea waren echter al terug te vinden in de aankleding van tuinen van paleizen en landhuizen uit de achttiende eeuw. De geometrische Baroktuin raakte uit de mode en werd vervangen door de natuurlijke landschapstuin.⁷ Hierbij speelde de plattelandsarchitectuur een belangrijke rol. In landschapstuinen werden niet alleen arcadische gebouwen toegevoegd, sommige tuinen bevatten heuse boerderijencomplexen waarbij een deel van het geïdealiseerde platteland was nagebouwd.⁸ De interesse in het gewone volkse leven nam toe en de eerste uitingen hiervan waren al terug te zien in de aankleding van tuinen.

Daarnaast hadden de werelddtentoonstellingen die ontstonden in de tweede helft van de negentiende een directe en positieve invloed op het nieuwe museumconcept van

⁷ Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940* (Nijmegen 2001) 233.

⁸ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 235.

openluchtmusea. Deze wereldtentoonstellingen waren zeer populair, trokken veel bezoekers en waren broedplaatsen voor nieuwe tentoonstellingsmethoden. Hier waren geen voorwerpen te vinden in vitrines, zoals gebruikelijk was in de meer traditionele musea. Er werd een utopie gecreëerd waardoor de bezoeker zich even in een andere wereld waande.⁹ Op de wereldtentoonstelling van 1867 in Parijs waren voor het eerst ook grote volkenkundige collecties te zien. Verschillende landen, met name de Scandinavische landen, presenteerden hier hun klederdrachten. De klederdracht werd tentoongesteld op een manier waarbij de illusie werd gewekt alsof de poppen daadwerkelijk het volkse leven uitbeelden.¹⁰ Nederland deed in 1878 ook een poging door een volkenkundige inzending, de Hindeloperkamer, in te sturen en gooide hiermee hoge ogen. De bezoekers bleven geen buitenstaanders, zoals bij de presentatie van klederdracht, maar konden daadwerkelijk de kamer binnentreden en rondlopen. Deze manier van tentoonstellen paste bij de opkomst van de nieuwe museale presentatietechnieken in de negentiende eeuw waarbij het complete plaatje het ideale beeld werd. Door middel van panorama, theater en diorama moest de bezoeker zowaar het gevoel krijgen in een andere wereld te stappen.¹¹

Er was nog een belangrijke ontwikkeling in de museale presentatietechnieken die veelvuldig werd gebruikt op de wereldtentoonstellingen. De mens zelf werd onderdeel van de tentoonstelling. Bij de etnografische dorpen op de koloniale afdelingen werden de oorspronkelijke bewoners van deze landen vaak 'tentoongesteld' waarbij zij zich zo 'authentiek' mogelijk dienden te gedragen.¹² Deze manier van het presenteren van de koloniën werd niet alleen gebruikt op de wereldtentoonstellingen. In Nederland was in 1883 de tentoonstelling Internationale Koloniale en Uitvoerhandel te zien, georganiseerd door het Rijksmuseum. Bezoekers konden op het Museumplein een groep Surinamers bewonderen die in een tent het dagelijks leven in Suriname naspeelden.¹³ Deze nieuwe museale presentatietechnieken spraken enorm tot de verbeelding van de bezoekers en konden op veel waardering rekenen.

Veel van de nieuwe manieren van presenteren pasten echter niet in de traditionele musea. De opkomst van een nieuw museumtype was dan ook niet heel

⁹ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 245.

¹⁰ A. de Jong, 'Het openluchtmuseum tussen theater en theorie', *Museumvisie* 4 (1992) 157.

¹¹ De Jong, 'Het openluchtmuseum', 158.

¹² Ibidem.

¹³ Mirjam Shatanawi, 'Echte diversiteit overstijgt platte keuzes', in: Hester Dibbits (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009) 25.

verwonderlijk. In een openluchtmuseum kon de illusie van het totale plaatje worden gepresenteerd door middel van complete woonhuizen, inclusief interieur. De nieuwe presentatietechnieken waren echter niet de enige factor voor het ontstaan van openluchtmusea. De opkomst en toenemende belangstelling voor de volkscultuur in de negentiende eeuw droeg ook bij aan het ontstaan van openluchtmusea.

De opkomst van de volkscultuur in Nederland

Volkscultuur genoot altijd een grote belangstelling in Europa door de geschiedenis. Het verscheen echter pas op de politieke agenda in Europa in de negentiende eeuw. Onder de volkscultuur werd in die tijd de cultuur van het platteland verstaan.¹⁴ In Duitsland kwam de volkscultuur volop tot bloei mede door de invloed van de Duitse romantiek en het nationalisme. De volkscultuur werd veranderd van iets onbeschaafd en achterhaald in iets wat bewaard en gekoesterd moest worden.¹⁵ Langzamerhand kreeg de volkscultuur in Nederland ook steeds meer belangstelling vanuit de politiek, vooral door het succes van de Hindeloperkamer op de wereldtentoonstelling in Parijs. Identiteit speelde hierbij een grote rol. Volgens velen werd de identiteit van 'het volk' in zijn bestaan bedreigd door invloeden van buitenaf. De Hindeloperkamer is een prima voorbeeld van een stukje regionaal erfgoed dat uitgroeide tot nationaal erfgoed ter bevordering van de Nederlandse identiteit. De Hindeloperkamer werd omgedoopt tot *nationaal* erfgoed.

Aan het begin van de twintigste eeuw groeide de interesse voor de volkscultuur in Nederland enorm en werden er allerlei organisaties en verenigingen opgericht in het kader van de volkscultuur.¹⁶ Ook de overheid toonde regelmatig interesse in de volkscultuur door middel van financiële ondersteuning, zoals bij de oprichting van het Openluchtmuseum in Arnhem. De volkscultuur werd beschouwd als kwetsbaar en zou beschermd moeten worden tegen de invloeden van de moderne wereld. Een probleem bij de volkscultuur was dat het nog geen wetenschappelijke discipline was in Nederland en zich dus niet kon beroepen op een wetenschappelijk volkskundig centrum, hierdoor ontstonden er veel misstanden rondom de volkscultuur die in latere decennia weer ontkracht werden.

¹⁴ Sophie Elpers, 'Volkscultuur en overheid: een geschiedenis', in: Hester Dibbits (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009) 191.

¹⁵ Frouke Wieringa, *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916 -1950* (Enkhuizen 1998) 83.

¹⁶ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 83.

Een voorbeeld hiervan was de bekendste promotor van de volkscultuur Dirk Jan van der Ven (1891-1973). Hij reisde het hele land door om tradities vast te leggen, zowel op papier als via de film. Dat de volkscultuur in de academische wereld nog geen plek had veroverd, zorgde ervoor dat volkskundigen het niet al te nauw namen met goed bronnenonderzoek. Van der Ven deed bijvoorbeeld onderzoek naar het midwinterhoornblazen in Twente. Hij bestempelde deze traditie als eeuwenoud die nog stamde uit de tijd van de oude Germanen. Decennia later toonde J.J. Voskuil aan dat het midwinterhoornblazen een *invented tradition* was. Dit was kenmerkend voor de vroege volkscultuur: er werden vaak gebruiken en gewoonten van de volkscultuur gekoppeld aan oude Germaanse tradities.¹⁷ De eerste volkskundigen waren vooral op zoek naar de 'authentieke' volkscultuur. Deze zoektocht werd gekenmerkt door ideologische en politieke motieven.

Ideologische motieven hebben een grote rol gespeeld bij de popularisering van de volkscultuur in Nederland.¹⁸ Het bewaren en beschermen van de volkscultuur, door middel van een museum, paste goed in de idealen en ideeën van de volkskundigen. Vanuit deze hoek zijn ook de oprichters van de eerste openluchtmusea afkomstig. Dirk Jan van der Ven was bijvoorbeeld actief betrokken bij de oprichting van het eerste openluchtmuseum in Nederland.¹⁹ De oprichters van de eerste openluchtmusea probeerden de keerzijde van de vooruitgang te laten zien, namelijk het verlies van de eeuwenoude plattelandscultuur. Ook de rijksoverheid was actief betrokken bij deze musealisering van de volkscultuur, zowel financieel als ideëel.²⁰

De oprichting van de eerste openluchtmusea in Europa

Aan het eind van de negentiende eeuw zag men in Europa allerlei volkenkundige musea ontstaan in de vorm van een openluchtmuseum. Het dagelijkse leven representeren en het bewaren van de plattelandscultuur werd het best gerealiseerd door dit na te bootsen in een museum.²¹ In combinatie met de opkomst van nieuwe museale presentatie-technieken, die niet meer pasten in het traditionele museum, werd de weg vrijgemaakt voor het ontstaan van dit nieuwe museumtype.

¹⁷ Zie J.J. Voskuil, 'Het tijdelijke met het eeuwige verwisseld, of: Op de klank van de midwinterhoorn de Eeuwigheid in', *Volkskundig Bulletin* 7.1 (1981) 1-50.

¹⁸ Zeijden, *Volkscultuur*, 11.

¹⁹ De Jong, 'Het openluchtmuseum', 159.

²⁰ Elpers, 'Volkscultuur en overheid', 192.

²¹ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 84.

Het eerste openluchtmuseum werd geopend in Zweden. Museum Skansen opende in 1891 zijn deuren. De oprichter van dit museum, Artur Hazelius, had al een ruime collectie opgebouwd van alledaagse gebruiksvoorwerpen die hij in 1873 had ondergebracht in zijn eerste museum te Stockholm. Een deel van deze collectie had hij tentoongesteld op de wereldtentoonstelling van Parijs in 1878. Hierop ontving hij vele positieve reacties. Zijn museum breidde zich steeds verder uit, maar voldeed niet aan de educatieve doeleinden die Hazelius voor ogen had. Het idee om een openluchtmuseum te openen waar hij een complete omgeving kon nabouwen en inrichten, werd steeds concreter. Toen het museum zijn deuren opende in 1891 stond er slechts één gebouw, maar in de komende jaren werd dit steeds verder aangevuld met meerdere gebouwen. Vanaf de oprichting had Hazelius al voor ogen dat het een 'levend' museum moest worden met echte mensen in klederdracht en huisdieren. Het authentieke volkse leven moest in dit museum gerepresenteerd worden.²² In het museum Skansen leefde zelfs een tijdje een kleine groep Laplanders met hun rendieren.²³

De ontwikkeling van openluchtmusea vond vooral navolging in de noordelijke landen. Nederland en Duitsland toonden veel belangstelling voor Scandinavië en deze landen hadden als enige voor de Eerste Wereldoorlog het idee van een openluchtmuseum al overgenomen.²⁴ In 1912 werd de *Vereeniging Nederlansch Openluchtmuseum* opgericht in Arnhem en in 1918 opende het eerste Nederlandse openluchtmuseum zijn deuren in Arnhem.²⁵ Openluchtmusea vonden later ook veel navolging in de Verenigde Staten waar het een populair concept bleek. In Nederland stuitte het concept soms op weerstand, afkomstig uit het pure museale gedachtegoed. Openluchtmusea werden niet altijd serieus genomen en soms met sluiting bedreigd. In 1987 waren er plannen vanuit Den Haag om het Nederlands Openluchtmuseum in Arnhem te sluiten. De plannen werden uiteindelijk niet gerealiseerd, doordat er veel verzet onder de bezoekers was. Openluchtmusea hadden vaak een andere band met hun bezoekers dan de meer traditionele musea, maar er waren meer verschillen.

Openluchtmusea versus traditionele musea

Veel traditionele musea in de negentiende eeuw kenden een ontstaansgeschiedenis die

²² Skansen, 'The Creation of Skansen' (versie 2010), <http://www.skansen.se/en/artikel/creation-skansen-0> (22 mei 2011).

²³ De Jong, 'Het openluchtmuseum', 158.

²⁴ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 273.

²⁵ Ibidem, 295 en 345.

voortborduurde op de rariteitenkabinetten uit voorgaande eeuwen. Zoals uit de vorige paragrafen bleek, kende het openluchtmuseum een andere ontstaansgeschiedenis. De oprichters hadden een ideaalbeeld voor ogen, namelijk het behouden van cultureel erfgoed, gedreven door vaderlandsliefde.²⁶ Deze musea waren er vanaf het begin af aan op gericht om grote groepen publiek aan te trekken. Openluchtmusea ontstonden dan ook in een tijd waarin het concept 'het publiek' door de invloed van nieuwe democratische principes werd geherdefinieerd. De eerste musea in Europa waren alleen toegankelijk voor bepaalde doelgroepen, maar halverwege de negentiende eeuw veranderde dit door de opkomst van de natiestaten en het nationalisme en werd het museum een publiek domein.²⁷ Grotere groepen mensen werden nu gezien als potentiële bezoekers van musea. Dit was iets wat met name bij traditionele musea nog moest groeien, ondanks de democratisering van de term publiek. Veel traditionele musea waren bang voor verloedering wanneer iedereen toegang had tot het museum.²⁸

Door het laagdrempelige karakter waren openluchtmusea bij uitstek een plek voor *lowbrow* waarbij *highbrow* meer aan traditionele musea kon worden gekoppeld. Het laagdrempelige karakter kenmerkte zich door de aanwezigheid van gebouwen die toegankelijk waren voor het publiek. Hierdoor werd het publiek betrokken bij de tentoonstelling. Levendigheid was bij de eerste openluchtmusea veelal een standaard onderdeel van de presentatie. Dit gebeurde in verschillende vormen, zoals in Skansen, maar ook door middel van demonstraties en theater werd geprobeerd een levendig museum te creëren waar het immateriële erfgoed tentoon werd gesteld. De populariteit van de werelddtentoonstellingen en de landelijke belangstelling voor de inzendingen, zorgde ervoor dat een groot publiek kennis maakte met de nieuwe presentatietechnieken. Openluchtmusea en hun publiek waren vanaf het begin veel meer aan elkaar verbonden, dit in tegenstelling tot de traditionele musea.²⁹

De nieuwe presentatietechnieken zorgden voor een spanningsveld tussen traditionele musea en openluchtmusea. Het concept van het openluchtmuseum deed vaak toneelmatig aan tegenover het pure museale concept van traditionele musea.³⁰

²⁶ De Jong, *De dirigenten van de herinnering*, 263.

²⁷ David Boswell and Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 7.

²⁸ Boswell e.a., *Representing the nation*, 7.

²⁹ De Jong, 'Het openluchtmuseum', 160.

³⁰ *Ibidem*.

Hierbij spelen de objecten die tentoongesteld worden natuurlijk een grote rol. In openluchtmusea werden alledaagse voorwerpen tentoongesteld uit de cultuur die gepresenteerd werd. In traditionele musea stonden veelal kunsthistorische objecten centraal die met name in de negentiende eeuw en begin twintigste eeuw de grootheid van de natie moesten laten zien. Het 'aura' rondom het kunstobject was een grote troef van veel traditionele musea. In openluchtmusea waren deze principes afwezig wat bijdroeg aan het laagdrempelige karakter van dit museumtype. De natuurlijke setting zorgde ervoor dat het openluchtmuseum veel toegankelijker was voor het publiek.

Deelconclusie: een vreemde eend in de bijt?

Uit bovenstaande paragrafen kan geconcludeerd worden dat openluchtmusea een vreemde eend in de bijt waren ten opzichte van de traditionele musea. Er waren verschillende ontwikkelingen in de negentiende eeuw die hieraan bijdroegen. De nieuwe museale presentatietechnieken legden de basis voor de ontwikkeling van een nieuw museumtype waarin de illusie van het complete plaatje het best tot zijn recht kon komen. Daarnaast droeg de volkscultuur bij aan het ontstaan van openluchtmusea. De plattelandscultuur dreigde te worden opgeslokt door de moderne wereld en het bewaren en beschermen van deze cultuur was broodnodig volgens velen.

Openluchtmusea weken op een aantal punten af van het beeld dat traditionele musea hadden. Zij waren bij uitstek een plaats waar aspecten als levendigheid, traditie en nostalgie samenkwamen. Met name de utopie dat het openluchtmuseum alle aspecten van een bepaalde cultuur liet zien, zorgde ervoor dat veel bezoekers zich even in een andere wereld waanden. Verder hadden deze musea een laagdrempelig karakter door hetgeen zij tentoonstelden. Hier stonden geen kunsthistorische objecten centraal maar eenvoudige objecten uit het dagelijkse leven van de plattelandscultuur. Vooral dit laatste punt was nieuw in de wereld van musea. In openluchtmusea draaide het niet om het 'aura' van een kunsthistorisch object, maar alledaagse objecten zonder kunsthistorische waarden stonden centraal in dit museum. Openluchtmusea waren veel toegankelijker voor het publiek en hadden daardoor ook een sterkere band met het publiek dan de traditionele musea

In hoofdstuk zes zal blijken dat met name levendigheid en het idee dat men zich in een andere wereld bevindt, tegenwoordig ook een grote rol speelt bij bezoekers van zowel openluchtmusea als traditionele musea. In het volgende hoofdstuk zal gekeken

worden naar de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum en in hoeverre de elementen die in dit hoofdstuk aan bod kwamen een rol speelden in dit museum. Kan het Zuiderzeemuseum omgetoverd worden van een cultuurhistorisch museum in een modern museum met de inachtneming van de geschiedenis?

Hoofdstuk 2

Een Zuiderzeecultuur niet bedreigd door water, maar door vooruitgang. Over de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum tot 1948.

Introductie

Aan het begin van de twintigste eeuw werden steeds meer openluchtmusea opgericht in Europa. Veelal werd in deze musea getracht de bedreigde plattelandscultuur te beschermen en te bewaren. De musealisering van de volkscultuur was in volle gang. Ook de Zuiderzeecultuur stond volop in de belangstelling. Door de afsluiting kwam er aan een periode van zeven eeuwen Zuiderzee en zoutwatervisserij definitief een einde. Hiermee kwam tevens een einde aan de Zuiderzeecultuur en daarom was een museum dan ook wel op zijn plaats volgens velen. Hoe kan het Zuiderzeemuseum in de ontwikkeling, die in het voorgaande hoofdstuk werd geschetst, worden geplaatst en wat zegt dit over de plaats van het museum in de wereld van musea? Wie waren de oprichters van het Zuiderzeemuseum en wat waren hun motieven? Wat wilden zij bewaren en wat was de rol van de overheid hierin. Deze vragen komen aan bod in dit hoofdstuk over de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum.

De afsluiting van de Zuiderzee en de teloorgang van een cultuur

In 1918 gaf het parlement goedkeuring voor de gedeeltelijke drooglegging en afsluiting van de Zuiderzee. De afsluiting van de Zuiderzee kende een lange ontstaansgeschiedenis die gekenmerkt werd door een algemeen probleem in de Nederlandse geschiedenis, de vrees voor het water. Ook in de negentiende eeuw hadden verschillende waterbouwkundigen zich al gebogen over een mogelijke afsluiting. Sinds 1850 was de Zuiderzee voortdurend onderwerp van nieuwe afsluitings- en inpolderingsplannen.³¹ Toen in 1916 aan de Zuiderzee de dijken doorbraken en dit een enorme schade tot gevolg had, was dit een directe aanleiding voor het parlement om twee jaar later te besluiten tot afsluiting.³² Dit zorgde voor ingrijpende veranderingen, niet alleen voor het landschap, maar ook voor de gemeenschappen die eeuwenlang rondom de Zuiderzee hadden geleefd en wiens voornaamste bron van inkomsten, de zoutwatervisserij, in het

³¹ Pauline Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer. S.J. Bouma en de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 123.1 (2010) 53.

³² Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 14.

geding kwam. Er was daarom ook veel protest van de vissersgemeenschappen rondom de Zuiderzee. Vanuit de overheid werden wel speciale regelingen getroffen om de gedupeerde vissers in het gebied tegemoet te komen, zoals de zogenoemde Zuiderzeesteunwet.³³

Het verlies van het belangrijkste middel van bestaan voor de vissers was niet het enige dat verloren ging, het verlies van een cultuur speelde ook een rol. De jaren die volgden na het besluit van het parlement werden gekenmerkt door een steeds sterker besef van het verlies van de Zuiderzeecultuur. De afsluiting van de Zuiderzee viel samen met de hoogtijdagen van de populariteit van de volkscultuur. De Zuiderzeecultuur was dan ook een populair onderwerp onder volkskundigen. De bekendste uiting hiervan kwam van de hand van de al eerder genoemde Dirk Jan van der Ven. In 1928 maakte hij de *Zuiderzeefilm* waarin hij trachtte de cultuur en natuur van het voormalige Zuiderzeegebied in beeld te brengen, die door de afsluiting verloren zou gaan. De jaren dertig van de twintigste eeuw werden gekenmerkt door een enorme publicatiestorm over de Zuiderzeecultuur.³⁴ Veel kranten en andere bladen besteedden aandacht aan dit onderwerp.

De aandacht voor de Zuiderzeecultuur was echter niet nieuw. Ook in voorgaande eeuwen stond deze cultuur reeds in de belangstelling. Vooral in de negentiende eeuw was de Zuiderzeecultuur een populair onderwerp onder kunstenaars en intellectuelen. Voor deze groep was de Zuiderzeecultuur een aantrekkelijk exotisch oord door de klederdrachten en traditionele cultuur, getuige ook de vele schilderijen uit die tijd. Aanzichten van het 'pittoreske' Volendam of Marken waren gewillige onderwerpen.³⁵ De negentiende eeuw werd gekenmerkt door een hang naar het exotische waar het bekende orientalisme een uiting van was, maar ook de ontluikende volkscultuur werd soms op deze manier aanschouwd door intellectuelen en kunstenaars.³⁶ Door de aandacht die de Zuiderzeecultuur kreeg in de negentiende eeuw kwamen eveneens de eerste toeristen naar dit gebied om deze traditionele cultuur te aanschouwen. Voor de afsluiting van de Zuiderzee bestond er al interesse voor deze cultuur door hoofdzakelijk buitenstaanders en was het een toeristische trekpleister. In de twintigste eeuw, toen de plannen voor afsluiting van de Zuiderzee zich steeds verder ontwikkelden, werd deze

³³ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 15.

³⁴ Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 54.

³⁵ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 82.

³⁶ Simon Gunn, *History and Cultural Theory* (Harlow: Pearson Education Limited, 2006) 160-161.

cultuur ook door Nederlandse volkskundigen ontdekt. Volgens hen dreigde er een cultuur verloren te gaan waardoor er een publicatiestorm over dit onderwerp op gang kwam en de belangstelling voor deze cultuur enorm toenam in Nederland.

