



Andrássy Gyula Deutschsprachige Universität Budapest

ANDRÁSSY- ABHANDLUNGEN

ANDRÁSSY - ABHANDLUNGEN

Abhandlung Nr. 21

Prof. Dr. András Masát

„Nationenbildung, kulturelles Gedächtnis und Fremderfahrung“

*Vortrag an der Andrassy Universität
am 05.11.2008 in Budapest*

„Nationenbildung, kulturelles Gedächtnis und Fremderfahrung“

Für heute¹ habe ich ein Thema gewählt, das Ihnen einerseits die Richtung und den Inhalt meiner Forschungen in den letzten Jahren in meiner engeren Wissenschaftsdisziplin, der Skandinavistik vermittelt, andererseits auch mit Fragen der angewandten Kulturwissenschaft, d. h. mit meinem hiesigen Wissenschaftsbereich an der Andrassy-Universität viel Gemeinsames hat. Fragen wie die Konstruktion des Nationenbegriffs im 19. Jahrhundert, Diskurs des Nationalen, Identitätssuche und Alteritätserfahrung werde ich im folgenden ansprechen, indem ich Beispiele aus der norwegischen Kulturgeschichte heranziehe. „Case Norway“ kann/sollte dazu dienen, eine Grundlage für mögliche Parallelen zu schaffen: denn die dort und damals feststellbaren Erscheinungen dürften gewisse Vergleiche und vorsichtige Vermutungen auf einen ähnlichen prozessualen Verlauf in unserer mitteleuropäischen Region bis in unsere Gegenwart hinein erlauben. Es geht also darum, dass der Blick auf Norwegen Parallelen zu der Nationenbildung im 19. Jahrhundert in unserer Region erschließen kann, aber auch hilft, mögliche Ähnlichkeiten bis in unsere Gegenwart hinein zu entdecken. Gerade wenn man die im Titel angegebenen Begriffe im Auge behält, so werden diese – bei jedem historischen Paradigmenwechsel in unserer Region – immer wieder mit neuem Inhalt gefüllt (darauf werde ich noch am Ende meiner Ausführungen zurückkommen).

Wenden wir uns nach dieser kurzen Einleitung dem Norden zu.

¹ Die vorliegende Studie ist die überarbeitete und aktualisierte Version meiner Antrittsvorlesung an der Andrassy-Gyula-Universität Budapest, am 5. November 2008.

1. Diskurs des Nationalen im 19. Jahrhundert: Identitätssuche und Alteritätserfahrung

Vorerst soll festgehalten werden, dass die neuzeitliche Herausbildung des Nationalstaates in Norwegen mit 1814 beginnt, als Dänemark – als Folge der Napoleonischen Kriege – Norwegen an Schweden abtreten musste. Das seit dem 15. Jahrhundert bestehende Reich Dänemark-Norwegen, in welchem Norwegen zweifelsohne eine untergeordnete, beinahe koloniale Rolle spielte, hatte sich damit aufgelöst. Auf militärischen Druck hin muss das Land Norwegen zwar bald mit Schweden eine Personalunion bilden (bis 1905), die entstandene Staatsform mit Schweden erlaubte jedoch entscheidende Möglichkeiten für die Suche nach dem eigenen Weg und einer nationalen, autonomen Entwicklung. Der sich einsetzende sog. Nationenbau („nation building“, auf norwegisch „nasjonsbygging“) beinhaltet zunächst jedoch das Wiederfinden bzw. eine (Wieder)Herstellung der nationalen Existenz. Die zentrale Frage richtet sich nach der *eigenen, nationalen Identität*, vor allem in *historischer* und in *kultureller* Hinsicht. Nach der jäh und vor allem „von oben“, beendeten 400jährigen dänisch-norwegischen Periode geht es nun um die Füllung eines *leeren Raumes*, um den „*symbolischen Raum des Nationalen*“² in einem sowohl nach rückwärts als auch nach vorwärtsgerichteten Prozess. Eine Verfassung wird sehr schnell entworfen und angenommen; in allen Bereichen des öffentlichen Geisteslebens (Wissenschaft, Literatur, Schulwesen, Kunst usw.) zielt der sich einsetzende Diskurs nun auf das Aufzeigen einer *autonomen und kontinuierlichen* nationalen Entwicklung ab. D. h. man ist bestrebt, begonnen mit der Wikinger Zeit das angeblich immer dagewesene „*Eigene*“ d. h. das Nationale zu erschließen und aufzuzeigen, und damit parallel das plötzlich als „*das Fremde*“ oder „*das Andere*“ d. h. das als dänisch Empfundene auf der anderen Seite herauszustellen. So wird das *bisher Gemeinsame in Ab- und Ausgrenzungsprozessen* nun in einen eigenen, nationalen Teil und einen anderen, dänischen Teil getrennt; demnach soll in der Geschichtsschreibung eine „*nationale*“ und nicht die gemeinsame dänisch-norwegische Vergangenheit präsentiert werden, um die nationale Existenz durch den Nachweis historischer und kultureller *Kontinuität* zu

² Beate Binder, Wolfgang Kaschuba und Peter Niedermüller (Hg.): Inszenierung des Nationalen. Böhlau Verlag Köln-Weimar-Wien, 2001. S. 10.

untermauern. Um diese *Inszenierung des Nationalen* geht es auch in den politischen, historischen, ästhetischen und philosophischen Debatten, die alle der *kollektiven (nationalen) Sinnstiftung* dienen. Sie werden von zwei Gruppen der Elite ausgetragen, die einander scheinbar völlig konträr gegenüberstehen: während die „Patrioten“ im Zuge einer Ausgrenzung des vermeintlich Anderen (d. h. des Dänischen) das Eigene herausstellen und pflegen wollen, sieht die Intelligenzpartei (bezeichnenderweise auch Danomanen genannt) das gemeinsame dänisch-norwegische Kulturerbe insgesamt auch als (potentielles) Eigenes an und will durch Bildung (vgl. das Schlagwort „civilisation“) das vermeintlich Andere für das Eigene vereinnahmen. In der Gegenüberstellung von „Nation“ und „Bildung“ („nasjon“ und „civilisation“) zeichnen sich also zwei grundsätzliche, anscheinend konträre Strategien auf dem Weg zur Bildung kollektiver Identitäten ab. Diese Gegenüberstellung ist an sich keine Einzelercheinung im internationalen Prozess der Entstehung der Nationalstaaten: besonders in Mitteleuropa ist dies ein zentrales Phänomen, das das grundlegende Dilemma der nationalen Entwicklung um die Mitte des 19. Jahrhunderts markiert.

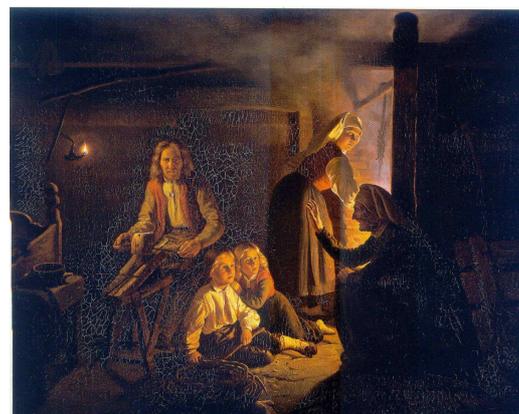
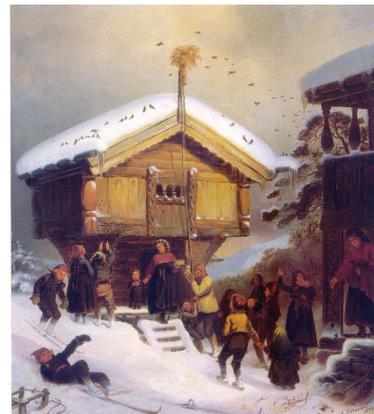
Die „Patrioten“ in Norwegen wollen „das Eigene“ in Abgrenzung vom früheren dänischen Kultureinfluss erschließen und entwickeln, während die andere Richtung, die Intelligenzpartei, auf Kulturwerte der gemeinsamen dänisch-norwegischen Zeit keinesfalls verzichten, sondern diese durch das Konzept der Bildung in das vermeintlich Eigene integrieren will. Mit anderen Worten: die von den „Patrioten“ angestrebte nationale Öffentlichkeit orientiert sich an einer *nationalhistorischen Gedächtnisstruktur*, die „autobiographisch“ angelegt wird, in dem Sinne, dass das „Nicht-Zugehörige“ (das „Nicht-Zweckdienliche“) ausgeklammert wird. Die Intelligenzpartei will dagegen ein primär *kulturelles* Gedächtnis wachhalten bzw. herausstellen, in welchem die nationalen Merkmale von den kulturellen Werten her definiert werden sollten. So verknüpft sich die Bildung der nationalen, kollektiven Identität auch mit der Frage *der Strategien bei der Inszenierung des nationalen Gedächtnisses*.³ (zugespißt formuliert: soll das „historische“ oder das „kulturelle“ Gedächtnis im Mittelpunkt stehen).

