



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Viel mehr als „nur ein Spielmann“

Die Bedeutung Ole Bulls für die Bildung der nationalen
Identität Norwegens

verfasst von / submitted by

Michal Petrík, Bc.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 868

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Skandinavistik

Betreut von / Supervisor:

Emer. o. Univ.-Prof. Dr. Sven Hakon Rossel

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei Professor Sven Hakon Rossel bedanken, der mich beim Schreiben meiner Masterarbeit fachkompetent unterstützt hat. Mein Dank gilt ebenso meiner Studienkollegin Kira Krain für das Einscannen zahlreicher Publikationen. Ferner danke ich meinem Freund Cornelius Volk für das Korrekturlesen. Großer Dank gilt auch meiner Freundin, die mich während des Schreibens der Masterarbeit beraten hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Hintergrund und Forschungsüberblick	2
1.2 Fragestellung und Zielsetzung	6
2. Theoretische Grundlage und Begriffserklärung.....	8
2.1 Nation	8
2.2 Nationalismus.....	13
2.3 Nationsbildung	16
2.4 Nationale Identität	18
3. Norwegische Nationsbildung vor dem historisch-politischen Hintergrund.....	21
3.1 Norwegen vor 1814.....	21
3.2 Norwegen nach 1814.....	24
3.3 Resümee	29
4. „Kun en Spillemand“	31
4.1 Biographische Skizze	31
4.2 Ole Bulls Familienleben.....	44
4.3 Ole Bulls künstlerische Qualitäten.....	46
4.4 Resümee	49
5. Mehr als „nur ein Geiger“	50
5.1 Bulls ideologischer Hintergrund	51
5.1.1 Henrik Wergeland.....	51
5.1.2 Französische Februarrevolution	56
5.1.3 Der Skandinavismus	57
5.2 Institutionenbildung als kulturstiftendes Phänomen	58
5.2.1 <i>Det norske Theater</i> in Bergen.....	59
5.2.2 <i>Christiania Norske Theater</i>	69
5.2.3 Die Norwegische Musikakademie	70
5.3 Entdeckung und Förderung der zukünftigen Künstler	73
5.3.1 Torgeir Augundsson und andere Hardangerfiedelspieler.....	74
5.3.2 Edvard Grieg.....	77
5.3.3 Weitere Talente.....	79
5.4 Ole Bull und die USA	80
5.4.1 Der Traum von einem neuen Norwegen.....	83

5.4.2 Das Leif-Eriksson-Denkmal	88
5.5 Ole Bulls Nachlass	90
6. Auswertung	93
Literaturverzeichnis	98
Anhang	103
Zusammenfassung	103

1. Einleitung

Ole Bornemann Bull (1810-1880) zählt zu den bedeutendsten Persönlichkeiten Norwegens des 19. Jahrhunderts. Obwohl seine Tätigkeit in erster Linie mit der Musik in Verbindung gebracht wird, kann das Leben Ole Bulls, der in die Musikgeschichte als „Paganini des Nordens“ einging, auch unter anderen Gesichtspunkten untersucht werden. Die Anspielung auf den berühmten Roman *Nur ein Geiger (Kun en Spillemand, 1837)* des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen soll einen Hinweis dafür liefern, den norwegischen Künstler aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Ähnlich wie die Hauptfigur Christian aus Andersens Roman bemühte sich Bull, mithilfe seines musikalischen Talents breite Anerkennung und eine hohe gesellschaftliche Stellung zu erlangen. Im Gegensatz zu Andersens Romanfigur, die zum künstlerischen und sozialen Scheitern verurteilt ist, gelang es Bull, sich finanzielle Unabhängigkeit und internationales Renommee als Geigenvirtuose zu verschaffen. Er genoss zu seinen Lebzeiten Ansehen wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen. Wegen seiner zahlreichen Konzertreisen in Europa, Afrika und Nordamerika wird er üblicherweise als der erste norwegische Kosmopolit bezeichnet.

Sich seiner einflussreichen Stellung bewusst, beschloss Bull sich mit verschiedenen Mitteln für die kulturelle und politische Emanzipation Norwegens einzusetzen, nachdem das Land 1814 seine politische Unabhängigkeit von Dänemark erlangt hatte. Von 1814 bis 1905 verblieb Norwegen allerdings in einer Personalunion mit Schweden, was einer vollständigen Durchsetzung der nationalen Interessen im Wege stand. Von den Idealen der französischen Aufklärung und der deutschen Romantik inspiriert, wollte Bull die Norweger dazu bringen, sich ihrer nationalen Zugehörigkeit bewusst zu werden. Er gilt als einer der wichtigsten politischen Akteure Norwegens der damaligen Zeit und zugleich als Förderer der norwegischen Kunst und Kultur. Durch seine vielseitige Tätigkeit sowohl in Norwegen als auch im Ausland leistete Bull einen wichtigen Beitrag zur Etablierung der norwegischen Kunstrichtungen. Seine größten Verdienste liegen in der Gründung zahlreicher Institutionen sowie der Unterstützung und Propagierung vieler norwegischer Autoren, Musiker, Komponisten, Maler, Schauspieler und Schriftsteller. Obwohl sein Traum von einem unabhängigen Norwegen erst nach seinem Tod in die Wirklichkeit umgesetzt wurde, ist Bulls Beitrag zur norwegischen Nationalen Nationsbildung und zur Formung der norwegischen nationalen Identität hervorzuheben.

1.1 Hintergrund und Forschungsüberblick

Ole Bull wird unter Kulturhistorikern bei weitem nicht so viel Aufmerksamkeit gewidmet wie etwa dem Dramatiker Henrik Ibsen, dem Politiker und Schriftsteller Bjørnstjerne Bjørnson oder dem Komponisten Edvard Grieg. Nichtsdestoweniger haben die erwähnten norwegischen Persönlichkeiten (sowie viele andere) ihre Berühmtheit zum großen Teil eben Ole Bull zu verdanken. Wie oben angedeutet, finden Bulls Leben und Karriere hauptsächlich im musikalischen Forschungsbereich Resonanz, und zwar v. a. unter norwegischen Autoren. Wenn die musikalische Sichtweise beiseite gelassen wird, ist der Umfang der Fachliteratur eher gering. Im Allgemeinen bleibt das Thema Ole Bull und Nationalbildung bzw. Bildung der nationalen Identität teilweise unerforscht. Hingegen ist die Problematik der nationalen Identität im Allgemeinen in Norwegen nach wie vor äußerst aktuell, was sich am breiten Umfang an wissenschaftlicher Literatur erkennen lässt. Im Folgenden werden zuerst die bedeutendsten Publikationen vorgestellt, die sich mit Ole Bulls Leben beschäftigen. Im Anschluss daran werden ausgewählte Vertreter der Nationalismusforschung sowohl auf internationaler als auch norwegischer Ebene erwähnt.

Die ersten biographischen Beiträge über Ole Bull überhaupt stammen aus dem Jahr 1835 von den französischen Journalisten François Morand und Jules Janin. Bei diesen handelt es sich um Musikkritiken, die um biographische Essays ergänzt waren. Sie lösten in den folgenden 100 Jahren eine Welle von Publikationen aus. Die einzige deutschsprachige Biographie bleibt bis heute Hermann Biows *Ole Bull – Eine biographische Skizze* (1838), bei der es sich um nicht mehr als eine Übersetzung der genannten Artikel handelt.¹ Durch ihre literarische Qualität ragen Hans Christian Andersens Erzählung *En Episode af Ole Bulls Liv. Fortalt efter Kunstnerens egen mundtlige Meddelelse* (1839)² und Henrik Wergelands *Ole Bull: Efter Opgivelser af ham selv biografisk skildret* (1843) heraus. Wergelands höchst enthusiastischem Beitrag wird im weiteren Verlauf der Masterarbeit größere Aufmerksamkeit gewidmet. Weitere nennenswerte Artikel stammen vom norwegischen Journalisten Henrik Winter-Hjelm (1852), vom norwegischen Dichter Aasmund Olavsson Vinje (1858) und vom dänischen Autor und Journalisten Meir Aron Goldschmidt (1862). 1881 wurden *Ole Bulls Breve i Uddrag* von Bulls Sohn Alexander herausgegeben. Sie beinhalten eine ganze Reihe von bis dahin unveröffentlichten Briefen, die ein neues

¹ Laut Linge (1953:98f.) handelte es sich dabei um eine Art Reklamebroschüre, die im Auftrag Bulls geschrieben werden soll.

² Die biographische Skizze erschien am 3. Februar in der dänischen literarischen Zeitschrift *Portefeuille*.

Licht auf Bulls Karriere und v. a. Privatleben werfen. In diesem Buch ist darüber hinaus ein aussagekräftiges Vorwort vom norwegischen Schriftsteller Jonas Lie zu finden. Dieser deutet gleich zu Beginn seines Prologs eines der Zentralprobleme an, mit dem sich alle späteren Bull-Biographen auseinandersetzen sollten, indem er Folgendes schreibt: „Hvorledes give et nøgternt og sandt Billede af en Mand, om hvem der i femti Aar er fantaseret og lavet Eventyr snart sagt i to Verdensdele?“ (Lie in Bull 1882:3) Die nächste Biographie stammt von Bulls zweiter Ehefrau Sara Thorp und hat den Titel *Ole Bull: A Memoir* (1882). 1890 schrieb der norwegische Schriftsteller Oddmund Vik die erste Biographie auf Nynorsk, die als eine Art Zusammenfassung der bisherigen Biographien zu betrachten ist. Der norwegische Schriftsteller John Lund verfasste 1910 *Ole Bull 1810-1910. Et Mindeskrift* und der dänische Schriftsteller Christian Andreas Aarvig schrieb 1934 die kurze Studie *Den unge Ole Bull: En violinspillers Ungdomskampe*. Gemeinsam haben die bisher genannten Publikationen, dass bei ihnen Kritik völlig ausgelassen wurde. Es handelt sich bei ihnen um romantisierende Darstellungen Bulls Leben, die nicht als objektiv angesehen werden können. Aus diesem Grund werden sie in der folgenden Abhandlung nur sparsam als Informationsquelle herangezogen.

Die erste Biographie, die grundsätzlich als objektiv bezeichnet werden kann, ist das 1943 erschienene Werk *The Life of Ole Bull* des US-amerikanischen Schriftstellers Mortimer Smith. Smith liefert durch seine kritische Betrachtung eine andere Interpretation der ihm zur Verfügung stehenden Informationen, womit er manche Erkenntnisse der früheren Biographen widerlegt. Ähnlich angelegt ist das Werk mit dem Titel *Ole Bull: livshistoria, mannen, kunstnaren* (1953) des norwegischen Autors Ola Linge. Dieser kam in seiner Untersuchung zu dem Schluss, dass „mykje av det som hittil var skreve om Ole Bull, ikkje var sannt“ (Linge 1953:7). Die international renommierte Sopranistin und Konzertpianistin Inez Bull schrieb 1982 eine Abhandlung über Bulls Aktivitäten und Imagewerbung in den Vereinigten Staaten unter dem Titel *Ole Bull's Activities in the United States between 1843 and 1880*. Aus dem Jahr 1992 stammt *Ole Bull. Norsk romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann* vom US-amerikanischen Sprachwissenschaftler Einar Haugen und dessen Tochter Camilla Cai. Es ist die einzige Publikation, die sich umfassend mit Bulls künstlerischen Fähigkeiten beschäftigt. Auch Haugen und Cai geben jedoch zu, es sei schwierig, Fakten von Fiktion in Bulls Leben voneinander zu unterscheiden (vgl. Haugen & Cai 1992:14). Eine weitere Biographie mit dem Titel *Ole Bull* wurde 2000 von Bulls Enkel Knut Hendriksen verfasst. Die mit Abstand bedeutendste und umfangreichste Abhandlung

ist das fünfbändige Werk *Ole Bull – en kunstner og hans tid* (1993-2010) des norwegischen Schriftstellers Harald Herresthal.

Das Leben Ole Bulls wurde mehrfach literarisch verarbeitet. Neben dem schon erwähnten Roman *Kun en Spillemand* von Hans Christian Andersen wurde Bull zum Modell für die Figur des Abel im Roman *Malgrétout* (1870) der französischen Schriftstellerin George Sand. Der norwegische Kosmopolit lieferte das Vorbild auch für die Gestalt von Peer Gynt in Ibsens gleichnamigem Drama von 1867. Der US-amerikanische Schriftsteller Henry Wadsworth Longfellow nahm Bull als Modell für den Geiger in seinen *Tales of a Wayside Inn* (1861).³ Auch im Roman *Den bergtekne* (1876) des norwegischen Schriftstellers Kristofer Janson spielt Ole Bull eine wichtige Rolle. 1945 schrieb die norwegische Autorin Zinken Hopp *Eventyret om Ole Bull*, und eine belletristische Bearbeitung seines Lebens ist auch im Buch *Ole Bull. Norwegian Minstrel* (1949) der US-amerikanischen Schriftstellerin Helen Headland zu finden. Die einzige literarische Verarbeitung in deutscher Sprache ist Jürgen Alberts' Roman *Der Violinkönig* (2000). Zu den jüngsten Bearbeitungen gehören der Roman *Flammeslukeren* (2005) des norwegischen Autors Ketil Bjørnstad und das Kinderbuch *Jorden rundt med Ole Bull* (2012) von Anne und Harald Herresthal.

Die Entwicklung von Nationalkulturen und Nationalstaaten in Europa geht Hand in Hand mit ideologischen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und den daraus resultierenden politischen Ereignissen. Die ersten systematischen Behandlungen des Themas sind dem französischen Philosophen der Aufklärung Jean-Jacques Rousseau zuzuschreiben. Rousseaus gesellschaftskritische Gedanken, die für ein soziales Gleichheitsideal standen, hatten einen großen Einfluss auf die damalige geistige Entwicklung der Gesellschaft und waren eine indirekte Anregung zur Französischen Revolution. Auf deutschem Boden trugen mit ihren aufklärerischen Ansichten zur Etablierung der Nationalismusforschung die Philosophen Immanuel Kant und Johann Gottfried Herder sowie der Begründer des Idealismus Johann Gottlieb Fichte bei.

Als Wegbereiter der Nationalismusforschung als eigenständiger wissenschaftlicher Disziplin gilt der französische Historiker Ernest Renan, dessen Rede 1882 an der Sorbonne *Qu'est-ce qu'une nation?* einen breiten akademischen Diskurs in den darauffolgenden Jahrzehnten auslöste. Im deutschsprachigen Raum setzte sich in der ersten Hälfte des 20. Jahr-

³ Die Figur des Geigers erzählt eine der prominentesten Sagas aus Snorri Sturlusons *Heimskringla*, die *Saga von Olav Tryggvason*.

hunderts mit dem Thema der Historiker und Universitätsprofessor Friedrich Meinecke auseinander, der in seinem Werk *Weltbürgertum und Nationalstaat. Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates* (1908) die Entstehung des Nationalismus in Deutschland behandelte. Die Problematik des Nationalismus und der Nationsbildung nimmt nach dem Zweiten Weltkrieg in der kulturwissenschaftlichen Forschung eine wichtige Stellung ein. Zu den prominentesten Forschern zählen der britisch-tschechische Anthropologe Ernest Gellner mit seinem Buch *Nations and Nationalism* (1983), der US-amerikanische Politikwissenschaftler Benedict Anderson mit seinem wegweisenden Werk *Imagined Communities* (1983) und der britische Historiker und Soziologe Anthony Smith mit seiner Publikation *National Identity* (1993). Die deutschen Historiker Christian Jansen und Henning Borggräfe behandeln in ihrem Werk *Nation – Nationalität – Nationalismus* (2007) das Thema Nationalismus aus europäischer Perspektive. Nicht zu vergessen ist der tschechische Historiker Miroslav Hroch, der sich in seinen Arbeiten *Die Vorkämpfer der Nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas* (1968) und *Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich* (2005) mit der Entwicklung kleinerer Nationen in Europa befasst.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts genießen die Themen Nationalismus und Bildung der nationalen Identität auch in Norwegen ein wachsendes Interesse. Mit der älteren Nationalismusforschung befasst sich ausführlicher Kapitel 3. Ein breiter akademischer Diskurs über die Problematik ist v. a. um die Mitte des 20. Jahrhunderts zu beobachten. Seitdem sind die Themen zum Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Diskussionen geworden. Eine der umfangreichsten Abhandlungen ist die von Øystein Sørensen herausgegebene Publikation *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet* (2001), die Beiträge verschiedener norwegischer Forscher beinhaltet. Mit dem Thema des Zerfalls der dänisch-norwegischen Union und der damit verbundenen Identitätsfrage beschäftigt sich der dänische Kulturwissenschaftler Rasmus Glenthøj in seinem Werk *Skilsmissen. Dansk og norsk identitet før og efter 1814* (2012). Die Entwicklung der norwegischen Kultur ist das Thema in Bjarne Hodnes Werk *Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt* (1995).

1.2 Fragestellung und Zielsetzung

Die vorliegende Masterarbeit hat die Absicht, die oben erwähnten Forschungsbereiche zu verknüpfen, indem sie sich folgende Fragen stellt: Was ist nationale Identität? Wann und wie wurde diese in Norwegen konstruiert? In welchem Ausmaß wurde die Bildung der nationalen Identität in Norwegen durch die politische Entwicklung einerseits und durch die kulturellen Bestrebungen andererseits geprägt? Welche Bedeutung ist dabei Kunst und Traditionen beizumessen? Die Behandlung der genannten Fragen soll im Verlauf der Masterarbeit zur Beantwortung der Forschungsfrage führen: Was war die Rolle Ole Bulls bei der Entstehung der norwegischen nationalen Identität?

Die Masterarbeit stellt somit einen Beitrag zum Thema der norwegischen nationalen Identität dar. Ihr Ziel liegt in erster Linie darin, das wohlbekannte Bild von Ole Bull als virtuosen Geiger um weitere Aspekte zu ergänzen, und die Galionsfigur des norwegischen Kulturlebens des 19. Jahrhunderts aus einer anderen Perspektive vorzustellen. Bull soll als ein politisch aktiver Künstler dargestellt werden, der einen wesentlichen Beitrag bei der Entstehung eines unabhängigen Norwegens leistete. Im Zuge der Behandlung des Themas wird eine kritische Auseinandersetzung mit Bulls Rolle bei der Bildung der norwegischen nationalen Identität erfolgen. Es soll untersucht werden, mit welchen Mitteln er zur Etablierung eines kollektiven Nationalgefühls beitrug. Die Arbeit befasst sich nicht nur mit Bulls kulturellen und politischen Aktivitäten in Norwegen, sondern auch mit seiner repräsentativen Funktion im Ausland.

Die Arbeit ist in vier Hauptkapitel gegliedert. Nach den einleitenden Ausführungen werden die wichtigsten theoretischen Ansätze der Nationalismusforschung vorgestellt. Es werden die Begriffe *Nation*, *Nationalismus*, *Nationsbildung* und *nationale Identität* erläutert. Durch die Begriffserklärungen soll ein Einstieg in die moderne Nationalismusforschung gegeben werden. Des Weiteren wird auf die historisch-politische Entwicklung in Norwegen eingegangen. Es werden die sozial-politischen Umstände in jenem Land geschildert, das sich kurz nach dem Zerfall der Union mit Dänemark in einer Union mit Schweden befand. Es wird ferner gezeigt, inwiefern die kontinentaleuropäischen Ideale der Aufklärung und Romantik für die Entstehung der nationalen Identität prägend waren. Um ein vollständiges Bild von Ole Bull vermitteln zu können, beschäftigt sich das daran anschließende Kapitel mit seiner musikalischen Laufbahn. Diese biographische Skizze wird um eine kurze Behandlung über seine Familie und seine künstlerischen Fähigkeiten ergänzt.

Den Kern der Masterarbeit bildet eine Analyse einiger Projekte Bulls, die auf dem Weg zur Selbstständigkeit Norwegens von Bedeutung waren. Da sich Bulls politisches Engagement vor dem Hintergrund der französischen Revolution von 1848 und seiner Freundschaft mit dem norwegischen Dichter und politischen Agitator Henrik Wergeland entwickelte, wird diesen ein wesentlicher Teil der Arbeit gewidmet. Es wird auch untersucht, inwiefern die Revolution, die Bull selbst erlebte, sein Verhältnis zu Norwegen als Monarchie beeinflusste. Bei der Abhandlung sollen die entscheidendsten Aktivitäten in Betracht gezogen werden, die für die Etablierung der norwegischen nationalen Identität wichtig waren. Eine besondere Aufmerksamkeit wird der Gründung des norwegischen Nationaltheaters in Bergen 1850 sowie Bulls Beitrag zur Gründung des norwegischen Theaters in Christiania gewidmet. Ferner wird das Projekt der Etablierung eines Konservatoriums in der norwegischen Hauptstadt in Betracht gezogen. Darüber hinaus wird sein Einfluss auf andere norwegische Künstler und die damit verbundene Entwicklung der norwegischen Kunstrichtungen analysiert. Das vorletzte Kapitel befasst sich mit Bulls repräsentativer Rolle in den Vereinigten Staaten. Dabei wird die Gründung einer norwegischen Kolonie im Bundesstaat Pennsylvania 1852 betont. Im letzten Kapitel wird Bulls Nachlass zusammengefasst.

Im Verlauf der Masterarbeit soll erläutert werden, welche Position Ole Bull als Vorkämpfer der norwegischen Nationalbewegung in der norwegischen Gesellschaft einnimmt, und welche Aktivitäten als nationsstiftend bezeichnet werden können. Es soll eingehend analysiert werden, erstens unter welchen Umständen die äußeren Bedingungen, durch die die Norweger mit ihrer Umgebung verknüpft waren, das nationale Zugehörigkeitsbewusstsein stärkten, und zweitens unter welchen Bedingungen sie von diesem Bewusstsein zu einem aktiven Nationalbewusstsein bzw. zu einem bewussten Patriotismus gelangten.

2. Theoretische Grundlage und Begriffserklärung

Um das Thema der Bildung der nationalen Identität in Norwegen eingehend untersuchen zu können, ist es notwendig, einige grundlegende Begriffe aus dem Bereich der Nationalismusforschung zu erklären. Aus diesem Grund werden im Folgenden die wichtigsten theoretischen Ansätze der betreffenden Disziplin vorgestellt. Dabei wird auf einzelne Forschungstheorien der Kulturwissenschaftler eingegangen, die sich mit dem jeweiligen Thema näher auseinandersetzen. Das Kapitel hat nicht die Absicht, zu einer einheitlichen Theorie zu gelangen, sondern eine komparative Darstellung der ausgewählten theoretischen Herangehensweisen anzubieten.

Obwohl die Grenzen zwischen den betreffenden Termini zum großen Teil fließend sind, ist eine deutliche Trennung von entscheidenden Begriffen notwendig, um falsche Interpretationen zu vermeiden. Deswegen wird etwa zwischen *Nation* und *Nationalismus* (bzw. *national* und *nationalistisch*), *Nationalismus* und *Patriotismus*, *Kulturnation* und *Staatsnation*, sowie zwischen *Nationsbildung* und *Staatenbildung* ein klarer Unterschied gemacht. Im Anschluss an die einführenden Definitionen wird letztendlich der Zentralbegriff *nationale Identität* erläutert.

2.1 Nation

Der Terminus *Nation* ist vom lateinischen Wort *natio* abzuleiten und als „Herkunftsland“ bzw. „Land der Geburt“ zu übersetzen (vgl. Thorkildsen 2014:263). Die entsprechende Bedeutung im Sinne von „Geburt“, „Herkunft“ oder „Abstammung“ – die sehr häufig in der historischen Nationalismusforschung betont wird – kann allerdings irreführend sein, denn Nationen sind keineswegs als natürliche Einheiten zu verstehen. Vielmehr sind sie als Gemeinschaften von Menschen zu betrachten, die nach verschiedenen Kriterien wie etwa Sprache, Territorium, Vergangenheit, Religion, Traditionen usw. konstruiert werden. Der tschechische Gelehrte Jan Amos Komenský definierte bereits Mitte des 17. Jahrhunderts *Nation* „als eine Gruppe von Menschen, die ein gemeinsames Gebiet besiedeln, eine gemeinsame Geschichte und Sprache haben und durch die Liebe zu einem gemeinsamen Vaterland verbunden sind“ (Hroch 2005:12). Mag die Definition auch ausdrucksstark sein, ist eine solche Auffassung der Nation heute als zu allgemein und vereinfacht anzusehen.

Seitdem das Thema Ende des 18. Jahrhunderts Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses geworden war, ist die Konzeption von Nation mehrfach umgearbeitet und unter verschiedenen Gesichtspunkten untersucht worden. Einzelne Versuche der modernen Nationalismusforschung, zu einer einheitlichen Begriffsdefinition zu gelangen, sind jedoch allesamt in sich widersprüchlich, da sie in der Wirklichkeit nicht in vollem Umfang zutreffen. Aufgrund zahlreicher Ausnahmen ist das Konzept der Nation im Allgemeinen nämlich schwer zu erfassen. So wird z. B. der Faktor der gemeinsamen Sprache problematisch, wenn die große Menge der Sprachen weltweit mit der relativ geringen Zahl der Nationen zum Vergleich herangezogen wird (vgl. etwa die Schweiz oder Norwegen, die sich je durch mehr als eine offizielle Sprache kennzeichnen). Genauso muss eine Nation nicht unbedingt mit einem geographisch abgegrenzten Territorium verbunden sein (vgl. nationale Minderheiten, die sich über Landesgrenzen hinweg verteilen, oder das ehemalige Jugoslawien). Es ist generell davon auszugehen, dass die Anzahl der potenziellen Nationen deutlich größer ist, als die Anzahl jener, die den Anspruch erheben. Falls eine solche Behauptung als plausibel angenommen würde, würde das ganze Konzept von Nation per se ambivalent, umstritten und teilweise auch heikel, weswegen an das Thema mit großer Vorsicht herangegangen werden muss. Es ist nämlich hervorzuheben, dass es sich hierbei um Begriffe handelt, „bei denen die geringste Ungenauigkeit über die Bedeutung der Worte zu den verhängnisvollsten Irrtümern führen kann“ (Renan 1995:41).