Wat was de Zuiderzeecultuur

De angst voor het verlies van een cultuur speelde een grote rol bij het uiteindelijk op te richten Zuiderzeemuseum. Plaatsen als Harderwijk, Volendam, Enkhuizen, Marken en Urk leefden veelal van de visserij. Deze vissersgemeenschappen werden gekenmerkt doordat ze gelovig en traditioneel ingesteld waren. De afsluiting van de Zuiderzee maakte aan dit bestaan in zoverre een einde doordat veel vissers andere vormen van levensonderhoud moesten gaan zoeken.³⁷ Van al deze voormalige vissersplaatsjes beschikt alleen Urk nog over een grote vissersvloot. Hier zijn ook nog enkele kenmerken terug te vinden die typerend waren voor de Zuiderzeecultuur zoals gelovigheid, traditiegetrouw en grote sociale controle.³⁸

In hoeverre deze cultuur zich had kunnen handhaven als de Zuiderzee wel was blijven bestaan, blijft maar de vraag. Veel van de voormalige gemeenschappen hadden niet kunnen ontkomen aan de modernisering. De opkomst van de motorboten in de visserij is één van de veranderingen waar men mee te maken zou hebben gekregen.³⁹ Daarnaast speelde ook mee dat in veel gemeenschappen het verlies van een cultuur in eerste instantie niet hetgeen was waar men zich zorgen over maakte. Veel vissers waren alleen bezig met het hoofd boven water te houden. Sommigen gingen stug door met vissen en anderen probeerden andere middelen van bestaan op te bouwen.⁴⁰ Het besef dat er een cultuur verloren zou gaan was niet de dagelijkse gespreksstof van de meeste vissers. Dit was vooral een zaak van buitenstaanders. De belangstelling van deze buitenstaanders zorgde ervoor dat de gemeenschap zelf uiteindelijk bewust werd gemaakt van de verloren cultuur.⁴¹

Een museum om de cultuur te bewaren?

Deze buitenstaanders waren ervan overtuigd dat er een cultuur verloren dreigde te

³⁷ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 13.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, 16.

⁴⁰ Ibidem, 25.

⁴¹ Ibidem, 33.

gaan en de noodzaak om deze cultuur te bewaren in een museum werd steeds vaker uitgesproken. In 1926 kwam de toenmalige directeur van het Rijksprentenkabinet met het idee om een museum op te richten over de Zuiderzeecultuur.⁴² Dit idee werd echter niet verder uitgewerkt. In Enkhuizen was men ook al een tijdje actief bezig met plannen voor een op te richten museum. In 1930 werd daar een tentoonstelling gehouden, de Zuiderzee Visserij Tentoonstelling.⁴³ Het plan om een museum op te richten kreeg concretere vormen toen in 1934 de Stichting Zuiderzee-Museum Enkhuizen in het leven werd geroepen die zich ten doel had gesteld een museum te openen over de Zuiderzeecultuur. Vijf jaar later werd de eerste tentoonstelling gehouden.⁴⁴ Hieruit blijkt dat er meerdere groepen bezig waren met het plannen van een museum, gewijd aan de verloren Zuiderzeecultuur. De ideeën werden pas echt concreet gemaakt en uitgewerkt tijdens de Tweede Wereldoorlog. De ontwikkelingen voor een op te richten museum kwamen hierdoor in een stroomversnelling.

De ontwikkelingen in de Tweede Wereldoorlog

Op 16 september 1942 werd de achttiende Monumentendag gehouden met als onderwerp de Zuiderzee en de teloorgang van de Zuiderzeecultuur. In de bijeenkomst concludeerde men dat, door de drooglegging, een uniek monument van Nederland verloren ging. Een Zuiderzeemuseum was dan ook een logische volgende stap.⁴⁵ De overheid, gerepresenteerd in het departement van Opvoeding, Wetenschap en Cultuurbescherming (O.W.C.) deelde de gedachte dat dit stukje Nederlandse erfgoed een plek verdiende in een museum. Tijdens de Monumentendag werd de noodzaak van een museum in een helder betoog door de toenmalige directeur van het Nederlandse Openluchtmuseum, S.J. Bouma, verwoord.⁴⁶ Hierin betoogde hij onder andere dat het nieuwe op te richten museum een cultuurbeschermende en cultuurbrengende taak zou moeten hebben.⁴⁷

De aanwezigen waren onder de indruk van de woorden van Bouma en hij kon op hun instemming rekenen. Bouma was sinds 1 maart 1942 directeur van het Nederlandse

⁴² Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 53.

⁴³ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 98.

⁴⁴ Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 53.

⁴⁵ Ibidem, 49.

⁴⁶ Ibidem, 50.

⁴⁷ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 99.

Openluchtmuseum.⁴⁸ Hij had zich voor zijn directeurschap al bezig gehouden met de mogelijkheid voor de oprichting van een Zuiderzeemuseum.⁴⁹ Toen hij eenmaal directeur was van het Openluchtmuseum, heeft hij overwogen om een afdeling Zuiderzee toe te voegen aan het museum. Hij realiseerde zich echter snel dat zo'n afdeling het beste in een voormalige Zuiderzeeplaats paste en niet in een bosrijke omgeving zoals in Arnhem het geval was.⁵⁰ Bouma was een enthousiasteling die zowel in zijn functie als directeur van het Nederlands Openluchtmuseum en voor het nieuw op te richten museum, energiek en vol vertrouwen te werk ging.

Na de Monumentendag werd er in 1943 een rapport uitgebracht door de Rijkscommissie over de stichting van een Zuiderzeemuseum. Hierin stonden adviezen over bijvoorbeeld de plaatsbepaling en participatie van de lokale bevolking.⁵¹ Uit het rapport kwamen drie plaatsen naar voren als mogelijk interessant; Enkhuizen, Harderwijk en Amsterdam. Harderwijk had als voordeel relatief dichtbij Arnhem te liggen, waardoor het kon dienen als filiaal van het Openluchtmuseum. Amsterdam beschikte over een goed ontwikkeld toerisme, veel deskundigen en een actieve lokale overheid.⁵² De Rijkscommissie gaf in het rapport de voorkeur aan Enkhuizen. Dit zou de ideale plaats zijn door de vele mogelijkheden die de plaats bood en de enthousiaste lokale bevolking die zich al eerder positief had uitgesproken voor een mogelijk op te richten museum over de Zuiderzeecultuur.⁵³

Voor het nieuwe op te richten museum moest ook nog een passende museumvorm gevonden worden. Een openluchtmuseum werd gezien als meest wenselijk, waarin plaats was voor de karakteristieke huizen van de Zuiderzeecultuur.⁵⁴ Bouma zelf was al bezig met de vormgeving van het museum. Hij had twee verzamelgroepen bedacht, groep A en groep B. Groep A zou in het binnenmuseum worden tentoongesteld en zou hoofdzakelijk de geschiedenis van zeven eeuwen Zuiderzee presenteren. Groep B zou een buitenmuseum moeten worden, georiënteerd op water en gebouwd rondom een havenkom waar de karakteristieke panden van het voormalige Zuiderzeegebied geplaatst konden worden.⁵⁵

⁴⁸Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 53.

⁴⁹Ibidem.

⁵⁰Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 98.

⁵¹Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 55.

⁵²Ibidem, 56.

⁵³Ibidem, 55.

⁵⁴Ibidem, 50.

⁵⁵Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 100-101.

Een nadeel was dat deze plannen, adviezen en rapporten gemaakt waren gedurende de bezetting. Men wist niet wat de Nederlandse overheid met de plannen zou doen na het beëindigen van de bezetting. Iedereen was zich er wel van bewust dat men zich hier bezig hield met de volkskunde die in de Tweede Wereldoorlog door de Duitsers werd misbruikt voor allerlei rassentheorieën.⁵⁶ Had het museum ook kans van slagen na de Tweede Wereldoorlog?

Komt het museum er wel of niet?

De plannen voor het Zuiderzeemuseum werden wel enigszins vertraagd door het einde van de bezetting, maar het idee om een Zuiderzeemuseum op te richten had een vaste voet aan de grond gekregen. Op de rijksbegroting van 1946 was een bedrag van 25.000,- gulden gereserveerd voor het nieuwe museum in Enkhuizen. Hierin werd beoogd dat het een nationale plicht was om voor het nageslacht een duidelijk beeld te bewaren van de verdwijnende Zuiderzeecultuur.⁵⁷ De plannen konden worden voortgezet, maar het was nog niet helemaal duidelijk wat de rol van Bouma hierbij zou worden.

Na de oorlog kreeg Bouma het zwaar te verduren doordat er diverse aanklachten tegen hem waren ingediend. Zijn politieke betrouwbaarheid werd in twijfel getrokken. In het algemeen werd de volkscultuur na de Tweede Wereldoorlog veelal negatief bejegend. Het misbruiken van de volkscultuur in de jaren dertig en veertig droeg niet bij aan een positief beeld van de volkscultuur en hierdoor werd de volkscultuur lange tijd als besmet gezien. Langzamerhand is de discipline gedeconstrueerd en is men begonnen met een nieuwe start voor de volkscultuur of beter gezegd de Nederlandse etnologie. Vlak na de beëindiging na de Tweede Wereldoorlog werd iemand die mogelijk banden had met het nationaal socialisme en zich bezig hield met de volkscultuur echter nog met argusogen aangekeken. Op 8 januari 1947 moest Bouma zich voor het Tribunaal verantwoorden. Twee weken later volgde de uitspraak waarin alle aanklachten als ongegrond werden afgedaan en hij werd vrijgesproken. Bouma kon zich weer gaan concentreren op het nieuwe museum en dit gaf hem hernieuwde energie.⁵⁸

De daadwerkelijke realisering van de plannen voor het openen van een Zuiderzeemuseum kwamen steeds dichterbij. Bouma was tijdens de periode voor het Tribunaal verder gegaan met zijn ideeën voor het Zuiderzeemuseum. Hij had plannen

⁵⁶ Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 57.

⁵⁷ Ibidem, 58.

⁵⁸ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 143.

gemaakt voor het inrichten van het Peperhuis, waar een deel van het binnenmuseum gevestigd zou moeten worden. Bouma was intussen zo betrokken en enthousiast bezig met het Zuiderzeemuseum dat het niet meer dan logisch leek om hem te benoemen tot de eerste directeur, ook Bouma zelf prefereerde dit.⁵⁹ Op 16 januari in 1948 werd Bouma, door koninklijk besluit, benoemd tot directeur van het Zuiderzeemuseum.

Het museum werd een zelfstandig museum en geen onderdeel van het Nederlandse Openluchtmuseum. Op 1 juli 1950 werd het museum officieel geopend. In eerste instantie bestond het museum alleen uit een binnenmuseum gevestigd in het Peperhuis, maar de plannen voor een buitenmuseum waren reeds in detail uitgewerkt door Bouma. Het idee was ook dat de Zuiderzeecultuur het beste gerepresenteerd kon worden in de vorm van een openluchtmuseum. Het bleek echter een zeer kostbaar project en Bouma had niet kunnen weten dat zijn ambitieuze plannen pas in 1983 helemaal voltooid zouden worden met de opening van het buitenmuseum.⁶⁰

Deelconclusie: het Zuiderzeemuseum waar de verloren Zuiderzeecultuur werd bewaard

De ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum kenmerkt zich door het besef dat er een cultuur verloren ging door de afsluiting van de Zuiderzee. De opkomst van de volkscultuur droeg hier in zoverre aan bij dat het onderwerp veel aandacht kreeg van volkskundigen. Met name in de jaren twintig en dertig was de Zuiderzeecultuur een populair onderwerp in Nederland, gezien de stroom aan publicaties hierover. Velen waren ervan overtuigd dat dit stukje cultuur, dat zo lang onderdeel was geweest van de Nederlandse geschiedenis, bewaard moest blijven voor het nageslacht. De musealisering van de volkscultuur speelde ook een grote rol. De plattelandscultuur had al een plaats gekregen in het Nederlandse Openluchtmuseum in Arnhem en het was toentertijd niet meer dan logisch dat ook de Zuiderzeecultuur een plaats kreeg in een museum. Een openluchtmuseum leek in die tijd de perfecte museumvorm voor een museum dat het dagelijkse leven van een bepaalde regio presenteerde. Hier konden allerlei karakteristieke panden uit het voormalige Zuiderzeegebied worden geplaatst.

In eerste instantie waren de plannen en de ontwikkeling van het nieuwe op te richten museum vooral een zaak van buitenstaanders. Hierbij speelde de overheid ook een grote rol, doordat men daar ook de noodzaak uitsprak voor een op te richten

⁵⁹ Micheels, 'Van zeelucht zilte atmosfeer', 59-60.

⁶⁰ Ibidem, 60-61.

Zuiderzeemuseum. De meeste vissersgemeenschappen waren voornamelijk bezig zich nieuwe middelen van bestaan eigen te maken en niet met het verlies van een cultuur. De voormalige directeur van het Openluchtmuseum S.J. Bouma was druk met het plannen van het nieuw op te richten museum. Veel ideeën over wat het museum zou moeten worden kwamen van zijn hand.

Terugkijkend naar het ontstaan van het museum kan gesteld worden dat bij de oprichting van het Zuiderzeemuseum hier twee belangrijke onderwerpen aan ten grondslag lagen. Ten eerste werd het museum opgericht met het idee om de bedreigde Zuiderzeecultuur te bewaren in een museum voor het nageslacht. Ten tweede leek een openluchtmuseum de beste optie om deze cultuur in te representeren door de vele mogelijkheden die dit museumtype bood. Met de inachtneming van de ontstaansgeschiedenis van het museum kan daarom betoogd worden dat de plannen die oud-directeur Schilp had om het museum te veranderen in een modern museum, conflicteren met de ontstaansgeschiedenis van het museum.

Hoofdstuk 3

'Een museum voor mensen over mensen'. Het Zuiderzeemuseum 1950 - 2006

Introductie

Het Zuiderzeemuseum werd officieel geopend op 1 juli 1950. Ideeën over wat het museum zou moeten worden waren al volop aanwezig voor de opening. De Rijkscommissie bracht op 3 maart 1943 een rapport uit waarin zij betoogde dat het voor haar vaststaat dat er een eigen museumvorm gevonden moest worden waarin de nog resterende onderdelen van Zuiderzeecultuur, voor zover mogelijk, bijeengebracht en tentoongesteld moesten worden op een wetenschappelijk verantwoorde wijze.⁶¹ Hoe ontwikkelde het museum zich verder en wat waren de doelstellingen van het museum? Wat zou het museum gaan verzamelen om deze Zuiderzeecultuur te presenteren op een museale wijze? Is het museum een product van de jaren dertig of heeft het museum ook nu nog bestaansrecht? Verder wordt gekeken naar de realisatie van het buitenmuseum. Hoe verliep de totstandkoming en wat waren de doelstellingen van het buitenmuseum? Deze vragen zullen in dit hoofdstuk aan de orde komen en zullen een korte en beknopte geschiedenis van het museum schetsen. Dit hoofdstuk zal bijdragen aan de onderzoeksvraag of de kritiek die het museum bijna zestig jaar later na de opening te verduren kreeg, terecht was.

Zuiderzeemuseum: een product van de tijdsgeest?

In het jaarverslag van 1950 staat kort omschreven waarom het museum werd opgericht: "De afsluiting en drooglegging van de Zuiderzee had als gevolg dat allerlei cultuurhistorische, natuurhistorische en economische waarden verloren zouden gaan en door andere werden vervangen. De bestaansvoorwaarden en leefomstandigheden van een groot deel van de bevolking zou hierdoor ingrijpend veranderen. Dit zou zich uiten in levensstijl, zeden en gebruiken, klederdracht, visserij en scheepvaart. De culturele eenheid die zich in dit gebied door de eeuwen heen had gevormd zou veranderen."⁶² Het museum moest laten zien dat de Zuiderzee een belangrijke plaats had vervuld in de Nederlandse geschiedenis die niet vergeten mocht worden. De sporen van deze

⁶¹ S.J. Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950* (Enkhuizen 1950) 1.

⁶² Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950*, 4.

geschiedenis werden steeds sneller uitgewist en daarom was een museum op zijn plaats.⁶³

De redenen die hierboven genoemd werden over het hoe en waarom van de oprichting van het Zuiderzeemuseum, zijn nogal eens bekritiseerd. Het museum zou zich in een constante identiteitscrisis bevinden doordat de argumenten voor de oprichting ontstaan waren in een tijd van de hoogtijdagen van de volkscultuur. Toen deze eenmaal voorbij waren leken de redenen voor de oprichting eigenlijk niet meer gerechtvaardigd. Voormalig directeur Erik Schilp beweerde zelfs dat wij tegenwoordig niet meer zouden investeren in een oprichting van een museum als het Zuiderzeemuseum.⁶⁴

Wellicht is een vergelijking met de UNESCO en de werelderfgoedlijst wel op zijn plaats. Een van de doelstellingen van de UNESCO is het waarborgen van materieel en immaterieel erfgoed. Hierbij kan het zowel om menselijke creaties gaan als om natuurgebieden. Dit erfgoed wordt beschouwd als onvervangbaar, uniek en eigendom van de hele wereld.⁶⁵ Toen de afsluiting van de Zuiderzee plaatsvond bestond deze organisatie nog niet, maar aan de oprichting van het Zuiderzeemuseum lagen wel dezelfde doelstellingen ten grondslag. Het erfgoed dat verloren ging werd beschouwd als uniek, onvervangbaar en een uiting van een stukje Holland dat voor de afsluiting al een grote aantrekkingskracht op buitenlandse bezoekers had. Voor latere generaties zou dit erfgoed gewaarborgd moeten blijven. Het behouden was door de afsluiting van de Zuiderzee niet meer mogelijk, maar het doorgeven aan latere generaties door middel van een museum was een alternatief. Dat het museum in deze tijd geen kans van slagen zou kunnen hebben is onterecht. Het hele bestaan van de UNESCO werelderfgoedlijst en de recente lijst voor immaterieel erfgoed bewijst juist het tegenovergestelde. Ook in de huidige maatschappij heeft het museum wel degelijk bestaansrecht.

Veranderende doelstellingen en functies

De doelstellingen en functies die men in eerste instantie voor ogen had, werden soms door het museum enigszins aangepast. Een voornemen dat gelijk grote vertraging opliep bij de opening van het museum was de totstandkoming van het buitenmuseum. Het binnenmuseum was sneller binnen enkele jaren te realiseren dan het kostbare en

⁶³ Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950*, 4.

⁶⁴ Erik Schilp, 'Van de hoofdredacteur', *Land of Water* 4 (2007) 3.

⁶⁵ Zie UNESCO, 'Werelderfgoed' (versie 26 april 2011), <http://www.unesco.nl/themas/cultuur/werelderfgoed-1> (25 mei 2011).

tijdroevende buitenmuseum. Het museum bestond in het begin dan ook alleen uit een binnenmuseum en was gevestigd aan de Wierdijk in het Peperhuis. In 1954 breidde het museum uit met twee panden aan de Oosterhaven en in 1956 met een extra pand aan de Wierdijk. Verder werden in 1968 twee voormalige pakhuizen aan de Wierdijk volledig herbouwd voor het museum.⁶⁶ Het museum is altijd erg publieksgericht gebleken. Bij het uitbreiden van panden lette men erop dat de panden bereikbaar en aantrekkelijk waren, zodat het een groot publiek zou aanspreken.⁶⁷

Het binnenmuseum had het karakter van een leermuseum, geheel volgens de plannen van Bouma. Door de uitbreiding van het museum met meerdere panden konden steeds meer plannen worden gerealiseerd.⁶⁸ In 1956 werd een nieuwe tentoonstelling geopend met interieurs van typische kamers uit het Zuiderzeegebied aangevuld met poppen in klederdracht. Deze zogenoemde stijlkamers waren exemplaren uit Spakenburg, Volendam, Marken, Zaandam, Urk en natuurlijk kon Hindeloopen niet ontbreken. De stijlkamers bleken enorm geliefd onder de bezoekers.⁶⁹ Gezien de populariteit van de Hindeloperkamer bij de wereldtentoonstelling was het niet heel verwonderlijk dat het publiek deze tentoonstelling erg kon waarderen. Vooral in de jaren vijftig werd er veel aangekocht in het kader van de wooncultuur uit het voormalige Zuiderzeegebied. De bezoekersaantallen klommen ook gestaag en in 1956 werd de grens van 20.000 bezoekers ruimschoots overschreden.⁷⁰

Na de oprichting werd ook begonnen met het op wetenschappelijke wijze omschrijven van de museumobjecten.⁷¹ De wetenschappelijke afdeling van het museum richtte zich op allerlei uiteenlopende onderwerpen, waarbij er extra veel aandacht werd besteed aan de scheepvaart en de visserij.⁷² In de beginfase trachtte het museum een wetenschappelijk verantwoord museum te worden, zoals gesteld door de Rijkscommissie in 1943. Naarmate de jaren vorderden, werd het steeds lastiger om dit te realiseren. Door bezuinigingen in de jaren zeventig moest de wetenschappelijke afdeling flink inkrimpen. De afdeling was verantwoordelijk voor het bijeenbrengen en in kaart brengen van elementen uit de traditionele materiële volkscultuur. Door

⁶⁶ Patrick Spijkerman, *Zuiderzeemuseum. Een museum voor mensen over mensen* (Den Haag 1998) 11.

⁶⁷ Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950*, 5.

⁶⁸ G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1958* (Enkhuizen 1958) 1.

⁶⁹ Spijkerman, *Zuiderzeemuseum*, 13-14.

⁷⁰ S.J. Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1956* (Enkhuizen 1956) 1.

⁷¹ Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950*, 13.

⁷² Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1956*, 7.

onderbezetting was men niet in staat diepgaand historisch onderzoek te doen naar bijvoorbeeld de ontwikkeling en verspreiding van bepaalde elementen uit de Zuiderzeecultuur.⁷³ Kenmerkend voor dit beleid was dat tot 1990 het depot van het museum onder beheer stond van slechts één medewerker. De administratie was daardoor zeer gebrekkig en vaak niet eens bijgehouden.⁷⁴

Het museum worstelde van tijd tot tijd ook met de vraag hoe men de Zuiderzeecultuur het beste kon presenteren aan het publiek. Dit had grotendeels te maken met de vertraging van het buitenmuseum. In de beginjaren had het museum nog de doelstelling om een cultureel centrum te worden. Er werd een podium gebouwd waar culturele festiviteiten werden georganiseerd met voorstellingen in het kader van poppenspelen, volksliederen en danskunst.⁷⁵ Immaterieel erfgoed speelt bij een cultuurhistorisch museum natuurlijk een grote rol. Wellicht dat het museum op deze manier hier een invulling aan wilde geven omdat theatervoorstellingen of demonstraties, die zo goed zouden passen in het buitenmuseum, nog niet mogelijk waren.

In de jaren vijftig was het idee ontstaan om natuurhistorische en historisch-geografische afdelingen met aquaria en diorama's toe te voegen aan de collectie. Er werd zelfs in de jaren tachtig een collectie opgezette vogels teruggevonden in het depot.⁷⁶ Het museum experimenteerde regelmatig met verschillende opstellingen die soms niet bij het museum pasten of een beetje commercieel aandeden. Toen er in de jaren vijftig nog sprake was van het aanleggen van de Markerwaard, speelde het museum hier handig op in door een rondvaartboot voor de bezoekers in te zetten om de werkzaamheden te kunnen aanschouwen, dit was erg populair.⁷⁷ Het museum had zelfs in 1954 een idee om een heus botenhuis in het water te bouwen, maar kreeg hiervoor geen vergunning.⁷⁸

Bezoekers en het Zuiderzeemuseum

Zoals uit voorgaande paragrafen bleek, speelde het publiek een belangrijke rol in het museum, waarbij men trachtte de Zuiderzeecultuur zo aansprekend mogelijk te presenteren aan de bezoekers. Het Zuiderzeemuseum werd hierdoor steeds populairder

⁷³ G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1973* (Enkhuizen 1973) 1.