³ S. hierzu wie auch im späteren: Masát, András: Literatur und nationaler Bildungsdiskurs. Von Aufklärungsschriften in der Romantik zum Problem der norwegischen „aufgeklärten Öffentlichkeit“ im ausgehenden 20. Jahrhundert. In: Barz, Christiane und Behschnitt, Wolfgang

Die Nation wird aber nicht nur nach rückwärts, also *historisch* gebaut/konstruiert: es geht ebenso um eine *Inszenierung des Nationalen in der Gegenwart* in den einsetzenden politischen, historischen, ästhetischen und philosophischen Debatten. Auch in der zeitgenössischen *Kunst* rückt das eigene Land nun in den Mittelpunkt; das Land Norwegen, die Landschaft, die Volksmusik, die Volkssitten, die Volkssagen und -märchen werden zu aktuellen Themen – zunächst für die Landsleute (vor allem für die Beamtenschicht, für die Intelligenz), die nun Land und Leute als ihre *gemeinsame* Heimat entdecken können und sollen. Die Inszenierung und Lancierung dieser nationalen Motive verläuft in der künstlerischen Praxis oft als ein Prozess in einer scheinbaren *Fremdwahrnehmung*, wobei sich das Fremde/Exotische dann als das Eigene entpuppt: der Bürger stellt also das bäuerliche Land, die Landschaft, das norwegische Volksleben als das „*eigene* Fremde“ vor, und zwar einem breiteren – vorwiegend noch immer bürgerlichen – Leserkreis, sogar außerhalb der Landesgrenzen. Diese Entdeckung der nationalen Themen in der Malerei, Literatur und in der Musik trug wesentlich zu einer bewussten Konstruierung des Nationalen bei; jetzt werden Bausteine, grundsätzliche Elemente des Nationenbildes, – um nicht zu sagen – des *Nationenkanons* gelegt. Diese „Forschungsreisen“ der verschiedenen Kunstarten, die naturgemäß an die Folkloristik/Ethnologie angrenzen, konstruieren nun neben dem Bild der Nation nach „innen“ zunehmend auch ein Bild des neuen Nationalstaates im Ausland. Besonders eindeutig ist es in der Malerei, wo Künstler, die im Ausland, vor allem in Deutschland, studierten oder wirkten, mit ihren Werken über Land und Leute ihrer Heimat dort „berichten“ konnten. Für solche Bestrebungen bietet eine Sammlung das beste Beispiel, in welcher *Bilder* des norwegischen Malers Adolph Tidemand zusammen mit *Texten*, d. h. ausgiebigen, folkloristisch angelegten Bildunterschriften von führenden Dichtern und Schriftstellern in drei Sprachen: auf Norwegisch, Deutsch und Englisch herausgegeben wurden. Die farbige Prachtausgabe unter dem Titel: „Norske folkelivsbilleder“ erscheint 1854 und ist ein Glied in einer Reihe von ähnlichen Veröffentlichungen aus der Zeit. Tidemand betrachtet sich in seinen Bildern (s. unten) nicht nur als Künstler, sondern auch als Folklorist, denn er will – ebenso wie

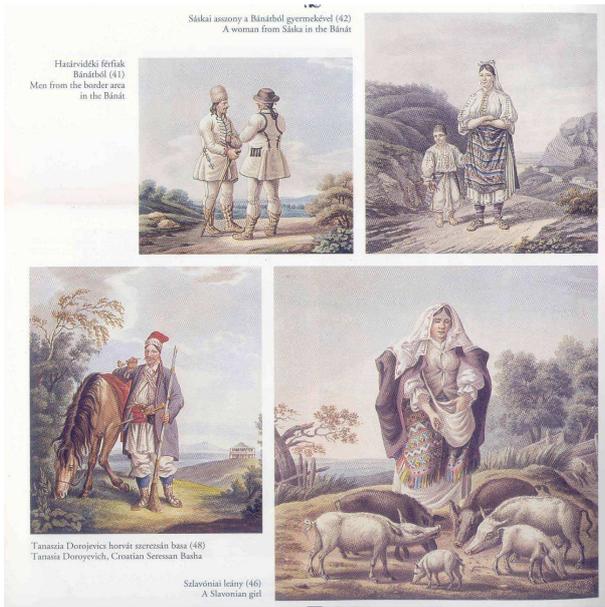
(Hg.): Bildung und anderes. Alterität in Bildungskursen in den skandinavischen Literaturen. Reihe Identitäten und Alteritäten. Band 22. Ergon Verlag Würzburg 2006. S. 37-69.

Landstad mit seinen Volksliedern, Lindeman und Ole Bull mit der Volksmusik – den Begriff der Nation auf die Geschilderten (so Bauern, Märchenerzähler, usw.) und das Geschilderte (Volksleben als Genrebilder) erweitern und so eine *gemeinsame, einheitliche* nationale Kultur entdecken und erschließen.



Ähnliche Bestrebungen gab es auch in Mitteleuropa, wo z.B. die Volkstrachten als Zeichnungen/Genrebilder von József Bikessy-Heinbucher, Franz Jaschke, Károly Kohlmann, George Edward Hering – Stephan Catterson Smith, Miklós Szerelmey, Théodore Valério, Rudolf von Alt, Franz Kollarz-Franz Kaliwoda – ebenso wie im Norden – teils als ethnographische, teils als künstlerische Entdeckungen Aufmerksamkeit erregt und Verbreitung gefunden haben.⁴

⁴ Vgl. hierzu die Ausstellung im „Közép-európai Kulturális Intézet“ in Budapest (eröffnet am 16. Januar 2003 unter dem Titel: „Sásköpeny és aranycipke“), auf welcher die verschiedenen Volkstrachten und „Volkstypen“ der Region als Zeichnungen aus der Sammlung des Ungarischen Nationalmuseums vorgestellt wurden (s. Abbildungen).



Házivédők férfiak Bánáthól (41)
Men from the border area in the Bánát

Sákai asszony a Bánáthól gyermekével (42)
A woman from Sákai in the Bánát

Tanaszta Doronjevic horvát szercesén basa (48)
Tanaszta Doronjevic, Croatian Seresnan Basa

Salavóniai leány (46)
A Slavonian girl

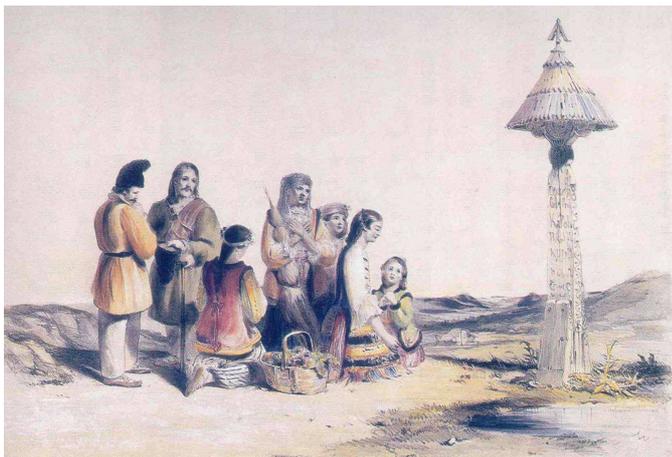


Pest vármegyéi paraszt és szolgáló (27)
A peasant and a maid from Pest county

Parasztasszonyok Sopron táján (22)
Peasant women around Sopron

Egy városi polgár és felesége (29)
A burgher and his wife of a town

Kimarton vidéki asszonyok (24)
Women from the surroundings of Kiamarton



Szepességi leány (65)
Peasant girl of Siebser



Férfiportré (63)
Man



Orsovai oláh parasztasszony (66)
Wallachian peasant of Orsova

2. Wie inszeniert man den öffentlichen Raum?

Zur Intermedialität der Nationenbildung: Das lebende „nationale Tableau“ (tableau vivant)

Die Prozesse um das Nationale werden von einer immer stärkeren Medialisierung der einzelnen Diskursbereiche begleitet; die einzelnen Themen werden in einem *symbolisch-nationalen* Rahmen gedeutet.

Die Künstler verstanden sich als Gründer der *nationalen* Kunst und gleichzeitig als deren Vermittler: sie waren sich der Tatsache bewusst, dass das von ihnen vermittelte, teils erschlossene, teils inszenierte Nationale über die Landesgrenzen hinaus wirkt, bzw. als solches rezipiert wird. Sie fühlten sich nicht nur als nationale, sondern auch als *internationale Vermittler des von ihnen gerade inszenierten und angebotenen Nationalen*.

Diese Bestrebungen lassen nicht nur die Strategien (man kann von *Mobilisierungsstrategien* sprechen), sondern oft auch die einzelnen Kunstarten zueinander finden. Durch die bewusste Kombination von *mehreren*, konventionell als distinkt wahrgenommenen Medien entstehen mediale Verknüpfungen. Zu einer einzigartigen Verschmelzung der einzelnen Kunstarten kommt es in März 1849 in der norwegischen Hauptstadt, im Christiania Theater, als an drei nacheinander folgenden Abenden großes Aufsehen erregende, lebende sog. „nationale Tableaus“ gebildet wurden. Im dritten und letzten Tableau wurde Tidemands und Gudes bekanntes Gemälde „*Brudefærd i Hardanger*“ (Brautfahrt im Hardangerfjord) von Statisten aus den höheren Kreisen abgebildet und dabei das Gedicht „*Brudefærd*“ (Brautfahrt) von Andreas Munch nach einer Melodie von Halfdan Kjerulf gesungen.