Es gibt somit keine „objektive“ Definition des Begriffs *Nation*. Daher ist es von Bedeutung, die „subjektiven“ Kriterien bei jedem Definitionsversuch in Erwägung zu ziehen. Laut Renan (1995:56) sollten Sprache, politische Interessen, gemeinsames Territorium und Religion im Diskurs über die Nation nicht entscheidend sein. Ihm zufolge beruht „der nationale Zusammenhalt [...] nicht auf objektiven Bedingungen, sondern auf der immer wieder getroffenen freien Entscheidung der Bürger“ (Jansen & Borggräfe 2007:12). Sollten also die subjektiven Kriterien in Betracht gezogen werden, sind Nationen „große Kollektive, die auf einem grundlegenden Konsens ihrer Mitglieder beruhen“ (Jansen & Borggräfe 2007:11). So betrachtet baut die Nation auf den freien Entscheidungen ihrer Mitglieder und auf der bewussten Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von Menschen auf. Eine analoge Hypothese spricht auch Gellner (1983:7) aus:

Two men are of the same nation if and only if they *recognise* each other as belonging to the same nation. [...] It is their recognition of each other as fellows of this kind which turns them into a nation, and not the other shared attributes, whatever they might be, which separate that category from non-members.

Bei einer konsequenten Anwendung dieser Überlegung liegt der Schluss nahe, dass sich jede beliebige Gruppe von Menschen zu einer Nation proklamieren könnte. Dies ist allerdings in der Praxis nicht der Fall, denn jede Nation muss überdies von außen als solche anerkannt werden. Dabei spielt ein weiteres Kriterium eine entscheidende Rolle, und zwar die historische Entwicklung. Jede Nation beruht auf einer gemeinsamen Geschichte bzw. einer Art kollektiven Gedächtnisses. „Eine Nation ist ein geistiges Prinzip, das aus tiefreichenden Verbindungen der Geschichte resultiert [...].“ (Renan 1995:56) Die geschichtliche Entwicklung geht allerdings notwendigerweise Hand in Hand mit einem eingegrenzten historischen Territorium. Smith (1991:14f.) definiert *Nation* folgenderweise:

[Nation is] a named human population sharing an historic territory, common myths and historical memories, a mass, public culture, a common economy and common legal rights and duties for all members. [...] [It is] a cultural and political bond, uniting in a single political community all who share an historic culture and homeland.

Smith verbindet in seinen Definitionen die objektiven Kriterien wie Geschichte, Kultur und Territorium mit ökonomischen und politischen Aspekten, die üblicherweise mit *Staat* in Verbindung stehen. Der Begriff *Nation* ist jedoch strenggenommen vom Terminus *Staat* abzugrenzen. Die Differenzierung zwischen den beiden ist dem deutschen Historiker Friedrich Meinecke zuzuschreiben. Dieser unterscheidet *Kulturnation*, eine passive kulturelle Gesellschaft, von *Staatsnation*, einer aktiven politischen Gemeinschaft (vgl. Smith 1991:8).⁴ Er hebt dabei die Rolle des geographischen Territoriums hervor und vertritt die Ansicht, dass es sich bei *Staatsnation* um einen vorhandenen Territorialstaat handelt. Staatsnationen bauen auf territorialer Zugehörigkeit und gemeinsamer Vergangenheit auf, können allerdings verschiedene Kulturen aufweisen (vgl. die USA).⁵ Bei *Kulturnation* geht nach Meineckes Auffassung die kulturelle Nationsbildung der Entstehung eines Nationalstaates voraus (vgl. Jansen & Borggräfe 2007:13f.).⁶ Diesen definiert Hodne (1995:26) als „en statsdannelse som har en befolkning med felles identitet skapt av en nasjonal kultur“. Obwohl sich die erwähnten Typen überschneiden, ist es hervorzuheben, dass im Gegensatz zu *Staatsnation* *Kulturnation* auf den sog. „objektiven“ Kriterien wie etwa Kultur, Sprache und Geschichte aufbaut. Bei der Begriffserklärung ist allerdings die Kombination aller

⁴ Während *Staatsnation* üblicherweise mit dem Rationalismus der Aufklärung verbunden wird, gilt *Kulturnation* als Produkt romantischer Vorstellungen und Ideale vom sog. *Volkscharakter* des 19. Jahrhunderts.

⁵ Hroch (1998:69) fügt hinzu, dass frühere Bekenntnisse zum Thema *Nation* in der Regel in Beziehung zur *Staatsnation* standen, dessen Mitglieder v. a. die privilegierten Klassen waren.

⁶ Meineckes Behauptung kann in Frage gestellt werden, denn Kulturnationen können existieren, ohne einen eigenen Staat zu besitzen (wie z. B. die Katalanen).

Kriterien entscheidend. Nationsstiftend sind also sowohl politische Interessen, die zur Entstehung eines Nationalstaates führen können, als auch soziokulturelle Aspekte, die die Gemeinschaft zusammenhalten. Ebenso schreibt Hroch (1968:14) der Kombination mehrerer Kriterien eine zentrale Rolle zu:

Wir betrachten die Nation als eine Grossgruppe, die durch die Kombination mehrerer Arten von Beziehungen charakterisiert wird, die sich einerseits aus dem grundlegenden Antagonismus zwischen Mensch und Natur auf einem bestimmten Territorium, andererseits aus dem Reflex dieser Beziehungen im Bewusstsein der Menschen ergeben.

Gellner (1999) und Anderson (2005) gelangen zu der Ansicht, Nation sei ein imaginäres Konstrukt, und weisen auf deren „Erfinden“ hin. Anderson (2005:15ff.), der moderne Nationen als anonyme Gesellschaften versteht, liefert folgende komplexe Definition des Begriffs *Nation*:

[Die Nation ist] eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt und souverän. *Vorgestellt* ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert. [...] Die Nation wird als *begrenzt* vorgestellt, weil selbst die größte von ihnen [...] in genau bestimmten, wenn auch variablen Grenzen lebt, jenseits derer andere Nationen liegen. [...] Die Nation wird als *souverän* vorgestellt, weil ihr Begriff in einer Zeit geboren wurde, als Aufklärung und Revolution die Legitimität der als von Gottes Gnaden gedachten hierarchisch-dynastischen Reiche zerstörten. [...] Schließlich wird die Nation als *Gemeinschaft* vorgestellt, weil sie, unabhängig von realer Ungleichheit und Ausbeutung, als ‚kameradschaftlicher‘ Verbund von Gleichen verstanden wird.

Die bisherigen Überlegungen beziehen sich v. a. auf die westlichen Nationen der modernen Ära. Smith (1991:11) fügt ein nicht-westliches Modell hinzu, das auf ethnischer Konzeption und Herkunft baut, und zieht eine Trennlinie zwischen *territorialem* und *ethnischem* Nationalismus. Unter dem Begriff *Ethnie* versteht er „a named human population with myths of common ancestry, shared historical memories, one or more elements of shared culture, a link with a homeland, and a measure of solidarity, at least among the elites“ (Smith 1991:65). In der Nationalismusforschung des 19. Jahrhunderts werden die Begriffe *Ethnie* und *Volk* bzw. *Volksgruppe* synonym mit dem Terminus *Nation* verwendet. Solchen Theorien liegt eine primordiale Auffassung zugrunde, die neben Sprache, Kultur, Traditionen, Geschichte und Territorium auch die Natur des Menschen (*Volksgeist* bzw. *Volkscharakter*) zu den objektiven Kriterien zählt. Bei dieser Ansicht handelt es sich um einen Extremfall, der Nation und Nationalität mit Abstammung gleichsetzt. Es gibt heute noch Vertreter dieser primordialen Anschauung wie z. B. die US-amerikanischen Kulturanthro-

pologen Pierre L. van den Berghe, Clifford Geertz und Edward Albert Shils, die die Ansicht vertreten, Nationalität – Zugehörigkeit eines Menschen zur Nation – sei angeboren, und als eine natürliche Eigenschaften jedes einzelnen Menschen zu verstehen.⁷ Solche Behauptung legt Renan (1995:49) wider, indem er schreibt: „Eine ethnographische Überlegung spielte [...] bei der Bildung der modernen Nationen überhaupt keine Rolle.“ In der modernen Forschung distanziert sich die Mehrheit der Wissenschaftler von derartigen Theorien, und es herrscht der Konsens, Nation und Ethnie seien voneinander zu unterscheiden. Der Gedanke von ethnischer Homogenität ist längst widerlegt und wird als eine romantische Utopie angesehen. Renan (1995:49) zufolge sind Abstammung und ethnographische Bedingungen bei der Nationsbildung nicht von Bedeutung, und Nationen stellen eine ethnische Mischung dar. „The success of the old Western nation-states was based on a long process of centralization and institutionalization. Common ethnicity and cultural homogeneity were the products of these processes and not their determinants.“ (Özkirimli 2000:189)

Zusammenfassend lassen sich die oben erwähnten theoretischen Ansätze in folgende vier Gruppen gliedern: Primordialismus, Perennialismus, Modernismus und Ethnosymbolismus. Der primordialen Herangehensweise zufolge ist Nationalität als natürlich und angeboren anzusehen. Die Primordialisten vertreten die Meinung, Nationen, nationale Identitäten und Nationalismus existieren schon ewig, während die Perennialisten Nationen als ein historisches Produkt betrachten. Die Modernisten verstehen Nationen als ein starkes – aber gleichzeitig historisch bedingtes – Phänomen neuerer Zeit, das sich von früheren Gesellschaftsformen unterscheidet. Die Ethnosymbolisten betonen, dass Nationen auf ethnischer Identität bauen. Es muss jedoch betont werden, dass die obengenannten Schulen bloße Idealtypen darstellen. Die einzelnen Diskussionsbeiträge zur Definition widersprechen sich teilweise und stützen sich gleichzeitig. Durch die Verwobenheit einzelner Merkmale der Nation wird eine Begriffserklärung insoweit komplex, dass es nicht möglich ist, nur eine Definition hervorzuheben. Zusammenfassend soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass Nation nicht als eine (ethnisch) homogene und harmonische Einheit angesehen werden kann, sondern als ein sich ständig entwickelnder Organismus, der als Zusammenspiel von mehreren Kriterien untersucht werden muss.

⁷ Themen wie ethnische Aspekte, gemeinsame Abstammung und emotionsgeladene Auffassung von Nation widmet sich Özkirimli (2000:64ff.).

2.2 Nationalismus

Nationalismus ist eine Ideologie und soziale Bewegung zur Erreichung der nationalen Ziele. Der moderne Nationalismus in Europa hat zwei voneinander unabhängige Quellen, einerseits die französische Aufklärung und andererseits die deutsche Romantik. Sein Aufkommen ist auf die turbulenten politischen Ereignisse der Französischen Revolution und des Amerikanischen Unabhängigkeitskrieges Ende des 18. Jahrhunderts zurückzuführen. Die ersten Diskussionen über das Thema waren entweder ethnischen oder philosophischen Charakters. Zu den ersten Intellektuellen, die sich bereits Anfang des 18. Jahrhunderts mit verschiedenen ethnischen bzw. nationalen Gruppen und deren „Nationalcharakter“ näher beschäftigten, zählen die französischen Philosophen Jean-Jacques Rousseau und Charles Montesquieu. Hervorzuheben ist die sog. „Klimatheorie“ bzw. „Milieutheorie“ von Montesquieu, die einen Versuch darstellt, verschiedenen Gruppen von Menschen eine bestimmte Mentalität und bestimmte Verhaltensmuster zuzuschreiben. Im Einklang mit dem Primordialismus verstand Montesquieu Nationalismus als eine natürliche Eigenschaft jedes einzelnen Menschen. Die Theorie fand unter Intellektuellen breite Anerkennung und wurde in ganz Europa verbreitet.

Montesquieus Gedanken übten einen großen Einfluss auf den deutschen Philosophen Johann Gottfried von Herder aus, der gewöhnlich als Vater des Nationalismus bezeichnet wird. Dieser machte die Idee von *Volksgeist* zum Kern seiner Philosophie und setzte in seinen Schriften Ende des 18. Jahrhunderts *Nationalismus* mit „Nationalstolz“ gleich (vgl. Jansen & Borggräfe 2007:17). Seine Behauptungen, die in Opposition zur Aufklärungsphilosophie und deren Rationalität standen, schufen eine Grundlage für die Romantik in Deutschland. Die nationalistischen Gedanken der deutschen Romantik fanden v. a. bei den deutschen Philosophen Immanuel Kant und dessen Schüler Johann Gottlieb Fichte Resonanz (vgl. Özkirimli 2000:16f.). Es muss darauf hingewiesen werden, dass die bisher erwähnten Philosophen Nationen zwar als verschieden, zugleich aber als gleichwertig ansahen. Ihre nationalistischen Ideen sind durchweg kulturellen Charakters und heben keinerlei Anspruch auf politische Legitimation. So betrachtet, trug der organisierte Nationalismus zur Bildung der Nation bei und ist somit als eine Ideologie der Nation (und nicht des Staates) anzusehen. Mit der Wirkung von Nationalismus auf das politische Milieu befassten sich Wissenschaftler erst später. Gellner (1983:1) formuliert Folgendes: „Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and the national unit should be

congruent. [...] In brief, nationalism is a theory of political legitimacy, which requires that ethnic boundaries should not cut across political ones [...]." Laut Jansen und Borggräfe (2007:18) ist *Nationalismus* erstens ein Konglomerat politischer Ideen, Gefühle und damit verbundener Symbole, und zweitens die politische Bewegung, die diese Ideen trägt.

In der modernen Nationalismusforschung wird zwischen *ethnisch begründetem* und *politischem* Nationalismus unterschieden. Während der *ethnische* bzw. *kulturelle* Nationalismus – der im Prinzip nicht staatsorientiert ist – seinen Ursprung in der deutschen Romantik hat, wird der *politische* Nationalismus mit der französischen Aufklärung in Verbindung gebracht.⁸ Dem *kulturellen* Nationalismus zufolge kann die Nationalität nicht gewählt werden, wohingegen der *politische* Nationalismus auf den Rechten und Pflichten der Gesellschaftsmitglieder aufbaut und die freie Wahl jedes Menschen betreffend seiner Nationalität hervorhebt. Einige Wissenschaftler sehen den *kulturellen* und den *politischen* Nationalismus als voneinander trennbare geistige Strömungen. Hutchinson (1987:29) versteht den *kulturellen* Nationalismus als eine distinkte Form von Nationalismus, unabhängig vom *politischen* Nationalismus; als eine Form, die sehr oft vor der politischen Staatsbildung kommt und die eine Grundlage für eine politische Gesellschaft schafft. Seine Annahme wird von der norwegischen Historikerin Anne-Lise Seip (2001:95) in Frage gestellt: „Politisk og kulturell nasjonalisme forutsetter hverandre gjensidig i et innfløkt samspill.“ Ebenso wie Kultur- und Staatsnation, die nicht voneinander zu trennen sind, gehen Seip zufolge der kulturelle und politische Nationalismus Hand in Hand. Zur gemeinsamen Verflechtung beider Merkmale äußert sich Gellner (1994:7) folgenderweise: „Every culture wants its own political roof; every state needs to defend a culture in order to justify itself.“ Ebenso behauptet Smith (1991:74), dass „nationalism is [...] a political ideology with a cultural doctrine at its centre“. Nationalismus kann als eine Form des politischen Denkens bezeichnet werden, die mit kultureller Identität übereinstimmt. Politisches Handeln ist demnach für Kulturnationalisten als ein Zweck für das Erreichen des kulturellen Ziels zu verstehen. Nationalismus als politische Bewegung wächst in der Regel aus dem kulturellen Bereich heraus.

Was das Verhältnis zwischen Nationalismus und Nation betrifft, beschreiben sowohl Gellner als auch Smith Nationalismus als eine Art Triebkraft für die Entstehung einer

⁸ Eine differenziertere Gliederung liefert Hayes, der zwischen folgenden Typen von Nationalismus unterscheidet: humanistischer (Herder, Rousseau), jakobinischer, traditionalistischer (die deutschen Romantiker), liberaler und integraler (Faschismus, Nationalsozialismus) (vgl. Hroch 2005:16).

Nation und nicht vice versa. Ihnen zufolge stellt Nationalismus keine Anregung zur Selbstbestimmung von Nationen dar, sondern schafft Nationen, wo es sie nicht gibt. Beide unterstreichen jedoch die Annahme, dass sich die Phänomene reziprok verstärken. Bloom (1990:61) weist jedoch darauf hin, dass die bloße Existenz einer Nation nicht unbedingt dazu führt, dass sich die Mitglieder einer Nation mit dieser automatisch identifizieren, und fügt hinzu:

As an idea, nationalism has no intrinsic power to create any national identity. It may, however, be appropriate to, and harness, a sense of national identity which already exists. [...] Identification with, and loyalty to, the nation is evoked from actual experiences in which it is psychologically beneficial to make the identification.

Das Verhältnis zwischen Nationalismus und Nation kann nicht als ein linearer Prozess verstanden werden, der bestimmten Regeln folgt. Nationalismus kann allerdings zu einem fruchtbaren Boden für jenes Zusammengehörigkeitsgefühl werden, auf dem die Nation aufbaut. Hroch (2005:242), der die Entstehung der Nationen als Folge der historischen Entwicklung und nicht als Resultat des Nationalismus versteht, äußert sich zur Beziehung zwischen den beiden folgendermaßen:

Die modernen Nationen waren [...] keine bloßen ‚Produkte des Nationalismus‘, sondern bildeten sich dank der Verknüpfung national mobilisierender Bemühungen und objektiver, von den Wünschen der ‚Nationalisten‘ unabhängiger Zusammenhänge, zu denen sowohl ethnische Beziehungen als auch weiter bestehende Überreste aus der Vergangenheit und die Modernisierungsprozesse gehörten.

Hroch (1968:21) hebt die Rolle jedes Einzelnen hervor und fügt den Terminus *Patriotismus* hinzu, der ihm zufolge von allgemeinen Voraussetzungen sowie von individuellen Bedingungen bestimmt wird. Im Gegensatz zum *Nationalismus* – der als politische Triebkraft zu betrachten ist – ist *Patriotismus* mit Emotionen in Verbindung zu setzen. Bloom (1990:59) versteht *Patriotismus* als positiven Nationalismus und bezeichnet ihn als ein „mit Stolz verbundenes Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Nation, das aber frei sein soll von der Herabsetzung anderer Nationen“.⁹ In diesem Zusammenhang unterscheiden Jansen und Borggräfe (2007:23) zwischen *nationalen* Bewegungen, die die Bildung eines Nationalstaates durchsetzen wollen, und *nationalistischen* Bewegungen, bei denen ein Überlegen-

⁹ An dieser Stelle ist v. a. der zweite Teil der Behauptung zu betonen. Nationalismus ist eine politische Kraft, die nicht nur konstruktive sondern auch destruktive Wirkungen aufweisen kann. Deswegen muss Nationalismus von dessen „aggressiver“ Übergangsform, dem sog. Chauvinismus, abgegrenzt werden. Dieser ist mit Überlegeneitsgefühl zu verbinden.

heitsgefühl über andere Nationen hinzukommt.¹⁰ Glenthøj (2012:27) liefert folgende Definition:

[Patriotismen er] en følelse af kjærlighet til ens stat, vilje til at forsvere og reformere den samt en loyalitet over for dens institutioner. Patriotismen er statsbaseret eller samfunds-baseret, og den er i udgangspunktet ikke forbundet med nogen “objektiv” opfattelse af nationalitet, der f.eks. bygger på forestillinger om fælles kultur, sprog og afstamning. Dermed adskiller den sig fra nationalismen [...].

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass *Nationalismus* und *Patriotismus* als Triebkräfte anzusehen sind, die Mitglieder einer Nation zum gesellschaftlichen und politischen Engagement motivieren. Beide sind nicht nur als politische Formen bzw. Ideologien sondern gleichzeitig als kulturelle Phänomene anzusehen. *Nationalismus* ist keine geschlossene Bewegung, sondern tritt in verschiedenen Ausprägungen auf.

2.3 Nationsbildung

Das 19. Jahrhundert in Europa wurde von Bemühungen verschiedener sozialer und ethnischer Gruppen geprägt, sich von anderen Gruppen zu unterscheiden und Status einer Nation zu erlangen. Ihre Bestrebungen kennzeichneten sich durch ein erhöhtes Interesse an eigener Kunst, Literatur, Musik, Sprache und Traditionen. Eine besondere Aufmerksamkeit schenkten sie der gemeinsamen Vergangenheit und der Verbreitung historischer Mythen. Ein solcher Prozess ist als *Nationsbildung* zu bezeichnen.

Nationsbildung ist als ein Prozess anzusehen, im Laufe dessen sich das nationale Bewusstsein formiert und ausweitet. Eine zentrale Rolle bei Nationsbildung ist der Etablierung gemeinsamer soziokultureller Normen sowie deren Verteilung in der Gemeinschaft beizumessen: „Nasjonen bygger [...] på en kombinasjon av etnisitet og identitet som skapes gjennom en felles kultur. Betydningen av kultur i dannelsen av en nasjon er fundamental.“ (Hodne 1995:22) Der Begriff *Kultur* wird im Folgenden nicht nur als ein System von Gesellschaftsnormen und -regeln verstanden, sondern auch als ein Oberbegriff für die sog. *Hochkultur*, die sich in weitere *Subkulturen* gliedert (Musik, Literatur, Malerkunst usw.).

¹⁰ Mit dem Thema nationale Bewegungen und ihre Typologie beschäftigt sich Hroch (2005:105ff.). Er differenziert zwischen nationalen Einigungsbewegungen (Deutsche, Italiener), integrierenden Nationalbewegungen (Norweger, Tschechen, Ungarn), verspäteten Nationalbewegungen (Slowenen, Litauer), Aufstandsbewegungen (Serben, Griechen, Iren) und desintegrierten Bewegungen (Katalanen, Flamen, Waliser, Basken, Schotten).

Laut Hutchinson (1987:14f.) baut die Nationsbildung auf folgenden Feldern auf: Wissenschaft, Sprache, Geschichte, Literatur und Kunst.

Hroch entwickelte auf der Basis der Untersuchung osteuropäischer Nationen ein Dreiphasen-Modell der Nationsbildung: Nach der ersten Phase der literarischen und kulturellen Entwicklung der nationalistischen Idee folgt die Phase der systematischen Agitation der Nationalisten mit dem Ziel, zu einer Massenbewegung zu wachsen, und die dritte Phase ist das erfolgreiche Resultat der zweiten (vgl. Jansen & Borggräfe 2007:22). Nationsbildung hängt auch mit den äußeren Bedingungen wie der historischen Entwicklung und der politischen sowie wirtschaftlichen Modernisierung zusammen. Als ein weiterer Grund für die Nationsbildung kann der Übergang von der Agrargesellschaft zur Industriegesellschaft verstanden werden. Jansen und Borggräfe (2007:28) unterscheiden zwischen *innerer* und *äußerer* Nationsbildung. Unter der inneren Nationsbildung ist der Prozess der Bildung und Durchsetzung der nationalen Werte und Gedanken zu verstehen, wohingegen die äußere Nationsbildung das eigentliche Entstehen eines Nationalstaates bezeichnet. Bei der äußeren Nationsbildung unterscheiden Jansen und Borggräfe (2007:29) folgende drei Typen: *revolutionäre* (z. B. Frankreich), *unifizierende* (z. B. Italien und Deutschland) und *sezessionistische* (z. B. Norwegen) Nationsbildung.

Nationsbildung ist nicht mit *Staatsbildung* gleichzusetzen.¹¹ Während Ersteres den Prozess der Entstehung von Gesellschaften darstellt, handelt es sich beim Letzteren um die Schaffung staatlicher Institutionen. Die Etablierung staatlicher Institutionen muss nicht unbedingt nationsstiftend sein. Erst die Identifikation mit diesen Institutionen vonseiten der Mitglieder einer Nation hat die Etablierung der Nation zur Folge. So betrachtet ist die Nationsbildung vielmehr als ein kultureller und weniger als ein politischer Prozess anzusehen.

Bei der Nationsbildung ist die Bedeutung von Symbolen nicht zu übersehen. Erst durch diese gemeinsamen Symbole kann eine Nation sichtbar werden und aus der Reihe anderer Nationen tanzen. Die nationalen Symbole werden von den Mitgliedern einer Nation akzeptiert und schaffen ein nationales Zusammenhaltsgefühl. Glenthøj (2012:32) beschreibt sie als „mental mørtel“. Durch die nationalen Symbole wird darüber hinaus die Nationalkultur gestärkt. Sie sind als bildlicher Ausdruck der nationalen Identität zu verstehen. Zu den

¹¹ Jansen und Borggräfe (2007:28) machen darauf aufmerksam, dass der englische Begriff *nation-buildung* mit dem deutschen *Staatsbildung* (und nicht mit *Nationsbildung*) übereinstimmt.

nationalen Symbolen gehören z. B. Denkmäler, Flaggen, Nationalfeiertage, Institutionen und künstlerische Werke. Als ein nationales Symbol kann schlussendlich auch die Sprache einer Nation betrachtet werden. Erst wenn sich eine Gemeinschaft mit ihren gemeinsamen nationalen Symbolen identifiziert, kann die Nationsbildung als erfolgreich bezeichnet werden.

Eine weitere maßgebende Bedeutung bei der Nationsbildung ist den Patrioten beizumessen. Hroch (1968:22f.) definiert sie als „aktive Teilnehmer der Nationalbewegung [...], die sich bewusst, aus eigenem Antrieb und dauernd der Tätigkeit zur Unterstützung nationaler Interessen widmen und die Verbreitung des Nationalbewusstseins effektiv unterstützen“. Die Patrioten spielen eine bedeutende Rolle bei der Agitation und der Verbreitung nationaler Werte und Symbole. Ihr Hauptziel ist es, das nationale Bewusstsein in der Gesellschaft zu einer Massenbewegung zu machen und eine breite Anerkennung außerhalb der jeweiligen Nation zu erlangen.