⁷⁴ Spijkerman, *Zuiderzeemuseum*, 13.

⁷⁵ G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1957* (Enkhuizen 1957) 1.

⁷⁶ Spijkerman, *Zuiderzeemuseum*, 14.

⁷⁷ Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1958*, 1.

⁷⁸ *Ibidem*, 9.

onder bezoekers. Toen het museum in 1950 zijn deuren opende mocht het dat jaar 13.279 bezoekers verwelkomen.⁷⁹ In 1961 waren de aantallen al meer dan verdubbeld en kwamen er zo'n 50.000 bezoekers naar het museum.⁸⁰ De toenemende bekendheid van het museum zorgde ervoor dat het museum steeds meer publiek trok. Het is echter niet zo dat de aantallen elk jaar systematisch stegen. De bezoekersaantallen van het museum schommelden van tijd tot tijd. In sommige jaren liepen de bezoekersaantallen weer terug om vervolgens weer aan te trekken, veelal afhankelijk van het weer en de tentoonstellingen. Tot de jaren zestig was het museum alleen geopend in de zomermaanden en een regenachtige zomer stond garant voor meer bezoekers. In 1969 werd besloten dat het museum ook in de wintermaanden geopend zou zijn en dit zorgde voor meer bezoekers. In de jaren zeventig werd de grens van 100.000 bezoekers per jaar overschreden.⁸¹ Dit is redelijk uniek voor een regionaal georiënteerd museum dat niet centraal gelegen is.

In het algemeen vertonen de bezoekersaantallen vanaf de opening een stijgende lijn tot de jaren negentig, met fluctuaties ertussen. Nieuwe tentoonstellingen zoals de Schepenhal waren erg populair. Deze werd opgeleverd in 1966. Daarnaast waren de stijlkamers een belangrijk onderdeel van het museum en er werd alles aan gedaan om deze kamers zo authentiek mogelijk aan het publiek te presenteren.⁸² De stijlkamers en de Schepenhal waren echte publiekstrekkers. Deze tentoonstellingen geven ook een beeld van het voormalige Zuiderzeegebied en het is al gebleken dat bezoekers deze vooropgezette beelden erg konden waarderen. De bezoeker kon een kijkje nemen in de Hindeloperkamer of een rondje maken door de Schepenhal. Deze tentoonstellingen waren goede alternatieven voor het buitenmuseum.

Het museum is historisch gezien sterk verbonden aan de plaats Enkhuizen. In het vorige hoofdstuk viel te lezen dat men in Enkhuizen al druk bezig de mogelijkheden te onderzoeken voor een op te richten museum die de verdwijnende Zuiderzeecultuur zou representeren. Veel gebouwen, zoals het Peperhuis, zijn door firma's afkomstig uit Enkhuizen geschonken aan het museum.⁸³ De bewoners van Enkhuizen zijn zeer betrokken geweest bij het museum. Dit bleek ook uit de vele schenkingen die het

⁷⁹ Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950*, 1.

⁸⁰ G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1961* (Enkhuizen 1961) 1.

⁸¹ G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1969* (Enkhuizen 1969) 1.

⁸² G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1965* (Enkhuizen 1965) 3.

⁸³ Scharloo, *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, 4.

museum kreeg vanuit deze gemeenschap.⁸⁴ Het museum zelf organiseerde ook meerdere malen tentoonstellingen over Enkhuizen zelf, waarbij intensief werd samengewerkt met de Historische Vereniging Enkhuizen.⁸⁵ Uit de eigen omgeving heeft het museum ook de meeste kans op herhalingsbezoek.

De plannen, doelstellingen en totstandkoming van het buitenmuseum

Tentoonstellingen als de Schepenhal en de stijlkamers gaven alvast een voorproefje op het nog te realiseren buitenmuseum. De komst van dit buitenmuseum liet lang op zich wachten en de totstandkoming kan geschetst worden aan de hand van de drie fasen, de ontwikkeling van het idee van 1930 tot 1948, de ontwikkeling van de plannen van 1948 tot 1965 en de uitvoering van de plannen van 1965 tot 1983. In 1965 werd begonnen met het plannen van het buitenmuseum door de vereniging Vrienden van het Zuiderzeemuseum die hiervoor van het ministerie de opdracht had gekregen.⁸⁶ Volgens het ministerie zou het buitenmuseum binnen tien jaar voltooid moeten zijn. Dit bleek achteraf niet haalbaar, de oorzaak was van financiële aard. De kosten van arbeid en materiaal nam alleen maar toe en het onderhoud van de panden, tuinen en dergelijke was groter dan aanvankelijk gedacht.⁸⁷ In het jaarverslag van 1971 was het museum sceptisch over het realiseren van het buitenmuseum. Men ging er vanuit dat het een ernstige vertraging zou oplopen, wat vooral te wijten viel aan bezuinigingen vanuit de overheid.⁸⁸

De plannen voor het buitenmuseum waren al uitgewerkt door de eerste directeur van het museum S.J. Bouma. In het jaarverslag van 1950 schreef hij het volgende over het doel van het buitenmuseum: “Het buitenmuseum zal een museumdorp worden met gebouwen waarin gewoond en gewerkt kan worden. Het bevolken van dit dorp zal geschieden met hulp en samenwerking van de Rijksdienst en de uitvoering van de Zuiderzeesteunwet. In dit museum zullen de daar wonende vissers weer uitvaren om te vissen en hier zullen de verzorgende en afhankelijke bedrijven in natura hun werk blijven doen waardoor een ‘levend museum’ zal ontstaan, waarin althans een deel van de onmisbare sfeer behouden kan blijven.”⁸⁹

⁸⁴ Scharloo, *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, 4.

⁸⁵ G.R. Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1971* (Enkhuizen 1971) 1.

⁸⁶ Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1965*, 3.

⁸⁷ U.E.E. Vroom, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1975* (Enkhuizen 1975) 145.

⁸⁸ Kruissink, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1971*, 1.

⁸⁹ Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950*, 5.

Bouma wilde een stukje Zuiderzeecultuur bewaren en beschermen in het buitenmuseum, zodat de cultuur niet verloren zou gaan. Op deze doelstelling is later veel kritiek gekomen en het bleek achteraf ook onuitvoerbaar. Sommigen meenden dat deze doelstelling het probleem van het buitenmuseum omvatte: een levend museum dat een cultuur wilde bewaren. Hoewel deze doelstelling als onrealiseerbaar kan worden omschreven, is het idee dat Bouma had helemaal niet zo vreemd. Het bedreigde immateriële erfgoed waarborgen door het vast te leggen is ook tegenwoordig actueel, denk aan de lijst voor immaterieel erfgoed.⁹⁰ Zoals eerder is aangekaart, is de UNESCO een van de grootste organisaties die zich inzet voor het behoud van culturen en culturele diversiteit. De UNESCO springt tegenwoordig in de bres voor culturen die dreigen te verdwijnen, in de tijd van Bouma was van dit alles geen sprake. De plannen die Bouma voor het buitenmuseum had, zijn wellicht helemaal niet zo vreemd als ze vergeleken worden met de hedendaagse bezigheden van de UNESCO.⁹¹

Gedurende het proces van de totstandkoming stond dan ook vast dat het buitenmuseum een levendig karakter zou moeten hebben. In meerdere jaarverslagen, zoals in 1975, werden de doelstellingen voor het buitenmuseum nog eens uiteengezet. In het buitenmuseum moest een beeld gegeven worden van de woon- en werkcultuur van de gemiddelde bewoner van het gebied tussen 1800 en 1930.⁹² De objecten die daar tentoongesteld zouden worden, waren niet zozeer vanuit wetenschappelijk of architectonische oogpunten interessant, maar vooral vanuit een cultuurhistorisch oogpunt.⁹³ Deze cultuur had haar eigen specifieke kenmerken die moeilijker te onderkennen, kopiëren of te reconstrueren zijn dan die van een beter gesitueerde bevolkingslaag.⁹⁴

In de jaren zeventig liep het buitenmuseum flink veel vertraging op. Dit had een aantal redenen en dat betekende financiële tegenslagen. Het geïnvesteerde geld in het buitenmuseum leverde geen rendement op. Bij de realisatie van het buitenmuseum zijn meerdere complete woonhuizen verscheept om een plaats te krijgen in het openluchtgedeelte. In 1971 werd het eerste volledige woonhuis vanuit Vollenhove

⁹⁰ 'Intangible Heritage List'(versie onbekend)

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011> (geraadpleegd 20 juni 2011).

⁹¹ Zie 'Ojkanje singing' (versie 2010) <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&USL=00320> (geraadpleegd 20 juni 2011).

⁹² Vroom, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1975*, 145.

⁹³ Vroom, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1975*, 145.

⁹⁴ Ibidem, 148.

verscheept naar het museum. Vele huizen en gebouwen uit het voormalige Zuiderzeegebied, die anders gesloopt zouden worden, vonden een plekje in het buitenmuseum.⁹⁵ Deze panden hadden veel onderhoud nodig en dit vergde financieel veel van het museum. Sommige gebouwen moesten zelfs helemaal herbouwd worden.⁹⁶

Naast deze financiële tegenslagen waren er nog een aantal ontwikkelingen gaande die niet gunstig waren voor het museum. In de jaren zeventig nam de belangstelling voor het verleden steeds meer toe waardoor gebouwen die voorheen als krotten werden gezien, nu als waardevol werden beschouwd. Veel van deze panden kregen een monumentenstatus toegewezen en dit had gevolgen voor het museum die deze 'krotten' vaak opkocht voor een plaats in het buitenmuseum. Dit betekende dat een groot deel van het buitenmuseum uit authentieke panden zou bestaan, maar ook dat er meerdere replica's te vinden zouden zijn.⁹⁷ Hoewel het in eerste instantie de bedoeling was dat het buitenmuseum een periode zou bestrijken van 1800 tot 1932, werd toch besloten een striktere periode te nemen, namelijk van 1890 tot 1932.⁹⁸

Het buitenmuseum werd uiteindelijk in 1983 voltooid en voor publiek opengesteld. Door de opening van het buitenmuseum verschoof de aandacht de eerste jaren geheel op dit gedeelte van het museum, waardoor het binnenmuseum naar de achtergrond verdween. In 1990 werd daarom begonnen met een grondige restauratie van het binnenmuseum dat broodnodig aan verbouwing toe was. Ook werden de achterstanden qua administratie in de depots aangepakt en werd er orde op zaken gesteld. Al deze werkzaamheden werden in 1998 voltooid.⁹⁹ Door de opening van het buitenmuseum werden uiteindelijk de plannen van Bouma voltooid en was het Zuiderzeemuseum compleet. Door de combinatie van een binnen- en buitenmuseum wilde het museum cultuurhistorische processen inzichtelijk maken voor bezoekers door toegankelijkheid en herkenbaarheid. Het Zuiderzeemuseum wilde een museum zijn voor mensen over mensen.¹⁰⁰

⁹⁵ Ferry Walberg, *Herbouwd verleden. Ontstaan van het buitenmuseum 1942-1983* (Enkhuizen) 36.

⁹⁶ Vroom, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1975*, 148.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Walberg, *Herbouwd verleden*, 36-37.

⁹⁹ Spijkerrman, *Zuiderzeemuseum*, 16.

¹⁰⁰ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 10.

Het verzamelbeleid van het Zuiderzeemuseum tot 2006

Het verzamelbeleid van het Zuiderzeemuseum heeft de afgelopen jaren veel kritiek gekregen. Het museum zou stilstaan in de tijd en vasthouden aan de doelstellingen die in 1948 waren gemaakt. Tijdens de oprichting had het verzamelbeleid natuurlijk alle urgentie. De sporen van deze cultuur zouden snel worden uitgewist en daarom was het van belang dat het museum snel handelde om allerlei objecten te verzamelen, voordat deze zouden verdwijnen.¹⁰¹ De wooncultuur en de visserij waren belangrijke en populaire thema's voor het museum die het publiek kon waarderen, denk aan de al eerder genoemde tentoonstellingen in het kader van deze onderwerpen.¹⁰² Ook beschikte het museum over een grote collectie omtrent de walvisvaart. Dit gebied was interessant, omdat de Nederlandse walvisvangst in de zeventiende en achttiende eeuw vooral plaatsvond vanuit het Zuiderzeegebied.¹⁰³

De strijd tegen het water, kenmerkend voor het Zuiderzeegebied, werd een belangrijk thema in het museum. Verder was er plek voor kunstnijverheid, volkskunst en kleding die het imago van de Zuiderzeecultuur hebben bepaald. Vaak werden deze typische uitingen zelfs gepromoveerd tot nationaal erfgoed, zoals bijvoorbeeld de Volendammer klederdracht.¹⁰⁴ Daarnaast werden ook wel enkele kunsthistorische objecten verzameld, zoals schilderijen die met name in de negentiende waren gemaakt.¹⁰⁵ Gesteld kan worden dat men trachtte nog zoveel mogelijk aspecten van het rijke en fleurige volksleven voor komende generaties te bewaren. Veel vissers hebben oud materiaal geschonken aan het Zuiderzeemuseum. Veel spullen uit oude visserhuisjes werden geschonken aan het museum en als waardevol beschouwd, de Zuiderzeecultuur moest gekoesterd en bewaard blijven.¹⁰⁶ In de eerste twee decennia groeide de collectie van het museum snel waardoor ook meer ruimte nodig was om de collectie in te huisvesten.¹⁰⁷ De collectie schepen was sinds het bestaan van het museum flink gegroeid, maar vele kwamen in slechte staat binnen en vroegen dus veel onderhoud. Het museum is er in zijn verzamelbeleid altijd op gericht geweest om objecten te kiezen die iets zeggen over de Zuiderzeegeschiedenis.¹⁰⁸ Hier werd echter

¹⁰¹ S.J. Bouma, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950* (Enkhuizen 1950) 5.

¹⁰² Scharloo, *Zuiderzeemuseum*, 20.

¹⁰³ *Ibidem*, 30.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 58.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 37.

¹⁰⁶ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 31.

¹⁰⁷ Spijkerrman, *Zuiderzeemuseum*, 7.

¹⁰⁸ Scharloo, *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, 3.

wel een datum aan verbonden, tot 1932 bij de voltooiing van de Afsluitdijk. Op zich is dit niet heel vreemd, want het museum moest urgent een collectie samenstellen en een duidelijk beleid (tot 1932) maakte het wellicht eenvoudiger om doelgerichter te werk te gaan. Jammer genoeg heeft men er in latere jaren niet nog eens kritisch naar gekeken. Hierdoor is het museum blijven hangen in het urgente verzamelbeleid opgesteld in 1948.

Een groot verschil betreffende het verzamelbeleid in vergelijking met meer traditionele musea is dat het museum een cultuurhistorisch museum is. In het museum zijn over het algemeen geen topstukken van kunsthistorische aard te vinden. Er werd juist getracht historische objecten te laten zien die iets zeiden over de cultuur en de geschiedenis van het gebied rondom de voormalige Zuiderzee.¹⁰⁹ Hoewel het museum wel beschikte over een collectie schilderijen, moesten deze vooral iets zeggen over de voormalige Zuiderzeecultuur. Deze stukken werden niet aangekocht vanwege hun kunsthistorische waarde. Door dit verzamelbeleid paste het museum heel goed in het algemene beeld omtrent openluchtmusea als een vreemde eend in de bijt in de wereld van musea. Met de realisatie van het buitenmuseum beschikte het museum eindelijk over dit langverwachte openluchtgedeelte. Wat kon het publiek gaan verwachten van het buitenmuseum?

1983: het openluchtgedeelte en de eerste tekenen van verlevendiging

In 1983 werd het museum officieel geopend voor het publiek. In het buitenmuseum werden vanaf het begin diverse ambachten gedemonstreerd die de Zuiderzeecultuur vertegenwoordigden zoals touwslaan, visroken, smeden en zeilmaken. Veelal hadden deze demonstraties het doel om de vaste presentatie toegankelijker te maken voor het publiek.¹¹⁰ De verlevendiging van het buitenmuseum zou een steeds grotere rol gaan spelen in het beleid. Zo werd in 1986 begonnen met culturele activiteiten die vooral bestonden uit muziek- en theatervoorstellingen in het buitenmuseum. Deze voorstellingen bevatten een poppenkast, straattheater, fanfares, klassieke- en volksmuziekgroepen en draaiorgelmuziek.¹¹¹ Het museum wilde door vernieuwende en

¹⁰⁹ Scharloo, *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld*, 3.

¹¹⁰ Spijkerrman, *Zuiderzeemuseum*, 33.

¹¹¹ U.E.E. Vroom, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1986* (Enkhuizen 1986) 166.

zintuigenprikkelende overdrachtstechnieken de presentatie toegankelijker en herkenbaarder maken voor het publiek.¹¹²

In 1987 was het museum klaar voor een nieuw beleid aangaande het buitenmuseum. Dit had een aantal redenen. De bezoekersaantallen waren sinds de opening van het buitenmuseum niet gestegen maar gedaald. Daarnaast wilde het museum het verhaal van de Zuiderzeecultuur duidelijker overbrengen op de bezoekers waarbij de educatieve waarde een grote rol moest gaan spelen. Het was daarom tijd voor een nieuwe koers. Het museum ging op zoek naar nieuwe mogelijkheden en ideeën voor een aantrekkelijker museaal aanbod.¹¹³ Het openluchtgedeelte zou een culturele trekpleister moeten worden waar de bezoeker zich even in het verleden waande.

Deelconclusie: een museum voor mensen over mensen?

Het Zuiderzeemuseum heeft ook in de huidige maatschappij bestaansrecht. De doelstellingen die in 1950 werden gemaakt over het hoe en waarom van het Zuiderzeemuseum zijn ook nu nog zeer actueel. Men was ervan overtuigd dat er een uniek en onvervangbaar stukje cultuur verloren ging. Het bestaan van de UNESCO en de meer recentere lijst voor het waarborgen van immaterieel erfgoed bewijst dat er ook in de huidige maatschappij plaats is voor het Zuiderzeemuseum. Het museum is zeker een product van een tijd, maar dat geldt voor heel veel elementen die nu nog onderdeel zijn van onze cultuur en dit betekent niet automatisch dat iets geen bestaansrecht meer heeft.

Het museum is vanaf de oprichting voornamelijk regionaal georiënteerd gebleken met een strikt verzamelbeleid, dit bleek echter voor het publiek geen probleem. Het museum verwierf na verloop van tijd steeds meer bekendheid en de bezoekersaantallen stegen gestaag, hoewel het museum het lang zonder het langverwachte buitenmuseum moest stellen. Het binnenmuseum maakte handig gebruik van enkele museale presentatietechnieken die ontstonden op de negentiende-eeuwse wereldtentoonstellingen, zoals de stijlkamers en de Schepenhof. Bezoekers konden deze manieren van presenteren erg waarderen en deze tentoonstellingen waren grote publiekstrekkers. Het dagelijkse leven van de Zuiderzeecultuur sprak veel bezoekers aan en grote kunsthistorische objecten waren er dan ook niet te vinden. Het gemis van

¹¹² Spijkerrman, *Zuiderzeemuseum*, 32.

¹¹³ G.E.B. Bosch-May, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1987* (Enkhuizen 1987) 155.

het buitenmuseum zorgde ervoor dat het museum soms verschillende activiteiten organiseerde die wellicht niet helemaal bij het museum pasten, zoals poppenspelen en rondvaartboten. Dit had echter geen negatieve invloed en de bezoekers bleven toestromen. Dit is best uitzonderlijk voor een museum dat een klein stukje regionale geschiedenis presenteert. Het museum was bij uitstek een museum voor mensen over mensen.

Het museum hield in meeste gevallen vast aan de doelstellingen gemaakt tijdens de oprichting. Sommige doelstellingen kregen steeds minder prioriteit, zoals de wetenschappelijke afdeling van het museum. Dit had gevolgen voor andere doelstellingen die hierdoor vaak niet meer kritisch onder de loep werden genomen, zoals het verzamelbeleid. Dat het museum hier kritiek op kreeg, is dan ook terecht. De verlevendiging van het museum was een doelstelling die vooral betrekking had op het buitenmuseum. Het was de wens van Bouma om een levendig museumdorp te presenteren waar de bezoekers kennis konden maken met het dagelijkse leven uit de voormalige Zuiderzeecultuur. Na voltooiing van het buitenmuseum was het niet verwonderlijk dat het museum hier gelijk mee aan de slag ging door middel van demonstraties en dergelijke. Toch wilde het museum nog een stap verder gaan met de presentatietechnieken omdat men merkte dat het buitenmuseum soms passief en statisch aandeed. De oplossing werd gevonden in *living history*. Dit concept staat dan ook centraal in de twee volgende hoofdstukken over de theorie en de praktijk van *living history*.

Hoofdstuk 4

Terug in de tijdmachine? Over *living history* in openluchtmusea.

Introductie

De verlevendiging van het buitenmuseum werd een onderdeel van het beleid. Het museum koos voor een nieuw concept in het kader van *living history*. In hoofdstuk vijf wordt gekeken naar de totstandkoming van dit project. In dit hoofdstuk staat echter het concept *living history* centraal. Wat is *living history* en waar kent het concept zijn oorsprong? De eerste tekenen van 'levende' elementen waren al te vinden in tentoonstellingen in de negentiende eeuw. Hoe ontwikkelde *living history* zich en wat is er al over geschreven in de academische wereld? In dit hoofdstuk wordt de historiografie geschetst van de opkomst van de *living history* en wordt gekeken in hoeverre het concept is voorzien van een stevig theoretische basis. Enkele noemenswaardige boeken die zich buigen over de *living history* worden kort behandeld. Wat zijn de positieve en negatieve aspecten van het concept en zijn er nieuwe perspectieven in de wereld van *living history*? Is *living history* een soort tijdmachine waarbij de bezoekers even terug in de tijd stappen om het verleden te aanschouwen zoals het was?

De opkomst van living history in openluchtmusea

Het concept *living history* in combinatie met *first person role play* is ontstaan in openluchtmusea in Amerika.¹¹⁴ Toch waren de eerste 'levendige' elementen al terug te vinden in de eerste openluchtmusea in Europa. Het nieuwe museumtype vond in de jaren dertig en veertig veel navolging in Amerika. Openluchtmusea in Europa en de Verenigde Staten hebben zich echter op een andere manier ontwikkeld. In Europese openluchtmusea bleef de aandacht vooral gericht op de materiële cultuur, ondersteund met demonstraties. In Amerika ging men een stapje verder door ook de immateriële cultuur een gezicht te geven in de vorm van rollenspel.¹¹⁵

Openluchtmusea in Europa die gebruik maken van *living history* zijn veelal geïnspireerd door Amerikaanse openluchtmusea. *First person role play* kwam daar volop

¹¹⁴ Scott Magelssen, *Living History Museums. Undoing History through Performance* (Maryland 2007)70-71.