- Das Gemälde⁵ ist ein gemeinsames Werk von den norwegischen Malern Adolph Tidemand und Hans Gude: Gude, der Professor in der Akademie Düsseldorf war, malte die Landschaft und Tidemand die Personen. Es gehört in eine Reihe von Adolph Tidemands Werken, die über das norwegische Bauernleben berichten wollen, allerdings „*i rene lutrede bilder*“ („in reinen, geläuterten Formen“),

⁵ Es gibt sieben Versionen dieses Bilds/Motivs, das hier abgebildete und besprochene ist das zweite in dieser Reihe.

d. h. das Festliche, das Idyllische, das Sonntägliche sollte das Bild der Nation konstituieren.⁶



- Das Gedicht von A. Munch (erschienen 1850, in „Nye digte“) erweitert verbal die dargestellte Szene, das „sonntägliche“ Volksleben wird in einer historischen Tradition gesehen. Die goldene Vergangenheit wird erwähnt, indem die Braut samt ihrer goldenen Krone mit einer Königstochter der alten Zeit („Oldtidens

⁶ Erst später, 1862/64 kommen dann Bilder wie „Slagsmål i et bondebryllup“ (Schlägerei auf einer Bauernhochzeit), oder „Nød“ (Not) 1874, die die von dem Soziologen Eilert Sundt schon längst konstatierten wahren Zustände auch in Bildern fest hält. Bjørne Stoklund erwähnt allerdings, dass Tidemands Bild „Manddrab ved et Bondebryllup“ (Tötung eines Mannes auf einer Bauernhochzeit) sogar an einem der drei Abende als Tableau-Hintergrund diente (in: Mette Skougaard (red.): Norgesbilleder. Gads Forlag København.2004. S.256.).

Kongedatter“⁶) verglichen wird, die Brautfahrt geschieht an einem Sommertag, der Fjord, das Wasser, die Kleidung, alles hat eine idyllisch-feierliche Prägung („Helligdagsskrud“). Neben Natur und Wetter werden die Menschen über eine Alltags- oder Sonntagsfestlichkeit hinaus in einem der schönsten und inhaltlich bewegenden Momente festgehalten.

- Die Musik: Das Gedicht wurde von H. Kjerulf (1815-1868), ein Jahr vor der Tableau-Aufführung, 1848 vertont. Auf die Volksmusik gestützt komponierte Kjerulf ein Männerchor-Werk.

Die Initiative zu einem Tableau vivant in der norwegischen Hauptstadt kam von dem „Düsseldorfer“ Maler Hans Gude. Genau ein Jahr zuvor wurde das Bild in Düsseldorf gezeigt. Nach zwei „italienischen“ Bildern des international bekannten deutschen Porträtmalers Franz Xaver Winterhalter wurde dort das gemeinsame Bild von Tidemand und Gude in Düsseldorf als Tableau mit großem Erfolg (zweimal musste die Szene wiederholt werden) vorgestellt.⁷ 1849, ein Jahr später, wurde also eine Idee in die norwegische Hauptstadt exportiert, die sich in Deutschland schon „bewährt“ hatte. In Düsseldorf fand allerdings eher eine Vernissage-ähnliche Veranstaltung im Künstlerkreis, in der Düsseldorfer „Malerszene“ statt, in welchem die „exotische“ Themenwahl, die bildliche Vorstellung eines fernen Landes mit dessen Bewohnern eine Rolle gespielt haben mag. Auch in Christiania (wie Oslo damals hieß) wird die Idee von dem Kunstnerforening (Künstlerverein) aufgegriffen und ausgeführt, aber im Christiania Theater dominieren naturgemäß die Wirkungselemente einer patriotischen Gesinnung. Um so mehr, als das patriotische Tableau vivant im Norden eine lebendige Vorgeschichte hatte. So begab sich der dänische Schauspieler H.C. Knudsen 1813 auf eine Rundreise nach Norwegen, um für die dänisch-norwegische Monarchie und für den dänischen Kronprinzen Christian Frederik, Norwegens „statholder“ (Statthalter) zu werben – kurz bevor Norwegen doch an Schweden gerät. Er inszenierte mit Einbeziehung der lokalen Bevölkerung

⁷ Das Tableau war sorgsam vorbereitet. In einem Brief schreibt Gude, dass sie die schönsten Damen aus Düsseldorf zum Tableau eingeladen (wortwörtlich „aufgetrieben“) haben, darunter auch Prinzessinnen und Gräfinnen. „De smukkeste Damer i Düsseldorf har vi oppdrevet til at staae i Billederne, deribalndt et par Princesse og Grevinder.“ In: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande. Nasjonalgalleriet 28.september-7.desember 2003, Bergen. p.10.

Gedenkveranstaltungen, verbunden mit Geldsammlungen für die im napoleonischen Krieg gefallenen Soldaten. Diese groß angelegten und sorgfältig vorbereiteten patriotischen Szenen waren eindeutige und organische Vorläufer für das spätere Tableau vivant im Jahre 1849 in Christiania.

Der überwältigende Erfolg der Inszenierung in der norwegischen Hauptstadt kann meiner Auffassung nach auf folgende Komponente zurückgeführt werden:

Die Unmittelbarkeit als Voraussetzung für performatives Zusammenspiel

Bei unserem Tableau waren die Maler Tidemand und Gude als Publikum anwesend, und als sie laut Augenzeugen auf die Bühne „Hand in Hand“⁸ kamen, hat das Publikum so begeistert applaudiert, dass das Gebäude beinahe zerbarst.⁹ Einer der bekanntesten und meist gefeierten Musiker der Nation, Ole Bull, spielte Geige im Tableau, im Boot. Der Komponist Halfdan Kjerulf dirigierte den Chor, als er seine Komposition sang. Alles war also tatsächlich unmittelbar, die Künstler waren anwesend und persönlich miteinander bekannt, da sie auch in ihrem Schaffen nicht abgeneigt waren, auf Werke der anderen einzugehen.

Aber eine andere unmittelbare Nähe war mindestens so wichtig: die „Schauspieler“, d. h. die Mitwirkenden in diesem lebenden Tableau kamen aus bürgerlichen Häusern, sie waren Damen und Töchter des mittleren Standes.¹⁰ Über die Zusammensetzung des Chores schreibt die Kulturgeschichte: „Et hundre mann kor, satt sammen av handverkernes, handelsstandens og studentenes kor.“¹¹ (Ein hundert Mann starker Chor von Handwerkern, Männern aus dem Handel und Studenten.) In einem Chor werden soziale Unterschiede aufgehoben. Die Mitwirkenden waren ihrem Publikum bekannt und eine Unmittelbarkeit entstand auch dadurch; diese unmittelbare Einheit herrschte sowohl auf der Szene als auch im Publikum. Die Tatsache, dass die Mitwirkenden Frauen und Männer, Töchter und Söhne des mittleren Standes waren, zusammen mit

⁸ „Holdende hinanden i Haanden“, s. Betsy Ankers Aufzeichnungen in Aschehougs Norges historie, Bd.8.Oslo 1997.S.159.

⁹ „det var som om Huset vilde revne“ s. ebenda, S. 159.

¹⁰ Vgl. hierzu die Mitwirkenden in Düsseldorf : Fußnote 6.

¹¹ Ebd.

den Studenten, mit der Elite der Zukunft, unterstreicht auch auf diese Weise, dass ein *bürgerliches* Angebot inszeniert wurde, ein *Identifikationsangebot*, dessen Appell bürgerlich-demokratisch angelegt war.

Ein demokratisches Identifikationsangebot – mit Einschränkungen

Die Inszenierung baut auf Gemeinsamkeiten, auf die oben angedeutete unmittelbare Nähe zwischen Darstellern und Publikum, auf die – relative und zeitweilige – Aufhebung der sozialen Unterschiede. Dadurch konnte ein Gemeinschaftsgefühl demonstriert werden, das nicht nur unmittelbar, nah und sozial versöhnend wirkte, sondern einen *Familiengeist* zu vermitteln vermochte: die Gesellschaft, die Nation sollte und konnte als eine große Familie erkannt werden. Dabei lehnte man sich an die Traditionen des Tableaus an: Vorgänger von den Tableaus waren ja u. a. die Weihnachtsskripen von Neapel, und später auch in Kirchen anderer Landesteile. Jene Tableaus appellierten von Anfang an an die religiösen Gefühle, verbunden mit einem volksverbundenem Familienbild („die heilige Familie“). Gerade diese Verbindung zwischen Gefühl und Ratio, zwischen kirchlichem/religiösem Ernst und Pathos einerseits und volksnaher Betrachtung des Eigenen, des Nationalen als eine große Einheit, als eine Familie andererseits bildeten die Wirkungselemente in diesen Tableaus im Frühjahr 1849. Mit der Brautfahrt, d. h. Eheschließung als Grundinhalt konnte in dieser nationalen Szene eine Einigung, ein Familienfest demonstriert werden, das in Richtung Gemeinschaft alle mobilisieren konnte. Enthusiastisch, familiär und gleichzeitig geordnet und rationell sollte es beim Nationenbau zugehen: bisher nicht oder wenig wahrgenommene Kräfte in der nationalen Familie sollen sich nun dessen bewusst werden, dass jeder seinen Platz und seine Möglichkeiten in diesem nationalen Rahmen hat, und diese „wie in einer großen Familie“ wahrnehmen kann.

Die neue Gemeinschaft zwischen Bühne und Saal soll einen Zusammenhalt in größerem Rahmen vorgeben, der dann der Nation hilft, sich den bevorstehenden Aufgaben zu stellen. Dieses Identifikationsangebot konnte nur wirken, weil es in mehrerer Hinsicht demokratisch angelegt war.

- ◆ Demokratisch – schon durch den Gleichrang der Kunstarten im Tableau: Theater, Bildhauerei, Malerei, Gesangskunst, Ballett,¹² Literatur: alle Kunstarten sollten dabei – wie im „Gesamtkunstwerk“ – gleichwertig und mit gleichem Gewicht mitwirken. Hierzu kommt, dass *künftige Kunstarten, wie Photographie oder Pantomime in dem Tableau vorweggenommen wurden*. Die Bildhaftigkeit wird dabei zu einem wichtigen Element, aber diese Schilderung des Volkslebens (s. die sog. „folkliivsskildring“ oben) hat einen Bewegungsaspekt, einen „dramaturgischen Verlauf“ in Richtung *Theatralisierung*, indem ein Augenblick erfasst und festgehalten wird.