2.4 Nationale Identität

Die bisher erläuterten Begriffe haben je einen gemeinsamen Nenner. Ein integraler Bestandteil jedes Konzepts ist ein gewisses Bewusstsein der Mitglieder einer Nation, eine Art kollektiven Zusammengehörigkeitsgefühls bzw. Loyalität zu anderen Mitgliedern der Nation. Ein solches nationales Bewusstsein (bzw. nationale Identität) ist wegen seiner Komplexität schwer zu erfassen und kann deswegen nur als Zusammenspiel von historischen, kulturellen, politischen und sozialen Bedingungen definiert werden.

Nationale Identität ist als ein kollektives kulturelles Phänomen anzusehen, bei dem Sozialisation, Zugehörigkeitsgefühl und gemeinsame Werte und Traditionen eine wichtige Rolle spielen. Nationale Identität wird dadurch charakterisiert, dass eine bestimmte Gruppe von Menschen über ein gemeinsames historisches Gedächtnis verfügt und eine historisch bedingte Verknüpfung zu einem bestimmten Territorium aufweist.¹² Zu Andersons These,

¹² Im Gegensatz zu dem heute nicht mehr verwendeten Terminus *Nationalcharakter*, bei dem Personalzüge und unbewusste Reaktionen des Menschen hervorgehoben werden, ist die *Nationalidentität* mit bewussten Reaktionen zu verbinden.

Nationen seien imaginäre Konstrukte (siehe oben), fügt Thorkildsen (2014:264) Folgendes hinzu:

The nation as an imagined community means that it depends on a consciousness, the consciousness of belonging to a national community characterized by certain features. These features create the national identity, which becomes an important part of the individual and personal identity. The peculiarity of the national identity is the claim to be of a higher range than all other identities.

Nationale Identität ist eine von mehreren Identitäten jedes Menschen, die miteinander kombiniert werden. Als eine Art kollektiver Identität ergänzt sie die sog. *persönliche* bzw. *individuelle* Identität. Hroch (1998:70) unterscheidet ferner zwischen *ethnischer* und *regionaler* Identität und schreibt, dass „die ethnische Identität im Verlauf des nationalen Formierungsprozesses in die nationale integriert bzw. umgewandelt werden [kann]“. Seip (2001:95) schreibt, dass „nasjonal identitet innbefatter en både kulturell og politisk identitet og har sitt sete både i det politiske fellesskap og i det kulturelle“. Das geographische Kriterium mit einem klar abgegrenzten Territorium ist bei der Definition der nationalen Identität nicht zu vergessen. Von anderen Identitäten unterscheidet sich die nationale Identität v. a. dadurch, dass sie eine enge Verknüpfung zur gemeinsamen Kultur aufweist: „[T]he connection that ethnic and national identities have with the field of culture makes them much stronger and much more constant than, for example, class-based or regional identities.“ (Pikkanen 2010:212) Ebenfalls weist Sørensen (2001^a:14) darauf hin, dass nationales Bewusstsein auf gemeinsamen Institutionen, gemeinsamen Symbolen und Ritualen, sowie auf gemeinsamer Kultur beruht. Nationale Identität wird – ähnlich wie Nationalkultur – durch nationale Symbole gefördert. Bloom (1990:52) beschreibt das Phänomen Nationalidentität als „that condition in which a mass of people have made the same identification with national symbols – have internalized the symbols of the nation – so that they may act as one psychological group“. Nationale Identität wird in Bezug auf die Dichotomie „wir“ und „die anderen“ definiert und also auch geschaffen, damit sich ihre Träger von anderen Nationen abgrenzen könnten: „De andres anderledeshed er [...] en forudsætning for ens egen unikhed. Omvendt udgør de andre netop pga. deres anderledeshed en potentiel trussel“ (Glenthøj 2012:35).

Die Beziehung zwischen der Nation und nationalen Identität ist vielschichtig, und die Phänomene bedingen sich gegenseitig. Schließlich lässt sich behaupten, dass eine geschlossene Gesellschaft von Menschen erst dann als Nation bezeichnet werden kann, wenn bei

ihren Mitgliedern eine generell angenommene nationale Identität festzulegen ist. „Ohne Nationalbewusstsein gibt es keine moderne Nation.“ (Hroch 1968:20) Das Phänomen Nationalidentität wird von Glenthøj (2012:32) zusammenfassend folgenderweise definiert:

National identitet er den kontinuerlige reproduktion og genfortolkning af mønstre af værdier, symboler, minder, myter og traditioner, der udgør en distinkt arv for nationen, og det som de individer, som besidder disse mønstre og denne arv med dens kulturelle elementer, identificerer sig med.

3. Norwegische Nationsbildung vor dem historisch-politischen Hintergrund

Im folgenden Kapitel wird auf die Besonderheiten der Entstehung und Entwicklung der nationalen Identität in Norwegen eingegangen. Wenn davon auszugehen ist, dass das nationale Bewusstsein nicht nur ein Produkt persönlicher Bestrebungen einzelner Intellektueller oder ein bloßes Ergebnis geistiger Strömungen war, müssen die Aspekte und Bedingungen erläutert werden, welche die soziale und politische Basis für die Entstehung und die Weiterentwicklung der Nationalbewegung schufen. Dementsprechend werden neben den relevanten Ereignissen aus der Vorgeschichte auch die politischen und sozialen Aspekte in Norwegen Ende des 18. sowie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts behandelt. Eine erhöhte Aufmerksamkeit wird der Nationalbewegung gewidmet, die ihren Ausgangspunkt Ende des 18. Jahrhunderts außerhalb der norwegischen Grenzen – in Kopenhagen – hatte und erst später in der norwegischen Bürgerschaft festen Fuß fasste. Um sich mit der norwegischen nationalen Identität näher beschäftigen zu können, muss auch die Wahrnehmung der norwegischen Geschichte, historischen Mythen und nationalen Symbole untersucht werden. Als Höhepunkt des kulturellen Nationalismus wird der sog. „Moderne Durchbruch“ mit seiner regen künstlerischen Tätigkeit behandelt.

3.1 Norwegen vor 1814

Den Höhepunkt seiner mittelalterlichen Macht erreichte Norwegen – damals als vereinter dynastischer Verbund – zur Wikingerzeit (800 bis etwa 1050). Seitdem wurde seine politische Stellung durch zahlreiche Kriege zwischen norwegischen Kleinkönigen deutlich geschwächt. Den historischen Tiefpunkt erreichte es Mitte des 14. Jahrhunderts zur Zeit der großen Pestepidemie – des sog. Schwarzen Todes von 1348/1349 – die mehr als die Hälfte der gesamten Bevölkerung ums Leben brachte. Dies hatte zur Folge, dass Norwegen – im Gegenteil zu den meisten anderen europäischen Ländern – seit dem späten Mittelalter praktisch über keine Aristokratie verfügte, weswegen die norwegische Gesellschaft zum großen Teil egalitär war. Die mittelalterlichen Vorstellungen darüber, was spezifisch norwegisch ist bzw. zu welcher Nation der Mensch gehört, können nicht als nationale Identität betrachtet werden. Ebenso sind die Bewohner des entsprechenden Gebietes nicht als *Nation* zu verstehen. Eine solche Gesellschaft kann eher mit dem Begriff *Ethnie* bzw. *ethni-*

sche Gruppe im perenniaLEN Sinne bezeichnet werden. Die regionale Identität nahm im Mittelalter eine dominierende Stellung, während die nationale vollkommen marginal war. Die Menschen identifizierten sich nämlich vielmehr mit der Region an sich und weniger mit den anderen Gesellschaftsmitgliedern. Glenthøj (2012:54) bezeichnet dieses Zusammenhaltsgefühl als *proto-nationale* bzw. *königliche* Identität. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts wurde Norwegen für mehr als vier Jahrhunderte als eine dänische Provinz in einem multiethnischen Bund mit zentraler Staatsregulierung in Kopenhagen verwaltet. Auch zur Zeit der dänisch-norwegischen Union war die Treue dem König gegenüber wichtiger als ein ausgeprägtes Heimatgefühl. Außerdem wurde im Laufe der langen Periode der dänischen Herrschaft das Norwegische durch das Dänische als Schriftsprache ersetzt, und jedwede Anzeichen eines norwegischen nationalen Bewusstseins wurden unterdrückt.

Keime des norwegischen Patriotismus sind erst in den 1770ern zu beobachten. Einen großen Anteil daran hatte die zu Ende des 18. Jahrhunderts in Norwegen verbreitete *Klimatheorie* von Montesquieu, laut der die Natur des Menschen durch dessen Umwelt beeinflusst wird. In Bezug auf diese Hypothese schrieben die norwegischen Intellektuellen – die v. a. in Kopenhagen tätig waren, wo sich die einzige Universität der Doppelmonarchie befand – den Norwegern bestimmte Eigenschaften zu. Sie versuchten, ihre Landsleute v. a. durch die ungünstigen Wetterbedingungen und die rohe Natur von anderen Nationen – insbesondere von Dänen und Schweden – abzugrenzen (vgl. Bø 2001:113). Der Theorie entsprechend waren die Norweger stärker und freier als z. B. die Dänen anzusehen, die über deutlich mildere Klimabedingungen verfügten und deren Bauern wegen der feudalen Gesellschaftsform kein eigenes Land besaßen. Der freie norwegische Bauer wurde zu einem wichtigen Symbol der Freiheit und Unabhängigkeit der noch in den Kinderschuhen steckenden Nation, und der Kontrast zwischen Norden und Süden, Kultur und Natur bzw. zwischen Peripherie und Zentrum wurde zu einem der meistdiskutierten Themen unter den norwegischen Intellektuellen.

Einen großen Einfluss auf die Entwicklung nationaler Identität der Norweger übte der Historiker Gerhard Schøning, der als Vater der norwegischen Geschichtsschreibung bezeichnet wird (vgl. Sørensen 2001^b:27). 1771 wurde das erste Band seiner dreibändigen *Norges Riiges Historie* (1771, 1773 und 1781) herausgegeben, in dem er die Herder'schen Gedanken über den Volksgeist weiterentwickelt und an den norwegischen Bauer anwendet. Schøning übernimmt den Begriff *Volkscharakter* (*nasjonalkarakter*) und versucht, die

Norweger als eine eigenständige Nation darzustellen. Neben dem ethnographischen Hintergrund der Norweger befasste er sich mit topographischen Beschreibungen des Landes. Die Verknüpfung der Menschen mit der Natur sollte in der späteren Nationalbewegung eine wichtige Rolle einnehmen. Darüber hinaus übersetzte er Snorri Sturlusons *Heimskringla* (um 1230) – ein umfangreiches Werk über die norwegischen Könige – ins Dänische und Lateinische. Seine idealisierte Darstellung norwegischer Herkunft und Eigentümlichkeit hatte eine Welle patriotischer Lieder und Gedichte zur Folge. Schønings Werk inspirierte z. B. die vorromantischen Dichter und Dramatiker Jens Zetlitz und Johan Nordahl Brun. Hervorzuheben ist v. a. das erste norwegische patriotische Spiel *Einar Tambeskielver* Bruns aus dem Jahr 1772, das insbesondere die in Kopenhagen lebenden Studenten in Begeisterung versetzte. Noch im selben Jahr wurde von einer Gruppe nationalgesinnter Studenten *Det Norske Selskab* gegründet, in der eine der zentralen Figuren der norwegische Dichter und Schriftsteller Johan Herman Wessel war. Es handelte sich ursprünglich um einen literarischen Verein, bei dem Musik und patriotischer Gesang eine wichtige Rolle spielten.¹³ Später setzte sich die Gruppe für die politische Emanzipation Norwegens ein.

Die kollektive Identität wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Norwegen immer öfter mit objektiven Kriterien in Verbindung gebracht. Obwohl zu dieser Zeit erste Anzeichen eines nationalen Bewusstseins zu sehen sind, kann von keinem gemeinsamen und organisierten Programm die Rede sein. Die Anforderungen sind auf einzelne Versuche kleinerer Gruppen zu beschränken, die die entfernten Teile Norwegens nicht erreichen konnten und demnach auf geringe Resonanz stießen. Aus diesem Grund kann die Entwicklung am Ende des 18. Jahrhunderts nicht als eine Nationalbewegung bezeichnet werden.

Eine organisierte Form der Durchsetzung nationaler Anforderungen ist auf das Jahr 1814 zurückzuführen, als Norwegen tiefgreifende politische Veränderungen erfuhr. Das Schicksal der dänisch-norwegischen Doppelmonarchie ist eng mit dem Ende der Napoleonischen Kriege zu verbinden. Als 1807 der französische Kaiser Napoleon I. und der russische Kaiser Alexander I. ein Bündnis eingingen (Frieden von Tilsit), war der Zerfall der Union unausweichlich. Die Kopenhagener Regierung entschied sich zwischen England (mit Schweden als Alliierten auf seiner Seite) und Frankreich (mit dem verbündeten Russland) für das Letztere. Dieser Entscheidung folgte noch im selben Jahr das Bombarde-

¹³ Eines der beliebtesten Lieder des Vereins war *For Norge Kiæmpers Fødeland* von Johan Nordahl Brun, das später zu einem wichtigen Bestandteil von Ole Bulls Repertoire wurde (vgl. Haugan 2008:92). Wergeland nannte das Lied „norwegische Marseillaise“ (vgl. Herresthal 1993:29).

ment von Kopenhagen – das erste Bombardement einer zivilen Bevölkerung – und Norwegen wurde einer Blockade unterworfen. Nach dem Fall Napoleons und der Schließung des Friedensvertrages von Kiel im Januar 1814 wurde die Union mit Dänemark nach genau 434 Jahren aufgelöst. Dies sahen die Norweger als eine Möglichkeit an, Selbstständigkeit zu erlangen. Unter der Ägide des dänischen Thronfolgers Christian Frederik (später Christian VIII.), der für kurze Zeit zum norwegischen König proklamiert wurde, wurde das norwegische Grundgesetz festgeschrieben. Somit wurde Norwegen zu einem eigenständigen Staat. Die Verfassung von Eidsvoll vom Mai 1814 ist als die Geburt des Nationalstaates anzusehen. Das entstandene Staatsgebilde war das demokratischste politische System Europas der damaligen Zeit (vgl. Sørensen 1994:20).

Die anfängliche Euphorie der Norweger wurde jedoch bald gedämpft. Schweden, das die größten politischen Mächte Europas England, Preußen und Russland auf seiner Seite hatte, gelang es nämlich, nach einem kurzen Krieg eine Personalunion mit Norwegen zu erwirken. Diese wurde im November 1814 eingeführt. Norwegen wurde zwar mit Schweden vereint, konnte allerdings sowohl die liberale Verfassung als auch die eigene Nationalversammlung (Storting) beibehalten. Die kulturellen Manifestationen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts schufen ein nationales Bewusstsein und machten einen großen Teil der Gesellschaft auf das norwegische Kulturerbe aufmerksam. Zusammen mit der politischen Entwicklung in Europa mündeten sie in der Entstehung des norwegischen Staates und sollten zu einer wichtigen Inspiration für die kulturelle Entfaltung in der nächsten Generation werden.

3.2 Norwegen nach 1814

Obwohl Norwegen nach der Verkündung des Grundgesetztes zu einem selbstständigen Staat im politischen Sinne wurde, kann das neuentstandene Staatsgebilde kaum als Nation betrachtet werden. Norwegen wurde zwar den Status einer dänischen Provinz los, die Kulturen waren jedoch nach der 400jährigen Gemeinschaft dermaßen verwoben, dass sie voneinander schwierig zu trennen waren. Die norwegisch-schwedische Personalunion war jedoch von einem anderen Charakter. Sie kann als ein dynastischer Staat bezeichnet werden, in dem Norwegen eine zum großen Teil selbstständige administrative Einheit

bildete. In Norwegen wurden erste staatliche Institutionen gegründet wie etwa die Universität (1811) und die Nationalbank (1816).

Die Verfassung von Eidsvoll 1814 ist als Resultat des politischen Nationalismus anzusehen und markiert den Beginn eines langwierigen Prozesses der Bildung der Nation und nationalen Kultur, der auf verschiedenen Ebenen wie etwa Geschichte, Sprache, Literatur und Musik zu betrachten ist. Nach der politischen „Wiedergeburt“ Norwegens standen die norwegischen Eliten vor der Aufgabe, ihr „Norwegischsein“ in Bezug auf die gewonnene politische Freiheit aufs Neue zu bewerten. Das Ziel der nächsten Generation der Intellektuellen war, eine typisch norwegische Kultur zu definieren, und sich somit von anderen Nationen zu unterscheiden, wie von Asheim und Stubseid (2010:9) formuliert: „For Noreg var det viktig å skape ein eigen identitet i høve til omverda, kort sagt plassere landet attende på europa-kartet. [...] Og for mange ute i Europa var vi ikkje nordmenn, vi var skandinavar.“ Die nationale Kultur musste einerseits rekonstruiert und andererseits geschaffen werden. Als Rohmaterial diente die Bauernkultur, die von der bürgerschaftlichen Elite wiederentdeckt, gesammelt und bearbeitet werden musste. Die einzelnen Elemente wurden sehr oft auf der Basis von ausländischen Konzepten von Nationalismus bearbeitet. Das kulturelle und soziale Rohmaterial zusammen mit dem Engagement der intellektuellen Elite sind als integrale Bestandteile der Bildung der norwegischen nationalen Identität anzusehen.

Anfang des 19. Jahrhunderts zählte Norwegen nicht einmal eine Million Einwohner, von denen rund 80 bis 90 Prozent auf dem Lande lebten (vgl. Hodne 1995:33). Die Mehrheit der norwegischen Bevölkerung bildeten Bauern. Norwegen war eines der wenigen Länder Europas, wo der Adel keine bzw. eine ganz geringe Rolle spielte. Die Gesellschaft war nicht so polarisiert wie in anderen europäischen Ländern. Immerhin bestand ein kleiner Teil der Bevölkerung aus der Bürgerschaft, die in den Städten lebte und zum großen Teil entweder dänisch oder deutsch geprägt war.¹⁴ Das Kulturleben Norwegens stand unter dem Einfluss dänischer Schauspieler und deutscher Musiker (vgl. Herresthal 2011:33). Deswegen kam es zu Spannungen zwischen der norwegischen und ausländischen Kulturen. Die städtische Hochkultur wurde durch die norwegische Bauernkultur ausgeglichen. Es war paradoxe Weise eben die Stadtbevölkerung, die den norwegischen Bauer zum National-

¹⁴ Glenthøj (2012:11) versteht den Begriff *Bürgerschaft* als gemeinsame Bezeichnung für Intelligenz, Beamte und Handelsbürgerschaft.

symbol erhob und sich mit der Bauernkultur identifizierte. Hodne (1995:41) bezeichnet die norwegischen Bauern als Bindeglied zwischen dem mittelalterlichen und dem neuengründeten norwegischen Staat und fügt Folgendes hinzu:

Bøndene var bindeleddet mellom den selvstendige norske staten i middelalderen og den norske staten etter 1814. [...] De deler av bondekulturen som kunne bygge bro til middelalderen og selvstendighet for land og folk, var attraktive ut fra målsettingen om å skape en felleskulturell plattform. Det var [...] de deler av livsformen som bar oppe et alderdommelig handlingsmønster som var gjenstand for oppmerksomhet, og som skulle brukes i nasjonsbyggingen.

Nach 1814 wurde Staatspatriotismus allmählich durch Nationalpatriotismus ersetzt. Laut Glenthøj (2012:104) wurden die Begriffe *Patriotismus* und *Patriot* umgedeutet und vielmehr mit politischem Aktivismus und oppositionellen Kräften verbunden. Die nationale Identität per se wird als eine Art kollektiver Identität im kulturellen Bereich immer wieder thematisiert und in der Regel auf die bürgerlichen Eliten bezogen. Der norwegische Bauer, der weder politisch aktiv noch kulturell interessiert war, ist als ein bloßes Objekt des Diskurses anzusehen:

Når man taler om national identitet og patriotisme i 1800-tallets begyndelse, taler man reelt om de borgerlige eliters identitet. [...] At identificere sig med et abstrakt forestillet fællesskab som nationen kræver et uddannelsesmæssigt og økonomisk overskud, som ikke fandtes hos almuen. (Glenthøj 2012:10)

Das kulturelle Milieu Norwegens wurde von den romantischen Idealen geprägt, die einen großen Wert auf das Historische, Ursprüngliche und Volkstümliche legten. Bei der norwegischen Nationsbildung war deswegen die nationale Geschichtsschreibung von Bedeutung. Die moderne Geschichtsforschung wurde von den Historikern Rudolf Keyser und Peter Andreas Munch etabliert, die an Schöning's Nachlass anknüpften. Sie verglichen die Norweger mit anderen germanischen Völkern und entwickelten die Theorie, dass es sich bei den Norwegern um einen eigenen Stamm handelt, der keine Verbindung mit den Dänen und Schweden aufweist. Keyser schreibt in seinem Werk *Om Nordmændenes Herkomst og Folkeslægtsskab* (1843), Norwegen sei „landet med den rene norrøne kultur, mens Danmark og Sverige representerte blandingskulturer“ (Keyser in Sejersted 1978:362). Munch vertrat die Ansicht, dass die Norweger durch ihre Reinheit und Freiheit anderen Skandinaviern und Germanen übergeordnet sind (vgl. Sørensen 1994:27). Zwischen 1851 und 1863 veröffentlichte Munch sein achtbändiges Hauptwerk *Det norske Folks Historie*, das einen grundlegenden Beitrag zur Stärkung des nationalen Gefühls der jungen Nation lieferte (vgl. Sejersted 1978:363). Der Diskurs über die ethnische Herkunft der Norweger

und die Anbindung an die ruhmreiche Vorgeschichte wurden mit dem Ziel geschaffen, ein positives Bild der Nation im Ausland aber hauptsächlich den Norwegern selbst zu vermitteln: „Forbindelsen mellom datidens odelsbonde og de gamle helter trekkes opp, og det postuleres et særeget etnisk opphav for nordmenn. Intensjonen var å skape et attraktivt nasjonalt selvbielde, et med tiltrekningeskraft.“ (Christensen 2001:51) Solche Annahmen, die als ein Beispiel des *kulturellen* bzw. *ethnischen* Nationalismus zu verstehen sind, wurden später von den Historikern Ernst Sars und Halvdan Koht übernommen und weiterentwickelt. Diese und ähnliche Theorien wurden im ausgehenden 19. Jahrhundert fallengelassen. Die Befunde dieser Masterarbeit müssen jedoch in Bezug auf die historische Entwicklung und damalige Weltanschauung betrachtet werden. Zur Bedeutung der Geschichtsschreibung für der Bildung der nationalen Identität fügt Sejersted (1978:321f.) Folgendes hinzu:

Nasjonalfølelse vil alltid søke sitt grunnlag i nasjonens historie. [...] Det var egentlig historikerne som utformet det nasjonale idégrunnlag for gjennombruddet. Generasjonen fra 1814 hadde i høy grad søkt inspirasjon i den nasjonale historie, i den gammelnorske storhetstid, i Eddaen og i sagaene, men det var først med historikerne Rudolf Keyser og P. A. Munch at man fikk en profesjonell historieskrivning som i det vesentligste sprang ut av den romantiske nasjonalitetsideen.

Die Entwicklung der nationalen Ideen in Norwegen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann auch vor dem Hintergrund der Spannungen zwischen zwei rivalisierenden Lagern betrachtet werden. An der Spitze des einen Lagers stand Henrik Wergeland (1808-1845) mit seinen romantischen Idealen, die Galionsfigur des anderen war Johan Sebastian Welhaven (1807-1873) mit seinen konservativen Ansichten. Während Welhaven aus dem gemeinsamen europäischen Kulturerbe mit den Wurzeln in der Antike schöpfen wollte, wollte Wergeland das norwegische Bauernleben zum Vorschein bringen. Er schöpfte Inspiration aus der norwegischen Natur und dem Mittelalter und neigte zu primordialen und perennialen Ansichten. Er galt als einer der größten Verteidiger der norwegischen Sprache. Hingegen sah Welhaven die norwegische Kultur als Teil der europäischen und selbstverständlich auch der dänischen Kultur. Er war pro-dänisch und vertrat die Meinung, dass das Dänische als Schriftsprache beibehalten werden sollte. Welhaven stellte sich in seinem Gedicht *Norges Dæmring* (1834) die Frage, was das spezifisch Norwegische war, und kam zu dem Schluss, dass das typisch Norwegische nicht „entdeckt“ werden kann, sondern v. a. „geschaffen“ werden muss (vgl. Seip 2001:97). Somit unterschied sich Welhaven auch von Wergeland, der an die mittelalterliche norwegische Kultur anknüpfen

wollte. Zusammenfassend beschreibt Christiansen (2001:73) die Spannungen im kulturellen Milieu und deren Einfluss auf die Nationsbildung wie folgt:

Spennet mellom nøktern opplysningsideologi og romantiserende nasjonal idealisering bidro til å gi bildet av det norske, slik det skulle komme til å utvikle seg gjennom 1800-tallet, en stor variasjon av visjoner og verdier. Men innholdet har forholdt seg til de selvbilder som ble utviklet i siste del av 1700-tallet.