¹¹⁵ Magelssen, *Living History Museums*, 4.

tot bloei en het bekendste openluchtmuseum die dit toepaste was Plimoth Plantation. Volgens Scott Magelssen¹¹⁶ ontstond deze vorm van *living history* door de opkomst van de sociale geschiedenis in de jaren zestig in Amerika. Musea werden hierdoor ook beïnvloed door niet de triomfen van de geschiedenis te laten zien, maar het gewone alledaagse leven.¹¹⁷ Om dit te kunnen bewerkstelligen was grondiger onderzoek nodig en veel openluchtmusea gingen zeer gedetailleerd te werk aan de hand van de principes van de sociale geschiedenis. Doordat veel openluchtmusea nauwkeurig te werk gingen om alles zo 'authentiek' mogelijk te laten zien was rollenspel in de eerste of derde vorm vaak een goede optie om de bezoeker kennis te laten maken met de verschillende aspecten van het verleden.¹¹⁸ Bij *first person role play* wordt de rol gespeeld alsof men daadwerkelijk een karakter is uit de verbeelde periode uit het verleden. Bij *third person role play* speelt men ook een historisch karakter, echter deze vertelt het verhaal vanuit het heden.

Plimoth Plantation in Amerika

Het Zuiderzeemuseum en het project 'Urk in 1905' zijn voor een groot deel geïnspireerd door Plimoth Plantation. Wat werd er precies in dit openluchtmusea gepresenteerd en hoe ging men daar te werk? In 1948 werd het eerste Pilgrim huis gebouwd en in 1959 werd het eerste Pilgrim dorp geopend. In 1960 werden wassenbeelden toegevoegd aan de interieurs van de huizen om zo een beeld te geven van het leven van de Pilgrims.¹¹⁹ Plimoth Plantation werd in 1969 omgedoopt tot een *living history* museum. In het museum wordt het jaar 1627 gerepresenteerd bestaande uit een nederzetting, een plantage, een fort, een kerkgebouw en tuinen en paden. Deze zijn allemaal gereconstrueerd aan de hand van archeologisch onderzoek.

In het museum wordt het verhaal verteld van de Pilgrims aan de hand van *first person role play* waarbij de spelers in kostuums rondlopen die uitvoerig zijn onderzocht op juistheid door de curators. Ook spreken de spelers verschillende dialecten die gebaseerd zijn op diepgaand historisch onderzoek. Om het allemaal nog wat authentieker te maken, zijn de dieren die er leven teruggefokt, zodat ze overeenkomen

¹¹⁶ Scott Magelssen heeft meerdere malen gepubliceerd over het concept *living history* in Amerikaanse openluchtmusea.

¹¹⁷ Magelssen, *Living History Museums*, 70-71.

¹¹⁸ Ibidem, 71.

¹¹⁹ Ibidem, 6.

met de dieren die er toen leefden.¹²⁰ In de woonhuizen 'wonen' de Pilgrims waarbij een beeld wordt gecreëerd van het dagelijkse leven. De rol wordt altijd gespeeld in de eerste vorm en de medewerkers hebben een intensief trainingsprogramma achter de rug.¹²¹ Kenmerkend voor Plimoth Plantation is het gedegen wetenschappelijk onderzoek over de te verbeelden periode in de geschiedenis. Het museum wil een realistisch beeld van de geschiedenis creëren waardoor veel elementen tot in de puntjes zijn uitgezocht. Wie onder het bed zou kijken in een Pilgrim huis kan daar een muizenval tegenkomen die gebaseerd is op een model uit de zeventiende eeuw.¹²² Plimoth Plantation gaat dus redelijk ver qua details om alles zo authentiek mogelijk te laten lijken.

Historiografie van de living history

Het concept van *living history* wordt steeds vaker toegepast in openluchtmusea. Jammer genoeg is er nog te weinig aandacht besteed aan dit concept in de academische wereld. Vaak zijn het de musea zelf die er actief mee bezig zijn. *Living history* is een complexe vorm van een kennismaking met een stukje geschiedenis, waarbij gedacht moet worden aan de rol van eigendom, authenticiteit en educatie. Deze drie aspecten zijn echter nog te weinig voorzien van een stevige theoretische basis.¹²³ Voor aspecten als authenticiteit kunnen theorieën uit het postmodernisme een helpende hand bieden, deze worden behandeld in hoofdstuk zes. Het concept wordt vaak gekoppeld aan de opkomst van *public history*. Historicus Jerome de Groot beschrijft in *Consuming History* de vele vormen waarin publieke geschiedenis tot uiting komt. Hierbij wordt de scheidingslijn tussen professionele en amateurhistorici steeds onduidelijker.¹²⁴ Volgens De Groot worden deze vormen van geschiedenis nog te vaak genegeerd of niet serieus genomen door professionele historici. Hij pleit dan ook voor een *virtual turn* in de historiografie.¹²⁵

Doordat *living history* niet voorzien is van een goede theoretische basis zijn een aantal aspecten nog veelal onderbelicht. *Living history* is een manier die regelmatig door

¹²⁰ Magelssen, *Living History Museums*, 23.

¹²¹ L. Adriaanse en H. de Boer, 'Nagespeeld verleden. Nieuwe presentatiemethode in het Zuiderzeemuseum', *Museumvisie* 4 (1990) 140.

¹²² Scott Magelssen, 'Living History Museums and the Construction of the Real through Performance', *Theatre Survey* 1 (2004) 65.

¹²³ Jerome De Groot, *Consuming history. Historians and heritage in contemporary popular culture* (London; New York 2009) 103.

¹²⁴ De Groot, *Consuming history*, 1.

¹²⁵ Ibidem, 2.

openluchtmusea wordt gebruikt om bij te dragen aan de positieve leerervaring van de bezoeker en zou dan ook meer aandacht mogen ontvangen vanuit de academische wereld.¹²⁶ Dit betekent niet dat er geen noemenswaardige boeken zijn geschreven over het concept. De meeste literatuur is afkomstig uit Amerika omdat het concept veel wordt toegepast in openluchtmusea aldaar. In de Verenigde Staten worden deze musea veelal aangeduid als *living history museums*, doordat het accent meer op het immateriële dan op het materiële aspect ligt.¹²⁷ In Amerika zijn er maar weinig openluchtmusea die geen gebruik maken van een vorm van *living history*.

Jay Anderson schreef in 1984 een vermeldenswaardig boek over de *living history* beweging in Amerika, *Time Machines: The World of Living History*. Hoewel de titel anders doet vermoeden wordt er weinig aandacht besteed aan het idee van een 'tijdmachine'. Op zich is dit niet heel verrassend omdat Anderson één van de eersten was die het concept eens volledig onder de loep nam en daarom ook veel aandacht besteedde aan de geschiedenis van het concept. Volgens Anderson steeg de populariteit van *living history* enorm na de Tweede Wereldoorlog en waren er steeds meer musea die gebruik maakten van dit concept en gezamenlijk een miljoenenpubliek trokken. Het is een publieksgericht concept dat veel waardering ontvangt van de bezoekers.¹²⁸

Anderson verdeelde *living history* in drie categorieën. De eerste categorie is een onderzoeksmethode die wordt toegepast in de archeologie om een hypothese te testen. De tweede categorie wordt toegepast in openluchtmusea om de materiële en immateriële cultuur beter te kunnen interpreteren en de derde categorie uit zich in *reenactment* waarbij groepen mensen de geschiedenis naspelen als een recreatieve hobby. Anderson stelt dat deze drie vormen van *living history* veel theatrale aspecten kent door het gebruik van kostuums, kunstvoorwerpen, historische inrichting en rollenspel.¹²⁹ *Living history* is een poging van mensen het dagelijkse leven van mensen uit een ander tijdperk te simuleren. Tegenwoordig worden deze drie categorieën nog steeds gehanteerd om de verschillende uitingen van *living history* te duiden.

Het succes van *living history* in openluchtmusea is volgens Anderson niet heel verwonderlijk. In de negentiende eeuw bleek al dat het publiek dit soort

¹²⁶ Edward P. Alexander & Mary Alexander, *Museums in motion. A Introduction to the History and Functions of Museums* (Plymouth 2008) 262.

¹²⁷ Jay Anderson, 'Living History: Stimulating Everyday Life in Living Museums', *American Quarterly* 3 (1982) 292.

¹²⁸ Anderson, 'Living History', 290.

¹²⁹ Ibidem, 291.

presentatietechnieken kon waarderen en diorama's zijn altijd populair gebleken onder bezoekers.¹³⁰ Anderson is een voorstander van *living history* programma's in openluchtmusea. Bezoekers kunnen op deze manier kennis maken met het leven uit een eerder tijdperk. Anderson geeft drie redenen waarom *living history* vaak populair is onder bezoekers. Ten eerste een vlucht vanuit het heden naar het verleden, ten tweede kan het een nostalgisch gevoel voor het verleden opwekken en als laatste een algemene interesse in het dagelijkse leven van vroeger.¹³¹ Hij zag echter ook enkele negatieve aspecten van deze methode. Het gevaar dat de geschiedenis rooskleuriger wordt neergezet en hierdoor een utopisch beeld van de geschiedenis zou geven is altijd aanwezig.¹³² Ook de amuserende factor speelt een rol waardoor *living history* meer kan gaan lijken op een historisch pretpark dan op een museum.¹³³

Living history kreeg vanaf de jaren zestig een steeds grotere rol in veel openluchtmusea in Amerika. Toch werd pas in de jaren tachtig een noemenswaardig boek uitgegeven die deze methode serieus onder de loep nam. *Time Machines* wordt tot op heden nog veel geciteerd door degenen die schrijven over *living history*. Anderson kaartte een aantal interessante aspecten van *living history* aan: een vorm van theater, kennismaking met het verleden, nostalgie en amusement. Deze vier aspecten zijn in latere werken door anderen verder uitgewerkt. Een voorbeeld hiervan is *Performing the Pilgrims* van Stephen Eddy Snow waarin hij onderzoekt of het programma dat bij het openluchtmuseum Plimoth Plantation wordt gepresenteerd, gezien kan worden als een vorm van theater.¹³⁴ Volgens Snow is dit wel degelijk het geval waarbij hij gebruik maakt van allerlei theorieën uit de theaterwetenschappen. Hierdoor werd ook de aandacht gewekt van de theaterwetenschappen met als resultaat dat er opvallend veel boeken vanuit deze discipline zijn geschreven over dit onderwerp.

Er zijn wel meerdere boeken in deze trant geschreven waarbij het *living history* programma van een bepaald openluchtmuseum onder de loep wordt genomen door de auteur. Zoals het boek van Richard Handler en Eric Gable *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg* waarin de auteurs de verschuiving van dit museum beschrijven naar sociale geschiedenis in de representatie van slaven in

¹³⁰ Anderson, 'Living History', 296.

¹³¹ Ibidem, 306.

¹³² Ibidem, 299.

¹³³ Ibidem, 306.

¹³⁴ Stephen Eddy Snow, *Performing the Pilgrims: A Study of Ethnohistorical Role Playing at Plimoth Plantation* (Jackson: University Press of Mississippi, 1993).

het museum.¹³⁵ Het boek van Anderson kan gezien worden als een standaard werk over *living history* en de boeken van Gable, Handler en Snow als specifieke boeken die zich richten op gebruikte technieken bij bepaalde musea. Deze boeken kaarten belangrijke thema's aan waar openluchtmusea mee te maken krijgen wanneer ze gebruik maken van *living history*, zoals representatie van bepaalde groepen en de theatrale aspecten van de methode.

Zoals gezegd werd er vanuit de theaterwetenschappen ook veel over dit onderwerp geschreven. Hierbij wordt vooral aandacht besteed aan de technieken en het rollenspel die zich voordoen in openluchtmusea die gebruik maken van *living history*. Deze boeken zijn veelal praktisch van aard maar bieden soms ook nieuwe inzichten over *living history*. Uit deze hoek komt het boek van Stacy F. Roth *Past into Present*. Hierin onderzoekt zij de meest effectieve manieren van *first person role play*.¹³⁶ Van meer recente datum is *Living History Museums: Undoing History through Performance* van Scott Magelssen. Hij beschrijft de manier waarop openluchtmusea *living history* hebben ingezet om een historische periode te verbeelden. In de huidige literatuur wordt volgens Magelssen weinig aandacht besteed aan de manier waarop openluchtmusea juistheid en authenticiteit willen creëren wanneer ze gebruik maken van *living history*. Magelssen analyseert aan de hand van drie grote openluchtmusea in Amerika hoe zij *performance* hebben ingezet om juistheid en authenticiteit te creëren.¹³⁷

Magelssen benadrukt met zijn boek een belangrijk aspect rondom *living history*, namelijk authenticiteit. Hoewel dit een begin is, zijn er nog te veel aspecten die onderbelicht zijn. Zo wordt er nog te weinig gekeken naar de koppeling met het postmodernisme. Welke rol speelt erfgoed voor hedendaagse bezoekers aan openluchtmusea en hoe kan *living history* hierin geplaatst worden. Past *living history* in de belevingswereld van de bezoeker? Ook de educatieve en de amuserende waarde van *living history* zijn nog te weinig uitgediept. De potentie die *living history* zou bezitten om de andersheid van het verleden te laten zien en als een soort tijdmachine kan dienen, zijn interessant om verder te analyseren. Vooral omdat deze aspecten vaak gewaardeerd worden door bezoekers. In hoofdstuk zes wordt aandacht besteed aan het postmodernisme en welke interessante inzichten dit biedt.

¹³⁵ Richard Handler en Eric Gable, *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg* (New York 1999).

¹³⁶ Stacy E. Roth, *Past and Present. Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation* (London 1998).

¹³⁷ Magelssen, *Living History Museums*, xiv.

Voor- en nadelen van living history

Living history wil aan de hand van een nagespeeld verleden de geschiedenis recreëren voor de bezoeker. Veelal zijn het educatieve doeleinden die ten grondslag liggen aan dit concept. In het volgende citaat worden een aantal voor- en nadelen duidelijk wanneer gebruik wordt gemaakt van *living history* in een museum:

“Een mooie septemberdag in 1997. Het Buitenmuseum is rustig. Warm zonlicht verspreidt een nazomerse sereniteit en de Oudhollandse kleuren glanzen subtiel. Verderop lopen wat toeristen, maar hier hangt die dromerige sfeer waarin het makkelijk is je voor te stellen dat je, misschien door een tijdmachine, terug in de tijd bent geplaatst en nu door een oud vissersdorp loopt. Elk moment verwacht je dat de bewoners om de hoek komen kijken. In plaats daarvan komt een bezoeker uit een van de huisjes en ontdaan klampt ze zich aan me vast, ‘Het is wel brutaal wat we hier doen, daar wonen nog gewoon mensen, ze zaten aan tafel’, zegt ze. Ik probeer haar gerust te stellen en leg uit dat ze de acteurs heeft gezien die doen of ze Urkers zijn en leven in 1905. De mevrouw gelooft me maar half, ‘ze zeiden dat ze er al negenentwintig jaar woonden’. In een ander huisje ruikt het naar die onnavolgbare mengeling van brandende petroleum en aardappels, die nergens anders meer voorkomt. Op tafel staan twee borden met nog wat etensresten, de bewoners zijn nergens te bekennen. Op het plaatsje achter staat een wasteil klaar, gevuld met zeepsop, een wasbord en enkele natte kledingstukken, alsof moeder net even is weggeroepen. Dit museum leeft.”¹³⁸

Dit citaat is afkomstig uit het boek *Een cultuur valt droog*, over de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum. Het citaat behelst een aantal punten die critici vaak aankaarten als problematisch wanneer het gaat om *living history*. Ten eerste het idee dat bezoekers terug in de tijd stappen om te ervaren hoe het verleden was. Volgens veel critici is dit een dubieus aspect van *living history*. De geschiedenis is verleden tijd en kan nooit in het heden gereproduceerd worden, tijdmachines bestaan niet.¹³⁹

Anderson zou het hier niet mee eens zijn. Dit aspect van *living history*, dat het een gevoel geeft even terug te stappen in de tijd, wordt door hem juist ervaren als een positief punt. Volgens hem is het simuleren van het verleden zeer succesvol, veelal

¹³⁸ Wieringa, *Een cultuur valt droog*, 151.

¹³⁹ Roth, *Past and Present*, 23.

omdat het aspecten omvat die in veel samenlevingen tot de traditionele methode van culturele uitingen behoort. Hierbij kan gedacht worden aan rituelen, festiviteiten, plechtigheden, optochten, spelletjes en theater.¹⁴⁰ Ook Stacy E. Roth benadrukt dat op deze manier bezoekers het verleden kunnen ervaren. Ze kunnen dan wel niet letterlijk terug in de tijd stappen, maar doordat het museum het verleden zo authentiek mogelijk probeert te verbeelden, kan de bezoeker wel ervaren hoe het geweest zou kunnen zijn. Daarnaast is er bij geschiedenis altijd sprake van interpretatie: geen enkel medium dat de geschiedenis wil verbeelden kan dit doen op een 'juiste' manier, zodat de absolute waarheid wordt gepresenteerd.¹⁴¹

In het citaat aan het begin van de paragraaf, wordt de problematiek rondom authenticiteit op twee manieren omschreven. Ten eerste de verwarring die ontstaat omdat de bezoeker daadwerkelijk denkt dat de acteurs 'echte' mensen zijn. Ten tweede door het authentieke beeld dat wordt gecreëerd door middel van geuren die nergens anders meer voorkomen. Veel openluchtmusea die *living history* toepassen, investeren veel tijd en geld in het historische onderzoek naar de periode die ze willen representeren. Vaak wordt geprobeerd deze periode zo nauwkeurig mogelijk te onderzoeken waarbij allerlei details van belang zijn. Op deze manier wordt het project ook aan de bezoekers getoond. Plimoth Plantation in Amerika is hier een prima voorbeeld van waarbij de acteurs zelfs het dialect uit die tijd spreken.

David Lowenthal stelt dat openluchtmusea die de geschiedenis zo nauwkeurig proberen te verbeelden, het gevaar lopen de periode 'te authentiek' neer te willen zetten.¹⁴² Dit kan ervoor zorgen dat bezoekers ontzet of zich beledigd voelen door hetgeen dat verbeeld wordt, zoals ook te lezen viel in het citaat. Ook kunnen musea zich verliezen in wetenschappelijke details die eigenlijk weinig zeggen over de gehele context van het verhaal. Historicus Jaap Kerkhoven die verantwoordelijk was voor het wetenschappelijke onderzoek voorafgaand aan het project 'Urk in 1905,' stelt dat realisme geen doel op zich zou moeten zijn bij deze manier van het presenteren van de geschiedenis.¹⁴³ Een nauwgezette replica van het verleden is volgens hem even onhaalbaar als doelloos, het kan ook wel met wat minder wetenschappelijk geweld.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Roth, *Past and Present*, 22.

¹⁴¹ Ibidem, 4-5.

¹⁴² Ibidem, 23.

¹⁴³ Jaap Kerkhoven, 'Traditie als zelfmedicatie. Over de publieke functie van openluchtmusea', *Levend Erfgoed* 1 (2009) 27.

¹⁴⁴ Kerkhoven, 'Traditie als zelfmedicatie', 27.

Scott Magelssen stelt verder dat openluchtmusea graag de 'echte' geschiedenis willen verbeelden, waarbij ze er steevast van uitgaan dat dit mogelijk is wanneer er maar genoeg aandacht besteed wordt aan wetenschappelijk onderzoek. Hierdoor zou een authentiek beeld worden geven van de geschiedenis. Magelssen vraagt zich echter af of de bezoekers van musea tegenwoordig nog wel op zoek zijn naar authenticiteit.¹⁴⁵ Daarnaast wijzen verschillende critici erop dat het een interpretatie is van het verleden ingevuld door mensen vanuit het heden in een omgeving die het verleden moet representeren. Allerlei vormen van authenticiteit en onauthenticiteit worden door elkaar gebruikt.¹⁴⁶ Hierbij wordt vaak de link gelegd met postmodernisme. In het volgende hoofdstuk wordt hier verder op in gegaan in het *history/heritage* debat.

Living history wordt vaak geassocieerd met een grote educatieve waarde, doordat gebruik wordt gemaakt van rollenspel van een te verbeelden historische periode. Dit is een interactief proces waarbij de bezoeker betrokken raakt bij dit verleden zodat een dynamische relatie ontstaat.¹⁴⁷ Een relatie met het verleden wordt dan makkelijker gerealiseerd wanneer het verleden door middel van mensen wordt gerepresenteerd in het heden. Hoewel dit een nobel doel is geven sommige openluchtmusea aan, die gebruik maken van *living history*, dat het niet alleen een educatieve, maar ook een lichtelijk amuserende functie heeft. Veel critici menen echter dat *living history* programma's helemaal geen educatieve waarde hebben, maar alleen een vermakelijke waarde voor de bezoeker.

Wat verder in het citaat naar voren kwam was dat er door middel van *first person role play* verwarring kan ontstaan onder de bezoekers. Dit zou te maken hebben met de specifieke manier van presenteren. De collectie wordt op een andere manier aan het publiek gepresenteerd, waardoor de meer traditionele relatie niet meer geldig is.¹⁴⁸ Daarnaast zou de gemiddelde bezoeker niet in staat zijn tot een degelijke conversatie met de *role players* en zouden bezoekers moeite hebben met de regels van het rollenspel. Bezoekers zouden niet weten wat er van hun verwacht wordt en hoe ze moeten participeren en anticiperen op hetgeen dat gepresenteerd wordt.¹⁴⁹ Aan de andere kant wordt door voorstanders aangegeven dat deze manier van tentoonstellen het openluchtmusea juist de kans geeft om de collectie op een andere manier aan het

¹⁴⁵ Magelssen, 'Living History Museums', 66-67.

¹⁴⁶ Roth, *Past and Present*, 23.

¹⁴⁷ De Groot, *Consuming History*, 116.

¹⁴⁸ Ibidem, 118.

¹⁴⁹ Roth, *Past and Present*, 24.

publiek te presenteren.¹⁵⁰ Ook vraagt deze methode om een hoge participatiegraad van de bezoeker, wat zorgt voor meer betrokkenheid bij het verleden en bijdraagt aan het historisch bewustzijn van de bezoeker.

Anderson kaartte verder aan dat *living history* een nostalgische weergave van het verleden kan geven. Het verleden wordt hierbij vaak te rooskleurig gepresenteerd waarbij de negatieve aspecten niet of nauwelijks worden getoond. Lowenthal beargumenteert dat *living history* niet kan ontkomen aan de bril van het heden. Allerlei hedendaagse normen en waarden zouden bewust of onbewust worden toegepast op dit beeld van het verleden.¹⁵¹ Hoewel het bijvoorbeeld in de negentiende eeuw normaal was om dieren bij het huis te slachten, is dit ondenkbaar voor openluchtmusea om te reconstrueren, terwijl dit wel een onderdeel was van het dagelijkse leven. Er ontstaat een beeld van het verleden dat past bij onze huidige ideeën in het heden.¹⁵² Een kenmerk dat past bij de huidige erfgoedgedachte. Hoe ver musea gaan die gebruik maken van *living history* om het verleden zo authentiek mogelijk te reconstrueren, verschilt per museum.¹⁵³ Er zijn een aantal openluchtmusea in Amerika die alles zo authentiek mogelijk proberen neer te zetten, zoals in Plimoth Plantation waar ook begrafenissen een onderdeel zijn van het dagelijkse leven.¹⁵⁴

Als laatste wordt het 'levende' aspect van het concept vaak gezien als problematisch. In het citaat staan de woorden 'dit museum leeft'. *Living history* zou dus de potentie bezitten om de geschiedenis tot leven te brengen onder de bezoekers van openluchtmusea. De geschiedenis wordt tastbaar en kan ervaren worden door de bezoeker en gaat daardoor meer leven. Het meest gehoorde tegenargument is wel dat geschiedenis niet leeft, maar het een afgesloten periode uit het verleden betreft. Allerlei manieren om deze geschiedenis tot leven te wekken heeft niets meer met het verleden te maken maar veelal met het heden. De bezoeker ervaart een geschiedenis die door de bril van het heden wordt neergezet en aanschouwd, waardoor het nog maar weinig te maken heeft met geschiedenis.¹⁵⁵

¹⁵⁰ De Groot, *Consuming History*, 118.