Exkurs:

Chronologisch gesehen bedeuteten zunächst die Weltausstellungen einen wichtigen Moment bei der weiteren Entwicklung. Sie starteten 1851 in England („The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations“) und folgten – dank des großen Echos – in rascher Reihenfolge aufeinander: Während die erste von 6 Millionen besucht wurde, konnte die Weltausstellung in Paris 1900 schon 50 Millionen Besucher verbuchen. *1867 erzielten Schweden und Norwegen* in Paris den größten Erfolg bzw. das größte Aufsehen, weil sie 15 Gruppen von Volkstrachtfiguren (davon waren 6 norwegische Trachten) als Wachsfiguren ausstellten. Das Attraktive war hierbei, dass diese Trachten als *dreidimensionale Genrebilder* vorgestellt wurden, manche davon als Nachbildungen der populären Volkslebensschilderungen der schwedischen Maler aus Düsseldorf (vgl. das Tableau von Tidemand und Gudel). Auf der Weltausstellung in Wien 1873 und in Philadelphia 1876, dann wieder in Paris im Jahre 1878 zeigte man schon eindeutig erzählerische, narrative Szenen aus Schweden, mit Artur Hazelius (1833-1901) erfolgte inzwischen der Schritt zum nordischen „Folkemuseum“: Als unter seiner Leitung 1873 das Museum „Skandinavisk – etnografiske

¹² Der dänische Koreograf und Tänzer August Bournonville (1805-1879) schrieb ein Ballettstück mit dem Titel des Bildes, was 1853 mit großem Erfolg in Kopenhagen aufgeführt wurde. Die Inspiration des Bildes reichte natürlich nicht aus: Bournonvilles Stück handelt um junge Liebende, die wegen des strengen Vaters erst nach Schwierigkeiten ihre Eheschliessung – in Hardanger und mit Tanz – feiern können. Auf diese Weise wird das Bild in Dänemark durch ein Ballett bekannt.

Samling¹³ in Drottninggatan in Stockholm eröffnet wird, waren die dreidimensionalen Genrebilder schon in originalen, möblierten Bauernstuben arrangiert. Er nannte diese Szenen Diorama. Die Besucher konnten – wie in der Ibsenschen Guckkastenbühne – in diese Stuben hineingucken, denn man sollte auch hier den Eindruck gewinnen, dass nur die vierte Wand fehlte. Technisch übten sicherlich auch die international schon praktizierten anderen Formen, wie Wachskabinett und Panoptikum einen wichtigen Einfluss aus, aber bei diesen Formen der musealen Ausstellung spielte die historische, folkloristische Authentizität und die unmittelbare, handgreifliche Nähe eine entscheidende Rolle. Parallel zu dieser Entwicklung zeigte sich Interesse dafür, dass man charakteristische Gebäude der Volkskultur als Museumsstück vorstellte. Schon 1867, auf der Pariser Ausstellung, hatte z.B. Norwegen ein riesiges „stabbur“ (Lebensmittelspeicher auf Füßen) im Stil der Bauweise der Gegend Telemark gebaut; Es ging darum, „echte“ Bauten für die Zuschauer zugänglich zu machen. Ein erster Schritt hierzu war „Kong Oscars 2.s Bygningshistoriske Samling“ auf Bygdøy 1881-87 mit der Kirche von Gol und einigen Holzgebäuden. 1891 folgt dann die Eröffnung von Hazelius' Freiluftmuseum auf Skansen.¹⁴

Das Freilichtmuseum weist allerdings auch auf eine andere, ältere Traditionslinie zurück. In den 1760-er Jahren begann man im Schloßpark von Fredensborg, der Frederik der V. oft als Sommerresidenz und Jagdschloß diente, 60 norwegische und 10 färöische Figuren aus Sandstein aufzustellen. Die Arbeiten wurden von dem Bildhauer Johan Gottfried Grund ausgeführt. 1764 waren die ersten und 1778 die letzten norwegischen Figuren fertiggestellt. Alle wurden weiß gemalt, um Marmorstauen nachzuahmen. („Nordmans-Dalen i den kongelige Lyst-Hauge ved Fredensborg“) Die Idee hinter dem großen Projekt konnte auf mehrere Gründe zurückgeführt werden: Es sollte eine Erinnerung an die Reise von Frederik V. nach Norwegen 1749 werden und die Präsenz der dänisch- norwegischen Union und der Nähe des Könighofes zu den

¹³ Eine deutsche Parallele stellt – auf Initiative des Mediziners Rudolf Virchow – das „Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ (das jetzige „Museum europäischer Kulturen“) aus dem Jahre 1889 dar.

¹⁴ S. hierzu noch: Bjarne Stoklund: Bonden som national symbol og musealt objekt. In: Mette Skougaard(red.): Norgesbilleder.Dansk-norske forbindelser 1700-1905. S. 242-277. KGads Forlag København 2004.

Norwegern symbolisieren, sowie die detaillierten und genauen Kenntnisse über das norwegische Volk demonstrieren. (s. das Motiv der Familie – Monarchie). Mit dem sog. „Nordmands-Dalen“ sind wir aber in der Tradition der Hof- und Gartenkultur angelangt. Der Park diente nämlich schon von vornherein als Ort für Theateraufführungen und andere Feste. Die Gartenskulpturen dienten dabei nicht nur als Dekoration, Hintergrundkulisse, nicht nur als Tableaubild, sondern – vielmehr – als eine feste Szene, in welche der Beobachter unwillkürlich und unvermeidbar miteinbezogen wird und wo er als Schauspieler und Zuschauer gleichzeitig funktioniert.

- ◆ Demokratisch – durch die Zugehörigkeit der Mitwirkenden, wenn auch mit einer wesentlichen Einschränkung: Sie kamen – wie schon oben genannt – aus allen Ständen der *Stadt*bevölkerung, sogar der Hauptstadt (s. Studenten), und sollten nun eine Szene aus dem *Bauern*leben darstellen. Aber gerade dieses Bestreben enthält nicht nur utopistisch – nostalgische Sehnsucht nach dem anderen, unbekanntem Teil der eigenen/gemeinsamen Nation, sondern – vielmehr – den Wunsch, diesen Teil kennenzulernen, anzueignen und mit ihm zusammenzuwirken. Neugierde, Entdeckungslust aber auch Solidarität und Zusammenhörigkeitsgefühl schwingen in dem Tableau mit. Die Mitwirkenden auf der Bühne tragen ja Bauernkleidung: Es sind „austauschbare“ Werte für Mitwirkende und Dargestellte, die gezeigt werden.

- ◆ Demokratisch – durch den Ort und durch die Art der Darstellung: Eine lange Traditionslinie des Tableaus wird nun neu belebt. Von der volksverbunden-religiösen Inszenierung von Christi Geburt¹⁵ in den Kirchen von Neapel und anderswo in der Lombardei führte der Weg des Tableau vivant durch mehrere Stationen ins „Christiania Theater“: durch Terakotta-Tableaus, durch eine kontinuierliche Entwicklung der Landschaftsmalerei, mit der Einrichtung von Parkanlagen, wo – wie bei Wörlitz nach 1760 – Natur und Kultur ineinander übergehen, durch die „antiken“ und anderen Tableaus in der Hofkultur und den aristokratischen und großbürgerlichen Salons, durch Unterhaltungs- und

¹⁵ Oder von dem Tod, wie in Sant'Anna dei Lombardi Kirche in Neapel, vgl. Elin Andersen, Karen Klitgaard Povlsen (red.) Tableau. Det sublime øjeblik. Forlaget Klim. Århus 2001.S. 7.

Geburtstagstableaus oder aber durch Volksfeste der französischen Revolution, die mit kollektiven Umarmungen endeten.¹⁶ Nach weiteren Entwicklungsstadien kam dann Anfang des 19. Jahrhunderts auch nach Dänemark und Norwegen das sog. patriotische Tableau, so auch „Brudeferden i Hardanger“, das 1849 im Christiania Theater gezeigt wird. Der Entwicklungsweg zeichnet einen Etablierungs-, – aber auch einen gewissen Demokratisierungsprozess, vor allem durch die *Verbürgerlichung dieses Elements der vorangehenden Hof- und Salonkultur*. Vor allem was den Inhalt betrifft: steht nunmehr das Volk als eine Gemeinschaft von Individuen im Mittelpunkt.

Welche zentrale Rolle dieses Bild im Prozess der Nationenbildung spielte, davon zeugen die verschiedenen – schon relativ kurz nach dem Bekanntwerden des Werkes teils negativen¹⁷ – Kunstkritiken und das rege Nachleben überhaupt. Gudes und Tidemands Bild wird – als Nationalikone – in den späteren Jahren ironisch paraphrasiert, später dekonstruiert, die nationalromantische Begeisterung und der veredelnde Patriotismus werden bald als „fremd“¹⁸ oder unrealistisch rezipiert.

Ein gutes Beispiel ist dafür Theodor Kittelsens ironische Paraphrase, erschienen 1887, in welcher gerade die selbstkritischen, „realistischen“ Elemente einer norwegischen Provinzwirklichkeit dominieren.

¹⁶ Vgl. hierzu ebenda.

¹⁷ Es ist bezeichnend, dass das einzige Mitglied im Vorstand der norwegischen Nationalgalerie mit akademischer Kunstausbildung, Andreas Aubert, 1895 dagegen war, das Bild für die Nationalgalerie zu kaufen.

¹⁸ S. Auberts Kommentar in seinem Beitrag „Norges malerkunst“ in der Monographie ” Norge i det nittende aarhundre“, Kristiania 1900, Band 1, S. 373.