Die Blütezeit des kulturellen Nationalismus sind die 1840er Jahre. Zu den bereits etablierten Symbolen des politischen Nationalismus – wie der mit der Verfassung von Eidsvoll verbundene 17. Mai und die Nationalflagge¹⁵ – kamen nun kulturelle Elemente, die spontan den Status von nationalen Symbolen bekamen. So wurde etwa das schon erwähnte patriotische Lied *Sønner av Norge* immer öfter zu besonderen Anlässen gesungen, so dass es als inoffizielle Nationalhymne betrachtet wurde.¹⁶ Auch die norwegische Sprache, die bisher als bloßes Kommunikationsmittel angesehen wurde, nahm immer mehr an symbolischer Bedeutung zu. Als nationale Symbole können weiterhin zahlreiche künstlerische Werke angesehen werden, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden. In Norwegen wird die entsprechende Zeitperiode als *Nationalromantik* (*nasjonalromantik*) bzw. *Nationaler Durchbruch* (*det nasjonale gjennombrudd*) genannt.¹⁷ Die Strömung hatte ihre Wurzeln in den beiden Lagern aus den 1830er Jahren. Obwohl die norwegische Nationalromantik ihren Ursprung im intellektuellen Milieu der norwegischen Hauptstadt Christiania hatte, behandelten ihre Vertreter durchweg ländliche Themen und Motive. Im Folgenden werden einige der bedeutenden Künstler vorgestellt, die sich für die Rekonstruktion und Schaffung der norwegischen Kultur einsetzen.

Zu den wichtigsten Lieder- und Märchensammlern zählen der Historiker Andreas Faye, Jørgen Moe, Peter Asbjørnsen und der Theologe Magnus Landstad. 1833 gab Faye *Norske Folkesagn* heraus, 1840 wurde Moes Liedersammlung mit Melodien vom Komponisten Ludvig Lindeman,¹⁸ *Samling af Sange, Folkeviser og Stev*, veröffentlicht, zwischen 1841 und 1844 erschienen Asbjørnsens und Moes *Norske Folkeeventyr*, die von der Märchen-

¹⁵ Zwischen 1814 und 1821 wurde als offizielle Flagge Norwegens entweder die dänische oder die schwedische Flagge, je leicht modifiziert, verwendet; die heutige Flagge wurde vom norwegischen Kaufmann und Politiker Frederik Meltzer entworfen und 1821 vom Storting bewilligt (vgl. Sejersted 1978:70f.).

¹⁶ 1864 wurde das Lied durch die moderne norwegische Nationalhymne *Ja, vi elsker dette landet* ersetzt.

¹⁷ Der Begriff *det nasjonale gjennombrudd* wurde erst in den 1890er Jahren vom norwegischen Professoren Moltke Moe durch seine Vorlesungsserie *Det nationale gjennembrud og dets Mænd* eingeführt und geprägt.

¹⁸ Der Komponist und Organist Ludvig Mathias Lindeman bekam als einer der ersten norwegischen Künstler vom norwegischen Parlament ein Stipendium, um norwegische Lieder zu sammeln. Seit 1833 gab das Storting jährlich ein Stipendium an einen norwegischen Künstler für einen Auslandsaufenthalt (vgl. Herresthal 2006:140).

sammlung der Gebrüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1814), beeinflusst wurden, und 1853 kamen Landstads *Norske Folkeviser* heraus. Auf dem Gebiet der Sprachwissenschaft ragt Ivar Andreas Aasen heraus, der 1848 *Ordbog over det norske Folkesprog* veröffentlichte. Seine anhand der norwegischen Dialekte rekonstruierte Sprache stand in Opposition zum Dänischen und wurde zum wichtigen nationalen Symbol. Einer der Befürworter dieser Sprache, die heute *Nynorsk* (damals *Landsmaal*) genannt wird, war der norwegische Dichter Aasmund Olavsson Vinje, der sein gesamtes Werk in dieser Sprache verfasste. Die norwegische Malerkunst wurde von Adolph Tidemand, Hans Fredrik Gude, Erik Theodor Werenskiold und Theodor Severin Kittelsen repräsentiert. Letztendlich ist die nationale Musik von Edvard Grieg, Rikard Nordraak und Ole Bull hervorzuheben.

3.3 Resümee

Nach seiner einflussreichen Stellung im Mittelalter gelangte Norwegen für mehrere Jahrhunderte in eine Personalunion mit Dänemark. Der Zusammenhalt von Menschen, die ein gemeinsames Gebiet besiedelten, kann als regionale Identität bezeichnet werden. Die politische Abhängigkeit und kulturelle Zurückgebliebenheit Norwegens lassen sich am Mangel an nationalen Interessen erkennen. Die ersten Zeichen eines erhöhten nationalen Bewusstseins sind in den 1770er Jahren zu beobachten. Die nationalen Bestrebungen spiegelten sich zuerst in der Form des politischen Nationalismus wider und hatten das Ziel, die administrative, politische und ökonomische Diskriminierung zu beenden. Als Norwegen 1814 seine eigene Verfassung erwarb, wurde dieses Ziel teilweise erreicht. Dennoch ist diese Entwicklung nicht als organisierte Nationalbewegung zu bezeichnen. Diese entstand allmählich aus einer kleinen Gruppe von Intellektuellen, deren Erfolg von der politischen Entwicklung abhing. Wird hierbei Hrochs Modell herangezogen, befand sich Norwegen nach 1814 in der zweiten Phase – in der Phase der systematischen Agitation mit dem Ziel, zu einer Massenbewegung zu wachsen. Die kulturelle und sprachliche Emanzipation gewann erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts massenhafte Unterstützung. Thorkildsen (2014:263) zufolge wurde der Patriotismus in Norwegen durch die Nationalidentität ersetzt, und erst dann kann von einer Nationalbewegung die Rede sein. Auf dem kulturellen Gebiet ließen sich die nationalen Bestrebungen erst mit dem Ausbruch der Nationalromantik um die Mitte des 19. Jahrhunderts erkennen. Das erhöhte Interesse an Geschichte, Sprache und Kultur hatte eine Welle künstlerischer Tätigkeit zur Folge.

Während der politische Nationalismus um die Jahrhundertwende gegen die politische Übermacht Dänemarks gerichtet wurde, kann der kulturelle Nationalismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Ausdruck der nationalen Identität betrachtet werden. Im Gegensatz zu Dänemark versuchte Schweden nicht die norwegische Kulturlandschaft zu beeinflussen, wie Sørensen (1994:25) behauptet:

The main rule was that this cultural nationalism, this national breakthrough, was growing without any Swedish attempt at interference. There were simply no attempts to “Swedincize” Norway culturally in the nineteenth century. The conflicts and battles in this wide field were left to Norwegians alone.

Ferner ist keine offene Opposition gegen Schweden zu beobachten. Dies betont auch Sejersted (1978:69): „Den nasjonale kamp var en kamp for likestilling, ikke for løsrivelse. Nasjonalismen var ikke i og for seg rettet mot kongen [...].“

Der Nationalismus in Norwegen entstand im Zuge der politischen Ereignisse Anfang des 19. Jahrhunderts und ermöglichte, die kulturelle und politische Identität in einem territorialen Rahmen miteinander zu verknüpfen (vgl. Pikkanen 2010:210). Die günstige politische Situation zusammen mit dem wachsenden Patriotismus in den folgenden 100 Jahren führte zur Entstehung des norwegischen Nationalstaates 1905.

4. „Kun en Spillemand“

4.1 Biographische Skizze

Ole Bull blev det første og største Festøieblik i dette Folks Liv; han gav os Selvtillid, det største, som dengang kunde gives os.¹⁹

Mit diesen Worten erwies der norwegische Dichter Bjørnstjerne Bjørnson Ole Bull die Ehre bei dessen Begräbnis am 23. August 1880, an dem mehr als 30.000 Menschen teilnahmen. Es handelte sich um die bis heute größte Begräbnisfeier in der Geschichte jener Nation, die nach mehreren Jahrhunderten politischer und kultureller Abhängigkeit 25 Jahre nach Bulls Tod zu formeller Selbstständigkeit gelangte. An dem langen und komplexen Prozess der Förderung des Nationalbewusstseins und der Entstehung der nationalen Identität beteiligten sich viele Persönlichkeiten. Ole Bull war einer von denen, denen die Souveränität des modernen Norwegen zum großen Teil zu verdanken ist.

Ole Bulls Leben und Karriere stehen in enger Verbindung zur norwegischen Hafenstadt Bergen. Die bis zum Ende des 19. Jahrhunderts größte Stadt Norwegens war bereits seit dem Mittelalter ein wichtiges internationales Handelszentrum. Ihre geographische Lage und kosmopolitische Atmosphäre geben der Stadt eine einzigartige Prägung, die sich in ihren Bewohnern widerspiegelt. Hier wurde Ole Bornemann Bull am 5. Februar 1810 als der älteste Sohn von insgesamt zehn Geschwistern geboren. Bergens Oberschicht angehörend und das höchste gesellschaftliche Prestige genießend nahmen seine Eltern Johan Storm Bull und Anna Dorothea Geelmuyden aktiv am Kulturleben der Stadt teil. Beide waren Amateurschauspieler in *Det Dramatiske Selskab*, das sich v. a. mit Werken des aus Bergen stammenden Dramatikers Ludvig Holberg beschäftigte. Johan Bull, Apotheker von Beruf, war darüber hinaus als Sänger in *Det Harmoniske Selskab*²⁰ tätig. Das Interesse der Familie an Musik und Theater war für den jungen Ole Bull von maßgeblicher Bedeutung. Im Hause der Familie Bull, der sog. *Svaneapoteket*, fanden regelmäßig Konzerte statt, bei denen v. a. Kammermusik gespielt wurde. Bei Ole Bull riefen die Konzerte bereits in jungen Jahren großes Interesse hervor, und seine ersten musikalischen Versuche ließen

¹⁹ Das Zitat Bjørnstjerne Bjørnsens ist Linge (1953:290) zu entnehmen.

²⁰ *Det Harmoniske Selskab* (auch *Harmonien* genannt) wurde 1765 in Bergen als das erste professionelle Orchester überhaupt in Norwegen gegründet. Es zählt zu den ältesten Orchestern der Welt. Das Ensemble gilt als Vorläufer des heutigen *Bergen filharmoniske orkester*.

nicht lange auf sich warten. Sein erstes Musikinstrument bekam er im Alter von nur fünf Jahren von seinem Onkel Jens Geelmuyden geschenkt. Dieser spielte selbst Violoncello und war bereit, seinem Neffen erste Musikstunden zu geben. Der Lehrer stellte allerdings schon nach kurzer Zeit fest, dass er den Anforderungen seines Zöglings nicht genügte. So vertraute er Ole Bulls Ausbildung dem Konzertmeister des *Harmonien*, dem dänischen Violinisten Johan Henrich Paulsen, der bei dem französischen Virtuosen Giovanni Battista Viotti studiert hatte.²¹ Unter Paulsens Ägide übte der junge Geiger technisch anspruchsvolle Werke, wie etwa Niccolò Paganinis *Capriccios*, und trat schon mit neun Jahren zum ersten Mal solistisch in einem öffentlichen Konzert auf.²² 1820 bekam er als Lehrer den neuen Konzertmeister des *Harmonien* – den schwedischen Violinisten und Komponisten Carl Mathias Lundholm, der bei Rodolphe Kreutzer und Pierre Rode studierte. Selvik hebt Lundholms Einfluss hervor und schreibt, dass ohne Lundholms Hilfe „ville han ikke hatt muligheter for å slå gjennom i Europa slik han gjorde, for deretter å bygge seg opp til den verdensstjernen han senere kom til å bli“ (Selvik 2010:25).

Paulsens Einfluss auf Bulls musikalische Entwicklung sollte jedoch nicht überschätzt werden. An seinen Vorstellungen festhaltend, war Ole Bull schon als Jüngling sehr eigen-sinnig. Smith (1947:5) beschreibt ihn als „utterly self-confident and poised, never timid, never shy, never afraid of taking a misstep, always certain the world would capitulate to his desires because of the inner conviction they were more important than the world“. Diese Beschreibung, inwieweit auch immer sie übertrieben sein mag, lässt eine starke Individualität des jungen Geigers vermuten. Ole Bulls unbeugsamer Wille, um jeden Preis seine eigenen Ideale durchzusetzen, sowie seine ungenügende Kooperationsbereitschaft lassen sich an seinen Schulleistungen erkennen. An der Schulausbildung zeigte er kaum Interesse, weshalb seine Leistungen auf diesem Feld nie besonders beeindruckend waren. Begeistern konnte er sich ausschließlich für die norwegische Geschichte und die nordische Mythologie. Einen wesentlichen Teil seiner Kindheit verbrachte er auf dem Familiensitz Valestrand in der Nähe von Bergen. Hier kam er zum ersten Mal in Kontakt mit der unberührten norwegischen Natur und der traditionellen Bauernkultur. In diese Zeit fallen auch seine ersten Begegnungen mit norwegischer Volksmusik, die für seine spätere musikalische

²¹ Laut Selvik (2010:12) soll Bull vor Paulsen noch einen anderen Lehrer gehabt haben, und zwar den norwegischen Multiinstrumentalisten und Stadtmusikanten Niels Erichsen. Selviks Behandlung ist jedoch die einzige Quelle, in der dieser Name erwähnt wird.

²² Um dem jungen Geiger das öffentliche Auftreten mit dem *Harmonien* zu ermöglichen, mussten die Richtlinien des Orchesters angepasst werden (vgl. Selvik 2010:16).

Laufbahn von entscheidender Bedeutung werden sollte. Zum Verhältnis des jungen Bull zu Traditionen äußert sich Smith (1947:8) folgenderweise: „No child of Norway ever grew up more thoroughly immersed in the feeling and traditions of his country than Ole Bull; he was an ultra-Norwegian before he began to read and write.“

Mögen seine Eltern auch Musikliebhaber gewesen sein, kam für sie eine musikalische Ausbildung ihres Sohnes ganz und gar nicht in Frage. Sie betrachteten die Karriere eines Geigers für ihren Sohn als unangemessen. Deshalb versuchten sie ihn von einer musikalischen Laufbahn abzubringen und bewogen ihn, eine theologische Ausbildung an der damals einzigen Universität Norwegens in Christiania²³ zu beginnen. Um dem Wunsch seiner Eltern nachzukommen, begab sich Ole Bull im April 1828 nach Christiania. Weil er jedoch die Aufnahmeprüfung in Latein nicht bestanden hatte, wurde er von der erst 1811 eröffneten Universität abgelehnt. Die Empfehlung der hiesigen Professoren folgend, sich lieber der Musik zu widmen, begann Ole Bull gegen den Willen seiner Eltern Harmonielehre zu studieren und sich mit dem Komponieren näher zu beschäftigen. Da ihm sein Ruf vorausseilte, bekam er problemlos eine Stelle sowohl im Orchester des *Christiania Theater* als auch in *Det Musikalske Lyceum*. Beide Musikinstitutionen standen unter der Leitung des norwegischen Dirigenten und Komponisten Waldemar Thrane. Dieser war bereits zur Zeit von Bulls Ankunft in der norwegischen Hauptstadt sehr krank, und nach dessen Tod im Dezember 1828 wurde Ole Bull zum Intendanten der Orchester.

In Christiania machte Ole Bull schnell Bekanntschaft mit wichtigen Persönlichkeiten der damaligen kulturellen und politischen Szene Norwegens, und sein Interesse an den nationalen Bestrebungen seiner Landsleute wuchs stetig. Entscheidend in dieser Hinsicht war das Treffen mit dem prominenten norwegischen Nationaldichter Henrik Wergeland. Der um fast zwei Jahre ältere Dichter zählte zu jenen Personen, die Ole Bulls politische Ansichten während seines Aufenthalts in Christiania am meisten prägten. Auf ihr Verhältnis wird im Kapitel 5.1.1 näher eingegangen.

Christiania, das zu dieser Zeit etwa 15.000 Einwohner²⁴ zählte, wurde für einen derart ambitionierten Künstler wie Ole Bull bald uninteressant. Er war sich dessen bewusst, dass

²³ 1624 wurde Oslo zu Christiania und 1877 zu Kristiania umbenannt. Erst 1925 bekam die Hauptstadt Norwegens seinen ursprünglichen altärmelichen Namen Oslo wieder. Die norwegische Hauptstadt war damals kleiner als Bergen, hatte aber immerhin eine Universität.

²⁴ 1801 zählte Norwegen etwa 880.000 Einwohner, von denen nur 10 Prozent in Städten lebten; in der größten Stadt, Bergen, lebten 20.000 Einwohner, und in Christiania nur 8.000 (vgl. Alnæs 2002:24).

er ein internationales Renommee in der provinziellen norwegischen Hauptstadt nicht erlangen konnte. Die Sehnsucht nach kosmopolitischem Publikum brachte ihn dazu, sich im Mai 1829 über Kopenhagen nach Kassel zu begeben, wo er bei dem deutschen Komponisten und Violinisten von internationalem Ruf Ludwig Spohr studieren wollte. Der junge Norweger musste von seinen eigenen künstlerischen Fähigkeiten in hohem Maße überzeugt gewesen sein, denn statt Spohr um Hilfe zu bitten, setzte er diesen in Kenntnis darüber, dass er bereit sei, seine Ausbildung zu erhalten. Ludwig Spohr, der von einem solchen Benehmen empört war, wies den Adeptsen zurück. Die nächsten drei Monate in Deutschland führte Ole Bull ein Bohemienleben. Wegen seiner Heißblütigkeit geriet er oft in Konflikte und wurde mehrmals zum Duell mit Säbeln herausgefordert. Trotz seiner regen Konzerttätigkeit gelang es Ole Bull nicht, sich mit seinem Geigenspiel in Deutschland durchzusetzen. Nachdem er alle finanziellen Mittel aufgebraucht hatte, war er gezwungen, seine Eltern um Hilfe zu bitten. So befand sich Ole Bull bereits Ende 1829 wieder in seinem Vaterland. Er ließ sich allerdings von dem Misserfolg in Deutschland nicht entmutigen. Sein nächstes Ziel war Paris. Er gab Konzerte in ganz Norwegen – u. a. in Christiania, Bergen und Trondheim – bis er genug Geld gesammelt hatte, um seinen Plan durchführen zu können. Anfang August 1831 verließ Ole Bull Norwegen für sieben Jahre und versuchte sein Glück in der französischen Hauptstadt.

Paris, die Kulturhauptstadt Europas, galt als Ort der Begegnung von Intellektuellen und Künstlern. Kaum eine andere europäische Stadt wies eine so hohe Konzentration von Musikern auf wie Paris. Namen wie etwa Pierre Baillot, Felix Mendelssohn Bartholdy, Frederic Chopin, Giuditta Grisi, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Gioacchino Rossini und Sigismund Thalberg stellten nur einen kleinen Teil der Pariser Musikszene dar. Sich gegen eine so starke Konkurrenz durchzusetzen war bei weitem nicht so einfach, zumal wenn Bulls Temperament in Betracht gezogen wird. Fest davon überzeugt, es könne sein einmaliges Genie zerstören, wollte er nicht am Pariser Konservatorium studieren. Selbst mit der Stelle im Opernorchester wollte er sich nicht bescheiden. Stattdessen bewarb er sich direkt für die Stelle des Solisten in der genannten Oper, die ihm wegen seines Hochmuts nicht zuerkannt wurde.²⁵

Ole Bulls künstlerischer Misserfolg während seines Pariser Aufenthalts ging Hand in Hand mit seinen sozialen Verhältnissen. Sein ganzes Leben lang konnte Bull nicht mit Finanzen

²⁵ Außer Niccolò Paganini trat vorher kein anderer Geiger in der Pariser Oper auf.

umgehen. Viel Geld für Kleider oder gutes Essen in den künstlerischen Kreisen verschwendend, wurde sein Budget ständig geringer. Seine verzweifelte Lage versuchte er mit Glücksspiel zu retten, weswegen er sich in Schulden stürzte. Der Pariser Aufenthalt erreichte seinen Tiefpunkt während der Choleraepidemie von 1832, als Ole Bull in schlechtem Gesundheitszustand und geldlos auf der Straße endete.²⁶ Es waren Eleonore Villemainot und ihre Enkelin Félicie, Bulls zukünftige Ehefrau, die dem jungen Künstler Obdach gewährten und ihn wieder auf die Beine brachten.

Obwohl von einem großen Durchbruch keine Rede sein kann, war der Aufenthalt in Paris dennoch von Bedeutung. Für einige Zeit teilte Ole Bull eine kleine Wohnung mit dem anerkannten österreichischen Geigenvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst. Die Freundschaft mit Ernst wurde maßgebend für Bulls weitere Karriere als Violinist, denn dieser brachte Bulls Geigentechnik auf ein höheres Niveau. Als Höhepunkt seines Aufenthalts ist jedoch das Konzert von Niccolò Paganini im April 1833 anzusehen. Es war das erste und das letzte Mal, dass Ole Bull den italienischen Virtuosen spielen hörte. Paganinis Technik und Erscheinung stellten für den norwegischen Geiger eine wichtige Quelle der Inspiration dar, und das Konzerterlebnis zeigte ihm eine bestimmte Richtung für seine spätere Karriere auf. Des Weiteren war es eben der am Ende seiner Karriere stehende Paganini, der Ole Bull empfahl, nach Rom zu fahren.

Über die Schweiz gelangte Ole Bull Mitte August nach Italien, wo er seinen endgültigen Durchbruch erlebte. Das geschah allerdings nicht in der italienischen Hauptstadt, wie er erwartet hätte, sondern in Bologna. Seinen Erfolg verdankte er zum großen Teil der französisch-spanischen Opernsängerin Maria Malibran, die es ihm ermöglichte, sie bei einem Konzert zu vertreten. Nach dem Konzert in Bologna am 25. April 1834 wurde Ole Bull von einem Tag auf den anderen zu einem der populärsten Geiger Europas. Nach einer erfolgreichen Konzertreise durch Italien²⁷ kehrte Bull im Mai 1835 nach Paris zurück, von dessen Publikum er vorher abgewiesen worden war. Nun wurde ihm ermöglicht, in der Oper solistisch aufzutreten. Seine Konzerte wurden vom Publikum euphorisch aufgenommen, und zu seinen Bewunderern zählten u. a. König Louis Philippe, der deutsche

²⁶ Ole Bulls Schritte im Ausland wurden in seiner Heimat mit großem Interesse verfolgt. Die Nachrichten über seine Karriere entsprachen allerdings kaum der Wahrheit. Zur Romantisierung bis hin zur Glorifizierung seiner Person trug v. a. Henrik Wergeland bei, dessen Umgang mit Informationen, im Einklang mit der romantischen Tradition, durchaus frei war.

²⁷ Hervorzuheben ist sein Aufenthalt in Rom, wo er ein Zimmer mit dem norwegischen Maler Thomas Fearnley und dem dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen teilte. Die beiden Skandinavier gehörten zu seinem engsten Freundeskreis.

Geigenvirtuose und Komponist Ferdinand David, der französische Komponist Hector Berlioz, der französische Maler Eugène Delacroix und der französische Dramatiker Eugène Scribe. Besonders nach der Veröffentlichung der Kritik eines der prominentesten französischen Musikkritiker, Jules Janin, im *Journal des Débats* standen Ole Bull die Türen zu den angesehensten Konzerthäusern offen. Aus dieser Zeit stammt die erste Biographie über Ole Bull mit dem Titel *Notice sur Ole Bull* des französischen Journalisten François Morand.²⁸ Durch die „Eroberung“ von Paris bestätigte sich Ole Bull als Künstler europäischen Formats: „His stay in Paris was a venture which brought him many hardships, but which ended like a fairy-tale in a piece of good fortune.“ (Bull 1882:41)

Seinem gelungenen Durchbruch in Paris folgte eine Reihe von Tourneen durch ganz Europa. Der gefeierte Geigenvirtuose wurde an allen Orten mit Enthusiasmus empfangen und von der Aristokratie mit kostbaren Geschenken überhäuft. Seine Konzerte waren in der Regel ausverkauft und mit zahlreichen Festivitäten verbunden. Smith (1947:29) beschreibt ein solches Ereignis mit folgenden Worten: „A concert of his was a festival; flowers and poems of homage were rained upon him, and when his playing was over, the audience often followed him to his hotel where he would play for them again and make a little speech.“ Die Bedeutung seiner Reden ist nicht zu unterschätzen, denn es war ein Aspekt, in dem er sich von anderen darstellenden Künstlern deutlich unterschied. In einem Brief an seinen Sohn Alexander gestand Bull sogar, ein besserer Redner als Geiger zu sein. Dies wird durch folgende Behauptung von Smith (1947:78) untermauert, der ihn mit Bjørnstjerne Bjørnson vergleicht:

Not even Bjørnson at the height of his powers as an orator could move an audience to the nationalistic frenzy that Bull could. Bjørnson was often overwhelming in his power, but it was power based largely on sheer brute force; he impressed his hearers but he did not touch them. Bull, on the other hand, had not only the force of Bjørnson but an ingratiating charm of manner; combined with his enthusiasm he had a high and innocent gaiety that infected everybody with whom he came in contact. He made people feel being a Norwegian nationalist was not a grim duty, but a gay adventure.

Anschließend an die kontinentaleuropäische Konzertreise entschied sich Ole Bull – v. a. auf Empfehlung des italienischen Komponisten Gioacchino Rossinis – nach England zu reisen. Sein Londoner Debüt im Mai 1836 im *King's Theater* bestätigte seine Position als einer der führenden Virtuosen in Europa. Nach dem Debütkonzert spielte er auch im *Drury*

²⁸ Für die Verfassung seiner ersten Biographie, die später in mehrere Sprachen übersetzt wurde, soll Bull selbst bezahlt haben (vgl. Herresthal 2006:7).