¹⁵¹ Roth, *Past and Present*, 23.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Magelssen, *Living History Museums*, 20.

¹⁵⁴ Roth, *Past and Present*, 26.

¹⁵⁵ Ibidem, 28.

Nieuwe perspectieven

Heeft *living history* toekomst in Europa en Amerika? Het concept kent vele voor- en nadelen die hierboven zijn beschreven. Ook is het veelal een Amerikaanse aangelegenheid gebleken en is het in Europa nog niet volledig tot ontwikkeling gekomen zoals in Amerika. Dit wil echter niet zeggen dat het model dat in Amerika gehanteerd wordt, waarvan Plimoth Plantation de bekendste is, ook het beste is en daarmee het streven moet zijn. Scott Magelssen beschrijft de stand van zaken met betrekking tot musea die gebruik maken van *living history* en volgens hem is *first person role play* niet per definitie de best vorm voor *living history* programma's. Volgens hem zouden musea zich minder moeten gaan richten op het bereiken van echte authenticiteit in hun programma's.¹⁵⁶ Volgens Magelssen is het publiek van musea veranderd en niet op zoek naar authenticiteit, waarbij hij gebruik maakt van de inzichten van John Urry, over de postmoderne conditie. Door alleen gebruik te maken van *first person* methode beperken musea zich volgens Magelssen. Hij ziet dan ook meer in een combinatie van *first / third person role play*.¹⁵⁷

Verder zouden openluchtmusea vaker een link met het heden kunnen leggen wanneer ze gebruik maken van *living history*. In veel openluchtmusea staan allerlei aspecten van de volkscultuur centraal, maar deze worden veelal als een afgesloten periode gepresenteerd. Volkscultuur zou geen connectie meer hebben met de massacultuur. Toch kent de massacultuur al een lange geschiedenis die geworteld is in de negentiende eeuw, er wordt echter nog veel onderscheid gemaakt tussen de volkscultuur en de populaire cultuur. De traditionele tegenstelling tussen deze twee is eigenlijk geen historische werkelijkheid. Ze zijn niet tegenstrijdig, maar er is een zekere verwantschap tussen beide. Eeuwenoude vermaakstradities vinden ook in de populaire cultuur weer haar weg. In de vorige eeuwen waren er ook vermaken die we nu beschouwen als populaire cultuur.¹⁵⁸ Stijn Reijnders maakt in zijn artikel over media en volkscultuur de vergelijking tussen het Oud-Hollandse poppenspel Jan Klaassen en Katrijn en *Jerry Springer*. Beide zijn vermaakstradities waar het draait om ruzies en het

¹⁵⁶ Magelssen, *Living History Museums*, 164.

¹⁵⁷ Ibidem, 134-135.

¹⁵⁸ Stijn Reijnders, 'Media en volkscultuur: over de smaak van volksvermaak' in: Hester Dibbits (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009) 37-38.

openbaar maken van persoonlijke geheimen.¹⁵⁹ Hieruit blijkt dat populaire vermaaksvormen niet tijdsgebonden zijn.

De beoefenaars van de volkscultuur zouden er dan ook voor moeten waken dat de volkscultuur niet een geïdealiseerde afgesloten periode uit het verleden blijft. De oude volksvermaken voor de industrialisering hebben vaak meer overeenkomsten met de populaire cultuur, die vaak onderschat worden. Bij volkscultuur in tentoonstellingen en documentatie zou men er goed aan doen de vertaalslag te maken naar populaire voorbeelden uit de hedendaagse mediacultuur. Hierbij zou men moeten kijken naar culturele dynamiek en geen grenzen optrekken tussen beide begrippen.¹⁶⁰ Dit zorgt er tevens voor dat de volkscultuur toegankelijker wordt voor jongere generaties, waardoor ze de dynamiek van een cultuur beter zullen begrijpen.

In de commerciële wereld wordt regelmatig een dergelijke combinatie gemaakt waarbij de volkscultuur gekoppeld wordt aan het heden. De afgelopen decennia werden ook gekenmerkt door een enorme toename in de belangstelling voor het verleden en daarmee ook de volkscultuur. Ook cultuurhistorische musea en erfgoedinstellingen kwamen steeds meer in de belangstelling te staan. De commerciële wereld ontdekte ook de aantrekkingskracht van de volkscultuur. Volksfeesten als carnaval, zomerfestivals en kermissen zorgen voor hoge omzetten. Volkscultuur wordt ook al heel lang ingezet om toeristen te trekken, denk aan Volendam. Verder draagt globalisering en veel van hetzelfde eraan bij dat mensen juist op zoek gaan naar het bijzondere en kleinschalige en dit vinden mensen vaak in de volkscultuur. Uit bovenstaande voorbeelden blijkt wel het belang van de volkscultuur in het heden. Het is dan ook van belang dat openluchtmusea, die oude gebruiken en gewoonten van het volk laten zien, hierbij een link proberen te leggen met het heden.

Deelconclusie: terug in de tijdmachine?

Living history is een populair concept dat veel bezoekers naar openluchtmusea trekt. De bezoekers kunnen een conversatie aangaan met een historisch karakter en hem of haar allerlei vragen stellen over het verleden. Zo raakt de bezoeker meer betrokken bij hetgeen een museum probeert te vertellen. Hoewel *living history* een bezoeker niet letterlijk terug in de tijd kan brengen, heeft het wel de potentie de bezoeker kennis te

¹⁵⁹ Reinders, 'Media en volkscultuur', 37.

¹⁶⁰ Ibidem, 42.

laten maken met de andersheid van het verleden. Het zou nuttig zijn als deze potentie ook in de academische wereld eens onder de loep wordt genomen. Het hele concept stuit echter op redelijk wat verzet onder academici. De grens tussen een museale tentoonstelling en amusement blijkt snel overschreden. Sommigen menen ook dat *living history* puur vermaak is. Het is vooral nostalgisch van aard en het verleden zou maar al te vaak te rooskleurig worden neergezet. Hierdoor wordt er nog altijd te weinig aandacht aan geschonken en dit is jammer. Het is een feit dat het concept steeds vaker wordt ingezet in openluchtmusea en ook in reguliere musea in Europa. Veel openluchtmusea zien in *living history* juist een uitweg om de presentatie te verlevendigen zodat het museum toegankelijker wordt voor de bezoeker. De toegankelijkheid zorgt namelijk ook voor meer bezoekers en in tijden waar de overheidssubsidies steeds minder worden, is het voor musea steeds belangrijker geworden om meer bezoekers te trekken.

Living history zou door cultuurpessimisten gezien kunnen worden als populair volksvermaak. Het naspelen van het verleden in welke vorm dan ook, van theater voor de elite tot poppenspel voor het gewone volk, kent een lange geschiedenis en is niet bij voorbaat populair volksvermaak. *Living history* projecten worden vaak zeer nauwkeurig uitgevoerd, voorafgegaan aan gedegen wetenschappelijk onderzoek. Veel projecten hebben een educatieve insteek en niet zozeer een amuserende insteek. Dat het tevens ook vermakelijk kan zijn voor het publiek, waarbij het een nostalgische sfeer kan oproepen door de setting, is bijna onoverkomelijk. Een ander aspect dat vaak als problematisch wordt gezien is authenticiteit. Wat is er nog authentiek aan een nagespeeld verleden in een openluchtmuseum? Hier zit natuurlijk een kern van waarheid in, maar men kan zich afvragen of de hedendaagse bezoeker nog wel opzoek is naar authenticiteit. Veel schrijvers uit de postmoderne hoek benadrukken ook dat bezoekers tegenwoordig niet meer op zoek zijn naar authenticiteit. Authenticiteit zal verder worden uitgewerkt in hoofdstuk zes. In het volgende hoofdstuk komt de totstandkoming van het project 'Urk in 1905' aan bod en de kritiek die het project kreeg te verduren.

Hoofdstuk 5

Living history in het Zuiderzeemuseum: het dagelijkse leven op Urk in 1905.

Introductie

Het project 'Urk in 1905' is al meer dan twintig jaar te zien in het buitenmuseum van het Zuiderzeemuseum, wat best bijzonder is voor een museale tentoonstelling. Desondanks kreeg het project van de voormalige directeur Erik Schilp veel kritiek. Het project had meer de pretentie een sprookje te zijn dan een daadwerkelijke afspiegeling van het verleden. In dit hoofdstuk wordt gekeken naar de totstandkoming van het project. Welke ideeën lagen ten grondslag aan het project en hoe werd het project uitgevoerd? Wie waren de inspiratiebronnen voor het museum en was het een haalbaar project voor Nederland? Toen het project een succes bleek, is het toen stil blijven staan in de tijd, onder het mom van 'never change a winning team'? Wat was de kritiek van Erik Schilp en was deze terecht? Aansluitend wordt een conclusie geschetst over het project.

De totstandkoming van 'Urk in 1905'

Zoals te lezen viel in hoofdstuk drie was 1987 een jaar vol veranderingen in het Zuiderzeemuseum en dit had een aantal redenen. Toen in 1983 het buitenmuseum werd geopend, trok het museum dat jaar 340.000 bezoekers: een mijlpaal in de geschiedenis van het museum, die tot op heden niet meer werd geëvenaard. In 1987 bleven de aantallen hangen op circa 232.000, 100.000 minder dan enkele jaren daarvoor.¹⁶¹ De dalende bezoekersaantallen werden gezien als een teken dat er iets moest gebeuren om meer bezoekers te trekken. Uit onderzoek bleek dat het buitenmuseum door veel bezoekers als statisch en passief werd ervaren. Het museum vond dat het daarom tijd was voor een nieuwe koers.¹⁶² Er werden gezocht naar nieuwe mogelijkheden om een aantrekkelijker museaal aanbod voor de bezoeker te presenteren. Hierbij werd vooral gekeken naar de mogelijkheden die het buitenmuseum nog meer te bieden had.¹⁶³ De bezoeker zou meer betrokken moeten raken bij het buitenmuseum. Verlevendiging was vanaf de opening van het buitenmuseum een belangrijk agendapunt geweest. In 1988 werd in het exploitatieplan gepleit voor een concrete verlevendiging van het

¹⁶¹ Zie ook bijlage bezoekersaantallen Zuiderzeemuseum vanaf 1983, pagina 83.

¹⁶² Adiraanse, 'Nagespeeld verleden', 139.

¹⁶³ Bosch-May, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1987*, 155.

buitenmuseum. Het aantal demonstraties en activiteiten werd uitgebreid, zoals een verkleedkist voor kinderen zodat kinderen zich konden verkleden in Oud-Hollandse klederdrachten. Dit trok in 1988 meer bezoekers en het museum was vastberaden om van het buitenmuseum een levensecht en levendig museumdorp te maken, zoals Bouma dit ooit voor ogen had gehad.¹⁶⁴

In het jaarverslag uit 1988 valt te lezen dat het museum zijn marktpositie trachtte te versterken door een uniek product op de markt te brengen. In het kader daarvan hadden medewerkers van het museum een bezoek gebracht aan verschillende openluchtmusea in Amerika om zich te oriënteren op de verschillende presentatietechnieken die daar gebruikt werden. De medewerkers maakten daar kennis met de vele *living history* projecten. Men was met name geïnspireerd geraakt door het *first person role playing* in Plymouth Plantation waar bezoekers konden communiceren met nagespeelde historische personages.¹⁶⁵ Er werd besloten een werkgroep op te richten die moest gaan onderzoeken of het mogelijk was *living history* toe te passen in het buitenmuseum in de vorm van *first person role play*. Hierbij moest ook rekening gehouden worden met het nieuwe expositieplan van het buitenmuseum, waarbij de nadruk kwam te liggen op thema's als geboorte, ziekte, dood, opvoeding en gezinsleven.¹⁶⁶

In 1989 ging het museum verder met de plannen voor de verlevendiging van het buitenmuseum door het organiseren van bloemententoonstellingen, Oud-Hollandse markten en een kermis uit het begin van de twintigste eeuw. Ook werd voor het eerst geëxperimenteerd met een interactieve presentatie door in één van de pandjes het dagelijkse leven van de Zuiderzee te representeren. Deze vormen van verlevendiging zouden een vaste plek moeten krijgen in het openluchtgedeelte. Verder had de opgerichte werkgroep onderzoek gedaan naar de collectie en historisch materiaal. Zij was tot de conclusie gekomen dat de Urker buurt zich het best leende voor de nieuwe presentatietechnieken.¹⁶⁷ *Living history* zou volgens de werkgroep prima kunnen functioneren in het buitenmuseum.

Vanaf 1990 zou *living history* in de vorm van *first person role play* het gehele seizoen te zien zijn in het buitenmuseum. Om dit te kunnen realiseren, werden twee

¹⁶⁴ K.A. Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1988* (Enkhuizen 1988) 7.

¹⁶⁵ Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1988*, 8.

¹⁶⁶ Ibidem, 8.

¹⁶⁷ K.A. Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1989* (Enkhuizen 1989) 1.

externe historici Jaap Kerkhoven en Nicolaas Vlaming aangetrokken om grondig onderzoek te verrichten naar het dagelijks leven op Urk. Er werd gekozen voor het jaar 1905, omdat in dat jaar veel maatregelen werden getroffen op het gebied van huisvesting en hygiëne.¹⁶⁸ Dit resulteerde in een dik boekwerk met veel details over Urk aan het begin van de twintigste eeuw. Het gehele project werd gecoördineerd door Leo Adriaanse en Herman Boer die het historisch onderzoek vertaalden naar een werkzaam project. Beiden hadden al eerder een dergelijk project opgezet in het Tropenmuseum.¹⁶⁹ Er werden vijf personages gecreëerd die dagelijks op de Urker bult te vinden zouden zijn. De karakters waren fictief, maar waren wel gebaseerd op bestaande karakters in de maatschappij op Urk, zoals een weduwe of vissersman. De aangewezen museummedewerkers, veelal vrijwilligers, zouden zich de historische karakters eigen maken en zich in het museumdorp bezig houden met de dagelijkse werkzaamheden van de karakters zoals deze plaatsvonden aan het begin van de twintigste eeuw.¹⁷⁰

De bezoekers zouden op deze manier kennismaken met de materiële en immateriële cultuur van de Urkers anno 1905. Zij konden gesprekken voeren met de karakters en zo kennis vergaren over de geschiedenis van Urk. Een aantal thema's zouden centraal staan in de presentatie zoals hygiëne, armoede, godsdienst en gezinsverhoudingen. In 1989 werden alle voorbereidingen getroffen, zodat de nieuwe presentatiemethode in 1990 van start kon gaan. In eerste instantie zou het nieuwe experiment één seizoen draaien en aan de hand van een evaluatie aan het eind, zou worden beslist of de presentatie een vast plek zou krijgen in het museum.¹⁷¹ Het is belangrijk om te melden dat het museum bij de start van het project zeer nauwkeurig te werk ging. Primair ging het om een didactische leerervaring waarbij de amuserende ervaring het liefst zo veel mogelijk vermeden moest worden. 'Urk in 1905' had bij aanvang het doel om de andersheid van het verleden te laten zien.

Is een succesverhaal in Amerika ook toepasbaar op Nederland?

Het museum bevond zich met de nieuwe presentatietechniek in het buitenmuseum op onbekend terrein. Op het vaste land van Europa kende *first person role play* weinig navolging en het Zuiderzeemuseum was één van de eerste musea die dit toepaste. Het

¹⁶⁸ Adiraanse, 'Nagespeeld verleden', 140.

¹⁶⁹ Ibidem, 140.

¹⁷⁰ Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1989*, 7.

¹⁷¹ Ibidem, 8.

was afwachten of deze methode ook succesvol zou zijn in Nederland. Veel bezoekers waren verrast door het project, zowel positief als negatief.¹⁷² Sommige bezoekers leefden zich helemaal in hun 'nieuwe' rol in, andere bezoekers waren er daadwerkelijk van overtuigd dat deze mensen hier woonden en waren soms verontwaardigd wanneer achteraf bleek dat het om een rollenspel ging. Het museum waagde zich met deze nieuwe en unieke presentatiemethode ook op onbekend terrein met betrekking tot de bezoekers. Ze hadden namelijk te maken met nieuwe 'spelregels'.¹⁷³

Zoals in het voorgaande hoofdstuk naar voren kwam, wordt *living history* vaak als een vorm van theater gezien. Voor vele bezoekers zijn de spelregels voor een regulier theater duidelijk. De bezoeker is de toeschouwer en wordt niet direct betrokken bij het geheel. Bij *first person role play* ligt dit echter anders en zijn de rollen anders dan veel bezoekers gewend zijn. Doordat het in Nederland vrij onbekend was, was het afwachten hoe het publiek zou reageren. Bij de eerste kennismaking weet de bezoeker niet goed wat hij moet verwachten, moet hij meedoen of juist niet?¹⁷⁴ Het was daarom de vraag of de Nederlandse museumbezoeker *living history* ook kon waarderen en of het toekomst had in Nederland.

In Noord-Amerika waren deze projecten een groot succes, maar in het vorige hoofdstuk is al gebleken dat de Amerikaanse openluchtmusea al enkele decennia gebruik maakten van deze methode en het Amerikaanse publiek niet anders gewend was. De spelregels waren de bezoekers van Amerikaanse openluchtmusea bekend. Het Zuiderzeemuseum had zich vooral laten inspireren door Plimoth Plantation in de Verenigde Staten. Tussen beide musea bestaan wel grote verschillen. Plimoth representeert als museum een duidelijke eenheid in tijd (1627) en plaats. Ook is het speciaal opgezet voor de *role play* methode. Het buitenmuseum van het Zuiderzeemuseum is in dat opzicht geen eenheid omdat het bestaat uit verschillende panden uit het Zuiderzeegebied tussen 1880 en 1920.¹⁷⁵ Het project 'Urk in 1905' bleek echter een groot succes. De levende geschiedenis trok veel belangstelling. Ook vanuit de media werd veel aandacht besteed aan het project.¹⁷⁶ Veel bezoekers wilden kennis maken met deze nieuwe presentatiemethode. Uit onderzoek onder bezoekers bleek

¹⁷² K.A. Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1990* (Enkhuizen 1990) 1.

¹⁷³ Nico Halbertsma, 'Levende geschiedenis. Van rollenspel tot museumtheater', *Museumvisie* 3 (1994) 5.

¹⁷⁴ Halbertsma, 'Levende geschiedenis', 5.

¹⁷⁵ Adiraanse, 'Nagespeeld verleden', 140.

¹⁷⁶ Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1990*, 5.

verder dat velen te kennen gaven, graag nog een keer terug te komen om de Urker buurt nog een keer te verkennen. Dit gaf de doorslag om door te gaan met het project.¹⁷⁷

Een nadeel van het project was dat het arbeidsintensief was. Naast het historisch onderzoek dat vooraf was gegaan, vergde de begeleiding van het project veel tijd en geld.¹⁷⁸ Verder was het vooral in het eerste jaar niet voor iedere bezoeker duidelijk dat het om een rollenspel ging. In de meeste musea waar een vorm van *living history* wordt toegepast, wordt dit altijd op meerdere plekken duidelijk vermeld, maar niet iedere bezoeker maakt zich deze informatie eigen waardoor ze uiteindelijk geconfronteerd worden met de onbekende rol.¹⁷⁹ Uit onderzoek bleek ook dat niet iedere bezoeker op de hoogte was de *role play* methode in het museum wat soms voor verwarring zorgde. Daarnaast moest er voor gewaakt worden dat amusement niet de overhand kreeg in het rollenspel.¹⁸⁰ In het voorgaande hoofdstuk kwam al aan bod dat amusement snel de overhand kan krijgen in een dergelijk project. Het museum zou een manier moeten verzinnen om dit gevaar te ondervangen. Een strak gecoördineerde en optimale begeleiding van de vrijwilligers leek de enige oplossing.¹⁸¹

‘Urk in 1905’ bleef succesvol en was een grote publiekstrekker. Zoals ooit de stijkkamers vereenzelvigd werden met het museum, leek het museum met deze nieuwe tentoonstelling dezelfde weg in te slaan. Bezoekers kwamen van heinde en ver om het *living history* project te aanschouwen. Andere musea waren in het begin nogal sceptisch over het project, maar langzamerhand gingen sommige toch overstag, zoals het Scheepvaartmuseum in Amsterdam.¹⁸²

Doelstellingen en thema's in de jaren negentig

In de jaren negentig bleven de bezoekersaantallen rond de 300.000 bezoekers per jaar schommelen. Hieruit zou geconcludeerd kunnen worden dat het goed ging met het museum. Het museum bevond zich echter in een lastig parket. De vrijetijdsmarkt werd steeds uitgebreider waardoor het museum steeds meer concurrentie kreeg. Het museum trachtte hierbij een plek te zijn voor mensen die nog nooit in een museum waren geweest, waarbij het Zuiderzeemuseum een eerste kennismaking zou zijn met de wereld

¹⁷⁷ Adiraanse, 'Nagespeeld verleden', 141.

¹⁷⁸ Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1990*, 3.

¹⁷⁹ Halbertsma, 'Levende geschiedenis', 5.

¹⁸⁰ Adiraanse, 'Nagespeeld verleden', 141.

¹⁸¹ Ibidem, 141.

¹⁸² Henk Maurits, 'Studiedag SED. Leeft levende geschiedenis?', *Museumvisie* 2 (1994) 78-79.

van de musea. Een publieksvriendelijk en laagdrempelig karakter zou kenmerkend moeten zijn voor het museum. De bezoekers zouden in het museum de spanning kunnen ontdekken tussen traditie en verandering en gewaarworden hoe onze cultuur op deze manier levendig wordt gehouden.¹⁸³ Het verleden zou zo tot de verbeelding spreken in het museum. Het museum was erg gericht op de vrijetijdsmarkt en keek naar omringde concurrenten zoals pretparken. De tentoonstelling moest de bezoekers gevoelsmatig aanspreken waarbij het museum rekening hield met het 'vluchtige' karakter van de bezoeker die een bijzondere en unieke ervaring wenste. Hier moesten de tentoonstellingen in het museum aan voldoen.¹⁸⁴

Het museum wilde echter wel meer zijn dan een culturele attractie en daarom was de combinatie van het binnen- en het buitenmuseum ook zo belangrijk. Het binnenmuseum werd in de jaren negentig daarom ook grondig gerestaureerd om aan de moderne eisen te kunnen voldoen. Het binnenmuseum diende als verdieping op het buitenmuseum. In het buitenmuseum werd het verleden op een aansprekende manier verbeeld aan een breed publiek.¹⁸⁵ Publiekswerving was altijd een onderdeel van het museumbeleid en in de jaren negentig werd het museum steeds populairder onder buitenlandse bezoekers. Ook kwamen er vaker bezoekers vanuit de hogere inkomensklasse. Het museum wilde liever geen drempelverhoging en probeerde door educatieve programma's het museum toegankelijk te houden voor groepen die normaal gesproken niet zo snel een museum zouden bezoeken.¹⁸⁶

Door de nodige verbouwingen in het binnenmuseum moest er op andere plaatsen bezuinigd worden.¹⁸⁷ Zo werden steeds vaker elementen wegbezuinigd die het museum overbodig achtte. Hieronder vallen dus de spelbegeleiding en coördinator van het project 'Urk in 1905'. De amuserende factor kreeg hierdoor makkelijker vat op het project. De concurrentie vanuit de vrijetijdsmarkt zorgde er tevens voor dat het soms meer aandeel als een culturele attractie.