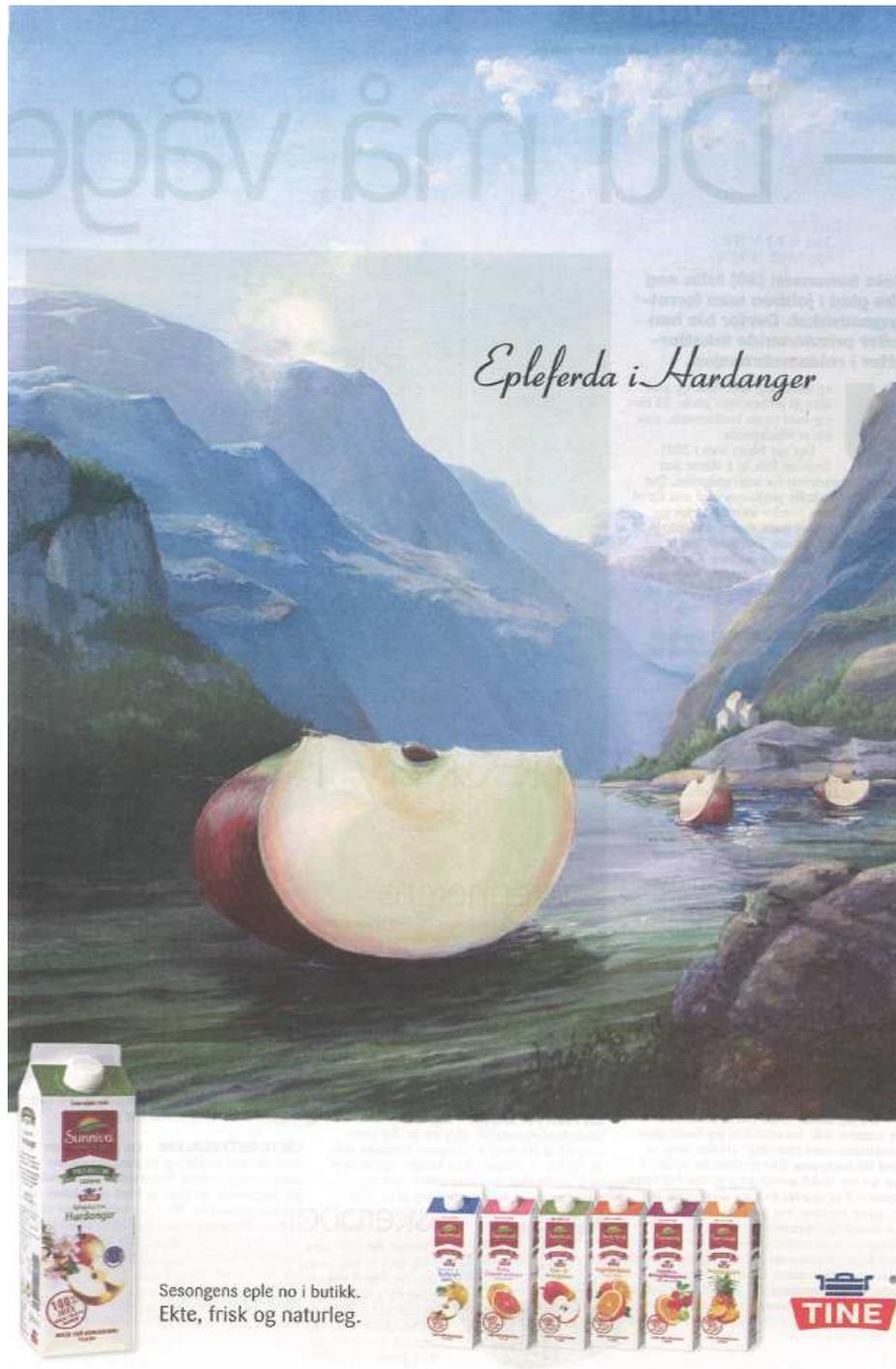
III.4. Theodor Kittelsen: *Brudefærden i Hardanger*. Illustrasjon i Ernst Bojesen, *Fra Alverdens gemytlige Lande*, København 1887.

Beinahe hundert Jahre später, im Jahre 1975 zeigt das Bild von Rolf Groven ein mögliches „Weitermalen“ des Motivs in unserer Gegenwart: In der kritischen Auseinandersetzung mit der Nationalikone wird ein aktuelles ökopolitisches Thema mit der Darstellung der Öl- und Umweltverschmutzung in dem einst „heiligen“ Fjord aufgegriffen:



III.7. Rolf Groven: *Oljeferd i Hardanger*, 1975. Privat eie.

Eine ganz aktuelle Variante/Paraphrase des Bildes stammt aus dem Jahre 2009, erschienen im Januar (10/11.1.2009) in der norwegischen Tageszeitung VG - *Verdens Gang*, (also nach der Vorlesung im November 2008 gefunden!). Hier geht es um reine Reklame, die den nationalen Referenzwert des Motivs bei der erzielten Wirkung bewusst einsetzt und damit die vorläufig letzte Station beim ständigen „Fortmalen“ signalisiert:



3. Die „nationale“ Sprache und Literatur – Vorstellungen, Dilemmata und praktische Lösungsversuche

Unter den verschiedenen Kunstarten kam aber doch der Literatur die entscheidende Rolle zu, vor allem durch die Sprachfrage.

Die Debatten um die Beschaffenheit der *nationalen Sprache und Literatur* werden die zentralen Austragungsorte des nationalen Diskurses. Die breite Öffentlichkeit konnte vor allem in diesen zwei Bereichen des nationalen Diskurses bewegt, gesteuert, mitunter manipuliert werden.

Die Mehrzahl der neuzeitigen Nationen definieren sich in erster Linie durch die Sprache. Wir werden sehen, dass die Entwicklung der nationalen Sprache in Norwegen eine ebenso eminente Rolle spielt und spielte, wie in den Ländern der mitteleuropäischen Region im 19. Jahrhundert, oder z. B. in den beiden Ländern des ehemaligen Jugoslawiens in unserer Gegenwart, wo eine serbokroatische Sprache aus politischen Prämissen heraus in eine kroatische und eine serbische „zurückentwickelt“ wird/wurde.

In Norwegen hat man zwei offizielle Schriftsprachen (mit jeweils „radikalen“ und gemäßigten Versionen). Jeder Norweger spricht jedoch einen (seinen) Lokaldialekt, aber er kann zu jeder Zeit zur mündlichen Variante eines größeren Landesteils oder zu einer den Schriftsprachen nahestehenden Variante wechseln. Angesichts dieser bunten und schier unüberschaubaren Vielfalt der sprachlichen Codes stellt sich immer wieder die Frage, *wie weit die Sprache als identitätsstiftender Faktor bei der kollektiven Existenz der Nation funktionieren kann*. Und vor allem – und das erscheint in Bezug auf unser Thema noch wichtiger: wie entstand diese seltene Koexistenz von zwei Sprachen, bzw. Sprachvarianten? Welche Bedeutung kam der Sprachfrage bei der Begriffsbestimmung der Nation zu und wie schlug sich das *in der Literatur* nieder?

Die Ideen der Romantik über eine emotionell erlebte Gemeinschaft von gleichberechtigten Individuen, über Zusammenhang Volk und Sprache (Herder) werden in Norwegen in den 1830-er und 40-er Jahren rezipiert und dienen als weitere/zusätzliche konstituierende Impulse auf dem Weg zur (Findung der) kollektiven nationalen Identität.

Die Inszenierung des Nationalen verläuft in erster Linie vor dem Hintergrund der auf die Sprache und auf die zukünftige nationale Kulturszene bezogenen Fragen.

Dabei werden Alternativen bzw. Gegensatzpaare formuliert, wie:

- „dänisch“ geprägte Bildungsexklusivität vs. demokratischer Zugang zu Kultur schaffenden Prozessen (nicht nur von der Verbraucher-, sondern auch von der Produzentenseite),
- städtische vs. ländliche Kultur,
- Schriftkultur vs. mündliche Tradierungen
- Beamtenschicht vs. Bauern als potenzielle Träger der nationalen Kultur
- das – als „dänisch“ erlebte – „Fremde“, „Kosmopolitische“ vs. das Lokale, letztendlich: das **Nationale**

All diese Fragen spitzen sich zu, als in der bald einsetzenden literaturästhetischen Debatte, in welcher Kultur/Bildung („civilisation“)/Schriftkultur auf der einen und das Nationale/lokale Traditionen/mündliche Tradierung auf der anderen Seite einander gegenüber gestellt werden.

In dem immer zentraler werdenden Sprachenstreit lautet die grundlegende Frage folgendermaßen: Welche ist eigentlich die nationale Sprache? Welche soll sie sein? Die bis zur Auflösung der dänisch-norwegischen Union angewandte *Schriftsprache*, die eigentlich als „dänisch“, städtisch und Träger einer Elitekultur rezipiert wird, oder: kann die Rolle und Funktion der Nationalsprache nur von den im Lande Norwegen gesprochenen mündlichen Varianten wahrgenommen werden, die in der Wortwahl, Aussprache aber auch in der Grammatik sehr deutlich von der dänischen Schriftsprache abweichen. Die „Intelligenzpartei“ setzt auf das Dänische als die Sprache der gemeinsam erworbenen Kulturwerte im Sinne der „Bildung“; die nationale Linie will wiederum eine eigenständige Sprache. Die Versuche in dieser, letztgenannten Richtung schlagen zunächst fehl: die mündlichen Varianten können vorerst schriftlich nicht festgelegt werden. Aber die Argumente für eine nationale Volkssprache werden schlagkräftig, als Ivar Aasen aus den Dialekten des Westnorwegischen versucht, eine „Nationalsprache“ zu (re)konstruieren (vgl. ähnliche Bestrebungen in Europa das sog. „language planning“ betreffend). Er nennt die von ihm

erarbeitete, seiner Absicht nach landesübergreifende Sprache, die einen gemeinsamen Nenner der von ihm erforschten Dialekte darstellt, zuerst Volkssprache, dann „norwegische“ Sprache, und er veröffentlicht, während er in schriftlichen Textproben die einzelnen Dialekte aufzuzeichnen versucht, schon 1848 eine Grammatik und zwei Jahre später ein Wörterbuch der „norwegischen Volkssprache“.¹⁹ Damit werden bald – offiziell allerdings erst ab 1884 – zwei Schriftformen in Norwegen – bis heute – akzeptiert. Damit wurde – und das ist in unserem Zusammenhang noch wesentlicher – um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine authentische Verschriftlichung der mündlichen Kommunikationsformen ermöglicht; eine revolutionäre wissenschaftliche und bald – vielmehr – eine kulturelle Tat: ein unverzichtbarer Beitrag aus einem vorher nicht aufschreibbaren/beschreibbaren, weil nur *mündlich tradierten Teil des nationalen kulturellen Gedächtnisses* wird bald erschlossen.