Lane Theatre und im *Covent Garden*. Darüber hinaus gab er immer wieder private Soireen, bei denen er in der Regel im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Neben Solokonzerten trat er allerdings auch zusammen mit den prominentesten Künstlern seiner Zeit auf, wie z. B. mit dem österreichischen Klaviervirtuosen Sigismund Thalberg und den italienischen Tenorsängern Giovanni Rubini, Antonio Tamburini und Luigi Lablache. Nach einer kurzen Unterbrechung in Paris, während der er im Juli 1836 Félicie Villeminot heiratete, unternahm Ole Bull noch im selben Jahr eine Konzerttournee durch England, Schottland und Irland. Laut Haugen und Cai (1992:54) gab er in diesen Ländern insgesamt 274 Konzerte, die seine finanzielle Situation deutlich verbesserten. Via Belgien und Holland reiste er im Dezember 1837 nach Hamburg. Nach einigen Konzerten in mehreren norddeutschen Städten²⁹ reiste Bull über Berlin, Danzig und Königsberg nach Riga, wo er den deutschen Komponisten Richard Wagner kennenlernte. Im Februar 1838 konzertierte Ole Bull in Sankt Petersburg und Moskau. Nach Auftritten in Wyborg, Helsinki und Åbo (Finnisch Turku) kam er in Stockholm an. Hier trat er mit der berühmten schwedischen Sopranistin Jenny Lind auf. Er wurde ein Mitglied der *Kungliga Musikaliska Akademien* und bekam von König Karl Johan den *Kungliga Vasaorden* verliehen.

Im Juli 1838 wurde Ole Bull in der norwegischen Hauptstadt feierlich empfangen. Vik (1890:124) beschreibt die enthusiastische Reaktion der Norweger auf seine Ankunft mit folgenden Worten:

Aa som dei ventad paa han heime! Hans namn og eventyr hadde gjenom blad og forteljing naatt til store og smaa, til bymann og bonde. Han stod i ein ring av eventyr, glimestinar, heider, fagnad og æra, som ingen nordmann hadde gjort det paa mange hundrad aar. Han var meir en eit menneske, straaleglansen gjorde han plent til ein gud. I minsto kunde han som Orfevs spela aand i villov og liv i steinar. For folkesegni hadde alt teket hans namn og gjort det kjært i borg og hytta.

Zu dieser Zeit schrieben die Dichter Johan Sebastian Welhaven und Henrik Wergeland über den Geiger Lobgedichte, die in den allermeisten norwegischen Zeitungen gedrückt wurden.³⁰ Während seines Aufenthalts lernte Bull in Bergen den aus Telemark stammenden Hardangerfiedelspieler Torgeir Augundsson kennen. Die Ergebnisse ihrer Zusammenarbeit

²⁹ Hervorzuheben ist die Stadt Schwerin, wo Bull ein Empfehlungsschreiben von Großherzogin Alexandrine – Tochter des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. – bekam. Der Brief führte ihn in die höchste Gesellschaft mit dem König selber an der Spitze ein. Das Schreiben kam ihm auch im weiteren Verlauf seiner Tournee zugute, als er damit Alexandra Fjodorowna – die Schwester von Großherzogin Alexandrine und Ehefrau des russischen Zaren Nikolaus I. – begeistern konnte.

³⁰ Welhavens Gedicht *Til Ole Bull* ist in Vik (1890:134f.) zu finden. Das Gedicht *Norges Farvel til Ole Bull* von Henrik Wergeland ist Bull (1882:385ff.) zu entnehmen.

wurden zu einem der Höhepunkte der norwegischen Nationalromantik (siehe Kapitel 5.3.1). Bull hielt sich aber in Norwegen nicht lange auf. Nach einer Tournee an der Südwestküste, die mit der Absicht unternommen wurde, finanzielle Mittel für die Gründung eines Konservatoriums in Christiania zu erwerben (siehe Kapitel 5.2.3), besuchte er bereits im November 1838 Kopenhagen. Hier wurde sein ohnehin weites Freundschaftsnetz um die dänischen Dichter Adam Oehlenschläger (1779-1850) und Hans Christian Andersen (1805-1875) ausgeweitet. Andersen schreibt unmittelbar nach ihrem gemeinsamen Treffen Folgendes: „Vi have kun kendt hverandre i nogle Dage, men der er Naturer som ikke behøve længere Tid for at faa hinanden kære, og saadanne tror jeg vi ere [...].“ (Linge 1953:120) Außerdem wurde Bull vom dänisch-norwegischen König Friedrich VI. zu einer Audienz empfangen.

Auf Einladung Ludwig Spohrs reiste Ole Bull nach Kassel, und im Februar 1839 wurde er in Berlin mit der deutschen Schriftstellerin Bettina von Arnim bekannt, die eine große Musikliebhaberin war. Seine Konzertreise führte weiter über Breslau und München nach Wien. Hier lernte er im März 1839 den deutschen Komponisten Robert Schumann mit dessen Ehefrau Clara – einer bekannten Pianistin – kennen. Von Wien aus gab er Konzerte in Preßburg (heute Bratislava genannt), Budapest, Linz, Salzburg,³¹ München, Augsburg und vielen weiteren süddeutschen Städten. Einem kurzen Aufenthalt in Paris folgte seine zweite Konzerttournee durch England, Schottland und Irland, während der er im Sommer 1840 Freundschaft mit dem ungarischen Klaviervirtuosen Franz Liszt (1811-1886) schloss. Sie konzertierten in London sehr oft zusammen. Zurück in Kontinentaleuropa machte sich Ole Bull für einige Zeit in Leipzig ansässig, wo seine guten Freunde Felix Mendelssohn Bartholdy, Clara und Robert Schumann und Ferdinand David lebten. Im Oktober 1840 wurde er nach Berlin eingeladen, an der Geburtstagsfeier von Friedrich Wilhelm III. teilzunehmen. Auf Einladung des norwegischen Malers Johan Christian Dahl zog er im Januar 1841 nach Dresden, von wo aus er bereits Ende desselben Monats nach Prag reiste. Über Warschau und Vilnius fuhr er zum zweiten Mal nach Russland. 1843 traf Bull in Hamburg seine Freundin aus der Pariser Zeit, die österreichische Balletttänzerin Fanny Elssler. Diese erzählte ihm entzückt von ihrer Reise durch Amerika. Laut Hendriksen (2000:75) trug eben

³¹ In der Geburtsstadt Wolfgang Amadeus Mozarts lernte Bull dessen Frau Constanze Mozart-Nissen kennen. Sie war in dieser Zeit damit beschäftigt, eine Stiftung zu gründen, um Geld für ein Denkmal zu Ehren ihres verstorbenen Ehemannes zu sammeln. Mozart war Bulls allerbeliebtester und – von Bulls eigenen Musikstücken abgesehen – meistaufgeführter Komponist, und es war für den Norweger eine große Ehre, mit seinen Konzertlösungen zu der Stiftung beizutragen. Das Denkmal wurde vom deutschen Bildhauer Ludwig Michael von Schwanthaler geschaffen und im September 1842 auf dem heutigen Mozartplatz in Salzburg enthüllt.

Elssler ganz wesentlich dazu bei, dass Bull beschloss, in die USA zu reisen. Von seinen Landsleuten verabschiedete sich Ole Bull mit einer höchst salbungsvollen Geste, indem er den 2.286 Meter hohen Berg *Snøhetta* bestieg und auf dessen Gipfel norwegische Volkslieder vorspielte.

Die Anlässe für seine erste amerikanische Reise lassen sich in folgenden wenigen Punkten zusammenfassen. Der wahrscheinlich wichtigste Grund war rein praktischer Natur. Die Vereinigten Staaten mit ihren schnell wachsenden und reichwerdenden Städten boten für die europäischen Künstler nahezu grenzenlose Möglichkeiten. Das öffentliche Musikleben in den USA war bei weitem nicht im gleichen Maße entwickelt wie jenes in Europa. Die Nachfrage nach künstlerischen Ereignissen überstieg das Angebot, weshalb manche Künstler aus Europa „importiert“ werden mussten.³² Ole Bull war sich der günstigen Gelegenheit, zu einem Vermögen zu kommen, bewusst. Darüber hinaus erschien ihm seine Konzerttätigkeit in Europa – nachdem er in allen bedeutenden Konzertsälen gespielt hatte – zunehmend monoton. Darüber hinaus muss in Erwägung gezogen werden, dass das Reisen im 19. Jahrhundert mit jenem in der Gegenwart kaum verglichen werden kann.³³ Da nur wenige Orte durch die Eisenbahn verbunden waren, war Ole Bull sehr oft auf die Kutsche angewiesen. Obwohl das ständige Reisen und Konzertieren höchstens anstrengend war, nahm seine Konzerttätigkeit kein Ende. Die Belastungen hatten notwendigerweise keinen guten Einfluss auf seinen gesundheitlichen Zustand. Bei manch einem Konzert fiel er vor lauter Erschöpfung um. Deswegen fuhr er oft zur Erholung in die Kurbäder wie Wiesbaden, Bonn und Karlsbad. Seine Reiselust und die Beweggründe zum Reisen fassen Haugen und Cai (1992:80) folgendermaßen zusammen: „Han reiste også fordi han var en rastlös sjel som fant fornøyelse i det å reise, å møte nye mennesker, og i å oppleve virtuoslivets gleder, til tross for melodramatiske klager og tilsynelatende stadige sykdomsrier.“

Am 4. November 1843 reisten Ole Bull und sein Agent Julius Schuberth von Liverpool nach New York, wo sie am 22. November ankamen. Es handelte sich um die erste von vielen amerikanischen Reisen in Bulls Leben. Sein Debütkonzert am 23. November im *Park Street Theatre* war ein Erfolg von außerordentlichem Ausmaß, der nur mit jenem

³² Vor Bulls Konzertreise durch die USA bezauberten das amerikanische Publikum z. B. der belgische Geiger Alexandre Artôt und die französische Sängerin Laure Cinti-Damoreau mit ihrer Kunst. Ole Bull war der erste norwegische Künstler, der Amerika besuchte.

³³ Der norwegisch-lutherische Priester Jakob Aall Ottesen, der als einziger Prediger in der von Bull gegründeten Kolonie tätig war, berichtet von seiner Reise nach Amerika wie folgt: „Det gik ikke saa raskt den gang at komme til Amerika som i vore dage. Bare at komme ud af Kristianiafjorden tog flere dage. Den hele reise til New York tog 10 uger.“ (Jahr 1910:18)

Jenny Linds zu messen ist. Er setzte sich sogar gegen die belgischen Geiger Henri Vieuxtemps und Alexandre Artôt durch, denen zur Zeit Bulls Ankunft in New York eine erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet wurde.³⁴ Im November spielte Bull in Boston. Eines seiner Bostoner Konzerte besuchte der amerikanische Dichter Henry Wadsworth Longfellow. Dieser wurde von Bulls Kunst derart begeistert, dass er den Norweger persönlich kennenlernen wollte. Longfellows Haus in Cambridge im Bundesstaat Massachusetts galt als ein Treffpunkt verschiedener Intellektueller, und die Bekanntschaft mit Longfellow brachte Ole Bull viele neue Kontakte. Während der Tournee konzertierte er in Städten wie Quebec, Philadelphia, Baltimore, Washington, Richmond und New Orleans. Im Februar 1844 lief er in den Hafen von Havanna ein.³⁵ Am 30. Oktober 1845 gab er sein Abschiedskonzert in New York, von wo aus er Anfang Dezember wieder nach Europa fuhr. Laut Hendriksen (2000:82) soll er im Laufe der Tournee insgesamt 100.000 Meilen gereist, 200 Konzerte gegeben und 100.000 Dollar verdient haben, wovon er 20.000 für wohltätige Zwecke gespendet haben soll. In einem seiner Briefe an seine Ehefrau schrieb Bull Folgendes: „Jeg betragter Amerika som Grundlaget til min Formue.“ (Haugen & Cai 1992:86) Die Reaktionen der Presse waren – bis auf einige wenige Ausnahmen – überschwänglich. Die durch Bulls Konzerttournee ausgelöste Rückmeldung gibt treffend folgender Bericht wieder:

No artist has ever visited our country and received so many honors. Poems by the hundreds have been written to him; gold vases jewels, etc., have been presented to him by various corporations. His whole remarkable appearance in this country is really unexampled in glory and fame. He came from Norway, the most northern country of Europe, the birthplace of Odin, and inspired all America.³⁶

Auch nach der anstrengenden amerikanischen Tournee ließ Ole Bull in seiner Konzerttätigkeit nicht nach. Es folgten Konzerte in den südfranzösischen Städten Bordeaux, Toulouse und Marseilles. Hier traf er seinen guten Freund Hans Christian Andersen, der sowohl von all den in ganz Europa kursierenden Pressemitteilungen als auch von Bulls Erzählungen über dessen Reisen derart inspiriert wurde, dass er dieses Material in der bereits erwähnten biographischen Skizze literarisch verarbeitete. In Madrid lernte Bull den russischen Komponisten Michail Glinka kennen. Nach wenigen Auftritten in Algerien verbrachte Bull mehr als ein Jahr in Spanien. Seine Konzertreise durch Gibraltar, Cádiz, Sevilla, Madrid, Valencia, Barcelona und Mallorca bedeutete einen ähnlichen Erfolg wie

³⁴ Zu der Rivalität mit Henri Vieuxtemps siehe Baron (1990), wo mehrere Rezensionen zu finden sind.

³⁵ Bull hatte ursprünglich vor, über Mexiko bis nach Peru zu reisen. Sein Plan wurde aber durch das Gelbfieber, das sich Bull in Panama geholt hatte, zum Scheitern gebracht.

³⁶ Die Rezension aus dem *New York Herald* ist Bull (1882:180) zu entnehmen.

jene durch die USA. Als Höhepunkt der Tournee ist das Konzert für die spanische Königin Isabella II. hervorzuheben, von der Ole Bull den Orden Karls III. verliehen bekam. Im Februar 1848 befand er sich in Nantes und bereitete eine Konzertreise nach Indien vor. Als er jedoch erfuhr, dass der französische König Louis Philippe abgesetzt worden war, eilte er nach Paris (siehe Kapitel 5.1.2). Wegen der politischen Unruhen wurde seine Konzerttätigkeit lahmgelegt, und so widmete er sich dem Geigenbau unter der Ägide Jean Baptiste Vuillaumes.

Inspiriert von den revolutionären Ereignissen reiste Ole Bull nach fünf langen Jahren wieder nach Norwegen mit der Absicht, seine Landsleute für die liberalen Ideen der Französischen Revolution zu begeistern. Am 10. Dezember 1848 veranstalteten Studenten in Christiania für den damals berühmtesten Norweger ein Festbankett. Hier erzählte Ole Bull von seinen vielen Reiseerlebnissen und präsentierte Vorschläge bezüglich Norwegens Zukunft, u. a. für die Etablierung eines rein norwegischen Theaters. Seine Worte fielen auf fruchtbaren Boden, v. a. was die jüngere Generation betraf. Unterstützung fand er bei einer Reihe von Künstlern und Autoren wie Adolph Tidemand, Hans Gude, Bjørnstjerne Bjørnson, Aasmund Vinje, Peter Asbjørnsen, Jørgen Moe, Ludvig Lindeman und Magnus Landstad. Am 28., 29. und 30. März initiierte Asbjørnsen ein Festival, an dem viele von den oben Genannten teilnahmen. Die Veranstaltung ist Sejersted (1978:360) zufolge als Höhepunkt der Nationalromantik in Norwegen zu bezeichnen. Selbst Welhaven – Befürworter einer dänisch-norwegischen Union – beteiligte sich aktiv am Festival. Im Juni 1850 unternahm Bull eine Konzertreise durch Skandinavien und Deutschland, um finanzielle Mittel für die Entstehung und Führung des Nationaltheaters in Bergen zu sammeln. Dieses wurde am 2. Januar 1851 offiziell gegründet. Das ambitionierte Projekt scheiterte jedoch nach kurzer Zeit. Der steile Aufstieg sowie der baldige Untergang des Theaters werden im Kapitel 5.2.1 behandelt. Nach seinem ersten größeren Misserfolg begab sich Ole Bull zum zweiten Mal in die USA. Enttäuscht und verbittert nahm er im November 1851 mit folgenden Worten von seiner Geburtsstadt Abschied:

De Ting, som jeg har fosøgt at sætte igjennem, har det ikke lykkedes mig at faa frem, ialfald ikke i den Udstrækning, jeg havde tænkt mig. [...] Men jeg har dog det Haab, at disse Planer engang tilfulde ville blive realiserede; dog, nu er det ikke Tiden dertil, det ser jeg grant efter de Erfaringer jeg daglig gjør; men paa den anden Side kan jeg heller ikke lempe mine Principer efter Forholdene; disse maa passe ind i mine Principer; thi dem kan jeg ikke forandre.

Det forekommer mig derfor, at for Øyeblippet er ikke min Plads her i Hjemmet. Jeg søger derfor nu derhen, hvor jeg føler hos mig selv, at jeg udfylder en Plads.³⁷

Nach dem gescheiterten Versuch, den Norwegern ihr eigenes Nationaltheater zu geben, beschloss Bull, sich einem weiteren herausfordernden Projekt zu widmen. Der Gedanke, eine norwegische Kolonie in den Vereinigten Staaten zu gründen, war in seinem Kopf längst vorhanden, als er Ende Dezember 1851 zum zweiten Mal nach Amerika reiste. Durch seine Tournee mit der *Germania Musical Society* unter der Leitung vom österreichischen Dirigenten Alfred Jaëll gelang es ihm, genug Geld zu sammeln, um seinen Traum zu verwirklichen. 1852 kaufte er ein Grundstück von etwa 49.000 Hektar in Potter County im Bundesstaat Pennsylvania, wo sich mehrere norwegische Familien niederließen. Es wurden vier Gemeinden mit aussagekräftigen Namen *Oleana*, *New Bergen*, *New Norway* und *Valhalla* gegründet. Die Kolonie besaß sogar eine eigene Flagge. Nichtsdestotrotz ging auch dieses Projekt bereits ein Jahr nach der Gründung zugrunde. Das Kapitel 5.4.1 befasst sich ausführlich mit Bulls Versuch, eine utopische norwegische Gesellschaft auf der anderen Seite des Atlantiks zu etablieren.

Ende 1852 beging Ole Bull eine weitere amerikanische Tournee. Diesmal arbeitete er mit der erst achtjährigen französisch-italienischen Sängerin Adelina Patti zusammen. Ihre gemeinsame Konzertreise von Kanada bis nach New Orleans wurde zu einer der erfolgreichsten Tourneen Bulls in den Vereinigten Staaten. Die Tour endete im Dezember 1853 in Philadelphia, und schon Anfang des nächsten Jahres begab sich Bull nach San Francisco, wo er erst im Juli 1854 ankam. Im Westen der Vereinigten Staaten erlebte er einen ähnlichen Erfolg wie im Osten. Nach seiner Ankunft in New York im Februar 1855 gründete er eine Musikakademie, wo Oper aufgeführt wurde. Das Unternehmen ging jedoch nach nur fünf Vorstellungen bankrott. Bulls letztes Konzert in New York fand im April 1857 statt, und im Juli 1857 besuchte er nach sieben Jahren Abwesenheit Norwegen erneut.

Anfang 1858 setzte Bull seine Konzerttätigkeit in Europa fort. Zu seinen beliebtesten Stationen zählten Berlin, Hamburg, Baden-Baden und Wien. Im November 1860 unternahm er eine skandinavische Tournee. Im Dezember 1860 spielte er mit Clara Schumann in Hannover zusammen, und noch im selben Jahr mit dem tschechischen Komponisten und

³⁷ Das Zitat Ole Bulls ist Linge (1953:266f.) zu entnehmen.

Pianisten Bedřich Smetana. Im Frühling 1861 besuchte er nach 20 Jahren erneut London. Im Winter 1864/1865 reiste Bull nach Deutschland, Wien, Prag und in die Niederlande.

Sein nächstes großes Unternehmen war der Versuch, eine Musikakademie in der norwegischen Hauptstadt zu gründen (siehe Kapitel 5.2.3). Ende 1866 unternahm Bull noch eine letzte Russlandtournee, und kam im Dezember 1867 – zusammen mit seinem Sohn Alexander, der als sein Agent tätig war – zum dritten Mal in New York an. Nach seinem Konzert im Februar 1868 in Janesville im Bundesstaat Wisconsin, lernte er den norwegisch-amerikanischen Schriftsteller Rasmus Anderson kennen, mit dessen Hilfe er eine skandinavische Bibliothek an der Universität in Madison gründete (siehe Kapitel 5.4). 1868 ließ er den Familienhof Valestrand auf der Insel Osterøy reparieren. Es handelte sich dabei um den ersten Versuch in Norwegen, den altertümlichen Wikingerstil nachzuahmen.³⁸ Ende der 1860er Jahren widmete er sich noch der Optimierung der Klavierkonstruktion.³⁹ 1872 fokussierte sich der unermüdliche Künstler auf zwei Projekte, und zwar auf die Stiftung für das Leif-Eriksson-Denkmal in Boston im Bundesstaat Massachusetts (siehe Kapitel 5.4.2) und auf den Bau seiner Villa auf der Insel Lysøen nahe Bergen.⁴⁰ Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Ole Bull abwechselnd in Norwegen und den USA. Eines seiner letzten Konzerte in New York fand am 30. Oktober 1876 vor etwa 4.000 Zuschauern statt. Sein letztes Konzert in Norwegen gab er am 1. August 1878, das letzte in den USA im Mai 1880 in Chicago. Seinen 70. Geburtstag feierte Bull in Cambridge, Massachusetts in hochkarätiger amerikanischer Gesellschaft mit Longfellow an der Spitze. Als er im Juli 1880 nach Norwegen kam, hatte er bereits Magenkrebs im fortgeschrittenen Stadium. Er verstarb am 17. August in seiner Villa auf Lysøen in der Nähe von Bergen, wo er am 23. August begraben wurde.

³⁸ Die prächtige Villa – heute als *Bullahuset* genannt – wurde von seinem Bruder Georg Andreas Bull entworfen. Neben den aus Skandinavien stammenden architektonischen Elementen verfügt das Bauwerk über gotische, romanische, russische und orientalische Merkmale.

³⁹ Sein Beitrag auf diesem Gebiet ist nicht zu unterschätzen. Sein Patent ist heute ein üblicher Teil aller Piano-konstruktionen (vgl. Bull 1982:96).

⁴⁰ Eine gründliche Darstellung der beiden erwähnten Bauwerke ist in Sundler (1985) zu finden.

4.2 Ole Bulls Familienleben

Bis auf kurze Unterbrechungen verbrachte Ole Bull sein ganzes Erwachsenenleben auf Konzertreisen. Obwohl er in der Blüte seiner Karriere ständig unterwegs war und kein festes Zuhause hatte, ist seinen Briefen ein Begehr zu entnehmen, sich in Norwegen niederzulassen und ein ungestörtes Familienleben zu führen. Herresthal (2007:324) macht darauf aufmerksam, dass „Ole Bulls kontinuerlige drøm var å tjene en formue som gjorde ham i stand til å trekke seg tilbake som kunstner og bare gjøre det han hadde lyst til“. Sein Traum ging jedoch nie in Erfüllung. Auch wenn ihm seine musikalische Karriere materiellen Wohlstand brachte, ist sein privates Leben als unglücklich zu bezeichnen. Obwohl Bull auf seine Familienmitglieder nicht verzichtete, wurde sein Familienleben durch seine rege Konzerttätigkeit und andere Aktivitäten stark beeinflusst.

Ole Bull hatte in seinem Leben zwei Ehefrauen. Die erste – Félicie Villemainot aus Paris – heiratete er im Juli 1836 in der französischen Hauptstadt. Sie hatten sechs Kinder zusammen, von denen zwei im frühen Alter starben. Im Laufe der 26 Jahre, die sie verheiratet waren, teilten sie nur selten einen gemeinsamen Haushalt. Diese Tatsache hatte einen regen Briefwechsel zur Folge. Félicie, die weder Interesse an Musik hatte noch sich für Bulls Einsatz bei der Unterstützung der norwegischen Kunst begeistern konnte, wollte am liebsten in Paris leben. Obwohl sie Norwegen überhaupt nicht mochte, wurde sie von ihrem Mann gezwungen, hiernach zu übersiedeln. Bull war nämlich von der revolutionären Atmosphäre, die in Norwegen nach der Pariser Revolution herrschte, so entzückt, dass er überzeugt war, alle seine Vorsätze in seiner Heimat reibungslos realisieren zu können. Aus dem Grund beschloss er, einen Hof auf der Insel Andøen nahe Kristiansand in Südnorwegen bauen zu lassen. Mit der Hoffnung, mehr Zeit mit ihrem Mann verbringen zu können, übersiedelte Félicie mit den Kindern dorthin. Dass sie ihren Mann trotzdem kaum sah, lässt sich dem vorigen Kapitel entnehmen. Ihre Eindrücke, denen sie in ihrer gemeinsamen Korrespondenz freien Lauf ließ, sind also höchst begründet. In einem Brief an Bull schreibt sie: „[J]eg er så trist og bedrøvet over alt dette. Jeg var kommet hit i håp om å være sammen med deg, og selv om vi er i samme land, er vi alltid adskilt.“⁴¹ Félicie litt an schweren Depressionen. Sie verbrachte ihre letzten Lebensjahre in einer psychiatrischen Anstalt in der norwegischen Hauptstadt, wo sie am 16. Februar 1862 im Alter von 42 Jahren starb.

⁴¹ Das Zitat stammt aus einem Brief von Félicie an Ole Bull von April 1850. Es wurde Herresthal (2009:88) entnommen.