De kritiek op 'Urk in 1905' en het verzamelbeleid

'Urk in 1905' werd een permanent onderdeel van het museum. Al eerder werd opgemerkt dat een dergelijk project zeer kostbaar en tijdrovend is, wil men het goed

¹⁸³ Spijkerman, *Zuiderzeemuseum*, 30.

¹⁸⁴ *Ibidem*, 30-31.

¹⁸⁵ *Ibidem*, 29.

¹⁸⁶ Vroom, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1986*, 155.

¹⁸⁷ Bosch-May, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1987*, 155.

organiseren en uitvoeren. Naarmate het project langer liep, werden er ook steeds meer elementen rondom het project afgeschaft, veelal vanwege bezuinigingen. De amuserende factor waar zo voor gewaarschuwd werd, doemde steeds meer op binnen het project. Was het einde in zicht?

Tot het jaar 2000 bleven de bezoekersaantallen van het museum rond de 300.000 per jaar schommelen. Na het jaar 2000 zette zich echter een dalende tendens in waardoor vijf jaar later het aantal bezoekers maar net boven de 200.000 bleef steken. Een daling van bijna 100.000 bezoekers per jaar in vijf jaar tijd. Zoals men toentertijd in 1987 het als een teken zag dat het museum een nieuwe weg in moest slaan, viel dezelfde taal ook nu weer te horen. De toenmalige directeur werd de laan uitgestuurd en er moest een frisse wind gaan waaien door het museum. Een nieuwe directeur werd aangetrokken in 2006, Erik Schilp. Schilp had geen ervaring in het museumwezen, maar door zijn veelzijdige achtergrond¹⁸⁸ werd hij daardoor juist geschikt geacht om het beleid van het museum nieuw leven in te blazen.¹⁸⁹

In de ogen van Schilp waren er een aantal dingen die anders moesten in het museum. Een nieuw beleid was het resultaat. Dit zorgde voor nogal wat onrust onder de werknemers en trouwe bezoekers van het museum. Twee nieuwe beleidspunten zijn in het kader van dit onderzoek van belang, het verzamelbeleid en het project 'Urk in 1905'. Zoals in de inleiding viel te lezen, had Schilp een geheel nieuwe functie voor het museum voor ogen, van een cultuurhistorisch naar een modern museum. Om het nieuwe beleid concreet te maken, werd in het kader van het zestigjarige bestaan van het museum in 2008 de jubileumtentoonstelling 'de afrekening' bedacht. In het Zuiderzeemuseum had de tijd stil gestaan en dit moest veranderen, kortom de afrekening met het verleden. Volgens Schilp tuimelde het museum van de ene identiteitscrisis in de andere en daar werd nooit iets aan gedaan. Het was tijd voor herstelwerkzaamheden.¹⁹⁰ Hij hoopte hiermee een nieuw debat te openen over de functie en doelstellingen van het Zuiderzeemuseum om te beslissen of het museum zo door zou moeten gaan.¹⁹¹

Het verzamelbeleid van het museum werd flink onder de loep genomen. Dit beleid was er tot 2006 op gericht de geschiedenis van de Zuiderzee en de cultuur te

¹⁸⁸ Schilp had ervaring als ondernemer in de horeca in Barcelona, was theaterconsulent in Londen en hij was directeur geweest van het Diaghilev Festival in Groningen.

¹⁸⁹ Auteur onbekend, 'Smaakmakers', *Museum Visie* 3 (2006) 20-21.

¹⁹⁰ Erik Schilp en Anton Kos, 'En alles staat stil. Jubileumtentoonstelling de afrekening', *Land of Water* 3 (2007) 13.

¹⁹¹ Schilp, 'En alles staat stil', 13.

presenteren. Thema's als het huidige IJsselmeer en de voormalige vissersdorpen kwamen niet aan bod. Kenmerkend voor dit verzamelbeleid was dat het reikte tot 1932.¹⁹² Tot 2006 werden er door het museum alleen objecten verzameld die van voor 1932 dateerden met de bedoeling de materiële cultuur van het voormalige Zuiderzeegebied te waarborgen.¹⁹³ In de 'afrekening' werd daarom een nieuw verzamelbeleid gepresenteerd. In dit verzamelbeleid werd er veel nieuw werk aangekocht, zoals zeven stukken couture van designer duo Viktor en Rolf. Hedendaagse kunst werd onderdeel van het museum. Tevens zou het museum regelmatig opdrachten aan kunstenaars verstrekken om zo de collectie uit te breiden.¹⁹⁴ Het verleden begon pas te herleven aan de hand van het heden, aldus Schilp. Het museum zou zich niet meer alleen richten op cultuur, maar ook op kunst en ontwerp. Het Zuiderzeegebied zou niet meer het enige werkgebied worden van het museum: "Een museum dat zich richt op een regio binnen Nederland – een regio die geen rol meer speelt en betekenis heeft over onze grenzen – zal niet overleven."¹⁹⁵

Het verzamelbeleid werd dus uitgebreid met hedendaagse kunst en design om zo een link te leggen met het verleden. Hoe paste het buitenmuseum in dit nieuwe beleid en was er nog wel plaats voor het project 'Urk in 1905' in dit nieuwe moderne museum? Schilp had de nodige kritiek op het project 'Urk in 1905' en het buitenmuseum in het algemeen. Zinnen als 'Het Zuiderzeemuseum brengt de geschiedenis tot leven' waren niet aan Schilp besteed. De verbeelde geschiedenis in het buitenmuseum gaf geen totaalbeeld van de toenmalige realiteit. Het stonk er niet, de mensen hadden geen honger, men zag geen ziekte, geen dood en geen rotte tanden, aldus Schilp.¹⁹⁶ De pretentie dat het buitenmuseum een afspiegeling zou zijn van het verleden klopt niet. Het heden en de toekomst zouden ook aan bod moeten komen, het IJsselmeer en de inpoldering zouden eveneens belangrijke thema's moeten zijn in het buitenmuseum.¹⁹⁷

Schilp noemde de bezoekers van het buitenmuseum historische escapisten. Volgens Schilp is dit het grootste bezwaar tegen *living history*. Dergelijke projecten dienden in de meeste gevallen als puur vermaak voor de bezoeker, het moest er vooral

¹⁹² Weeda, *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1989*, 2.

¹⁹³ Erik Schilp, 'Museummuren', *Land of Water* 2 (2007) 11.

¹⁹⁴ Schilp, 'Museummuren', 11.

¹⁹⁵ Erik Schilp, 'Van de hoofdredacteur', *Land of Water* 4 (2007) 3.

¹⁹⁶ Erik Schilp, 'Levende geschiedenis', *Land of Water* 3 (2007) 6.

¹⁹⁷ Schilp, 'Van de hoofdredacteur', 6.

'leuk' zijn.¹⁹⁸ Doordat musea in de jaren negentig werd gevraagd meer bezoekers te trekken, begonnen er allerlei nieuwe presentatietechnieken op te doemen waarbij bezoekers zich vooral dienden te vermaken. Door nieuwe concepten als *living history* werd bijvoorbeeld het Zuiderzeemuseum een idyllische aangelegenheid.¹⁹⁹ Volgens Schilp klopte de aanspraak van het project 'Urk in 1905' niet. Een project dat de geschiedenis levend wil houden zodat we het beter zullen begrijpen en niet zullen vergeten, ontbreekt het aan elke logica. De geschiedenis is datgene wat er niet meer is en de herinnering eraan is altijd subjectief.²⁰⁰

Had het paradepaardje van het museum daadwerkelijk zijn langste tijd gehad? Was het tijd voor iets nieuws? De bezoekersaantallen waren sinds het jaar 2000 immers sterk gedaald en er was duidelijk iets aan de hand waardoor bezoekers niet meer kwamen. Schilp plaats deze daling in het statische karakter van het museum. Het museum stond stil in de tijd en ging niet meer vooruit, dan haken vanzelfsprekend de bezoekers af. Praktijken als *living history* hoorden niet thuis in het nieuwe moderne museum dat Schilp voor ogen had.

Gek genoeg lieten de bezoekers van het museum een heel ander geluid horen. Een marktonderzoek in 2004 onder bezoekers, uitgevoerd door Letty Ranshuysen kwam met hele andere bevindingen. Het project 'Urk in 1905' bleek een grote publiekstrekker en de bezoekers konden de *living history* in het museum zeer waarderen. Het liefst zagen de bezoekers dat de *living history* werd uitgebreid en ook in andere delen van het museum te zien zou zijn.²⁰¹ Verder waren de bezoekers blij verrast door het afwisselende en levendige aanbod van het museum. Spreekt hier de postmoderne bezoeker van musea?

Heeft 'Urk in 1905' zijn langste tijd gehad?

Verlevendiging heeft altijd een belangrijke rol gespeeld in het beleid van het buitenmuseum. Toen het museum in de jaren negentig *living history* introduceerde in het buitenmuseum, werd er vanuit de museumwereld veelal lacherig over gedaan. Geschiedenis leeft niet en *living history* zou geen serieuze museale tentoonstellingsvorm zijn. Bezoekers konden deze manier van tentoonstellen echter wel waarderen en steeds

¹⁹⁸ Schilp, 'En alles staat stil', 12.

¹⁹⁹ Ibidem, 12.

²⁰⁰ Schilp, 'Levende geschiedenis', 3.

²⁰¹ Kerkhoven, 'Traditie als zelfmedicatie', 26

vaker pasten andere musea deze manier van tentoonstellen toe. De jaren negentig werden ook gekenmerkt door veranderingen en ontwikkelingen in de wereld van musea. De consumptiecultuur ging een steeds grotere rol spelen in musea. Hierdoor veranderden de traditionele waarden van het museum. Ook Schilp erkende dat musea in de jaren tachtig en negentig vele veranderingen ondergingen. De traditionele museale ervaring wordt omschreven met begrippen als wetenschap, taxonomie, conservator, nationalisme en beschaving. Door veranderingen in de maatschappij moesten musea zich aanpassen. De burgers zijn nu consumenten met andere wensen. De nieuwe museale ervaring bestaat uit verhalen, ervaring, toerisme, vermaak en de bezoeker staat centraal in het museum.²⁰² Als gekeken wordt naar de *living history* en het buitenmuseum in het algemeen dan past het museum heel goed in het plaatje de nieuwe museale ervaring. Hierover wordt in het volgende hoofdstuk verder op in gegaan.

De opkomst van de democratisering van de geschiedenis kan ook niet losgezien worden van bovenstaande. Raphael Samuel betoogt dat de belangstelling voor geschiedenis de afgelopen decennia enorm is gegroeid in allerlei lagen van de bevolking. Volgens Samuel ging de geschiedenis steeds meer 'leven' in de maatschappij.²⁰³ Het museum heeft handig op deze ontwikkeling ingespeeld door het toepassen van *living history* in het buitenmuseum. Onder bezoekers bleek ook dat dit soort praktijken erg tot de verbeelding sprak en dit het liefst nog op veel meer plekken in het museum moest worden toegepast. Daarnaast zijn openluchtmusea altijd toegankelijk gebleken voor het publiek. De manier van tentoonstellen zorgt ervoor dat de bezoeker zich even in een andere wereld waant. *Living history* draagt bij aan dit proces. Het gevaar dat dergelijke projecten een nostalgische sfeer oproepen of dat het als amusement wordt gezien, zijn desalniettemin ook aanwezig. De vraag is echter of een pure museale tentoonstelling, zoals musea deze lange tijd kenden, nog wel mogelijk is. Hierbij moet gedacht worden aan de veranderende belevingswereld van de bezoeker en in hoeverre deze tegenwoordig een rol speelt in musea.

²⁰² Sharon Macdonald en Roger Silverstone, 'Rewriting the museums 'fictions: taxonomies, stories and readers', in: David Boswell en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 421-434.

²⁰³ Raphael Samuel, 'Resurrectionism', in: David Boswell en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 163-184.

Deelconclusie: kritiek en potentie

Oud-directeur Erik Schilp wilde met een nieuw beleid een debat openen over de functie en doelstellingen van het Zuiderzeemuseum om te kijken of het museum zo door moest gaan. Dit is een goed streven en een museum moet te allen tijde kritisch naar de eigen organisatie blijven kijken. Met name het verzamelbeleid van het museum was stil blijven staan in de tijd en het was dan ook terecht dat het museum hier kritiek op kreeg. Zoals in hoofdstuk vier aan bod kwam, is het belangrijk voor openluchtmusea om ook een link met het heden te leggen, zodat de Zuiderzeecultuur niet een afgesloten en geïdealiseerde periode uit het verleden blijft. Naast het verzamelbeleid kreeg ook de *living history* de nodige kritiek te verduren. Schilp zag het project vooral als amusement en niet als een serieuze museale tentoonstelling. Hoewel amusement naarmate het project langer liep steeds vaker omdoemde, doordat er allerlei essentiële onderdelen werden afgeschaft van het project, zoals de spelbegeleiding, heeft het project juist wel bewezen een serieuze museale tentoonstelling te zijn. Het is een verdienstelijke overdrachtsmethode die erg geliefd is bij bezoekers. Toen het museum in 1990 het project introduceerde in het buitenmuseum, liet zij een unieke en gedurfde tentoonstelling zien. 'Urk in 1905' was vernieuwend en grensverleggend, iets wat nog nooit vertoond was in Nederland. Dit zorgde in die tijd tevens voor de nodige kritiek in de museumwereld. Niet iedereen zag evenveel potentie in het project. Een dergelijk project geeft een nieuwe notie aan begrippen als authenticiteit en eigendom.

De plannen die oud-directeur Schilp had voor het museum waren heel ambitieus en zouden het museum veranderen in een modern museum. Hij hield hierbij geen rekening met de geschiedenis en de bezoekers van het museum. Een project als 'Urk in 1905' paste juist heel goed in het museum. Openluchtmusea hebben een bijzondere band met hun bezoekers vanwege het laagdrempelige karakter en de natuurlijke setting van het museum. Het is heel erg ambitieus om hier hedendaagse kunst aan toe te willen voegen omdat het museum zestig jaar lang hier helemaal niets mee had gedaan. Men kan zich afvragen of bezoekers van openluchtmusea wel hedendaagse kunst willen zien in een openluchtmuseum. In het volgende hoofdstuk zal hier verder op in gegaan worden door te kijken naar de belevingswereld van de bezoeker in combinatie met musea.

Dit wil niet zeggen dat de kritiek die Schilp had op het project geheel onterecht was. Toen het project startte kon het rekenen op een goede begeleiding en een strakke regie. Het voornaamste doel van het project was een didactische leerervaring voor de

bezoeker zodat deze kennis kon maken met de andersheid van het verleden. Dat *living history* een aantal problematische aspecten kende werd ook duidelijk bij het project 'Urk in 1905'. De spelregels van het project waren niet bekend bij alle bezoekers, wat soms voor verwarring zorgde. Ook was het project erg arbeidsintensief en kostbaar. Een goede begeleiding voor een dergelijk project bleek essentieel. Het amuserende element van een dergelijk project bleek ook lastig te ondervangen. De kritiek die oud-directeur Schilp uitte op het project kwam dan ook niet uit de lucht vallen. Het project had een duidelijke sturing nodig en die ontbrak. Een kritische blik op een langlopende tentoonstelling is altijd nuttig. Schilp heeft wel degelijk gelijk dat het museum de neiging had stil te blijven staan in de tijd. Het feit dat een project succesvol is, betekent niet dat een kritische blik overbodige luxe is.

In het volgende hoofdstuk zal het project 'Urk in 1905' worden bekeken in combinatie met het *history/heritage* debat. Hierbij wordt gebruikt gemaakt van literatuur uit de postmodernistische hoek en zijn er interviews gehouden met de oprichters van het project.

Hoofdstuk 6

History versus heritage in het Zuiderzeemuseum

Introductie

Het *history/heritage* debat is ook van toepassing op het Zuiderzeemuseum. *History* wordt vaak gekoppeld aan historisme en historisch bewustzijn, de wetenschappelijke en kritische blik op het verleden. *Heritage* wordt vaak gekoppeld aan presentisme en nostalgie en gaat vooral over het heden. Uiteraard willen openluchtmusea, zoals het Zuiderzeemuseum, de geschiedenis zo representatief mogelijk presenteren aan de bezoekers, maar veel openluchtmusea ontkomen niet aan een vorm van nostalgie door de manier van tentoonstellen. Het project 'Urk in 1905' is een voorbeeld waar beide elementen *history/heritage* aan verbonden zijn. Het project is door professionele historici tot stand gekomen door degelijk historisch onderzoek, maar de vorm van het project, *living history*, past in het straatje van *heritage*. In dit hoofdstuk wordt het *history/heritage* debat behandeld met betrekking tot het Zuiderzeemuseum en het project 'Urk in 1905'. Als eerste wordt gekeken naar het postmodernisme, waarbij gebruik wordt gemaakt van de theorieën van onder andere Chris Rojek en John Urry. Wat zeggen deze theorieën over het project en welke nieuwe inzichten bieden zij? Is de belevingswereld van de bezoeker veranderd? Vervolgens komt nostalgie aan bod. Het project wordt vaak verweten dat het vol zit met nostalgie, maar wat is het alternatief? In de laatste paragraaf worden de resultaten gepresenteerd van twee interviews met twee oud-medewerkers van het Zuiderzeemuseum die direct betrokken waren bij de totstandkoming van het project 'Urk in 1905'. Wat is hun mening over het project en kunnen zij zich vinden in de kritiek die het project kreeg?

De veranderende wereld van musea

Het verleden is populair. Door de invloed van het toerisme is het verleden iets geworden wat daadwerkelijk 'bezocht' kan worden. 'Reizen naar Egypte staat garant voor een bijzondere duik in het verleden'.²⁰⁴ Daarnaast biedt het toegang tot een andere wereld. Deze aspecten hebben ook invloed gehad op musea en de manier van tentoonstellen. In de jaren tachtig en negentig vond er een democratisering plaats in de wereld van musea.

²⁰⁴ 'Egypte', (versie 2011) <http://www.src-cultuurvakanties.nl/afrika/egypte> (geraadpleegd 30 juli 2011).

Deze democratisering viel samen met nieuwe manieren van tentoonstellen. De aandacht verschoof van collecties naar de bezoekers. De ervaring van bezoekers nam een centralere plek in in museumtentoonstellingen. De ervaring zou vanuit het perspectief van de bezoekers gezien moeten worden en niet vanuit het museum zelf. Nieuwe tentoonstellingstechnieken moesten aanzetten tot een dialoog met de bezoeker in plaats van alleen de monoloog van de museumcurator te laten horen.²⁰⁵ Hoewel in openluchtmusea veelal andere presentatietechnieken gebruikt werden dan in reguliere musea, werden zij hierdoor ook beïnvloed. Vooral voor Europese openluchtmusea die naar Amerika keken voor nieuwe ideeën, bleek *living history* een aantrekkelijke optie. Speelden openluchtmusea in op nieuwe ontwikkelingen omtrent de belevingswereld van de bezoeker?

Sensatie en spektakel en de beleving van een andere wereld

De manier waarop het publiek naar erfgoed kijkt is veranderd. Hierbij wordt vaak de koppeling gemaakt met het postmodernisme. In zijn boek *Ways of Escape* omschrijft Chris Rojek onder andere de veranderende belevingswereld ten opzichte van erfgoed. De vrijetijdsmarkt speelt hier een grote rol in en wordt gekenmerkt door sensatie en spektakel. In de vrije tijd wil men graag ontsnappen uit het dagelijkse leven. Volgens Rojek speelt de vrijetijdsector hier handig op in door ontsnappingsgebieden te creëren rondom vier thema's: *black spots*, *heritage sites*, *literary landscapes* en *theme parks*.²⁰⁶ *Heritage sites* kunnen gekoppeld worden aan het Zuiderzeemuseum en het project 'Urk in 1905'. Deze *heritage sites* zijn plekken waar het verleden wordt gerepresenteerd door middel van *performance* en *tableaux*. De eerste vorm *performance* is toepasbaar op het project 'Urk in 1905', waarbij het verleden gereconstrueerd wordt door bijvoorbeeld acteurs. Er worden niet alleen objecten tentoongesteld maar er wordt ook een context voor gecreëerd. Volgens Rojek zijn deze plekken onderdeel van de postmoderne conditie omdat het authentieke en het onauthentieke door elkaar gebruikt wordt. In het buitenmuseum zijn de meeste gebouwen authentiek, maar de acteurs die het verhaal naspelen zijn uiteraard niet authentiek. Beide worden echter als gelijkwaardig voorgesteld.²⁰⁷ Toch zijn deze plekken vaak een combinatie van sensatie en educatie. 'Urk in 1905' heeft als doel de bezoeker te informeren en wil zich daarmee van andere

²⁰⁵ Alexander, *Museums In Motion*, 264.

²⁰⁶ Rojek, Chris, *Ways of Escape. Modern Transformations in Leisure and Travel* (London 1993) 136-137.

²⁰⁷ Rojek, *Ways of Escape*, 146-152.

vrijtijdsuitingen onderscheiden. De manier waarop dit gebeurt kan echter tot gevolg hebben dat de amuserende factor de overhand krijgt.

Een *heritage site*, zoals 'Urk in 1905', wordt een ontsnappingsgebied voor de bezoeker. Het opmerkelijke doet zich voor dat mensen graag willen ontsnappen uit hun dagelijkse werkzaamheden om vervolgens bij *heritage sites* het dagelijkse leven van anderen te aanschouwen.²⁰⁸ Moderniteit maakt een einde aan traditionele ambachten waardoor ze vervolgens opnieuw worden opgevoerd in bijvoorbeeld openluchtmusea. Het verleden dat verloren is gegaan, wordt opnieuw gecreëerd in *heritage sites*. Door bijvoorbeeld de acteur wordt geschiedenis persoonlijker en daarmee aantrekkelijker gemaakt voor bezoekers. Tegenwoordig is er veel interesse in het 'echte' leven van andere mensen. De ontwikkeling van het aantrekkelijker maken van erfgoed voor bezoekers, heeft ook te maken met de krappe overheidsfinanciën.²⁰⁹ Hierdoor zijn erfgoedinstellingen en musea genoodzaakt hetgeen ze tentoonstellen aansprekend te maken voor het publiek en worden het zodoende ontsnappingsgebieden, waarbij sensatie en spektakel een steeds grote rol speelt. Het project 'Urk in 1905' past prima in het plaatje wat Rojek schetst. 'Urk in 1905' sluit aan bij wat bezoekers verwachten van een museum, namelijk een kennismaking met een andere wereld. Hoe wordt deze kennismaking gerealiseerd en draait het hierbij om authenticiteit of nostalgie?