Die Bedeutung dieses Schrittes kann kaum überbewertet werden. Neben zahlreichen Aspekten sei hier nur darauf hingewiesen, dass ein *prinzipiell homogenisierender kultureller Prozess*, indem er – vorher nie festgelegte – Varianten sprachlicher Existenz aufdeckt und sie bewusst macht, *den Begriff des Nationalen* (d. h. des “Eigenen“) – der ursprünglich homogenisierenden Absicht entgegen – letzten Endes *erweitert und diversifiziert!*

Somit eröffneten sich völlig neue Möglichkeiten für die schriftlichen und damit nicht zuletzt für die literarischen Kommunikationsformen. Die Kollektivbildung konnte auf diese Weise nicht nur das (kulturelle und politische) *Zentrum*, sondern auch die *Peripherie* durchdringen; die Teilnahme an den soziokulturellen Prozessen konnte leichter artikuliert werden. So führte der Weg von einer *Elitestrategie* zu *zusätzlichen demokratischen Ansätzen/Zugängen*.

Durch die Existenz einer alternativen Schriftsprache entsteht in der Literatur eine sprachlich bedingte einmalige Situation: die ideell-ideologisch abweichenden Inhalte bei der Nationenbildung können rein sprachlich in unterschiedlichen, den „Inhalten“, den soziokulturellen Codes entsprechenden Formen artikuliert werden. Die Tragfähigkeit der neu (re)konstruierten nationalen Sprache sollte sich nämlich in der

¹⁹ Det norske Folkesprogs Grammatik(1848), Ordbog over det norske Folkesprog (1850)

Literatur zeigen, d. h. in der bisherigen Domäne der „dänisch“sprachigen Kultur. Während das „Bildungslager“, d. h. diese dänischsprachige Literatur an die europäische Tradition anknüpfen und so eine moderne und nationale Literatur entwickeln will, geht es der anderen Seite um eine nationaldemokratische Kulturbewegung. Sie kann die notwendige Ausrüstung einer alternativen *schriftlichen* Artikulationsform vorerst zwar nur langsam und mühevoll entwickeln, sie trägt jedoch – im Gewand eines Sprachenstreites – wesentlich zum Diskurs des Nationalen bei, indem sie grundsätzliche, bisher kaum beachtete – oder eher: kaum erfahrene, in der Schriftkultur unbekannte – Traditionsmomente präsentiert und somit demokratische Positionen in den nationalen Diskurs um die kulturelle Konstruktion der Nation miteinbezieht.

Es kann jedoch festgestellt werden, dass die „volkssprachliche“ Literatur – trotz enthusiastischer Bestrebungen nach einer von den mündlichen Formen ausgehenden nationalen Literatursprache – anfänglich nur in der Lyrik erfolgreicher Bestandteil der „dänischsprachigen“ Nationalliteratur werden konnte. Großartigen Leistungen etwa im Schaffen von A.O. Vinje und später von A. Garborg zum Trotz dauert es meiner persönlichen Auffassung nach noch beinahe ein ganzes Jahrhundert, bis diese neue nationale Literatur, d.h. die volkssprachliche, sog. nynorsk-Literatur, eine der „dänischsprachigen“ Literatur ebenbürtige Leistung und einen ebenbürtigen Beitrag zu der National- und Weltliteratur erbringt.

Auf die verschiedenen Gattungen und Formen der produzierten literarischen Texte kann im folgenden leider nur andeutungsweise eingegangen werden. Die Frage, ob und (wenn ja:) welche literarischen Praktiken sich dann als Repräsentations- und Mobilisierungsstrategien für den nationalen Diskurs erweisen, bekommt eine zentrale Bedeutung. Wie bereits kurz erwähnt wurde, streben beide Grundrichtungen eine *Bildung für das „Volk“* an; nur eben anhand unterschiedlicher Logiken geführt und aus jeweils verschiedener Grundposition: In der Hinwendung an das Volk liegen Inhalte und Beweggründe jeweils andersorts. Die „nationale“ Linie will nun das Eigene – ausschließlich bzw. eher ausschließend – im mündlichen Kulturerbe wahrnehmen und sie will es nun auf eine authentische Weise vorweisen, nämlich durch Erschließung und – auch schriftlich authentische – Festhaltung einerseits der Dialekte (das sprachlich Eigene soll ja aufgezeigt werden),

andererseits durch die der Volksdichtung und der Volkskultur. Diese sollen der (literarischen) Öffentlichkeit als nationale Kulturwerte eo ipso präsentiert werden. Es handelt sich dabei letzten Endes um die Vermittlung des Eigenen für ein bürgerliches Publikum. Gerade diese „Bildung von unten“, d.h. die Vermittlung erweist sich als äußerst schwierig: Das Erscheinen der Dialekte in der Schriftsprache, d.h. der Gebrauch einer authentischen Erzählsprachform sowie die unentwickelten literarischen Codes in dieser Schriftform bringen den restringierten Charakter der neuen Schriftsprache und damit deren literarische Aussagefähigkeit deutlich zum Vorschein; die mangelnden – ästhetischen – Traditionen bei der Verschriftlichung der mündlichen literarischen Formen erschweren zunächst den Zugang für ein potentielles Leserpublikum und stoßen auf Kritik der anderen Seite, die das angeblich „Rohe“ an den Pranger stellen.

Aber auch die sog. „Intelligensparti“, die Bildungspartei, will authentische Volksdichtung und nationales Volksleben nachweisen. So werden Volkslieder und Volkssagen in der traditionellen („dänischen“) Schriftform, als Erweiterung und Neuentdeckung der nationalen Kultur für das Bürgertum gesammelt. Auch Schilderungen des norwegischen Volkslebens werden als Ergebnis von „Entdeckungsreisen“ im eigenen Land, in Reiseberichten und in Genrebildern, oft mit Dokumentationscharakter, dargeboten. Ein durchgehender Zug ist die romantische Begeisterung über die nationale Zusammengehörigkeit, die Freude über die neu entdeckte (gemeinsame, „nationale“) Natur, und die gemeinsame Geschichte. Diese Prosabeiträge sprechen das bürgerliche Publikum, die eigenen Reihen als Zielgruppe an. Auch sie signalisieren eine *Erweiterung des Nationenbildes*, eine Erweiterung des Begriffs der nationalen Kultur, der *in der bisherigen Schriftkultur tradierten Prämissen*. Das ist aber nur ein Teil ihrer Angebote/Programme. Der andere Teil der Bildungsstrategie und der literarischen Produktion richten sich direkt an das „Volk“ als Zielgruppe. Die Akteure hierbei betrachten das Volk (und dessen Dichtung) in kultureller Hinsicht als das *potentiell* Eigene an, in dem Sinne, dass dieser Bereich des Eigenen erst dann wirklich Teil der Nation werden kann, wenn das Volk vor allem kulturell gebildet wird, d.h. wenn es sich die Bildungsideale des Bürgertums aneignet. Deshalb soll also die Volksdichtung – nicht zuletzt in ihrer sprachlichen Form – „zivilisiert“, einem internationalen Standard entsprechend bekannt gemacht werden, denn erst so kann sie dem heimischen und dem

internationalen Bildungsbürgertum als Träger der nationalen Werte vorgestellt werden.

Das beinhaltet seitens des Bürgertums auch den Wunsch, mit der neuen nationalen Literatur das Volk unmittelbar zu erziehen. In den konkreten Textgestaltungen kommt es dann zu einer ausgeprägten „Erziehungsliteratur“, auch in Form von Aufklärungsschriften, in denen aber nicht die politische Demokratisierung, sondern die Bildung, die ästhetische und praktische Erziehung im Mittelpunkt steht.

Auf der einen, der sog. „patriotischen“, demokratischen Seite dominiert also die authentische Erschließung und Präsentation der Volkskultur „von unten“, im Sinne einer Selbstwahrnehmung/eines Selbstverständnisses, mit dem Ziel diese Kultur für die bürgerliche Öffentlichkeit zu vermitteln, zu legitimieren und emanzipieren. Auch auf der anderen Seite wird an einem *erweiterten Horizont des Nationalen* mitgearbeitet, aber unter den ästhetischen Prämissen des international orientierten Bildungsbürgertums, d. h. „von oben“.