Die unglückliche Ehe wurde zum Vorbild für die Gestalten von Peer und Solveig in Ibsens Drama *Peer Gynt* (1867). Ähnlich wie Solveig wartete Félicie blauäugig auf ihren Ehemann und gab die Hoffnung auf ein glückliches Familienleben nie auf. Bulls Briefe an seine erste Frau sind von patriotischen Ausbrüchen voller Wehmut und Melancholie durchwirkt. Ein Beispiel dafür lautet wie folgt:

Gud ved at jeg har lidt meget i mit Liv, og at hver Daler jeg eier er mærket med mit Blod. Jeg haaber endnu. Men ikke for mig. Nei, for dig, for Mor og Familie, for mit Fædreland, mit Norge, af hvis Navn jeg er saa stolt. Jeg skal endnu arbeide indtil Anstrengelsen bryder mig ned og Jorden lukker sig over mig.⁴²

Bull gab seiner eigenen Karriere und der norwegischen Nationsbildung Vorrang vor seinem Familienglück. Das Hervorheben nationaler Angelegenheiten ist ein immer wieder vor kommendes Leitmotiv in seinen Briefen:

Hjemme i Norge har jeg været forfulgt, naar jeg var i Vaande; det var blot, naar jeg kunde offre, at jeg var vel anset; – og har jeg da ikke havt al min Tanke fæstet paa mit Fødelands Interesse? Jo desværre altfor meget. Jeg forsørmede mig selv, min Familie, mine Affairer, Interesser, for at bringe Sansen for det nationale Skjønne op.⁴³

Im September 1870 heiratete der damals 60jährige Geiger die um 40 Jahre jüngere Sara Chapman Thorp, Tochter des Senatoren Joseph Thorp, eines der reichsten Bürger in Madison im Bundesstaat Wisconsin. Sie hatten eine Tochter namens Sara Olea zusammen. Im Gegensatz zu Bulls erster Frau war Sara musikalisch begabt und begleitete ihren Mann – mehrmals sogar am Klavier – auf zahlreichen Tourneen. Nach seinem Tod wurde sie Vizepräsidentin des *New England Conservatory of Music* in Boston und setzte sich – nach dem Vorbild Bulls – für eine engere kulturelle Zusammenarbeit zwischen Norwegen und den Vereinigten Staaten ein. Sie lud z. B. den ursprünglich Amerika gegenüber skeptischen Bjørnstjerne Bjørnson nach Boston ein und stellte ihm den Dichter Longfellow vor. Dieser war von Bjørnsons Erzählungen begeistert. Darüber hinaus übersetzte sie zahlreiche literarische Werke norwegischer Autoren ins Englische und trug somit ganz wesentlich dazu bei, dass die norwegische Literatur in den Vereinigten Staaten bekannt wurde.

Bulls Korrespondenz und die zahlreichen Artikel, die zu seinen Lebzeiten geschrieben wurden, müssen im Kontext der damaligen romantischen Tradition gesehen werden. Es

⁴² Das Zitat stammt aus einem Brief an Félicie aus dem Jahr 1839 und wurde Linge (1953:124) entnommen.

⁴³ Das Zitat stammt aus dem Brief, der Bull im Februar 1862 aus London an seine Ehefrau schickte. Es ist Bull (1881:393f.) zu entnehmen.

kann sich bei ihnen nicht immer vollständig auf Genauigkeit und Glaubwürdigkeit der Informationen verlassen werden. Herresthal (2007:380) charakterisiert Bull als „en mytoman som hadde et enormt behov for selvbekreftelse“. Die Berichte über den Verlauf seiner Karriere spannen einen Bogen von Selbstmordversuch bis zu Verehrung durch Könige und Aristokratie. Aus diesem Grund kommen sie bei der vorliegenden Behandlung kaum zum Ausdruck.

4.3 Ole Bulls künstlerische Qualitäten

Der vielumjubelte Künstler verzauberte das breite Publikum Europas, Amerikas und Afrikas, und war bereits zu seinen Lebzeiten als „Paganini des Nordens“ bezeichnet. Es ist heute schwierig zu beweisen, ob zurecht oder nicht, da es keine einzige Aufnahme seines Auftritts gibt. Das Gleiche trifft für seine Kompositionen zu, von denen viele nicht erhalten sind bzw. nicht einmal niedergeschrieben worden waren. Dies hängt damit zusammen, dass Bull große Bedeutung auf das Improvisieren legte. Seine Kompositionen waren in der Regel für seine eigene Aufführung gedacht. Während es immer üblicher wurde, jede einzelne Note, die von den Interpreten erwartet wurde, niederzuschreiben, war Bull einer der letzten Geiger des 19. Jahrhunderts, die die Kunst der Improvisation verwendete (vgl. Haugen & Cai 1992:223). Bulls Repertoire bestand aus technisch sehr anspruchsvollen Stücken von nicht besonders hoher künstlerischer Qualität wie z. B. *Concerto fantastico* und *Polacca Guerriera*. Das ist ein weiterer Grund, warum seine Werke heute kaum mehr gespielt werden. Insgesamt komponierte er laut Haugen und Cai (1992:211) um 70 Stücke. Zu den bekanntesten zählen die Lieder *Norges Fjelde* (auch *Fjeldenes Echo, The Mountains of Norway* und *Souvenirs de Norvège* genannt), *Et Sæterbesøg* (auch unter dem Titel *Den 10de December* bekannt), *Sæterjentens Søndag* und *I ensomme Stunde*.

Einer seiner härtesten Kritiker in den USA war George Templeton Strong, der nach einem Konzert im Rahmen der ersten amerikanischen Tournee Bulls folgende Meinung über dessen Fähigkeiten äußerte: „He is a great player, undoubtedly, but that he's no composer one may see by his orchestral parts, of which one can judge better than the solos. They are thin and miserable beyond expression, mere noise, perfectly trivial, and utterly without musical ideas.“ (Strong in Heimel 2002:46) Der französische Musikkritiker Henri Blan-chard kritisiert Bull wie folgt:

There is more of the bizarre than of originality in his caprices; and because these caprices have seduced the Yankees of the United States and have earned a great number of dollars because of the naïve admiration of these estimable merchants of the other world, is no reason why they should have the same result in this country, where good taste, elegance, style and nobility are the primary elements of all the arts. (Blanchard in Heimel 2002:48)

Ole Bulls riesengroßer Erfolg beruhte also nicht unbedingt auf seiner musikalischen Begabung und der Qualität seiner Werke. Triumphe genoss er auch (bzw. v. a.) dank seiner geschickten Werbestrategien. Sich der Macht des gedruckten Wortes bewusst, pflegte er enge Beziehungen zu Journalisten, die seinen Ruhm effizient zu verbreiten wussten. Herresthal (2007:381) zufolge soll er sogar bei mehreren Gelegenheiten Teile des Publikums bezahlt haben, damit sie ihn später mit einem stürmischen Applaus belohnten. Darüber hinaus wusste er seine Person sehr effizient zu vermarkten. Auf seinen Konzerttouren verkauft er Seifen, Schokoladen, Parfüms und Karten, auf denen seine Figur abgebildet war.⁴⁴ Zu seinen gewöhnlichen Konzertpraktiken gehörten Imitationen verschiedener Geräusche aus der Natur und direkt aus dem Publikum: „It was something to make a musician shudder, but audiences adored it and Ole continued to play it during all his life.“ (Smith 1947:39) Aus der Reihe anderer Geiger tanzte er auch durch seinen längeren Bogen und flacheren Geigensteg, die ihm ermöglichten, auf allen Saiten gleichzeitig zu spielen. Es war eine Technik, die immer wieder Bewunderung einerseits und Verachtung andererseits hervorrief: „Mens de fleste lot seg beruse og trollbinde av fiolinspillet hans, fantes det mange, både i Europa og i USA, som kritiserte ham for musikalsk sjarlataneri.“ (Hendriksen 2000:12) „He was [...] perhaps the most controversial figure of that world, a great artist who puzzled the critics because they could find no way to fit his unique talent into their tight little theories of what an artist should be.“ (Smith 1947:42)

Immerhin bezeichnete ihn Robert Schumann als den genialsten Geiger unter den zeitgenössischen Künstlern (vgl. Hendriksen 2000:12) und setzte ihm mit dem Virtuosen Niccolò Paganini gleich (vgl. Heimel 2002:32). Auch Franz Liszt hielt Bull für einen großen Künstler und war von ihm beeindruckt, obwohl er zugab, dass sowohl Bulls Auftreten als auch sein Spiel gegen bestehende Konventionen verstießen (vgl. Herresthal 2012:16).

Bull begeisterte das Publikum nicht nur mit seinen Bravourstücken und Improvisationen, sondern auch mit seinem selbstsicheren Auftreten und seiner charismatischen Ausstrahlung. Ein zentraler Bestandteil seiner Konzerte waren seine langen Reden, in denen er das

⁴⁴ Zu den bizarrsten Artikeln gehörten Fläschchen mit seinem gebrauchten Badewasser.

Publikum auf die norwegischen Traditionen aufmerksam machte. In den USA hielt er etwa Vorträge über die norwegischen Wikinger und deren Entdeckung der Neuen Welt.⁴⁵ Der amerikanische Autor Mark Twain äußerte sich folgendermaßen zu Bulls Redefreudigkeit: „If Ole Bull had been born without arms, what a rank he would have taken among the poets – because it is in him, & if he couldn't violin it out, he would talk it out.“ (Twain in Smith 1947:203) Dass er seine Stellung dazu nutzte, Norwegen auf die Weltbühne zu bringen, hatte nichts mit der Musik zu tun: „On occasions such as this, and in one cause or another, Ole Bull was the central figure, and his appearance had little to do with art or serious music.“ (Bull 1982:60) Bull spielte nicht für die Kritiker im Sinne von l'art pour l'art, sondern zielte mit seiner Kunst auf die breiten Massen ab: „Bull spilte ikke for kritikerne; han var tilstrekkelig belønnet om han hadde skapt en flyktig aftens trolldom for sitt publikum.“ (Haugen & Cai 1992:193)

Ein zentraler Aspekt seines Schaffens, wodurch er sich von allen anderen zeitgenössischen Künstlern unterschied, war die nationalistische Prägung seiner Kompositionen. Der überwiegende Teil seines künstlerischen Nachlasses besteht aus Improvisationen über Volkslieder der Länder, die er besuchte. So entstanden z. B. *Polacca Guerriera*,⁴⁶ *Homage to Scotland*, *Farewell to Ireland*, *Niagara*, *Solitude of the Prairie*, *Los recuerdos de la Habana*, *La Verbena de San Juan*, *In Memory of Washington* und *Hommage à Moscou*.

Obwohl Bulls künstlerische Fähigkeiten an sich in Frage gestellt werden können, zählt er zweifellos zu den berühmtesten Künstlern des 19. Jahrhunderts. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass er heute zum großen Teil in Vergessenheit geraten würde, hätte er sich ausschließlich der Musik gewidmet:

Bull må sees som en av de mest brillante, kanskje geniale utøvere av det nittende århundres *cantilena*-teknikker, av *bravura*-teknikker og improvisasjon. De som hørte ham reagerte sterkt: enten med beundring eller reservasjon, av og til fordømmelse. (Haugen & Cai 1992:210)

⁴⁵ Eine seiner beliebten Theorien war, dass George Washington Sohn von Leif Erikssons Bruder Thorfinn war (vgl. Bull 1982:60).

⁴⁶ Das Werk war das mit Abstand am öftesten gespielte Stück Ole Bulls. Es wurde vom nicht gelungenen polnischen Aufstand 1830 inspiriert.

4.4 Resümee

In den vorigen Kapiteln wurde gezeigt, wie Ole Bull zu seiner Berühmtheit gelangte. Dabei wurde versucht, das romantisierende Bild von Bull durch eine möglichst objektive Darstellung zu ersetzen. Bei der Behandlung wurde auf die zahlreichen Kontakte aufmerksam gemacht, die der norwegische Geigenvirtuose auf seinen vielen Reisen sammelte. Zu Bulls engen Freunden zählten nicht nur aus Skandinavien stammende Künstler wie etwa Henrik Wergeland, Johan Sebastian Welhaven, Rasmus Anderson, Adam Oehlenschläger, Hans Christian Andersen und Jenny Lind. Sein Freundeskreis wurde durch viele ausländische Künstler wie z. B. Franz Liszt, Robert Schumann, Thomas Moore Ralph Waldo Emerson, Harriet Beecher Stowe, Alice Cary, Henry Wadsworth Longfellow, William Makepeace Thackeray, James Russell Lowell, Joaquin Miller und Mark Twain ergänzt. Neben Literaten und Musikern gehörten zu seinen Bekannten Kaiser, Könige und Präsidenten. Sie alle wurden zu einem internationalen Freundschaftsnetz, das bei der Realisierung von Bulls Projekten eine bedeutende Rolle spielte. Er hat sein Familienleben geopfert, um seine Stellung zu festigen und sich als berühmter und finanziell unabhängiger Künstler zu etablieren.

5. Mehr als „nur ein Geiger“

Nachdem im letzten Kapitel Ole Bull aus der künstlerischen Sicht vorgestellt wurde, soll er im Folgenden aus einer anderen Perspektive betrachtet werden, nämlich als einer der wichtigsten politischen Akteure Norwegens des 19. Jahrhunderts, als Mäzen der norwegischen Künstler und als Botschafter der norwegischen Kunst und Kultur im Ausland. Bulls musikalische Laufbahn und seine außerkünstlerische Tätigkeit sind durch nationale Gesinnung zu verbinden. Genauso wie sein musikalischer Nachlass die norwegischen Werte und Traditionen widerspiegelt, hat sein Engagement auf dem politischen Gebiet einen national gefärbten Unterton. Ähnlich wie er nach dem Vorbild Paganinis Volkslieder in Kunstmusik umwandelte, versuchte er das Norwegische sowohl in seiner Heimat als auch im Ausland zum Vorschein zu bringen. Bull vertrat die Ansicht, dass die norwegische kollektive Identität – obwohl während der kulturellen und politischen Oberherrschaft Dänemarks stark unterdrückt – weiterhin in den Traditionen seiner Landsleute am Leben war. Laut Wergeland lernten die Norweger dank Bull ihre eigene Kultur zu schätzen:

The greatest marvel of all was that he brought Norway home to the Norsemen. Most people knew the folk-songs and dances, but were ashamed to admire them. Lifted by him into their confidence and love, these homely melodies suddenly began to gleam like stars, and the people came to feel that they too had jewels of their own. (Wergeland in Bull 1882:103)

Bull ist als Wegbereiter der Nationalromantik in Norwegen anzusehen. Jahre vor der Veröffentlichung von Aasens *Ordbog over det norske Folkesprog*, Landstads *Norske Folkeviser* und dem Erscheinen von Griegs Kompositionen, vermittelte Bull seinen Landsleuten die norwegische volkstümliche Kunst. Smith (1947:36) beschreibt ihn als „an ardent nationalist in music, a lone pioneer speaking to the people of the beauty and originality of their own simple art in music“. Darüber hinaus setzte Bull Norwegen auf die politische Karte Europas und repräsentierte die Norweger als eine Kulturnation. Als Beispiel dafür, wie er Norwegen ins allgemeine Bewusstsein brachte, kann die überhaupt erste kontinental-europäische Rezension seines Konzerts aus dem Jahr 1835 betrachtet werden, die mit folgenden Worten beginnt: „Kongeriket Noreg tar til ved den 58. breddegrad og sluttar ved Nordkapp på 71 grader 10 minutt nordleg bredde, og strekker seg frå den 3. til den 29. grad austleg lengde. [...] Denne unge ‚barbar‘ presenterte seg som et civilisert menneske [...].“ (Linge 1953:77) Diese Rezension Jules Janins, die in Norwegen massenhaft gelesen wurde, trug erheblich zum Anstieg des Nationalbewusstseins bei und versicherte die Norweger

ihrer nationalen Zugehörigkeit. Wergeland (1927:202) reagierte auf die Rezension Janins wie folgt:

Men Ingen kunde holde sig fra at lee over Parisernes Benævnelse af Bull ,den unge Vilde’; det var kosteligt, især om en Nordmand, som har faaet det Hverv, at lære Verden, at Nordmændene dog ikke ere saa ganske Esqvimoer eller cimmeriske Barbarer eller Europas Indianere endda.

Dieses Kapitel widmet sich Bulls Aktivitäten und Bestrebungen, die nicht mit seiner Konzerttätigkeit zusammenhängen, und wird in mehrere Unterkapitel weitergegliedert. Zunächst wird dem ideologischen Hintergrund Bulls Aufmerksamkeit gewidmet (siehe Kapitel 5.1), anschließend der Etablierung verschiedener Institutionen (siehe Kapitel 5.2), der Entdeckung und Förderung mancher norwegischer Künstler (siehe Kapitel 5.3), Bulls Tätigkeit in den Vereinigten Staaten (siehe Kapitel 5.4) und abschließend seinem Nachlass (siehe Kapitel 5.5).

5.1 Bulls ideologischer Hintergrund

5.1.1 Henrik Wergeland

Die Zusammenarbeit zwischen Bull und dem norwegischen Dichter und Revolutionär Henrik Wergeland war für die beiden Künstler ausschlaggebend. Bull inspirierte Wergeland in musikalischer Hinsicht. Der Dichter begann Volksmelodien zu sammeln und versuchte sie mit seinen Gedichten zu verknüpfen. Hingegen übte Wergeland großen Einfluss auf Bulls politische Ansichten aus, und dieser profilierte sich nach und nach als Kämpfer für die norwegische Selbstständigkeit und Unterstützer der norwegischen Kultur. Haugen und Cai (1992:29) äußern sich zu ihrer Zusammenarbeit wie folgt: „Bulls rolle som talisman for Norge og norsk kultur er neppe tenkelig uten Wergelands innflytelse. [...] Her møttes vel den betydeligste vestlending med den betydeligste østlending, og forente sine krefter i en lykkelig, romantisk forståelse av landets nasjonale fremtid.“

Wergeland war einer der bedeutendsten norwegischen Dichter der Romantik zwischen 1820 und 1860. Sein Vater – einer der Grundväter der norwegischen Verfassung von Eidsvoll 1814 – beeinflusste die Formung Wergelands politischer Überzeugungen. Wergeland wird sowohl für den ersten politischen Nationalisten als auch für einen der radikalsten Vertreter von Demokratie und Liberalismus in Norwegen gehalten. Als Künstler vertrat er

neben dem politischen Nationalismus auch den kulturellen Nationalismus und bemühte sich darum, die nationale Bewegung durch Literatur anzukurbeln. Ähnlich wie Schøning einige Jahrzehnte früher, versuchte Wergeland mit seinem literarischen Werk und politischen Engagement an das goldene Zeitalter des norwegischen Mittelalters anzuknüpfen: „Wergeland ville i et fritt Norge se en nyfødt norsk kultur bygget på norsk historie og litteratur, på norsk folkemusikk, byggeskikk og treskurd.“ (Hendriksen 2000:41) Das norwegische Mittelalter und das Norwegen des 19. Jahrhunderts betrachtete er als zwei Hälften eines Ringes, die durch 400 Jahre dänischer Herrschaft geteilt wurden (vgl. Sørensen 1994:26).

Bull lernte Wergeland im November 1828 in der norwegischen Hauptstadt kennen, wo dieser zwischen 1819 und 1828 Theologie studierte. Ihre gemeinsamen Interessen wurden zum Kern einer langjährigen Freundschaft. Gemeinsam wollten sie für ein selbstständiges Norwegen und gegen die dänisch geprägte Bürokratie sowie die konservativen politischen Kräfte kämpfen. Die Ansichten der jungen Radikalen waren etwas kurzsichtig. Alles, was altnordisch war oder mit dem norwegischen Mittelalter in Verbindung stand, hielten sie für positiv. Hingegen betrachteten sie alles, was einen Bezug zu Dänemark oder Schweden hatte, als durchweg negativ. Smith (1947:14) beschreibt ihren Patriotismus als „naïve, excessive, and single-minded“. Entzückt von der Amerikanischen und der Französischen Revolution übermittelte Wergeland Bull ein Bild von einer freien Gesellschaft. Der amerikanische Freiheitskampf gegen England war eine der Anregungen zur Französischen Revolution 1789, die wiederum als ein Vorspiel für Norwegens politische Befreiung anzusehen war und daher einen wesentlichen Anteil daran hatte, dass die dänisch-norwegische Union 1814 aufgelöst wurde.

Seit 1824 fanden in Christiania jedes Jahr inoffizielle improvisierte Feierlichkeiten des 17. Mai statt. 1828 wurden diese aber von König Karl Johann in Stockholm verboten. Trotz Verbot sammelten sich am 17. Mai 1829 etwa 2.000 Norweger, überwiegend Studenten, um die Geburt der norwegischen Verfassung öffentlich zu feiern. Es wurde eines der populärsten patriotischen Lieder mit dem Titel *Sønner av Norge* von Henrik Anker Bjerregaard und Christian Blom vorgesungen, das sich allmählich zu einem Symbol des nationalen Kampfes entwickelte (vgl. Herresthal 1993:29). Das Lied wurde bis in die 1860er Jahre als Nationalhymne benutzt. Bull und Wergeland ließen sich dieses Ereignis nicht entgehen. Bull komponierte zu diesem Anlass Musik zu Wergelands Text *Hymne til friheten* und

führte das Stück auf. Wergeland hielt eine Rede, wo er dem französischen Revolutionär Marquis de Lafayette huldigte (vgl. Herresthal 1993:39). Die ursprünglich friedlichen Feierlichkeiten entwickelten sich spontan in eine offene Demonstration gegen die schwedische Oberherrschaft und für die Unabhängigkeit Norwegens. Schließlich wurde die Versammlung von der königlichen Kavallerie gewaltsam aufgelöst (vgl. Sejersted 1978:83). Die Ereignisse des Jahres 1828 nahmen – trotz ihres begrenzten Ausmaßes – in der darauf folgenden Zeit beträchtlich an symbolischer Bedeutung zu: „Sammenlignet med de blodige revolusjonene ute i Europa i året 1830, var Torvslaget en storm i et vannglass, som i ettertiden fikk en mytisk og symbolsk betydning.“ (Hendriksen 2000:41) Für die zukünftigen Feierlichkeiten des 17. Mai war auch das Jahr 1833 wichtig. Am 17. Mai 1833 wurde nämlich das Monument für den norwegischen Politiker Christian Krohg enthüllt, und zwar als das erste öffentliche Denkmal in Norwegen. Bei dieser Gelegenheit trug Wergeland vor Tausenden Versammelten eine Rede vor, wo er dem Kämpfer für die Gleichstellung zwischen Norwegen und Schweden Tribut zollte. Das Denkmal (sog. *Krohgstøtten*) wurde für längere Zeit zu einem offiziellen Ort der Feiern des 17. Mai (vgl. Sejersted 1978:84).

Bull war von den revolutionären Gedanken Wergelands begeistert und wollte sich nach dessen Vorbild der politischen Agitation in Norwegen widmen. Dies lehnte Wergeland jedoch ab, denn er war sich sowohl Bulls symbolischer Bedeutung für die nächste Generation der Künstler als auch dessen repräsentativer Rolle im Ausland bewusst. Bull komponierte Musik zu Wergelands kämpferischen Gedichten *Frihed* und *Tordenen*. Darüber hinaus vertonte er Wergelands letztes Drama *Fjeldstuen* (ursprünglich *Amerikafarerne*), ein kritisches Stück über die Auswanderung nach Amerika. Dieses Drama wurde erst nach Wergelands Tod von Bull im Theater in Bergen uraufgeführt. Außerdem hatten Bull und Wergeland vor, gemeinsam eine norwegische Oper zu schreiben, ihre Absicht wurde allerdings nie realisiert (vgl. Bull 1940:452). Wergeland verfasste zwei Gedichte zu Ehren Bulls. Das erste Gedicht *Norges farvel til Ole Bull* wurde aus der Perspektive Norwegens als Abschied vor einer Konzertreise Bulls geschrieben und im Oktober 1838 im *Morgenbladet* gedruckt. Seine einleitenden Verse lauten wie folgt:

Farvel, min stolte Søn, Farvel!
Følg Kaldet i din dybe Själ.

Jeg ligner nu en Mark som den
der ligger her høstblegnet hen.

O, vant til Sønners Verdensry
mit Øie funkler op paany.

Hvor arm jeg er, man dog Demant
mer dyr end Glædesblik ei fandt.

Som sparsom fattig Pige, lagt
min Dal har hen sin Høitidsdragt.

Dog vil jeg gjennemlede hver (hver dal)
om ei en Blomst til Dig der er.

Til Dig, min Søn! min Søn som gav
mig større Glans end Konnings Grav.

Ak, er der i den Glands ei Glød?
Blir Dig for koldt i Moders Skjød?

Nei, flyv! utbred din Moders Navn!
Din Häder trøster da mit Savn.⁴⁷

Wergelands hohe Meinung von Bull und sein Vertrauen in den damals erst 28jährigen Geiger sind in diesem Gedicht deutlich spürbar. Das zweite Gedicht mit dem Titel *Norge til Amerika ved Ole Bulls Didreise* verfasste Wergeland 1843 vor Bulls erster Reise in die Vereinigten Staaten. Die ersten zwei Strophen sind diese:

O Amerika, betroe'd
har jeg dig med ængstlig Ahnen
Ham, min Fattigdoms Klenod,
Ham, mit Hjertes beste Blod!

Lad Platanen
kjærligt ham imødesuse,
Alleghannen,
ham i venlig Grotte huse,
Sasquehannen
som en dæmpet Harpe suse
Ham, min Elskling, ham imod!⁴⁸

Im Gedicht ist Wergelands positive Einstellung den USA gegenüber eindeutig. Seine Begeisterung von Amerika änderte sich jedoch im Laufe der Zeit. Während Bull sein ganzes Leben lang ein durchweg positives Bild von den USA propagierte, sah Wergeland die USA später auch pessimistisch, und zwar wegen Sklaverei, Materialismus und Geldgier. Kurz vor seinem Tod wurde er sogar zu einem der größten Widersprecher des Exodus aus Norwegen in die USA. Dementsprechend übte er Kritik an Bulls Plänen, eine norwegische Kolonie in den Vereinigten Staaten zu errichten, und bezeichnete sie als „fantasi fulde, om end imellem kun fantastiske, altid storartet romantiske, om end stundom overspændte“ (Wergeland in Herresthal 1993:38). Die Einstellung gegenüber den USA war einer der wenigen Punkte, in denen sie miteinander nicht vollkommen einverstanden waren.

⁴⁷ Das ganze Gedicht ist in Linge (1953:117f.) zu finden.