Van authenticiteit naar nostalgie? De veranderende belevingswereld van bezoekers

De afgelopen decennia werden gekenmerkt door een spectaculaire groei van musea in de westerse wereld. Deze groei is onderdeel van een algemene ontwikkeling die al eerder aan bod kwam, het verleden wordt steeds waardevoller in vergelijking met heden en de toekomst. De manier van kijken naar het verleden is veranderd en dit heeft invloed op de manier waarop musea en erfgoedinstellingen het verleden presenteren aan de bezoeker.²¹⁰ Musea waren in negentiende en een groot deel van de twintigste eeuw gebaseerd op een 'aura' dat de grootheid van een kunstenaar presenteerde. Bezoekers van musea voelden zich aangetrokken door het authentieke kunsthistorische object in een museum dat de genialiteit van de kunstenaar liet zien. Deze manier van kijken in een museum, waarbij het draait om de authenticiteit van het object, is volgens

²⁰⁸ Rojek, *Ways of Escape*, 152.

²⁰⁹ Ibidem, 146-152.

²¹⁰ Urry, *The Tourist Gaze*, 1-15.

John Urry veranderd.²¹¹ Het 'aura' speelt geen grote rol meer, wat bezoekers 'zien' in een museum is veranderd door de komst van het postmoderne museum. Dit had verschillende redenen, zoals de democratisering van de geschiedenis. Steeds meer aspecten en onderwerpen uit het verleden werden populair, zoals sociale en economische geschiedenis. Hierdoor werden ook steeds meer objecten verzameld die voorheen als onbelangrijk werden beschouwd. Mensen raakten steeds meer geïnteresseerd in representaties van het 'gewone' en niet zozeer in de grootheid en authenticiteit van een object. Urry noemt deze verandering de overgang van authenticiteit naar nostalgie.²¹²

De setting van een museum is hierdoor ook veranderd. Bezoekers werden belangrijk en steeds vaker werd er van bezoekers verwacht dat zij participeerden in een tentoonstelling, waardoor ze geen stille bewonderaars meer waren van het object, zoals voorheen meestal het geval was. Hierdoor waren veel musea geen 'dode' maar 'levende' musea. Vooral openluchtmusea probeerden de stilte in het museum te doorbreken door gebruik te maken van *living history* zodat de bezoeker volop kon participeren in het museum.²¹³ Deze musea gaan een stap verder dan reguliere musea en leggen meer druk op de voorstelling van authenticiteit in musea. Hier wordt een mix van het theater in combinatie met het museum voorgespiegeld aan de bezoeker. Alles wordt gepresenteerd als authentiek, zoals de geuren en de mensen, maar niets is eigenlijk authentiek. Musea spelen steeds meer in op de wensen en de smaak van de moderne 'consument'.²¹⁴

Nostalgie zou zodoende een steeds grotere rol spelen in musea ten opzichte van authenticiteit. Het begrip nostalgie wordt vaak gekoppeld aan erfgoed en wordt in de academici wereld vaak als negatief gezien. Jean Baudrillard stelt het volgende over nostalgie: "When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning". Nostalgie wordt de drijvende kracht achter de consumptie en de productie van het verleden.²¹⁵ De relatie tussen *history* en *heritage* wordt hierdoor steeds onduidelijker. Volgens veel postmodernistische academici is er een nieuwe cultuur ontstaan rondom het beeld, waardoor historisch bewustzijn steeds meer terrein verliest,

²¹¹ Urry, *The Tourist Gaze*, 12-13.

²¹² Ibidem, 13.

²¹³ Ibidem, 13

²¹⁴ Ibidem, 14-15

²¹⁵ Waterton, *Culture, Heritage and Representation*, 110.

ook door de opkomst van *public history*.²¹⁶ Vooral in de media is de afgelopen jaren veel aandacht besteed aan het verleden in bijvoorbeeld films en tv, maar dan wel als een *greatest hits* versie. Dit is ook kenmerkend voor nostalgie, het verleden wordt alleen vanuit een positief perspectief bekeken, negatieve aspecten kennen bijna geen plaats bij nostalgie.²¹⁷

Het verleden wordt neergezet als onproblematisch, een schone versie van het verleden. Kenmerkend voor de benadering van erfgoed is hoe dichterbij de realiteit van het verleden willen komen, hoe meer geweld er aan gedaan wordt.²¹⁸ De authenticiteit van het object wordt vervangen door de authenticiteit van de ervaring. Hoe meer lagen van interpretatie worden toegevoegd bij de betekenis van erfgoed om het echt te laten lijken, des te groter de afstand van realisme.²¹⁹ Openluchtmusea die gebruik maken van rollenspelen projecteren zo vaak een geur van sentiment en nostalgie over hun bezoekers.²²⁰ Nostalgie wordt als een negatief aspect van erfgoed en daarmee ook van *living history* gezien. Wat is echter het alternatief? Als de negatieve kant van de geschiedenis wel wordt belicht, wordt het dan minder problematisch? *Living history* projecten zijn vaak een combinatie van educatie en sensatie en van *history* en *heritage*. Nostalgiegevoelens onder de bezoekers kunnen bijna nooit vermeden worden.

Historisch bewustzijn en 'popular social memory'

Nostalgie is onderdeel van de zogenoemde *popular social memory*. In de academische wereld wordt dit aangeduid als de 'volkse' kijk op geschiedenis. Deze manier van kijken naar het verleden uit zich in drie vormen, te weten traditie, nostalgie en het idee van de vooruitgang van de geschiedenis. Hiermee is *popular social memory* het tegenovergestelde van historisch bewustzijn. Dit laatste principe wordt vaak gekoppeld aan de professionele geschiedschrijving die ontstond in de negentiende eeuw. Zij trachtte de geschiedenis in haar eigen termen te bestuderen, het zogenoemde historisme. Historisch bewustzijn betekende dat men de onafhankelijkheid van het verleden moest erkennen en respecteren.²²¹ Veel openluchtmusea laten door hun

²¹⁶ Waterton, *Culture, Heritage and Representation*, 111.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Ibidem, 117.

²¹⁹ Ibidem, 119.

²²⁰ Ibidem, 116.

²²¹ John Tosh, *The Pursuit of History* (Harlow 2006) 12.

manier van presenteren zowel een stukje historisch bewustzijn als *popular social memory* zien in hun tentoonstellingen. Zoals reeds naar voren is gekomen speelt nostalgie een grote rol in openluchtmusea en bij *living history* projecten, zoals 'Urk in 1905'. Het gedegen historisch onderzoek bij dergelijke projecten speelt echter ook een grote rol. Desalniettemin krijgen veel openluchtmusea het verwijt dat het er een grote nostalgische bedoeling is. De redenen hiervoor zijn al eerder genoemd. Het is een sprookje dat een te rooskleurig beeld van de geschiedenis schets, zonder problematische aspecten ook centraal te stellen.²²²

'Urk in 1905' kreeg eveneens de kritiek dat het een eenzijdig beeld van de geschiedenis zou geven. De rotte tanden, de stank en de dood waren niet aanwezig in het buitenmuseum. Door deze aspecten juist niet te laten zien ontstaat de 'gevreesde' nostalgische sfeer in openluchtmusea. Maar wanneer openluchtmusea wel deze aspecten zouden laten zien, rottende tanden en stinkende mensen, wordt hiermee niet indirect geïmpliceerd aan de bezoeker dat het vroeger slechter ging, waarmee de bezoeker wordt gestimuleerd in zijn vooruitgangsgedachte? Ook dit is een onderdeel van de *popular social memory*. Hierbij wordt er stevast vanuit gegaan dat er ontwikkeling in de geschiedenis zit en daarmee ook vooruitgang: van jagers naar verzamelaars, naar landbouwers, naar de industriële revolutie enzovoorts. 'Het werd alleen maar beter'. Zoals is gebleken, gold deze gedachtegang maar voor een zeer beperkt deel van de wereldbevolking en ontwikkeling is niet per definitie vooruitgang.

Er worden hedendaagse waarden geprojecteerd (iemand stinkt niet en heeft geen rotte tanden) op het verleden met de vooruitgangsgedachte. Is dit wel correct? Openluchtmusea moeten keuzes maken en daarbij spelen de wensen van het publiek een grote rol. Dat men kiest voor een meer nostalgische invulling kan een museum niet kwalijk worden genomen. Het alternatief, de vooruitgangsgedachte, kent immers ook veel haken en ogen. John Urry stelt ook dat het niet aan de orde is waarom we een bepaald verleden willen behouden, maar welk verleden we kiezen te behouden.²²³ Het project 'Urk in 1905' is *een* manier om dit verleden te bewaren in een museum. Een manier die de bezoekers van openluchtmusea in ieder geval kunnen waarderen. Hoe denken de oprichters van het project 'Urk in 1905' hier over?

²²² Robert Hewison, 'The climate of decline', in: David Boswell en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 151-162.

²²³ Urry, *The Tourist Gaze*, 1-15.

Oprichters van het eerste uur!

Fokelien Renckens was direct betrokken bij de totstandkoming van het project 'Urk in 1905'. Tevens was zij betrokken bij het verlevendigen van het buitenmuseum voordat er gesproken werd over *living history*, zoals de Oud-Hollandse kermis en de verkleedkist die beide succesvol waren. Renckens was direct betrokken bij het opzetten van de *living history* in het buitenmuseum. Zij was gelijk onder de indruk en zag veel potentie in het project. Adriana Brunsting was ook betrokken bij het project als wetenschapper, ze was cultureel antropoloog en was daarom gevraagd om mee te werken aan het project. Brunsting was in het begin vrij sceptisch over *living history*. Volgens haar had het weinig met geschiedenis te maken en was authenticiteit een groot probleem bij het project. Tevens zou het project zeer kostbaar zijn en zou er gedegen historisch onderzoek moeten plaats vinden. Brunsting zag het project vooral als iets dat in de tijdsgeest paste waarbij emotie een steeds grotere rol ging spelen in musea. Renckens zag het project vooral als trendsettend in die tijd. Niet iedereen in de museumwereld was echter overtuigd van de potentie van een dergelijk project en werd er dan ook door velen in de museumwereld in Nederland op neergekeken, aldus Renckens.

Hoewel Brunsting in het begin sceptisch tegenover het project stond, werd ze bij de totstandkoming toch enigszins overtuigd van de potentie van het project. Zowel Brunsting als Renckens waren onder de indruk van de professionele aanpak in het begin, het gedegen historisch onderzoek en de manier waarop de vrijwilligers werden ingewerkt. De start van het project was volgens beiden dan ook zeer succesvol, met deze manier van presenteren kon meer verteld worden dan in een reguliere tentoonstelling. Verder werd het project in het begin goed begeleid. Er was een speciale coördinator en er waren speltrainers die het project zorgvuldig begeleidden. Beiden benadrukken dat bij een project als 'Urk in 1905' een strenge regie nodig is, want de valkuilen zijn groot. De kans dat vrijwilligers hun rol dramatiseren of een amuserende wending geven, is reëel. Goede begeleiding is dan ook essentieel om een dergelijk project te laten slagen.

Volgens Renckens was de kracht van het project dat het in die tijd een voorloper was op ontwikkelingen die gaande waren in de museumwereld. Bezoekers werden steeds belangrijker en een project als 'Urk in 1905' was een prima voorbeeld van een vertaalslag van de wetenschap naar het publiek. De democratisering van het verleden werd al volop toegepast in het Zuiderzeemuseum. Veel bezoekers konden de menselijke factor van het project waarderen. Brunsting stelt ook dat deze manier van presenteren

een zeer verdienstelijke overdrachtsmethode is, wanneer deze goed wordt uitgevoerd. De vrijwilligers die bij de start van het project betrokken waren, droegen bij aan een positieve leerervaring voor de bezoeker. Ze waren serieus bezig met hun rol en probeerden de bezoeker kennis mee te geven over de verbeelde periode. Dit maakte dat het project in het begin een groot succes was, aldus Brunsting.

Na verloop van tijd werd er echter veel bezuinigd op het project volgens Brunsting. De speltrainers en de coördinator werden aan de kant gezet. De strikte begeleiding die het project nodig had, werd wegbezuinigd. Hierdoor ging het bergafwaarts met het project. Ook Renckens erkent de bedroevende staat van het buitenmuseum en het project sinds de bezuinigingen. Er werd hierdoor steeds meer gesjoemeld en dit kwam het project niet ten goede. Amusement kreeg soms de overhand en dit was niet de insteek van het project, aldus Brunsting. Het educatieve aspect en de kennismaking met het verleden waren bij aanvang van het project erg belangrijk. Het werd toen gezien als een serieuze en verantwoorde methode om de bezoeker iets te leren over het verleden.

Zowel Renckens als Brunsting zijn weinig positief over de aanpak van oud-directeur Erik Schilp. De kritiek die hij leverde op het project was volgens hen niet terecht. Schilp leverde kritiek en oplossingen die volgens Renckens niets nieuws onder de zon waren. De staat van het buitenmuseum verslechterde doordat steeds meer onderhoud onder Schilp werd wegbezuinigd en het project steeds minder aandacht kreeg. Het project had juist het tegenovergestelde nodig, namelijk tijd, geld en een strikte regie. Schilp heeft volgens Brunsting voor een imagoschade gezorgd onder vaste bezoekers. Beiden wijzen ook op het feit dat het project al vrij lang loopt en dat het een onderdeel van het museum is geworden. Hoewel beiden er op wijzen dat het project nu in een bedroevende staat verkeert, zien zij wel veel potentie in *living history*. De manier waarop dit nu gebeurt in het museum, is echter niet correct. Het project moet opnieuw onder de loep worden genomen. Hierbij ziet Renckens wel wat in een combinatie van de *first* en *third person role play* methode. Zeker is dat *living history* moet blijven en dat men open moet staan voor meerdere mogelijkheden. Brunsting is iets negatiever over de toekomst van het project. *Living history* heeft ontzettend veel potentie, maar dergelijke projecten zijn kostbaar en vergen veel tijd. Volgens haar zijn openluchtmusea in Amerika veel strikter en daardoor blijft het daar succesvol. Er moet een strenge regie zijn en een budget, anders heeft het project geen bestaansrecht meer.

Brunsting heeft zelf ook nog wel enkele punten van kritiek op het beleid van het museum. Het is belangrijk dat het museum meer tijd investeert in de wetenschappelijke afdeling. Deze heeft nooit de aandacht gekregen die het eigenlijk verdient. Verder wijst Brunsting er op dat Schilp wel een punt van kritiek had dat volgens haar terecht was, namelijk het verzamelbeleid van het museum. Ook zij vindt dat het museum in haar verzamelbeleid is blijven hangen. Dat de lijn getrokken wordt bij 1932 is volgens haar vreemd. Objecten die van na 1932 stammen kunnen wel degelijk interessant zijn voor het museum. Renckens heeft hier minder moeite mee, een duidelijk verzamelbeleid is belangrijk. De manier waarop Schilp het verzamelbeleid aanpaste, zorgde ervoor dat er allerlei tentoonstellingen het daglicht zagen die niets meer te maken hadden met het voormalige Zuiderzeemuseum. De link was vaak ver te zoeken en het sprak een beperkt publiek aan.

Verder wijst Brunsting er op dat dergelijke projecten goede begeleiding nodig hebben, waarbij de vrijwilligers duidelijk weten wat belangrijk is voor de context van het verhaal dat het museum wil vertellen. Het doel van het museum is altijd geweest de geschiedenis van de 'gewone' man te schetsen, de cultuurhistorische lijnen van het voormalige gebied rondom de Zuiderzee. Deze context moet centraal staan en het is van belang dat men niet vervalt in details. Brunsting is lange tijd werkzaam geweest op de wetenschappelijke afdeling van het museum en werd meerdere keren geconfronteerd met vrijwilligers die hun rol niet goed 'begrepen'. Als voorbeeld geeft Brunsting een vraag die ze regelmatig kreeg van vrijwilligers. Er werd haar gevraagd of zij kon uitzoeken hoe laat de laatste boot op Urk in 1905 vertrok naar een bepaalde plaats. Dit is volgens Brunsting een voorbeeld van een totaal onbelangrijk detail dat helemaal niets toevoegt aan het verhaal dat het museum probeert te vertellen. Realisme is geen doel op zich, de grote lijnen van het verhaal zijn van belang.

Hoe kijken Renckens en Brunsting aan tegen enkele negatieve aspecten van *living history*. Zijn nostalgie, amusement en commercie onderdeel van *living history*? Volgens Renckens hoort nostalgie erbij en is het juist goed voor een museum om een beetje nostalgie te laten zien. Verder is het niet erg dat er soms wat amusement of commercie bij komt kijken omdat een museum nu eenmaal bezoekers moet trekken. Brunsting waarschuwt juist voor deze commercie waarbij een museum moet oppassen dat het geen culturele attractie wordt. Volgens haar is de kracht van een project als 'Urk in 1905'

het aanschouwelijk maken van de geschiedenis op een weloverwogen manier. Commercie en amusement zouden niet in een dergelijk project thuishoren.

Deelconclusie: history of heritage op 'Urk in 1905'?

Het project 'Urk in 1905' is een combinatie van *history* en *heritage* en heeft zowel educatieve als amuserende elementen. Dit is ook de kracht van een dergelijk project omdat het op een verantwoorde manier een verhaal probeert te vertellen maar tevens inspeelt op de veranderende belevingswereld van de bezoekers. In deze veranderende belevingswereld draait het steeds meer om sensatie en spektakel, een unieke ervaring voor de bezoeker. Bezoekers zijn niet meer op zoek naar authenticiteit maar naar een ontsnapping uit het dagelijkse leven. Hierdoor is *living history* populair onder bezoekers omdat het de andersheid van het verleden kan laten zien. Het verleden wordt tastbaar en kan daadwerkelijk bezocht worden door de bezoeker, dit aspect speelt een grote rol in de belevingswereld van de bezoekers van musea.

Het project 'Urk in 1905' probeert het verleden zo doordacht mogelijk te benaderen, maar het blijft moeilijk om hierbij nostalgie te vermijden. Nostalgie wordt door academici veelal als negatief gezien. Het zou een te rooskleurig beeld van de geschiedenis geven en negatieve elementen negeren. Het is echter maar de vraag of er een alternatief is. Wanneer openluchtmusea wel allerlei negatieve elementen zouden laten zien krijgt de bezoeker dan niet het idee voorgeschoteld dat in het heden alles beter is. Nostalgie speelt nu eenmaal een grote rol in openluchtmusea en in de belevingswereld van bezoekers. Het willen vermijden van nostalgie is daarom zowel onrealistisch als doelloos.

'Urk in 1905' heeft de potentie om een didactische leerervaring te zijn voor de bezoeker maar tevens wordt het ook een unieke ervaring voor de bezoeker die even kan ontsnappen uit zijn eigen wereld. Dat het project een combinatie is van *history* en *heritage* is helemaal niet erg, als het project maar dichtbij de middenlijn blijft. Wanneer het project teveel naar de *heritage*-kant neigt verliest het zijn educatieve doel en wordt het puur amusement en sensatie. Als het project te veel naar de *history*-kant neigt wordt het project onuitvoerbaar. Realisme zal een te grote rol gaan spelen waardoor het project de aantrekkingskracht op het publiek zal verliezen. Uit de interviews met de oud-medewerkers van het project komt ook naar voren dat het project veel potentie heeft. Het wordt ook duidelijk dat het project een kritische blik nodig heeft. Hierbij moet

men zich wel afvragen in hoeverre men de oorspronkelijke doelen van het project wil handhaven en daarbij ook rekening houden met de 'postmoderne' bezoekers. Wat verwacht de bezoeker wanneer een *living history* project wordt bezocht, zou een belangrijke vragen moeten zijn. Het museum zou gerichter moeten inspelen op de belevingswereld van de bezoekers. Wanneer bezoekers bij een bezoekje aan het project 'Urk in 1905' telkens vragen 'hoe laat de laatste boot vanaf Urk vertrekt' en vrijwilligers dit afdoen als onbelangrijk, laat het museum kansen liggen. Daar gaat het juist wel om! Op dit punt kan het museum juist laten zien dat culturen veranderen en waarom het 'tijdsaspect' voor de Urker geen rol speelt maar voor de huidige bezoeker wel. Als het museum dergelijke vragen centraal stelt zou het project nog vele jaren heel succesvol kunnen zijn. Een combinatie van *first* en *third person role play* zou wellicht ook veel nieuwe mogelijkheden kunnen bieden.

Conclusie

'Geschiedenis leeft niet'. Oud-directeur Erik Schilp was vrij duidelijk over het bestaan van *living history* in het buitenmuseum. Schilp wilde van het Zuiderzeemuseum een modern museum maken. Jammer genoeg werd er in zijn nieuwe beleid geen rekening gehouden met de geschiedenis van het museum. Dat dit wel degelijk van belang is blijkt wel uit het feit dat openluchtmusea geen traditionele musea zijn. Openluchtmusea ontstonden in een tijd waarin nieuwe presentatietechnieken bij de wereldtentoonstellingen hun intrede deden. Deze presentatietechnieken spraken een dusdanig groot publiek aan, waardoor musea deze nieuwe manieren van tentoonstellen ook wilden toepassen. Daarnaast was de volkscultuur in opkomst. Het dagelijkse leven van de plattelandscultuur kreeg steeds meer aandacht doordat vele volkskundigen ervan overtuigd waren, dat deze cultuur dreigde te verdwijnen door de modernisering. Uit deze combinatie, de volkscultuur en nieuwe museale presentatietechnieken, ontstond een nieuw museumtype, het openluchtmuseum. In dit type museum stonden geen kunsthistorische objecten centraal, zoals in traditionele musea, maar waren voornamelijk cultuurhistorische objecten te vinden. Openluchtmusea waren vanaf het begin gelijk erg populair onder het publiek. Dit was vooral te danken aan het laagdrempelige karakter van deze musea. Zij hadden een andere manier van presenteren en een andere relatie met hun bezoekers dan de meer traditionele musea. Door het presenteren van het dagelijkse leven van de gewone man, waren deze musea veel toegankelijker voor de bezoeker.

'Levendigheid' was dan ook een basisaspect van deze musea. Veelal kwam de levendigheid tot uiting door middel van demonstraties of theater, waar het immateriële erfgoed werd gepresenteerd aan de bezoeker. Levendigheid, laagdrempeligheid, volkscultuur, bezoekers en cultuurhistorische objecten waren allemaal kenmerken van de eerste openluchtmusea en zijn tegenwoordig nog van toepassing, zo ook op het Zuiderzeemuseum. Dit museum werd gesticht doordat men er destijds van overtuigd was dat er een cultuur verloren ging door de afsluiting van de Zuiderzee. De populariteit van de volkscultuur droeg er aan bij dat de Zuiderzeecultuur een populair onderwerp werd. Hierdoor meenden velen in Nederland dat de Zuiderzeecultuur bewaard moest blijven voor het nageslacht in een museum. Ook de overheid was ervan overtuigd dat de Zuiderzeecultuur een plekje moest krijgen in een museum. Een openluchtmuseum leek

de perfecte museumvorm. Hier kon de voormalige Zuiderzeecultuur in een museumdorp met allerlei panden uit het voormalige Zuiderzeegebied het beste worden gerepresenteerd.