4. Die Vermittlungsstrategie der norwegischen Märchen- und Sagensammlungen²⁰

Letzten Endes geht es um literarische Bildungsprogramme, um eine Erweiterung des nationalen kulturellen Raumes. Beide „Lager“ wenden sich dabei betont der Volkskultur zu und im literarischen Diskurs fällt häufig das Wort „folkelig“, d. h. volksverbunden, um diese Richtung zu beschreiben. Dieser Begriff, der im Norden durch den dänischen Dichter Grundtvig (1783-1872) verbreitet und geprägt wurde, diente in Norwegen als Sammelbegriff für diese Hinwendung zu der Volkskultur, für die Bestrebungen, die – wie darauf hingewiesen – schon in ihrem Anliegen und vor allem in ihrer Praxis jeweils ganz unterschiedlichen kulturpolitischen und ästhetischen Strategien folgten.

Diese widersprüchliche „folkelig“ Literatur weist viele Textformen auf, unter denen natürlich eine Gattung – eo ipso – im Zentrum steht; die *norwegischen Sagen und Märchen*. Die Sammlung und die Art und Weise ihrer Präsentation gehören zu einem der zentralsten Elemente in der kulturellen Nationenbildung; sie stellen nämlich einen Schnittpunkt in den beiden grundlegenden Kulturstrategien dar, und verwirklichen mit ihrer schriftlichen Erscheinung eine entscheidende Vermittlungsästhetik.

Die Sammlung von Volksmärchen und -sagen ist ja in jedem jungen Nationalstaat des 19. Jahrhunderts auf der Tagesordnung: die *Kinder- und Hausmärchen* (1812-14) der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm erhalten bald weltliterarische Bedeutung und dienen als Modell für ähnliche Bestrebungen.²¹ Ohne hier auf Details eingehen zu können,

²⁰ S. hierzu sowie zu den behandelten Themen meine Schriften: András Masát: Von Genrebild zu Bauernerzählung. Budapest 1996; ders.: Volksliteratur und 'Volksliteratur'. Zur literarischen Konstruktion des Nationalen in Norwegen. In: Müller, Harald (Hg.): Perspektiven auf die skandinavische Volksliteratur. Meysenburg-Verlag Essen 2006. S.124-149; ders.: Literatur und nationaler Bildungsdiskurs. Von Aufklärungsschriften in der Romantik zum Problem der norwegischen „aufgeklärten Öffentlichkeit“ im ausgehenden 20. Jahrhundert. In: Barz, Christiane und Behschnitt, Wolfgang (Hg.): Bildung und anderes. Alterität in Bildungskursen in den skandinavischen Literaturen. Reihe Identitäten und Alteritäten. Band 22. Ergon Verlag Würzburg 2006. S. 37-69.

²¹ So wurde in der mitteleuropäischen Region in Österreich, z.B. von Franz Ziska das Märchen *Da Schneida und da Ries* 1819 als eine der ersten Märchen-Aufzeichnungen veröffentlicht; Tiroler Volksmärchen erschienen 1852 von den Gebrüdern Zingerle unter dem Titel *Kinder- und Hausmärchen aus Tirol*. In Ungarn entstanden ebenso Märchensammlungen (János Majláth, György Gaal), aber das Sammeln der Volkslieder spielte eine größere Rolle (auch ein Engländer,

geht es – eigentlich schon seit den Brüdern Grimm – um das Verhältnis der Volksliteratur zur Kunstpoesie, um den (ästhetischen) Anteil der verbalen Volkskultur an dem Entstehen der autonomen Nationalliteraturen.

In Norwegen erhalten die Märchen- und Sagensammlungen eine besondere Rolle im Prozess der Nationenbildung; sie finden aber auch internationales Echo. Wie kommt es zu diesem Stellenwert?

Beide Sprachlager nehmen sich vor, Volksliteratur (Volkslieder, Volksmärchen-Sagen) zu sammeln. All diese Versuche schlagen jedoch als Beitrag zur Nationalliteratur zunächst einmal fehl, denn die Sammler verstehen sich ausschließlich als Folkloristen oder Sprachforscher. Sie wollten die mündlich tradierten Formen des kulturellen Gedächtnisses der jungen Nation jeweils in ihrem eigenen Sprachkode und Kulturkreis festhalten, d. h. entweder „dänisch“ oder in der neuen „Volksprache“.

Der *nationalliterarische* Durchbruch kommt dann mit den Volksmärchen- und Volkssagensammlungen von Asbjørnsen und Moe (1842-44²², dann 1845-48²³). Diese Sammlungen stellen in ihrer Praxis ein tragfähiges Vermittlungsangebot zwischen den zwei Kulturen dar, nämlich der dänisch geschulten, elitären Schriftkultur und den oral tradierten nationalliterarischen bauern-demokratischen Formen und somit auch zwischen zwei Sprachen (dem „Dänischen“ d. h. dem Dänisch - Norwegischen und dem auf die vorhandenen und erschlossenen Dialekte aufgebauten, späteren „Neunorwegischen“). Dementsprechend werden sie – wenn auch nicht sofort – im Diskurs des Nationalen begrüßt und rezipiert. Die bald auch international bekannt gewordenen Prosatexte bedeuten einen Wendepunkt in der nationalen Literaturentwicklung. Mit ihnen wird eine – vom Volk

John Bowring, 1792-1872, hat ungarische Volkslieder „international“ bekannt gemacht). Neben Herder und den Brüdern Grimm war hierbei der Einfluss der serbischen Volkspoesie entscheidend. Vuk Stephanović Karadžić hat seine Sammlung (Srpske narodne pjesme 1823-1833) in vier Bänden veröffentlicht und unter den Abonnenten der deutschen Übersetzung eines Teiles 1825/26 finden wir schon Ferenc Schedel, den späteren Ferenc Toldy und auch Mihály Vitkovics, beide – neben dem zentralen Werk von János Kriza und dann János Erdélyi (um nur einige Namen zu nennen) – haben eine wichtige Bedeutung für die neuen Richtungen und die gesamte Entwicklung der ungarischen Nationalliteratur.

²² Norske folkeeventyr

²³ Norske Huldreeventyr og Folkesagn I-II. Bei dieser Ausgabe ist Peter Christen Asbjørnsen allein der Herausgeber.

erzählte/mündlich aufbewahrte – Kultur direkt in die hohe Literatur gehoben. Das geschieht sowohl in sprachlicher Hinsicht als auch in der Thematik mit äußerster Vorsicht und Umsicht.

Die bewusste Vermittlungsästhetik basiert auf einer Strategie, die sprachlich Brücken zu schlagen, aber auch literarische Strukturen und Intentionen der z.T. noch vorherrschenden Aufklärungsästhetik aufzuheben vermag. Von den zahlreichen Aspekten seien hier nur zwei miteinander eng verbundene Elemente der narrativen Strategie näher genannt.

Der Rahmen

Sehr viele der Sagen weisen eine Rahmenstruktur auf. In dem Rahmen unternimmt im Allgemeinen der bürgerliche Ich-Erzähler einen Ausflug aufs Land, so kommen er und seine Begleiter (oft als Jagdgesellschaft) „unters Volk“. Bei diesen Begegnungen auf der Alm hören sie am Abend alte lokale Sagen und Märchen, die von dem Ich-Erzähler mit großer Achtung aufgezeichnet und möglichst wortgetreu wiedererzählt werden. So, auf diese Art und Weise, werden die bisherigen mündlichen, d. h. stark dialektal tradierten Formen der Volksliteratur vermittelt. Der Rahmen ermöglicht und erleichtert strukturell, aber auch sprachlich den Einstieg in diese, in der bürgerlichen Kultur bis dahin unbekannte mündliche Erzählliteratur. Zuerst kommt nämlich die dänisch-norwegische Schriftkultur zu Wort, die Sprache der Stadtbewohner, der Gebildeten, aber stufenweise wird eine umgekehrte Erzählsituation etabliert, in welcher das Volk erzählt und der Bürger lauscht, zuhört und *lernt*. Der Wechsel der Sprachformen im Text bestimmt die *Erzählstrategie* und vermittelt damit ein neuartiges *Wertesystem*. Nun ist nämlich der Bürger der Hörer/Leser, und die Vertreter einer bis dahin unbekannten, jedoch zweifelsohne nationalen Kultur sind die Erzähler. Ein öffentlicher Raum wird im Text etabliert (auch im konkreten Sinne: auf der Alm im Kreis der Bauern), der das Interesse an den Sagen nicht nur verständlich macht, sondern eine Erwartung erzeugt, eine Erwartung dieser Kultur und deren Formen gegenüber, als ebenbürtig und national.

Antiidentifikationsfigur und neue literarische Strukturen

Die Märchen- und Volkssagen stellen aber nicht nur sprachlich einen vermittlungs- und versöhnungsästhetischen Baustein zur Nationalliteratur dar. Ohne hier auf das Problem des Volkstümlichen und der romantischen Philosophie überhaupt eingehen zu können, will ich nur auf das Folgende hinweisen: die Nationenbildung mit ihren zahlreichen und vielfältigen Mobilisierungsstrategien bildet Bildungsstrukturen ab, in denen die *aufklärerischen Elemente* noch einen starken Anteil hatten (In der Literatur war das vielleicht sogar offensichtlicher, als in der Kunst oder Musik). Die Voraussetzung für die weitere Entwicklung der Literatur wurde die Aufhebung dieser Elemente; mit anderen Worten müssen die „modernen“ Literaturprodukte gerade die Autonomie (sprich Selbstzweck) der Literatur im Sinne der Kunstauffassung der Romantik erkämpfen. Auch hier spielen die Sagensammlungen eine wichtige Rolle.