⁴⁸ Das Gedicht ist Herresthal (2007:257f.) zu entnehmen.

Bemerkenswert ist ebenfalls, dass Wergeland im Herbst 1843 die erste Biographie über Bull mit dem Titel *Ole Bull. Efter Opgivelser af ham selv biografisk skildret* verfasste und somit einen Grundstein für die nächsten biografischen Publikationen setzte. Es handelt sich jedoch um kein objektives Werk, sondern um eine subjektive und romantisierende Darstellung. Die Biographie beinhaltet eine ganze Reihe von Episoden, die zum großen Teil „gewürzt“ werden, wie Bulls spätere Biographen feststellten. Laut Wergeland soll Bull noch als junger Künstler einen deutschen Studenten erschossen haben und während seines Pariser Aufenthalts versucht haben, Selbstmord zu begehen, indem er sich in die Seine gestürzt haben soll. Diese und ähnliche Berichte sind vollkommen im Einklang mit romantischen Idealen, denn Selbstmordgedanken waren gemeinsam mit Heimweh und Hypochondrie typische Merkmale romantischer Helden. Die Biographie wurde in ganz Norwegen verbreitet und trug daher wesentlich zu Verehrung und Mythisierung Bulls unter den Norwegern bei.

Nach Wergelands Tod 1845 führte Bull die Bewerbung nationaler Gedanken weiter und setzte sich für die Wiedergeburt der norwegischen Kultur sowie die politische Freiheit Norwegens ein. Im Rahmen des 50. Jubiläums der norwegischen Verfassung am 17. Mai 1864 gab er in Christiania ein Konzert für 4.000 Zuhörer, um ein Denkmal für Wergeland finanziell zu unterstützen, das schließlich 1881 auf dem Eidsvoll-Platz errichtet wurde (vgl. Bull 1940:452). Auf dem Konzert wurde vor dem entzückten Publikum die zukünftige norwegische Hymne *Ja, vi elsker dette landet* gesungen, wobei die Musik von Rikard Nordraak komponiert, der Text von Bjørnstjerne Bjørnson verfasst und das Lied Bull gewidmet wurde (vgl. Herresthal 2010:49).

Eines der größten Verdienste Bulls im Zusammenhang mit dem norwegischen Nationaldichter ist die Versöhnung zweier verfeindeter Lager, Wergelands Anhänger und Welhavens Sympathisanten. Obwohl sie sich in vielen kulturellen Angelegenheiten nicht einigen konnten, waren sie bereit, ein gemeinsames Ziel zu verfolgen, wenn es nur um Bulls Kulturmampf ging. Dies bestätigen Haugen und Cai (1992:62): „Wergeland og Welhaven var bitre motstandere i Norges kulturelle liv, men det er interessant å se at når de æret Ole Bull, kunne de stå sammen.“ Herresthal (1993:53) bezeichnet Bull als „bindeleddet mellom Wergelandstiden og den unge diktergenerasjon“. Hendriksen (2000:41) zufolge war Bull „en brobygger mellom Wergeland og Bjørnson i den nasjonale bevegelsen“.

5.1.2 Französische Februarrevolution

Das Revolutionsjahr 1848 ist als Wende in Ole Bulls Leben zu bezeichnen. Nachdem er die dramatischen Ereignisse in der französischen Hauptstadt miterlebt hatte, engagierte er sich immer öfter in politischen Angelegenheiten. Bereits vor seiner Anreise in Paris im Jahre 1831 war Bull an den politischen Entwicklungen in Frankreich interessiert und verfolgte aufmerksam die hiesigen sozialen Spannungen. Als die Revolution in Paris im Februar 1848 ausbrach und die Regierung des französischen Königs Louis Philippe beendet wurde, verließen die meisten norwegischen Künstler und Intellektuellen die französische Hauptstadt. Bull reagierte auf die Entwicklungen anders. Er unterbrach seine europäische Tournee und eilte Ende Februar nach Paris, um an den Tumulten teilzunehmen. Er sympathisierte mit den Aufrührern und gab Konzerte für Verwundete und Opfer der Revolution. Im Café *Danemarc*, das als Treffpunkt der in Paris ansässigen Skandinavier galt, stellte er eine Gruppe von 26 Norwegern zusammen, um der neu ausgerufenen Republik Ehre zu erweisen (vgl. Herresthal 1993:55). Die norwegische Delegation besuchte am 15. März die provisorische französische Regierung, und Bull übergab deren Premierminister Alphonse de Lamartine eine rein norwegische Flagge (ohne die Union-Marke in der Ecke) mit der Inschrift „La Norvège“ (vgl. Herresthal 2007:368). Bulls Engagement in Paris rief Empörung bei den norwegischen konservativen Unionspolitikern einerseits und Begeisterung bei den liberalen Studenten und Künstlern andererseits hervor.

Die Revolution in Frankreich bewog zahlreiche norwegische Künstler, die im Ausland (v. a. in Deutschland) tätig waren, dazu, in ihr Heimatland zurückzukehren, obwohl sie anderswo in Europa deutlich größere künstlerische Freiheit gehabt hätten. So wurde Christiania um die Mitte des 19. Jahrhunderts zum Zentrum eines reichen Künstlermilieus, und es wurden optimale Bedingungen für die Entstehung norwegischer Kunst geschaffen. Herresthal (2009:43) hebt v. a. die norwegischen Maler als eine der wichtigsten Triebkräfte bei der Verbreitung nationaler Gedanken hervor. Einer von ihnen war Hans Gude, der die Idee hatte, eine Vereinigung zu gründen, um alle Künstler in Christiania unter einen Hut zu bringen (vgl. Herresthal 2009:20). Diese Gruppe von etwa 40 Dichtern (u. a. Vinje), Malern (u. a. Gude, Tidemand) und Schriftstellern (u. a. Asbjørnsen, Moe, Landstad) bot für Bull einen wichtigen Stützpunkt im Kampf für die nationale Freiheit seiner Heimat. Nachdem Bull im November 1848 in Christiania ankam, wurde er von den norwegischen Behörden verdächtigt, revolutionäre Gedanken unter der Bevölkerung zu verbreiten, und

von der Polizei verfolgt. Die Ermittler waren der Meinung, dass er „ikke var noen politisk strateg [...], men Bulls utrolige evne til å oppildne og begeistre kunne i en gitt situasjon være farlig nok“ (Herresthal 2009:32).

Für Bull waren die Februarrevolution und die Werte, die sie symbolisierte, von zentraler Bedeutung. Er sympathisierte mit allen unterdrückten Ethnien und kleineren Nationen in Europa und unterstützte diese in deren Freiheitskampf gegen die Oberherrschaft. Es soll jedoch betont werden, dass Bulls Einstellung zu sozialpolitischen Fragen einigermaßen ambivalent war. Obwohl er mit den sozioökonomisch benachteiligten Klassen sympathisierte, war er selber finanziell unabhängig und genoss eine hohe gesellschaftliche Stellung. Zur Illustration kann die Tatsache dienen, dass er 1838 vom norwegisch-schwedischen König Karl Johann zum Ritter geschlagen wurde. Während er sich bemühte, seinen Titel zu vertuschen, wenn es um den Kampf gegen die schwedische Oberherrschaft ging, prunkte er mit dem Orden bei seinen ausländischen Tourneen und verlangte, entsprechend ange redet zu werden.

5.1.3 Der Skandinavismus

Der Skandinavismus war eine ursprünglich kulturelle Bewegung, die Ende 18. Jahrhunderts entstand, und die im Laufe des 19. Jahrhunderts auch im politischen Bereich Fuß fasste. Es handelte sich dabei um eine Strömung, die engere Zusammenarbeit zwischen den einzelnen skandinavischen Ländern bzw. sogar deren Vereinigung forderte. Somit stellte der Skandinavismus eine entgegengesetzte Bewegung zum norwegischen Nationalismus dar. Thorkildsen (2014:266) bezeichnet ihn als „semi-nationalism with a cultural and a political goal“. In Norwegen war der Skandinavismus v. a. in den 1840er und 1850er Jahren sehr populär. Dementsprechend wurden die Norweger in Befürworter des Skandinavismus einerseits und Patrioten andererseits aufgeteilt. Es soll jedoch betont werden, dass der Skandinavismus in Norwegen viel mehr von den Akademikern, Künstlern und Studenten vertreten wurde und weniger von den Politikern. Die panskandinavische Bewegung nahm ihr endgültiges Ende während des Deutsch-Dänischen Krieges 1864, als im Konflikt um Schleswig-Holstein weder Norwegen noch Schweden Dänemark zur Hilfe kam.

Bull war im Grunde genommen gegen den Skandinavismus und unterstützte den norwegischen Nationalismus. Nachdem Kristofer Janson in einem Vortrag in den 1870er Jahren in Madison von „Skandinaviern“ gesprochen hatte, reagierte Bull empört: „Kem va det du

snakket te igaar? Skandinaver? Ka e de for slags folk? Eg kjenner di ikkje. Bur de paa maanen kanskje?“ (Janson in Herresthal 2007:251) Bull kritisierte ebenfalls Hans Christian Andersens Schrift *Jeg er en Skandinav* (1837) und proklamierte am 10. Dezember 1848 am Treffen norwegischer Künstler in Christiania: „Eg er ingen skandinav!“ (Bull in Linge 1953:172)

Bulls Verhältnis zu dieser Bewegung war allerdings ambivalent. Allgemein ist zu behaupten, dass er keine Vorbehalte gegen Schweden bzw. Dänemark und die schwedischen bzw. dänischen Künstler hatte. Er trat an zahlreichen Festabenden dänischer und schwedischer Studenten in Uppsala, Lund und Kopenhagen auf, an denen der Skandinavismus gefördert wurde. 1860 finanzierte er das Monument eines der bedeutendsten schwedischen Freiheitskämpfer des 15. Jahrhunderts, Engelbrekt Engelbrektssons (vgl. Herresthal 2009:327). Bull wurde von einer Reihe dänischer und schwedischer Könige verehrt und hatte gute Beziehungen zu ihnen. Des Weiteren unterstützte er mehrere schwedische Künstler, z. B. soll er die junge schwedische Sängerin Jenny Lind dem schwedischen König vorgestellt und ihr zu einem Stipendium verholfen haben (vgl. Herresthal 2007:48). Ferner widmete er eine seiner bekanntesten Kompositionen, *Norges Fjelde*, dem schwedischen Diplomaten Carl Gustaf Löwenhielm, der Bull den Weg in die Pariser Salon-Gesellschaft ermöglicht hatte und selbst Amateurgeiger war. Wenn es jedoch um Politik ging, war Bull eindeutig Befürworter der norwegischen Unabhängigkeit.

5.2 Institutionenbildung als kulturstiftendes Phänomen

Kulturelle Institutionen, die als Medium der nationalen Werte und der traditionellen Kultur dienen und der breiten Öffentlichkeit frei zugänglich sind, sind als nationale Symbole zu betrachten (siehe Kapitel 2.3). In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in Norwegen beinahe keine öffentlichen Institutionen, die diese Kriterien erfüllten. Die wenigen Versuche, solche Einrichtungen zu gründen, scheiterten in der Regel kurz nach deren Eröffnung wegen ungenügender finanzieller Mittel, Mangel an Expertise und fehlender Kommunikation mit der Öffentlichkeit. Die prominentesten kulturellen Vereine *Det harmoniske Selskab* (1765) und *Det dramatiske Selskab* (1794) waren elitäre Gemeinschaften ausschließlich für Männer. Ihre Vorstellungen waren nicht für die gesamte norwegische Bevölkerung gemeint, sondern für einen geschlossenen Kreis der Angehöriger, deren Familienmitglieder und Beamten (vgl. Selvik 2010:19f.). Obwohl sie sich großer

Popularität unter ihren Mitgliedern erfreuten, können sie wegen ihrer Verschlossenheit nicht als nationale Institutionen zur Vermittlung von kulturellen Inhalten betrachtet werden. Bulls drei bedeutendste Versuche, kulturelle Institutionen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen lenkten in der Regel große Aufmerksamkeit auf sich.

5.2.1 *Det norske Theater* in Bergen

Det norske Theater war für die norwegische Nationalbewegung von zentraler Bedeutung. Bull stellte sehr früh in seiner Karriere fest, dass nicht nur Lieder mit patriotischem Unterton politische Kraft besaßen. Ebenso sei das Theater als Ort des Treffens und des kulturellen Austauschs für die Nationsbildung unentbehrlich. Auch Wergeland sprach vom sog. „Massens Kultiveren“, in dessen Prozess Theater eine zentrale Rolle spielen sollte (vgl. Sejersted 1978:317). Da die Mehrheit der norwegischen Bevölkerung analphabetisch war, konnte die dramatische Kunst ein Sprachrohr der Patrioten zur Verbreitung ihrer nationalen Ideen darstellen: „Since the bulk of the populace was illiterate, the best way to educate it to new nationalistic ideals until such time as it learned to read was by spectacle and sound [...].“ (Senelick 1991:2)

Die dramatische Kunst steckte in Norwegen anfangs des 19. Jahrhunderts in den Kinderschuhen und hatte kaum eine Tradition, auf die sie zurückblicken konnte. In Norwegen gab es keine Aristokratie, die die dramatische Kunst unterstützen konnte, wie es in anderen europäischen Ländern der Fall war. Die anfängliche Entwicklung der Theaterszene in Norwegen reicht in die 1780er Jahre zurück, als erste dramatische Amateurvereine entstanden. Diese waren in Norwegen bis 1850 sehr beliebt. Laut Andersen (2011:89) hatten einige Vereine in kleineren Städten bis an 300 Mitglieder, in Bergen und der Hauptstadt sogar bis zu 500 Mitglieder. Das erste öffentliche Theater in Norwegen wurde im Januar 1827 in der norwegischen Hauptstadt vom Schauspieler und Tänzer schwedischer Abstammung Johan Peter Strömberg gegründet (vgl. Andersen 2011:90). Ursprünglich wollte Strömberg – genauso wie Bull mehrere Jahre später – ausschließlich norwegische Schauspieler einsetzen und Theaterstücke nur auf Norwegisch aufführen, stellte jedoch bald fest, dass dies praktisch unmöglich war: „Han hadde hatt tanker om å skape et norsk nasjonalteater, men det ble for dilettantisk, og danske skuespillere ble ansatt. Danskeperioden ved Christiania Theater skulle vare helt fram til 1860-årene.“ (Sejersted 1978:316) Bereits im Jahre 1828 musste das von Strömberg gegründete Theater wegen seiner finanziellen Lage geschlossen

werden. 1835 wurde im selben Gebäude das *Christiania Offentlige Theater* gegründet, brannte aber bereits im selben Jahr nieder (vgl. Sejersted 1978:316). 1837 wurde es jedoch auch dank Bulls finanzieller Unterstützung unter dem Namen *Christiania Theater* wiedereröffnet (vgl. Pikkannen 2010:215). Die breite Öffentlichkeit hatte zu dieser Zeit allerdings kein Interesse am Theater (vgl. Andersen 2011:90). Dies ist u. a. auch damit zu begründen, dass das Theater – mit dänischen Schauspielern und Dänisch als Aufführungssprache – mit dem nationalen Gedanken nicht übereinstimmte. Der dänische Einfluss verlangsamte sogar den Prozess des Formens von norwegischer nationaler Identität: „The Danish influence on Christiania Theater was accordingly an obstacle to the process of refining a distinctive national identity.“ (Andersen 2011:94)

Bull ist als Pionier auf dem Gebiet des norwegischen Theaters zu betrachten. Senelick (1991:6) weist darauf hin, dass „it was not until the Bergen playhouse was opened in 1850 that a theatre could be called programmatically Norwegian“. Mit dem Gedanken, ein norwegisches Theater zu gründen, beschäftigte sich Bull lange vor der Eröffnung des Theaters in Bergen. Er wollte den Norwegern eine gepflegte Theaterkultur wie etwa jene in Paris und anderen europäischen Städten beibringen. 1848 kam er aus Paris nach Norwegen zurück, und zwar mit der Absicht, zur nationalen Handlung in der Kunst und Politik zu inspirieren. Ausschlaggebend für die Entwicklung in den darauffolgenden Jahren war das zur Ehre Bulls organisierte Treffen norwegischer Künstler am 10. Dezember 1848, bei dem eine feierliche Rede von Andreas Munch gehalten wurde.⁴⁹ Bull erzählte vom französischen Premierminister Lamartine und von seinen Plänen für die Zukunft Norwegens. Er spielte die *Marseillaise*, huldigte der französischen Februarrevolution und sprach seinen Wunsch aus, in Norwegen eine republikanische Staatsform einzuführen. Zu dieser Angelegenheit komponierte er das Lied *Et Sæterbesøg*.⁵⁰ An diesem Treffen ließ er sich zum ersten Mal öffentlich hören, dass er ein nationales Theater gründen wollte, in dem nur norwegische Schauspieler tätig wären und norwegische Musik gespielt würde. Das Ziel der Veranstaltung beschreiben Haugen und Cai (1992:101) wie folgt: „Meningen var å markere de spede spirer av nasjonalfølelse hos nordmennene; en erklæring om deres uavhengige ånd i forholdet til Sverige og Danmark.“ Dem Treffen am 10. Dezember folgte eine Reihe von Konzerten Bulls mit Torgeir Augundsson, an denen sie Volksmusik spielten, und die sich

⁴⁹ Diese Rede ist in Vik (1890:262f.) zu finden.

⁵⁰ Das Lied trug ursprünglich den Titel *Den 10de December*. Später wurde es mit Text von Moe versehen und zu *Sæterjentens Søndag* umbenannt. Es ist eine der bekanntesten Kompositionen Bulls heutzutage.

bei der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreuten (siehe Kapitel 5.3.1). Die Konzerte wurden üblicherweise durch Gedichte und sog. „tablåer“ – i. e. von Musik und Gedichten begleitete Bilder – ergänzt.

Als den Durchbruch der Nationalromantik in Norwegen bezeichnet Herresthal (1993:82) das Festival für norwegische Kunst Ende März 1849. An dieser Veranstaltung nahmen viele berühmte norwegische Künstler teil – so auch Bull. Der Prolog zum Festival wurde von Welhaven verfasst, es wurden Gedichte von Moe und Munch vorgetragen, Lindemans *Folkeviser* vorgesungen und Gemälde von Tidemand und Gude – beispielsweise das populäre Bild *Brudeferden i Hardanger* – vorgezeigt.⁵¹

Ursprünglich wollte Bull das Theater in der norwegischen Hauptstadt errichten, stellte jedoch schnell fest, dies sei wegen der starken dänischen Traditionen unmöglich. Deswegen fiel die Wahl auf seine Heimatstadt Bergen. Der Misserfolg des *Christiania Theater* nahm Bull als Beispiel dafür, dass es nicht möglich war, nationale Kunst mit dänischen Schauspielern zu entwickeln. Diese reisten oft zurück nach Dänemark, sobald sie gut genug geworden waren, um mit den Schauspielern in ihrer Heimat in Konkurrenz zu treten (vgl. Herresthal 2009:117). Bull verwendete in seinen öffentlichen Reden Begriffe wie „ikkenasjonalt teater“ und „de fremmede kunstnere ved teatret“, die auf Wergelands radikale nationalistische Rhetorik vermuten lassen und später von Bjørnson und Vinje übernommen wurden (vgl. Herresthal 1993:64). Ein ausschließlich norwegisches Theater mit norwegischen Schauspielern und Norwegisch als Aufführungssprache zu errichten, war allerdings ein höchstambitioniertes Projekt. Zu dieser Zeit gab es in Norwegen keine professionellen Schauspieler. Überdies gab es kaum norwegische Dramatiker und daher fast keine norwegischen Werke, die aufgeführt werden konnten.

Nachdem Bull im Sommer 1849 nach sechs Jahren Abwesenheit nach Bergen kam, traf er auf große Bereitschaft vonseiten der hier tätigen Künstler und Theaterenthusiasten, u. a. seines eigenen Bruders Edvard Bull und des Theologen und Malers Fritz Jensen (mit eigenem Namen Fredrik Nicolai Jensen). Vom Sommer 1849 bis zum Frühling 1851 widmete sich Bull seinem Theater-Projekt. Das folgende Zitat Bulls bezeugt, wie bedeutsam das Unternehmen für ihn war: „Men betænk, kjære Félicie! – det er nødvendigt for den natio-

⁵¹ Bull stand Tidemand Modell für den Geiger auf diesem berühmten Bild norwegischer Malerkunst (vgl. Bull 1940:456).

nale Ære at fuldende Værket – og Værket vil bestaa, det er et nationalt Monument!“⁵² In dieser Zeitperiode musste Bull auf längere Konzerttourneen verzichten. Um das Theater am Laufen zu halten, musste er jedoch durch kürzere Konzertreisen (v. a. durch Deutschland) Geld verdienen. Als Ort für diese kulturelle Institution wählte er das 1799-1800 errichtete Theatergebäude des hiesigen dramatischen Vereins *Det dramatiske Selskab*. Zunächst wurde ihm diese vermietet und im April 1850 gegen 2.800 Specietaler als Eigentum überlassen (vgl. Herresthal 2009:88). Es muss betont werden, dass sich das fast 50 Jahre alte Gebäude in einem desolaten Zustand befand. Bull ließ das Objekt reparieren und eine zentrale Heizung installieren, damit die Besucher keine Mäntel tragen mussten.

Sein energischer Einsatz fand ein großes Echo in der liberalen Presse seiner Heimatstadt: „*Bergens Stiftstidende* hadde bestemt seg for å være Ole Bulls talerør og startet med å formidle hans politiske og patriotiske synspunkter.“ (Herresthal 2009:55) Im Juli 1849 wurde in den lokalen Zeitungen eine Anzeige veröffentlicht, um die Schauspieler- und Musikerposten für das neue Theater zu besetzen.⁵³ Die Postenbesetzung wurde Fritz Jensen überlassen, dem in Bulls Abwesenheit die Rolle des Theaterdirektors anvertraut wurde. Als Ergebnis wurde ein Ensemble von acht Schauspielern und fünf Schauspielerinnen zusammengestellt, unter ihnen auch der damals 17jährige Johannes Brun, der später zu dem erfolgreichsten norwegischen Schauspieler des 19. Jahrhunderts werden sollte. Mit dem Theaterensemble probte Jensen in den darauffolgenden Monaten intensiv. Smith (1947:79) zufolge war es für das Theater sogar förderlich, dass Bull bei den anfänglichen Proben in den ersten Tagen des Theaters nicht anwesend war:

It is fortunate for the Norwegian theater that Jensen, and not Ole Bull, was made responsible for forming that first acting company, for Bull's patience would not have survived the first day of trying out the motley crowd of people who clamored insistently for a chance to demonstrate their talents.

Nachdem Bull von seiner Tournee zurückgekehrt war, übte er sowohl mit dem Orchester als auch mit den Amateurschauspielern. Es ist bemerkenswert, dass er den Theaterbetrieb mit seinem eigenen Geld finanzierte.⁵⁴ Das ambitionierte Projekt nahm einen erfolgreichen Anfang und wurde von vielen Künstlern unterstützt. Am 21. November 1849 waren die

⁵² Das Zitat stammt aus einem Brief an seine Frau Félicie von November 1849 und ist in Bull (1881:375) zu finden.

⁵³ Der ganze Text der Anzeige ist in Blanc (1884:15) zu finden.

⁵⁴ Laut Hendriksen (2000:94) bekamen die Schauspieler bis zu 15 Specietaler im Monat (ca. 3.000 Norwegischer Kronen), während die Schauspielerinnen nur die Hälfte davon erhielten.

Vorbereitungen für die Theatereröffnung soweit gekommen, dass die erste öffentliche Generalprobe für etwa 400 Zuschauer veranstaltet werden konnte. Zu dieser Angelegenheit komponierte Bull eine Ouvertüre, die er mit folgenden Worten beschrieb:

Det er en allegori som representerer Norges Ånd (patriotismen, nasjonalfølelsen) som frigjør Kunstens Ånd som hittil var holdt innesperret i fjellet, og som nu avdekker kunstens rikdommer foran folket, som i sin tur gjenkjenner dens guddommelige kilde og ber om dens beskyttelse [...].⁵⁵

Das Programm der Generalprobe bestand aus Holbergs Komödie *Henrik og Pernille* mit Johannes Brun in der männlichen Titelrolle, Teilen von Mozarts *Jupiter-Symphonie* und Bulls Komposition *Et Sæterbesøg*. Nach der Generalprobe schrieb Bull hochgestimmt an seine Frau: „Resultatet var overraskende! Selv motstanderne sa seg ikke bare overrasket, men også overbeviste om at der fantes talenter av en så førsteklasses art at man aldri hadde sett deres like hos alle de danske skuespillertroppene.“⁵⁶

Am 2. Januar 1850 wurde das Theater als *Det norske Theater* offiziell eröffnet. Die Eröffnungsnacht stellte einen großen Erfolg dar. Auf dem Programm waren Beethovens Ouvertüre *Egmont*, Bulls *Et Sæterbesøg*, Mozarts *Jupiter-Symphonie* und Holbergs Komödie *Den Vægelsindede*. Bulls Entschlossenheit und Sehnsucht nach Erfolg des Theaters sind in folgendem Brief an Félicie spürbar: „Jeg arbeider meget; men jeg føler mig ikke frisk, og jeg kan næsten intet spise. Jeg gaar sjeldent ud andetsteds end til Theatret. Jeg komponerer for en Del om Natten; men det kommer ikke an paa en Smule Arbeide, naar jeg blot kan vække mine Landsmænd.“⁵⁷ Am 13. Januar 1850 wurde Wergelands Theaterstück *Fjeldstuen* uraufgeführt – „det første eksemplet på et nasjonalt syngespill med en norsk farge i både tekst og tone“ (Herresthal 2009:73) – das früher vom dänisch geprägten *Christiania Theater* abgelehnt worden war. Im März und April fanden im Theater Konzerte statt, an denen Bull zusammen mit Myllarguten auftrat (siehe Kapitel 5.3.1). In der ersten Saison stammten nur zwei von insgesamt sechzehn aufgeführten Stücken von norwegischen Autoren, nämlich von Holberg und Wergeland. Die Kartenpreise waren günstig, denn Bull sah das Theater als einen Ort zur Bildung für alle sozialen Schichten an. Hohe Besucherzahlen und der allgemeine Erfolg der ersten paar Vorstellungen waren für alle Skeptiker überra-

⁵⁵ Das Zitat stammt aus einem Brief an seine Ehefrau von November 1849 und ist Herresthal (2009:63) zu entnehmen.