Het Zuiderzeemuseum heeft ook in de huidige maatschappij bestaansrecht. Wanneer de doelstellingen die ten grondslag lagen aan de totstandkoming worden vergeleken met de doelstellingen die de UNESCO hanteert bij het beschermen van materieel en immaterieel erfgoed, zijn de overeenkomsten groot. Het bestaan van een organisatie als de UNESCO en de lijst voor immaterieel erfgoed bewijst dat ook in de huidige maatschappij plaats is voor het Zuiderzeemuseum. Het waarborgen en koesteren van erfgoed speelt in de huidige samenleving een grote rol, hierdoor is er wel degelijk plaats voor een museum dat een cultuur tentoonstelt die zeven eeuwen lang een belangrijke rol speelde in de Nederlandse geschiedenis. Helaas heeft het museum te lang niet gekeken naar hoe deze cultuur veranderde na de afsluiting van de Zuiderzee, terwijl dit juist zo interessant is. Het interessante van culturen is dat zij constant veranderen. Het museum zou hier een grote rol in kunnen spelen omdat een museum bij uitstek een plek is waar deze veranderingen in beeld gebracht kunnen worden. Hierbij kan ook een link gemaakt worden met het heden. Welke aspecten van dit verleden zijn nog terug te vinden in de hedendaagse cultuur?

Het verzamelbeleid van het museum had een kritische blik nodig. De grens trekken bij 1932 lijkt wellicht overzichtelijk maar het werpt onnodige grenzen op die er niet zouden moeten zijn. Dat Schilp dit verzamelbeleid dan ook eens grondig onderhanden nam is volkomen terecht. De Zuiderzeecultuur hield niet per direct op met bestaan na de afsluiting van de Zuiderzee. De cultuur veranderde en de bewoners maakten zich andere middelen van bestaan eigen. Door een lijn te trekken, wordt een beeld geschetst dat de Zuiderzeecultuur in zijn geheel ophield te bestaan. Het is van belang voor een museum om ook te laten zien hoe het de bewoners van deze cultuur verging na de afsluiting. Wat is de huidige stand van zaken rondom het IJsselmeer? Urk ontwikkelde zich tot de grootste vissersvloot van Nederland, terwijl daar in andere voormalige Zuiderzeeplaatsen helemaal geen sprake meer van is. Marken is bijvoorbeeld een toeristische trekpleister geworden. Vooral voor latere generaties die geen herinneringen meer hebben aan de Zuiderzeecultuur, is het belangrijk dat het museum hier ook op inspeelt. Schilp heeft dit geprobeerd door bijvoorbeeld tentoonstellingen over mode in combinatie met het designer duo Victor en Rolf. De

tentoonstelling kreeg veel kritiek te verduren en zou de laagdrempeligheid van het museum tegengaan. Er zijn echter veel meer mogelijkheden, denk hierbij aan bijvoorbeeld Jerry Springer en Jan Klaassen en Katrijn. Een link tussen de populaire cultuur en vermaakstradities uit de volkscultuur zou vaker toegepast moeten worden in het museum.

Naast het verzamelbeleid wilde Schilp, zoals gezegd, de *living history* in het buitenmuseum eens kritisch onder de loep nemen. Schilp had veel kritiek op het project 'Urk in 1905', maar deze kritiek was niet nieuw en sinds de opkomst van *living history* in de Verenigde Staten waren deze problemen al naar voren gekomen. In de academische wereld wordt er echter nog te weinig aandacht aan het concept geschonken. Dit is jammer want steeds meer musea maken gebruik van dit concept en dit is niet zonder reden. Deze musea zouden er dan ook veel profijt van kunnen hebben als het concept werd voorzien van een stevige theoretische basis. Schilp heropende het debat rondom *living history* nadat het project bijna ongestoord jarenlang had voortgekabbeld, zonder onderworpen te worden aan een kritische beschouwing. Uit onderzoek in 2004 bleek echter wel dat bezoekers een project als 'Urk in 1905' erg konden waarderen en het liefst meer van dit soort projecten zouden terug willen zien in het museum. De kritiek die Schilp op *living history* had is daarom ook niet terecht en dit had te maken met de veranderende belevingswereld van de bezoeker. 'Urk in 1905' bleek juist goed te passen in de belevingswereld van deze bezoeker.

In de jaren tachtig en negentig werden bezoekers steeds belangrijker voor musea. Door krappe overheidsfinanciën stelden musea steeds vaker de ervaring van de bezoeker centraal, waar het voorheen alleen ging om de ervaring van het museum zelf. Er ontstonden nieuwe tentoonstellingstechnieken om in te kunnen spelen op de wensen van de bezoeker. Bezoekers werden gezien als consumenten met andere wensen. In musea draaide ooit alles om het 'aura' van het object, maar in het postmoderne museum werd dit minder belangrijk. Door veranderingen in de maatschappij, zoals globalisering en veel van hetzelfde, moesten musea zich aanpassen. Ook de belangstelling voor het verleden groeide de afgelopen decennia enorm en tevens veranderde de manier waarop naar het verleden werd gekeken. Dit had zodoende gevolgen voor erfgoedinstellingen en musea. Bezoekers waren steeds vaker op zoek naar een ontsnapping uit het dagelijkse leven en een unieke ervaring. *Living history* biedt hier alle mogelijkheden toe en het is daarom niet verrassend dat dit concept steeds vaker werd toegepast in musea. Het bood

een mogelijkheid voor musea om aan de wensen van de bezoekers te voldoen en daarbij toch op een verantwoorde manier een aantrekkelijke museale tentoonstelling te laten zien. Het verleden wordt tastbaar en toegankelijk gemaakt en tevens kan de andersheid van het verleden aanschouwd worden. *Living history* sloot goed aan bij de veranderende belevingswereld van bezoekers. Daarnaast waren bezoekers van musea ook niet meer op zoek naar authenticiteit. Het beleven van een andere wereld werd steeds populairder, waarbij vermaak ook belangrijker werd.

Erfgoed speelde een grotere rol in de maatschappij. Het Zuiderzeemuseum heeft handig op deze ontwikkeling ingespeeld door gebruik te maken van *living history*. Het project was daarnaast een vertaalslag van de wetenschap naar het publiek. Hierbij speelde de menselijke factor van het project een grote rol. Uiteraard kent *living history* ook een aantal problematische aspecten, zoals authenticiteit, amusement en nostalgie. Voor veel bezoekers speelt authenticiteit echter een steeds kleinere rol, nostalgie daarentegen wordt juist steeds belangrijker en speelt een grote rol in openluchtmusea. Hoewel het natuurlijk niet de bedoeling is dat openluchtmusea een groot historisch pretpark worden, kan een beetje amusement en nostalgie geen kwaad. Het gevaar van beide aspecten is ook moeilijk te ondervangen. Nostalgie speelt nu eenmaal een grote rol in de belevingswereld van bezoekers van openluchtmusea en te veel realiteit is niet besteed de hedendaagse bezoeker. Men wil graag even ontsnappen uit de eigen wereld en de realiteit van alledag.

Living history kan hiervoor zorgen en - wanneer goed uitgevoerd - kan er tevens voor zorgen dat de bezoeker kennismakt met de andersheid van het verleden, een combinatie van *history* en *heritage*, wat ook de kracht van een dergelijk project is. Hierbij moet het museum inspelen op de belevingswereld van de bezoeker en daarbij ook oog hebben voor de verschillende aspecten die deze andersheid van het verleden laten zien, denk hierbij aan het tijdsaspect van de Urkers en de hedendaagse bezoeker. Als het museum hierop inspeelt en tijd en geld in het project steekt kan het nog jaren erg succesvol zijn.

De kritiek die Erik Schilp op het project had is niet geheel onterecht, maar de kant die Schilp op wilde met het project - afschaffen - was niet terecht. *Living history* heeft in de huidige maatschappij enorm veel potentie en afschaffen zou dan ook niet nodig zijn.

Literatuurlijst

Adriaanse, L. en H. de Boer, 'Nagespeeld verleden. Nieuwe presentatiemethode in het Zuiderzeemuseum', *Museumvisie* 4 (1990) 139-141.

Alexander, Edward P. & Mary Alexander, *Museums in motion. A Introduction to the History and Functions of Museums* (Plymouth 2008).

Anderson, Jay, 'Living History: Stimulating Everyday Life in Living Museums', *American Quarterly* 3 (1982) 290-306.

Anderson, Jay, *Time Machines: The World of Living History* (Nashville, 1984).

Bosch-May, G.E.B., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1987* (Enkhuizen 1987).

Boswell, David en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005).

Bouma, S.J., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1950* (Enkhuizen 1950).

Bouma, S.J., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1956* (Enkhuizen 1956).

Dibbits, Hester (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009).

Crouch, David en Nina Lubben (ed.), *Visual Culture and Tourism* (Oxford 2003).

Elpers, Sophie, 'Volkscultuur en overheid: een geschiedenis', in: Hester Dibbits (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009) 191-196.

Groot, Jerome, de, *Consuming history. Historians and heritage in contemporary popular culture* (London; New York 2009).

Gunn, Simon, *History and Cultural Theory* (Harlow: Pearson Education Limited, 2006).

Halbertsma, N., 'Levende geschiedenis. Van rollenspel tot museumtheater', *Museumvisie* 3 (1994) 1-5.

Handler, Richard en Eric Gable, *The New History in an Old Museum: Creating the Past at Colonial Williamsburg* (New York 1999).

Hewison, Robert, 'The climate of decline', in: David Boswell en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 151-162.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (Abingdon 2000).

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge* (London 1992).

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

Jong, A. de, 'Het openluchtmuseum tussen theater en theorie', *Museumvisie* 4 (1992) 157-161.

Kerkhoven, J. en N. Vlaming, *Handleiding. Presentatiemethode Urk 1905* (Enhuizen 2001).

Kerkhoven, J. en N. Vlaming, *Leven op Urk in 1905. Handboek deel I* (Enhuizen 2001).

Kerkhoven, J. en N. Vlaming, *Leven op Urk in 1905. Handboek deel II* (Enhuizen 2001).

Kerkhoven, Jaap, 'Traditie als zelfmedicatie. Over de publieke functie van openluchtmusea', *Levend Erfgoed* 1 (2009) 24-30.

Kruissink, G.R., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1957* (Enhuizen 1957).

Kruissink, G.R., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1958* (Enkhuizen 1958).

Kruissink, G.R., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1961* (Enkhuizen 1961).

Kruissink, G.R., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1965* (Enkhuizen 1965).

Kruissink, G.R., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1971* (Enkhuizen 1971).

Kruissink, G.R., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1973* (Enkhuizen 1973).

Macdonald, Sharon en Roger Silverstone, 'Rewriting the museums 'fictions: taxonomies, stories and readers', in: David Boswell en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 421-434.

Magelssen, Scott, 'Living History Museums and the Construction of the Real through Performance', *Theatre Survey* 1 (2004) 61-74.

Magelssen, Scott, *Living History Museums. Undoing History through Performance* (Maryland 2007).

Maurits, Henk, 'Studiedag SED. Leeft levende geschiedenis?', *Museumvisie* 2 (1994) 78-79.

Micheels, Pauline, 'Van zeelucht zilte atmosfeer. S.J. Bouma en de ontstaansgeschiedenis van het Zuiderzeemuseum', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 123.1 (2010) 48-61.

Reinders, Stijn, 'Media en volkscultuur: over de smaak van volksvermaak' in: Hester Dibbits (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009) 34-42.

Rojek, Chris, *Ways of Escape. Modern Transformations in Leisure and Travel* (London 1993).

Roth, Stacy E., *Past and Present. Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation* (London 1998).

Samuel, Raphael, 'Resurrectionism', in: David Boswell en Jessica Evans (ed.), *Representing the nation: a reader. Histories, heritages and museums* (London, New York 2005) 163-184.

Scharloo, Mieke, *Zuiderzeemuseum. Veelzijdig verzameld* (Enkhuizen 1994).

Schilp, Erik en Anton Kos, 'En alles staat stil. Jubileumtentoonstelling de afrekening', *Land of Water* 3 (2007) 8-13.

Schilp, Erik, 'Land of Water', *Land of Water* 2 (2008) 3-7.

Schilp, Erik, 'Levende Geschiedenis', *Land of Water* 3 (2007) 3-7.

Schilp, Erik, 'Museummuren', *Land of Water* 4 (2007) 10-13.

Schilp, Erik, 'Van de hoofdredacteur', *Land of Water* 4 (2007) 3-7.

'Smaakmakers, Spraakmakers, praten met initiatiefnemers en inspirators: Erik Schilp' *Museumvisie* 3 (2006) 20-21.

Shatanawi, Mirjam, 'Echte diversiteit overstijgt platte keuzes', in: Hester Dibbits (red.), *Splitsen of Knopen? Over volkscultuur in Nederland* (Rotterdam 2009) 25-34.

Snow, Stephen Eddy, *Performing the Pilgrims: A Study of Ethnohistorical Role Playing at Plimoth Plantation* (Jackson: University Press of Mississippi, 1993).

Spijkerman, Patrick, *Zuiderzeemuseum. Een museum voor mensen over mensen* (Den Haag 1998).

Tosh, John, *The Pursuit of History* (Harlow 2006).

Urry, John, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Society* (London 1993).

Vergo, Peter, (ed.), *The New Museology* (London 1989).

Voorlopig Plan II voor de inrichting van het Zuiderzeemuseum te Enkhuizen (Enkhuizen 1948).

Voskuil, J.J., 'Het tijdelijke met het eeuwige verwisseld, of: Op de klank van de midwinterhoorn de Eeuwigheid in', *Volkkundig Bulletin* 7.1 (1981) 1-50.

Vroom, U.E.E., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1975* (Enkhuizen 1975).

Vroom, U.E.E., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1986* (Enkhuizen 1986).

Walberg, Ferry, *Herbouwd verleden. Ontstaan van het buitenmuseum 1942-1983* (Enkhuizen).

Waterton, Emma en Steve Watson, *Culture, Heritage and Representation. Perspectives on Visuality and the Past* (Surrey 2010).

Weeda, K.A., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1988* (Enkhuizen 1988).

Weeda, K.A., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1989* (Enkhuizen 1989).

Weeda, K.A., *Jaarverslag Zuiderzeemuseum 1990* (Enkhuizen 1990).

Wieringa, Frouke, *Een cultuur valt droog. Over het ontstaan van het Zuiderzeemuseum 1916 -1950* (Enkhuizen 1998).

Zeijden, Albert, van der, *Volkscultuur van en voor een breed publiek. Enkele theoretische premissen en conceptuele uitgangspunten* (Utrecht 2004).

Websites

'De geschiedenis volgens Erik Schilp' (versie 2011),

http://www.kunstbeeld.nl/00/kb/nl/469/nieuws/12790/De_geschiedenis_volgens_Erik_Schilp.html (25 mei 2011).

UNESCO, 'Intangible Heritage List' (versie onbekend),

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011> (20 juni 2011).

UNESCO, 'Ojkanje singing' (versie 2010),

<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&USL=00320> (20 juni 2011).

Skansen, 'The Creation of Skansen' (versie 2010),

<http://www.skansen.se/en/artikel/creation-skansen-0> (22 mei 2011).

UNESCO, 'Werelderfgoed' (versie 26 april 2011),

<http://www.unesco.nl/themas/cultuur/werelderfgoed-1> (25 mei 2011).

'Zuiderzeemuseum van klederdracht tot haute couture' (versie 28 juli 2008),

http://vorige.nrc.nl/kunst/article1908114.ece/Zuiderzeemuseum_van_klederdracht_tot_haute_couture (30 juni 2011).

Interviews

Interview Fokelien Renckens (25 mei 2011) privébezit auteur.

Interview Adriana Brunsting-Buurman (10 juni 2011) privébezit auteur.

Bijlage

Bezoekersaantallen 1983 -2009 Zuiderzeemuseum

Hieronder staan de bezoekersaantallen van het museum beschreven afkomstig uit de jaarverslagen van het museum. Hier wordt ook duidelijk dat de bezoekersaantallen onder Erik Schilp enigszins stegen, maar vervolgens ook weer terug liepen.

Jaartal	Aantal bezoekers
1983	340.900
1984	305.200
1985	264.671
1986	244.489
1987	232.858
1988	236.800
1989	240.400
1990	305.768
1991	330.000
1992	324.674
1993	330.800
1994	285.189
1995	296.866
1996	288.841
1997	296.296
1998	316.648
1999	318.971
2000	276.343
2001	251.173
2002	263.462
2003	251.159
2004	216.589
2005	206.827
2006	219.161
2007	252.319
2008	238.634
2009	243.603

Fragmenten 'Urk in 1905'

Hieronder enkele fragmenten uit de handboeken van het project 'Urk in 1905'. Deze fragmenten geven een beeld van hoe het museum de interactie met de bezoekers voorstelt en hoe de rollenspeler hierop moet participeren. Tevens geeft het aan welke aspecten het museum van belang acht.

1.2 Schets van een museumbezoek

De bezoeker heeft zojuist het infocentrum bezocht en enkele ansichtkaarten verstuurd. Hij betreedt de Urker bult. Was, die is opgehangen aan dwars over de weg gespannen lijnen, beneemt hem het zich op de rest van het straatje. Wanneer hij de was wegduwt ziet hij twee vrouwen in klederdracht bij een pomp staan. Ze pompen het water in zinken emmers. Terwijl de armen gestaag op en neer gaan, praten de vrouwen met elkaar in een moeilijk verstaanbaar dialect. Even later komt er een man uit een van de huisjes, dat bij nader beschouwing een soort winkeltje blijkt te zijn. De man, eveneens in klederdracht, vraagt iets aan de vrouwen. Zo te horen gaat het over het water. De bezoeker is nieuwsgierig. Waar zouden ze het precies over hebben?

De man in klederdracht komt nu op hem af. In ouderwets en ietwat plechtig Nederlands vraagt de man hem of hij misschien nog wat schoon drinkwater wil kopen. Nu het de laatste weken zo droog was geweest, heeft hij vast niet veel water meer in de regenbak. De bezoeker is verbaasd en voelt zich opgelaten. Neemt de man hem in het ootje?

- "Nee, antwoordt de bezoeker, ik ben hier alleen maar op bezoek".

- "Oh, dan bent u zeker vanmorgen met de postboot aangekomen. Waar komt u vandaan, als ik vragen mag?"

- "Uit Amsterdam".

- "Nou, dan kunt u vast wel wat schoon water gebruiken, zou ik zeggen. In die vuile stad is het water helemaal niet te drinken. Of wel soms?"

- "Dat valt wel mee hoor. Er zit alleen nog veel fluoride in".

- "Fluoride zei U ? Dat kennen wij niet. Wij hebben hier op Urk vooral te kampen met rommel en vuil dat die jongens er in gooien. Soms vinden we zelfs wel eens een dooie kat of hond in de put. Die hebben ze er dan stiekem ingemierd. Gelukkig heb ik zelf een goede pomp in huis. Komt u maar eens mee, dan zal ik hem aan u laten zien".

De bezoeker, enigszins van zijn verbazing bekomen, is toch wel nieuwsgierig geworden. Hij gaat met de man mee naar binnen in het winkeltje. Hij moet bukken om niet met zijn gezicht tegen een grote vis aan te komen die aan de buitenkant van het huis hangt te lekken.

- "Wat is dat ? vraagt de bezoeker.

- "Dat is een pijlrog, die heeft m'n zoon van de week gevangen. Hij hangt te lekken voor de pijlrogolie. Dat is werkelijk een wondermiddeltje. Het helpt tegen allerlei kwalen. Laatst heeft het me nog van een flinke koppijn afgeholpen toen we de bruiloft van mijn neef Geert hadden gevierd".

De bezoeker volgt de man, die bij de deur zijn klompen uitdoet. Het is een klein huisje. Er hangt een weë geur van bonen en vis. Achter, in een soort keukentje, staat de pomp. De man demonstreert de werking ervan en de bezoeker mag zelf ook even proberen. Het gaat zwaarder dan hij dacht.

- "Woont U hier echt ?"

- "Ik woon hier twintig jaar. Maar de meesten wonen hier al langer. Harmpje van Tijmen hiertegenover bijvoorbeeld woont hier al vanaf haar geboorte. En nu heeft ze al bijna kleinkinderen. Ja, die heeft een hoop meegemaakt hier. Vorig jaar is ze haar zoon verloren bij een novemberstorm op de Noordzee. Kijk, ze loopt nog steeds in de rouw. Ja, ja".

De man wijst naar een van de vrouwen die net nog zij de pomp stond. De bezoeker ziet dat ze inmiddels op een plaatsje achter het huis wasgoed aan het schrobben is op een plank in een teil. Het lijkt hem nogal zwaar werk. Hij neemt zich voor om zo even een praatje met haar te maken. Maar eerst blijft hij nog even bij deze man, want ook al doet -i- misschien alleen maar net alsof hij hier woont, hij heeft ondertussen toch een hoop interessants te vertellen. Wat zou hij eigenlijk doen voor de kost ?

moeder te halen. Doet dat zonder deze het merkt, want buurvrouw heeft het niet breed.

Kopen op de pof heeft zijn grenzen. Men moet soms bij een ander kopen omdat in de eerste winkel al teveel crediet is opgenomen.

Sn. vindt Urker kleren stijf zitten.
Kleindochter brengt zondags vlees bij grootmoeder, is plicht.

Materiele Zaken

- koffie wordt aangelengd met cichorei en water
= de koffiepote zegenen, als er veel mensen langskomen.
- op zolder ligt een hoorn, hierop wordt geblazen als in het donker nog iemand op het ijs is;
- winkelier heeft schrijftafel;
- kajapoetolie om in te wrijven in kabinet en]
pijlrogolie voor in- en uitwendig gebruik] huismiddeltjes
- vanuit het alkoof schenkt winkelier een borrel;
- in gangetje naast het huis: korrestokken, vissershaken en schuur;
- Bessie schuurt koekepan en ijzeren pan met nat zand, en strooit zand na het boenen in het achterhuis;
- zand wordt door debiel verzameld en uitgevent, Bessie haalt het zelf;
- vrouwen dragen tobbes met wasgoed en sjouwen de waslijnen bij een palenrij, of in een winderig glop;
- als Bessie haar goeie goed uit het kabinet haalt voor de begrafenis, (haar plooirok, borstrok, wantjes en rozenhoedje) blaast ze de tabaks blaadjes uit de plooiën die de mot moeten weghouden;
- leibezem om straatje te schrobben;
- aardappelen schillen in het achterhuis;
- huiswinkelier heeft 3 ramen, voor 1 stopflessen met verkleurde zuurtjes;
in winkel: rollen touw, muilen, klompen, laarzen, trippen, versgekarnde boter, enz;
- kamer met 3 bedsteden, ronde tafel allen roodbruin geverfd (welke tijd) pijpen op de vensterbank, brabantse kachel;
- in winkel koperen koffiemolen;
- hond;