In den Sagensammlungen wird auf aufklärerische Strukturen, wie Erklärungen, Parabeln usw. nicht nur verzichtet, sondern stellenweise werden diese *expressis verbis* bekämpft. Sehr deutlich wird dieses in einem Stück der Märchen- und Sagensammlung unter dem Titel: „Ein Sonntagsabend auf der Alm“ („*En søndagskveld til seters*“). Hier tritt ein Schulmeister auf, welcher ist ja der potenzielle Vermittler zwischen den städtischen Besuchern und der lokalen Bevölkerung ist; er könnte sowohl sprachlich als auch thematisch die vorgetragenen Sagen den Besuchern näher bringen. Er ist aber weder in seinem Sprachgebrauch, noch mit seiner Kleidung, seinem Gehabe und seiner halbgebildeten Mentalität, die die mündlichen Äußerungen der Volkskultur missachtet, in der Lage, diese Vermittlungsrolle wahrzunehmen. Als die Besucher den Erzählungen der Einheimischen auf der Alm lauschen wollen, will er Bibelgeschichten und alte Parabeln erzählen. Da reagiert der Ich-Erzähler entschlossen und sagt in aller Deutlichkeit, dass er und seine Freunde über Trolle, Hulder, (d. h. norwegische Waldgeister) und über die – scheinbar einfältige – Volksfigur Askeladden hören wollen, also Geschichten – heißt es –, die noch nie gedruckt wurden. So wird durch das negative Auftreten der potenziellen Vermittlungsfigur d. h. einer Antiidentifikationsfigur der Raum frei und der Wunsch nach einer direkten Kommunikation mit dem „Volk“ auf der Alm verständlich,

sogar unvermeidlich.²⁴ Der Schulmeister ist kein würdiger Vertreter der Aufklärung. Er ist eine lächerliche Figur, die vergebens versucht, das Mystisch- Phantastische in den gehörten Sagen logisch zu deuten. Diese – logischen und rationellen – Erklärungen des Schulmeisters, die Strukturen der Aufklärung heraufbeschwören, stoßen nur auf Lachen und Abweisung: alle wollen die andere Art der Literatur hören, die auf Unterhaltung und Phantasie aufbaut, und diese mündliche Tradition in ihrer Authentizität erleben. So wird – durch die negative Figur des Schulmeisters – eine komplexe Erzählerstrategie erstellt, die den – bürgerlichen – Lesern die noch nie gelesenen, allenfalls gehörten Stücke der genuinen nationalen Volksliteratur sowohl sprachlich als auch thematisch-ideologisch schmackhaft macht und den Zugang ermöglicht.

Damit bin ich am Ende meiner *skandinavistischen* Ausführungen.

Ich wollte mit dem norwegischen Beispiel *eine*, wenn auch entscheidende Station und einen zentralen Bereich auf dem langen Weg der Nationenbildung andeuten. Dieser Weg in der Literatur führt von den Sagen und Märchen bald, über die Bauernnovellen von Bjørnson, zu einer Entwicklung der Nationalliteratur, die dann in einer Vielfalt der *sprachlich*-ästhetischen Codes Repräsentanten von solchen Größen wie Ibsen, Lie, Kielland, später Hamsun, Sigrid Undset u.a. hervorbringt, deren Wirken – nicht zuletzt durch deutsche Vermittlung – als unverzichtbarer Teil der Weltliteratur von der Stärke und Autonomie dieser Literatur zeugt.

²⁴Wenn man kurz auf die ungarischen Formen des Auftritts der Volksfiguren einen Blick wirft, so kann festgestellt werden, dass auch dort Figuren der „Volksszene“ in die Literatur einbezogen werden. Sie sind aber anfänglich vorwiegend lächerliche Tölpelfiguren mit komischen Dialekten; auch wenn sie später mehr ernst genommen werden, geschieht das meist vor dem Hintergrund der „Betyár“-Romantik; in den Texten fehlt zunächst gerade der demokratische öffentliche Raum, der einer authentischen Volkskultur den Weg zur Nationalliteratur ebnen könnte. (Dort wird vorwiegend der Bauer und nicht der Schullehrer als lächerlich dargestellt.)

5. Abschliessende Bemerkungen:

Mit dem punktuellen Beschreiben des Prozesses der Nationenbildung im Norden wollte ich auf mögliche Ähnlichkeiten der Dilemmata und auch gewisser Verfahrensweisen/Lösungsversuche bei der Nationenbildung im 19. Jahrhundert in der mitteleuropäischen Region hinweisen. Die Nationenbildung ist aber meiner Auffassung nach keinesfalls eine „abgeschlossene“ Sache: *Dieser Prozess „schreibt sich fort“*, wird *ständig* fortgesetzt und hat somit er eine fortwährende Aktualität, weit über das 19. Jahrhundert hinaus. Dies geschieht natürlich immer unter anderen Prämissen und ständig wechselnden Akteuren/Gesichtspunkten/Schwerpunkten, die besonders deutlich bei den historischen Paradigmenwechseln zutage treten. In diesen Momenten werden – wie schon in der Einleitung erwähnt – die im Titel angegebenen Begriffe, wie Fremderfahrung, verschiedene Aspekte des kulturellen Gedächtnisses besonders auffällig aktualisiert und immer wieder mit neuem Inhalt gefüllt.

Wie aktuell die grundlegenden Fragen der Nationenbildung sind, dafür reicht ein Blick auf die nahe Vergangenheit bzw. Gegenwart in Europa. Ohne auf weitere Details eingehen zu können, soll hier nur vor das Auge geführt werden, welche neuen Aspekte bei diesen Zäsuren das Selbstverständnis der Nation mitprägten, wie z.B das nationale Gedächtnis in den neuen Diskursen immer wieder thematisiert wird, und wie dieses beispielsweise in den Gedenkfeiern von 1956 in unseren Tagen immer wieder tagespolitische Aktualität in dem übergreifenden Prozess der Nationenbildung mit Ab- und Ausgrenzungsprozessen erhält.

Gegenwärtig befinden wir uns in einem wichtigen Abschnitt der ständigen globalen Neukonzipierung der Welt, in welcher Neukonstruierung, Neukonzipierung und Inszenierung des Nationalen und des Nationenbegriffs fortwährend berührt werden. Dabei rückt in unserer Gegenwart das widersprüchliche Verhältnis zwischen Nation vs. Nationalstaat deutlich in den Vordergrund, dadurch, dass Nation und Nationalstaat nicht mehr identisch sind. Die Gefahr der ethnischen und Kulturkonflikte wächst regional und weltweit. Der dadurch entstandene Bedarf, „eigene“ Kulturen in der „fremd“ empfundenen Kultur bekannt und geltend zu machen, wird durch die Emigration/Immigration

verstärkt. Die Rolle der Minderheiten, als natürliche Träger von zwei Kulturen und zwei oder mehreren Sprachen, aber auch als Konfliktquelle nimmt zu.

So führt der Weg der Nationenbildung im 19. Jahrhundert über Fragen der nationalen Kultur zu den gegenwärtigen Aspekten der Nation und deren Selbstverständnis. Die aktuelle Aufgabe ist nun: die eigenen nationalen Kulturen in einem europäischen Kontext „aufzubauen“, dort bekannt zu machen, aufzubewahren, denn gerade die – finanziell-technische – Globalisierung erzeugt einen erhöhten Bedarf an kultureller Eigenständigkeit. Eben deshalb verläuft ein äußerst wichtiger, konstituierender Teil der *gegenwärtigen* „Nationenbildung“ *vorwiegend kulturell*. Diese kann *das Eigene* signalisieren, geltend machen und weiter gestalten, aber nur wenn die Mobilisierungsstrategie („Vermarktungsstrategie“, das auswärtig gerichtete erwünschte Bild der Nation usw.) so konstruiert ist, dass sie fähig ist, einen *Dialog mit den anderen Kulturen* zu führen. Dabei geht es um komplizierte, gesteuerte, und/oder *inszenierte Vermittlung des Eigenen*, das sich ja in diesem Dialog – abhängig von dem jeweiligen Partner – immer wieder neu gestaltet/neu definiert und die europäischen kulturellen Freiräume nun mit „eigenen“ und gemeinsamen Inhalten füllt. Auch hierbei geht es um ein „autobiographisches“ kulturelles Gedächtnis, das Erwartungen und Vorkenntnisse des jeweiligen Partners berücksichtigen muss, um so die gewünschte Botschaft („message“), vermitteln zu können.

Wie wir hier alle wissen, ist die auswärtige Kulturpolitik schon seit langem zu einem wesentlichen Bestandteil der auswärtigen Politik geworden. Im Rahmen eines Kurses in der angewandten Kulturwissenschaft untersuchten wir in diesem Semester die Möglichkeiten und Formen des kulturellen Dialogs wenn auch nicht global, jedoch in der mitteleuropäischen Region. Nach meiner Auffassung sollte es auch in diesem wichtigen Prozess immer weniger um Präsentation des Eigenen gehen, sondern – vielmehr – um Erstellung von Dialogstrukturen, in denen das „Eigene“ und das Fremde, das Andere gemeinsam öffentliche Freiräume schaffen. Die so entstandenen neuen Freiräume (Freiräume im metaphorischen Sinne aber auch praktisch als Räume, Foren, Plattformen gemeint) sollen dann dazu dienen, neben den *eigenen* auch *die gemeinsamen* Strukturen des

europäischen kulturellen Gedächtnisses, und damit die des europäischen Selbstbildnisses herauszustellen, die zukunftsweisend sein können.

Mit diesen Gedanken/Wünschen schließe ich und ich bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit.

© 2009/21. ANDRÁSSY UNIVERSITÄT

H - 1088 Budapest, Pollack Mihály tér 3.

Tel.: + 36 1 266 31 01; Fax: + 36 1 266 30 99

Postanschrift: H-1464 Budapest, Pf.: 1422

E-Mail: bibliothek@andrassyuni.hu

Internet: www.andrassyuni.hu

ISSN: 1785-3907

ISBN: 978-963-87301-8-3