⁵⁶ Der ganze Brief ist in Herresthal (2009:63) zu finden.

⁵⁷ Der Brief ist Bull (1881:377) zu entnehmen.

schend. Der Literatur- und Kunsthistoriker Lorentz Dietrichson, der zunächst zu den Zweiflern gehörte, behauptet in seinen Memoiren Folgendes:

Findes der nogen, der har forenet alle Bergenserne Hovedegenskaber med disses Feil og disses Dyder i sin Personlighed, og som ved sin geniale Evne har formaaet at bringe de elskværdige Egenskaber til at forson Feilene, saa er det Ole Bull, og det var netop han, der nu paa en saa fremtrædende Maade skulde grike ind i vort Liv der borte og for en Tid løfte det op i en Sfære, der laa hævet over Dagliglivet. (Dietrichson in Herresthal 2009:58)

Nach der anfänglichen Euphorie musste sich das Theater jedoch mit verschiedenen Problemen auseinandersetzen, v. a. mit finanziellen Schwierigkeiten und der steigenden Anzahl von konservativen Widersachern. Nach der ersten Saison wurde Bull bewusst, dass der Theaterbetrieb kostenaufwendiger war als er vermutet hatte. Er schrieb über seinen Einsatz an seine Frau Folgendes: „Saa mange Affærer og Plager her, at det virkelig er et Mirakel, jeg ikke bukker under. Men saalænge jeg kan, vil jeg arbeide til min sidste Blodsdraabe for det guddommelige Prinsip – Friheden.“⁵⁸ Er entschied sich, das Storting um finanzielle Unterstützung zu ersuchen. Dabei half ihm der Schriftsteller Jonas Lie, der das Ersuchen schriftlich formulierte (vgl. Herresthal 2009:116). Der Brief an das norwegische Parlament wurde Anfang September 1851 im *Morgenbladet* gedruckt. Er fängt wie folgt an:

Under selvstændig Udvikling af Folkeaanden indtoge vore Forfædre en i Oldtiden udmærket Rang blandt Europas Folkeslag. Under selvstændig Udvikling af den samme Folkeaand, der, skjønt kuet gjennem Aarhundreder ved ydre Paavirkninger, dog endnu kraftig og eindommelig er gaaet i Arv til os, ville ogsaa vi i Fremtiden kunne indtage en betydende Plads blandt Nationerne. Thi om vi end ikke ved vores materielle Kræfter kunne opnaa samme Rang som Oldtidens Nordmænd, er dog Intet iveau for, at vi ved Udviklingen af vores aandelige Kræfter træde i Skranken med andre Folkeslag og derved vinde en Anerkjendelse, som vil danne et at de sikkreste Værn saavel for vores matrielle Interesser som for vor nationale Ære og Selvstændighed.⁵⁹

Der Antrag auf finanzielle Unterstützung des Theaters wurde am 2. September 1851 im Storting behandelt. Bull bat um einen jährlichen Zuschuss in der Höhe von etwa 2.000 Specietalern. Die Abgeordneten lehnten hingegen jedwede Förderung ab. Der führende Vertreter der Bauern im Parlament Søren Jaabæk begründete die Entscheidung wie folgt: „Kan man ikke opretholde Nationaliteten og Sproget paa anden Maade, saa faar det gaa sin Vei. At Ole Bull har bragt Norges Navn rundt i Verden, kunde dog ikke være Grund til paa denne Maade ligesom at betale ham for det.“ (Jaabæk in Linge1953:198) Sowohl Bull als auch seine Unterstützer waren von der Entscheidung des Storting sehr enttäuscht. Als

⁵⁸ Das Zitat stammt aus einem Brief von Mai 1850 und ist Bull (1881:380) zu entnehmen.

⁵⁹ Der gesamte Brief ist Blanc (1884:81ff.) zu entnehmen.

Reaktion darauf schrieb Vinje ein Gedicht mit dem Titel *Til Ole Bull*, dessen Anfangsverse wie folgt lauten:

Hvad svare Norges valgte Mænd?
Gaa med din Sang, dit Spil.
Paa Gaden kan du gjerne staa
og der din Fele gnage paa;
men vi ei lytte vil.

Hvad nyter Sang og Poesi?
Og Skuespil – O, Gru!
Det skaffer ikke Sild og Brød,
ei Melk til sorten Havregrød.
Det er min Mening, du.⁶⁰

Um dem Theater zu helfen, veranstaltete eine Gruppe von Studenten aus Christiania – u. a. Vinje und Ibsen – im Oktober 1851 ein Festival. Zu diesem Anlass schrieb Vinje das Bull gewidmete Gedicht *Velkommen til os være du Moders bedste Søn!* Das Festival machte zwar den Einsatz Bulls noch sichtbarer, brachte dem Theater jedoch nur die geringe Geldsumme von 300 Specietalern. Für die weitere Entwicklung des Theaters war das Festival aus einem anderen Grund von besonderer Bedeutung. Bei dieser Angelegenheit lernte Bull nämlich den damals 23jährigen Studenten Henrik Ibsen kennen, von dem der Prolog zum Festival geschrieben und gehalten wurde.⁶¹ Bull wurde von der Rede des jungen Dramatikers gleich begeistert und entschloss sich, ihm die Stellung des künstlerischen Leiters in *Det norske Theater* anzubieten. Seine Bedingung war, Ibsen solle mindestens ein Theaterstück pro Jahr schreiben (vgl. Herresthal 2009:126). Ibsen nahm das großzügige Angebot an, und in den darauffolgenden Jahren wurden Ibsens Dramen *Sankthansnatten* (1853), *Fru Inger til Østraat* (1855), *Gildet på Solhaug* (1856) und *Olaf Liljekrans* (1857) in Bergen uraufgeführt. Bull hatte somit einen großen Einfluss auf die Karriere Ibsens.

Die Theaterführung musste sich neben den finanziellen Problemen mit anderen Unannehmlichkeiten auseinandersetzen. Hervorzuheben ist der Gerichtsverfahren gegen die Polizei in Bergen. Diese bestand nämlich darauf, dass jede Theatervorstellung aus Sicherheitsgründen unter Polizeiaufsicht stattfinden muss, und beanspruchten bei jeder Vorstellung eine ganze Reihe reserviert zu bekommen. Bull beschloss, die überspannten Anforderungen der Polizei nicht zu erfüllen, wodurch er einen langwierigen Prozess begann, der bis vor das norwegische Höchstgericht kam (vgl. Ulvund 2010:52). Bulls Advokat Bernhard Dunker brachte in seiner Verteidigungsrede folgende Argumente vor:

⁶⁰ Vinjes Gedicht erschien im September 1851 im *Morgenbladet*. Das ganze Gedicht ist in Linge (1953:199) zu finden.

⁶¹ Ein Teil des Prologs ist in Blanc (1884:102) zu finden.

Jeg kan ikke slutte uden at udtale min dybe Beklagelse over, at en Autoritet af saadan Vigtighed som Politiet i Bergen, skal have forløbet sig i en saa bedrøvelig Grad. Og dobbelt maa jeg beklage; at disse Misgreb have ærgret, haanet og forfulgt en Mand som Ole Bull [...]. (Dunker in Ulvund 2010:67)

Obwohl Bull von der Anklage freigesprochen wurde, kostete ihm der Fall viel Kraft und Energie. Außerdem wurde die Reputation des Theaters beschädigt, weswegen immer weniger Menschen an dessen Vorstellungen interessiert waren. Nach dem Freispruch blickte Bull auf den komplizierten Prozess mit folgenden Worten zurück:

Jeg har følt meg svært uvel på grunn av alle affærerne som nærmest kommer dettende ned fra skyene, [...] men ingen seier uten kamp og saken gjelder friheten, mot despotisme og forsløving men om jeg ble ordentlig syk, vet jeg sannelig ikke hva som ville skje, for det trengs en erfaren hånd og en sterk vilje [...].⁶²

Gegen das Theater waren auch diejenigen, die sich wünschten, die einzelnen Rollen mit dänischen Schauspielern zu besetzen und die Dramen auf Dänisch aufzuführen. Ihr Hauptargument lag darin, dass das Dänische viel weicher und eleganter als das starke und grobe Norwegisch sei. Welhaven soll sich dazu wie folgt geäußert haben: „Det norske Sprog er haardt og kantet... Ja saa stygt at selve Fædrelandskjærligheden paabyder os at afslibe det.“ (Welhaven Linge 1953:183) Das Publikum war an das Dänische gewöhnt, wie es einem Artikel aus der Zeitung *Bergenske Blade* zu entnehmen ist:

Det første Forsøg med en indenlandsk Scene, nu da vi saa længe ere vante til rutinerede Kunstnere i det Fag, vil høist sandsynlig falde middelmaadig ud, da man ikke i en Hast skaber Kunstnere... At der dog gives Mange, som vante til den danske Dialekts større Smidighed og Lethed, ville finde Anstød i den norske Dialekt, dette kan man forud vide.⁶³

Die Bergener Bevölkerung war zu dieser Zeit zu konservativ, um sich mit Bulls Ideen identifizieren zu können. An ihren Gewohnheiten festhaltend, traten die Menschen an jede Änderung mit Zweifeln heran. Obwohl sie auf Bull stolz waren und sich gern von revolutionären Gedanken erzählen ließen, waren sie nicht bereit, sich von den konventionellen Schienen zu befreien. Es waren eben die konservativen und kleinbürgerlichen Ansichten, die manch einen Künstler dazu brachten, Norwegen zu verlassen: „Kommentarene under debatten viser et nasjonalt syn på kunst som også senere fikk mang en norsk kunstner til å vende hjemlandet ryggen.“ (Herresthal 2009:118)

⁶² Das Zitat stammt aus einem Brief an Bulls Ehefrau von Februar 1850 und wurde Herresthal (2009:84) entnommen.

⁶³ Das Zitat stammt aus einem Artikel aus der Zeitung *Bergenske Blade* (26. Juli 1849). Es ist in Herresthal (2009:57) zu finden.

Auch Bull verließ enttäuscht und desillusioniert seine Heimat. Diesmal fuhr er im November 1851 via Hamburg, Amsterdam, London und Liverpool wieder einmal in die USA. Seine Frustration kommt in einem Brief an den Bruder Edvard zum Ausdruck: „Man bør ikke drukne sig i Patriotisme. Slemt har mine Landsmænd agtet mine Bestræbelser for Dem. [...] [M]ed lettet Hjerte forlader jeg Norge – gjør Du ligesaa [...].“⁶⁴

Nach seiner Rückkehr im August 1857 befand sich *Det norske Theater* in einem katastrophalen Zustand. Ibsen hatte Bergen verlassen und war nach Christiania zurückgekehrt, wo er Direktor des *Christiania Norske Theater* wurde. Von der Kurzsichtigkeit seiner Landsleute enttäuscht, verließ er allerdings einige Zeit später Norwegen für 27 Jahre. Ibsen war nicht der einzige, der dem Theater in Bergen den Rücken kehrte. Da die Schauspieler über längere Zeit hinweg kein Honorar bekamen, reisten sie ebenfalls nach Christiania. Darüber hinaus stammten die meisten gespielten Stücke nach wie vor von dänischen Autoren und wurden daher auf Dänisch aufgeführt. Die Ursache dafür lag erstens darin, dass in der Zwischenzeit nur wenige norwegische Dramen geschrieben worden waren, zweitens handelte die Theaterführung einigermaßen eigenmächtig, wenn es um Bulls kompromisslose Richtlinien ging. Dieser verlangte z. B., dass alle Werke nicht-norwegischer Autoren ins Norwegische übersetzt werden mussten und alle Schauspieler sowie Angestellte des Theaters „indfødte Nordmænd“ sein mussten.⁶⁵ Die Führung wollte z. B. einen deutschen Geiger einsetzen oder einer norwegischen Schauspielerin einen Studienaufenthalt in Deutschland bezahlen, was Bull ablehnte (vgl. Herresthal 1993:140). Bull geriet wegen seiner Unbeugsamkeit in Streit mit der Theaterführung, die seine Konzerte in Bergen boykottierte, indem sie Menschen bezahlte, die Bull auspeifen sollten. Die Konflikte zwischen Bull und der Theaterführung wurden vermutlich auch dadurch verursacht, dass Bull kaum praktische Erfahrung mit dem Betrieb einer solchen kulturellen Institution hatte. Im November 1857 erlöste schließlich Bull die Führung des Theaters und widmete sich intensiv der Rettung desselben, obwohl das Ende des Theaters unausweichlich schien. Ulvund (2010:70) versteht den Prozess gegen das Theater in Bergen als Kampf zwischen konservativen und radikalen Kräften sowohl im politischen als auch kulturellen Bereich:

⁶⁴ Der Brief von Januar 1852 ist in Herresthal (2009:132) zu finden.

⁶⁵ Alle Richtlinien des Theaters sind in Blanc (1884:111f.) zu finden.

Kampen mot Ole Bull sitt teaterprosjekt må [...] sjåast i samband med ein kultur-konservativ kamp mot kulturradikal norskdomspolitikk. Dermed kan rettssaka mot Bull også setjast inn i ein konservativ-radikal konfliktdimensjon med forgreiningar både innan den politiske og kulturelle sfæren.

Um sein Projekt am Laufen zu halten, ließ Bull im November 1857 den damals 25jährigen Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) aus Christiania holen. Bull war bekannt, dass sich der junge Dramatiker und Schriftsteller stark für die norwegische Sprache und die Unabhängigkeit seines Landes einsetzte. Zwischen den beiden Künstlern entwickelte sich in den darauf folgenden Jahren eine enge Freundschaft: „[S]iden Wergelands død fantes det nok ikke noen nordmann som Ole Bull kjente sig så åndsbeslektet med som Bjørnson.“ (Bull 1940:464)⁶⁶ Kurz bevor Bjørnson als Theaterdirektor angestellt wurde, schrieb dieser Erzählungen *Synnøve Solbakken* und *Arne*, die er Bull widmete. Für Bjørnson war die Anstellung als Theaterdirektor eine einzigartige Möglichkeit, die nationalen und kulturellen Ideen durchzusetzen. Diesen Ideen verlieh er auch als Theaterkritiker sowie als Redakteur in *Bergensposten* Ausdruck. Bjørnson erwies sich als viel geeigneterer Lehrer und Instrukteur der Schauspieler als sein Vorgänger Ibsen.

Seit Februar 1858 musste das Theater erneut mit finanziellen Problemen kämpfen. Um Kapital zu verdienen, begab sich Bull auf weitere Konzerttourneen. Obwohl er aufs Neue das Storting um ökonomische Hilfe bat, wurde sein Ersuchen zurückgewiesen. Um das Theater zu unterstützen, nahmen Bull und Bjørnson am 17.-Mai-Fest 1859 in Bergen teil, bei welchem Bjørnson die erste große Rede in seiner Karriere hielt (vgl. Bagge 2010:156). Nach einem Festkonzert äußerte sich Bull über sein Verhältnis zum Theater wie folgt:

Det var engang en mann i London som vant en elefant; men derved kom han rent i knipe; han kunde ikke slippe den på gaten, det forbød politiet, for folk var bange for den; så den i hjel hadde han ikke hjerte til, han måtte altså fø den, så kostbart det enn falt ham. Mine damer og herrer! Jeg har vunnet en slik elefant, og da jeg likesom mannen i London hverken kan slippe den eller har hjerte til å slå den i hjel, må jeg altså fø den! (Bull in Bull 1940:460)

Anschließend strukturierte Bjørnson das Theater in eine Aktiengesellschaft um und gab ihm den Namen *Den Nationale Scene*. Bevor er jedoch mit weiteren Reformen anfangen konnte, bekam er eine lukrative Stelle als Chefredakteur der Zeitung *Aftenbladet* in der Hauptstadt angeboten und verließ Bergen im Sommer 1859. Mit Bull auf Konzerttournee und ohne Bjørnsens Leitung wurde das öffentliche Interesse am Theater immer geringer,

⁶⁶ Ole Bull war eine der norwegischen Persönlichkeiten, dank denen Bjørnson 1863 eine lebenslängliche Dichterpension bewilligt wurde (vgl. Bull 1940:464).

bis dieses am 17. Mai 1863 geschlossen wurde. Viele Schauspieler aus Bergen waren zu dieser Zeit bereits am in der Zwischenzeit gegründeten *Christania Norske Theater* (siehe Kapitel 5.2.2) tätig.

5.2.2 *Christania Norske Theater*

Eine weitere kulturelle Institution, die im engen Zusammenhang mit Bulls Engagement in Norwegen steht, ist das *Christania Norske Theater*. Die Gründung dieses Theaters ist als Protest der Studenten in der Hauptstadt gegen den Unwillen des Storting anzusehen, Bulls Theater in Bergen zu unterstützen. Es kann als Opposition gegen das einzige öffentliche Theater in Christiania – dem bereits behandelten *Christania Theater* (siehe Kapitel 5.2.1) – bezeichnet werden, das in seinem Repertoire lediglich dänische Bühnenwerke hatte und fast keine norwegischen Schauspieler einsetzen wollte. Das *Christania Norske Theater* wurde 1852 vom Studentenverband als dramatische Schule für zukünftige norwegische Schauspieler gegründet.

Bulls Beitrag in den ersten Jahren nach der Gründung lag darin, das Theater ökonomisch zu unterstützen, Schauspieler zu beschaffen und die Öffentlichkeit über den Theaterbetrieb in Kenntnis zu setzen.⁶⁷ Dabei arbeitete er eng mit Henrik Ibsen zusammen, der seit 1857 für die künstlerische Leitung des Theaters zuständig war. Ibsen war 1859 gezwungen, das norwegische Parlament um finanzielle Hilfe zu bitten. Genauso wie Bulls Ersuchen einige Jahre früher wurde auch Ibsens Antrag vom Storting zurückgewiesen. Um das norwegisch geprägte Theater in Christiania zu fördern, gab Bull mehrere Konzerte in norwegischen Städten, von denen jenes 1862 im Theatergebäude als das erfolgreichste zu bezeichnen ist. Er unterstützte die Orchestermusiker, die unterbezahlt waren und Instrumente von schlechter Qualität hatten. Bull stellte den Musikern neue Instrumente bereit und trug dazu bei, einen Pensionsfonds für sie zu errichten (vgl. Herresthal 2011:58). Ferner setzte er sich für die Zusammenlegung des dänischen und norwegischen Theaters in der Hauptstadt ein. In seinem Vorhaben stand ihm Bjørnstjerne Bjørnson bei, der 1857 Ibsen als Direktor des Theaters in Bergen ersetzt hatte. Nach einigen Jahren gelang es ihnen, das *Christania Theater* und das *Christania Norske Theater* unter einem Dach zu vereinen. Die Schauspiel-

⁶⁷ Z. B. gelang es Bull, Johannes Brun – der nach der Enttäuschung von *Det norske Theater* seit 1857 im *Christania Theater* tätig gewesen war – zu überreden, seine Karriere im *Christania Norske Theater* fortzusetzen.

häuser wurden am 15. Juli 1863 zusammengelegt. Bull spielte eine zentrale Rolle bei der Etablierung Bjørnsons als Intendant des neuen Theaters im Januar 1865 und half diesem weiter bei der Führung, v. a. was die musikalischen Fragen anging. Im *Christiania Norske Theater* wurden die Dramen von Ibsen, *Hærmændene på Helgeland* (1858), und Bjørnson, *Kong Sverre* (1861), uraufgeführt.

Die Zusammenlegung der beiden Theater war für die norwegische Nationsbildung von großer Bedeutung, denn es gab ab diesem Zeitpunkt nur noch ein öffentliches Theater in der Hauptstadt, und zwar eins, wo norwegische Dramen auf Norwegisch gespielt wurden. Dieses Theater kann als norwegisches Nationaltheater bezeichnet werden. Obwohl Bull keine offizielle Rolle im *Christiania Norske Theater* besaß, beeinflusste er die Entwicklung von diesem Theater stark.

Sowohl bei der Vereinigung der oben behandelten Theater als auch bei der Gründung der Norwegischen Musikakademie (siehe Kapitel 5.2.3) engagierte sich der im Herbst 1859 von Bjørnson und Ibsen gegründete Verband norwegischer Künstler und Politiker namens *Det Norske Selskab*. Dieser entstand nach dem Vorbild des 1772 in Kopenhagen gestifteten gleichnamigen Verbands norwegischer Studenten (siehe Kapitel 3.1). Das Ziel des Verbands war, optimale Bedingungen für die norwegische dramatische Kunst zu schaffen, sich für die Entstehung einer Kunsthochschule einzusetzen und die norwegischen Dichter und Komponisten im Ausland zu unterstützen (vgl. Herresthal 2009:315). Bull spielte in *Det Norske Selskab* eine zentrale Rolle. Laut Hendriksen (2000:123) war die Gesellschaft „helt avhengig av Bjørnsons, Ibsens og Bulls energi og kraft“. Weitere Mitglieder waren Aasmund Olavsson Vinje, Ludvig Mathias Lindeman, Johan Sverdrup, Jonas Lie und Rikard Nordraak.

5.2.3 Die Norwegische Musikakademie

Noch ein weiteres ambitioniertes Projekt Bulls im Zusammenhang mit kulturellen Institutionen Norwegens war der Gründungsversuch einer norwegischen Musikakademie. Bull wollte die Akademie mit der Absicht eröffnen, erstens den jungen norwegischen Adepten – die sich ansonsten um Ausbildung im Ausland hätten bewerben müssen – Unterricht anzubieten, und zweitens engere Zusammenarbeit zwischen den bestehenden norwegischen Künstlern zu fördern. Er wollte eine professionelle Institution gründen, „hvor Dillettantis-

men skal opløses og opfriskes til Kunst“ (Bull in Herresthal 2010:28). Auf diese Art wollte er optimale Bedingungen für die Etablierung norwegischer Kunstrichtungen schaffen: „Målet var å opprette et musikalsk og pedagogisk miljø, der kunstnerne kunne oppmunstre og veilede hverandre til å skape en genuin, nasjonal musikk.“ (Herresthal 2011:70) Sein endgültiges Ziel war es, die Musikakademie mit dem *Christiania Norske Theater* zu verbinden.

Bull war nicht die erste Person, die sich mit der Idee des Musikunterrichts in Norwegen beschäftigte. Nennenswert sind Bestrebungen des Gutbesitzers und ersten Staatsministers Norwegens Peder Anker. Dieser gründete im Jahre 1802 eine Schule in Bærum, die er 1809 um eine Musikabteilung erweiterte (vgl. Herresthal 1993:20). Inspiriert von Anker, wollte der Musikpädagoge Lars Roverud seine Landsleute über die Wichtigkeit von Musik- und Gesangunterricht an Schulen überzeugen und setzte sich für die Gründung eines norwegischen Musikinstituts in der Hauptstadt ein. Seine beiden Versuche (1816 und 1827) scheiterten jedoch wegen Unwilligkeit der norwegischen Ämter (vgl. Herresthal 1993:21).

Bull befasste sich mit der Gründung einer Musikakademie bereits vor seinem künstlerischen Durchbruch. Das erste Konzert für die Zwecke einer solchen Institution veranstaltete er schon im Oktober 1838 in Christiania (vgl. Herresthal 2007:73). Es dauerte allerdings noch lange danach, bis er genug Unterstützung bei den norwegischen Künstlern fand. Im Oktober 1862 wurde in der Wochenzeitung *Illustreret Nyhedsblad* ein Artikel von Jonas Lie im Namen Bulls veröffentlicht, wo das Bedürfnis nach einer norwegischen Musikakademie proklamiert wurde (vgl. Herresthal 1993:186). Ein Teil des Artikels lautet wie folgt:

Min Sag her i Verden er den *norske* Musik. Jeg er ikke Maler, ikke Billedhugger, ikke Literat. Jeg er Musiker. Og som saadan bør mit Folk tro mig, naar jeg siger, at jeg hører en forunderlig dyb og eiendommelig Sangbund skjælve inde i dets Bryst. Mit Livs Maal har været at faae sat Strenge paa den, saa den kan faae tale ud; saa dens dybe Røst kan tone ind under Tempelhallen, og som Norges *egen* Kirkemusik være Præsternes Ord til Menighedens Hjerter; saa den paa Valpladsen kan minde Landsforsvarerne om sin Arne; saa den kan lyde fra Orkestrene for at danne og gjøre sand vor norske Kunst, som ene paa dette Underlag kan reises; saa den kan klinge paa Pianoforterne rundt om i Landet ind i Familielivet, hvor disse Toner vil tale til Følelsen dannende og forædlende mer end alt Sprog i Verden, i Ynde og Forstaaelighed uovergaaeligt. Jeg har tilbragt mit Liv med Forsøg paa at klatre op af den samme nævnte graa Klippe som de andre norske Kunstnere, med at overvinde den denationaliserede musikalske Sands.⁶⁸

⁶⁸ Lies Artikel ist in Herresthal (2010:30) zu finden.

Auch dieses Mal wurde Bull von den norwegischen Behörden enttäuscht. Im Dezember 1862 erschien eine Kritik in der satirischen Zeitschrift *Vikingen*, in der Folgendes zu lesen ist: „Han er, om man kan si det slik, akademiets alpha og omega, for i hans hjerne rommes hele anstalten med lærere, elever, bygninger, noter, instrumenter, o.s.v.. Med ham står og faller det hele. [...] For øyeblikket er han i Sverige.“⁶⁹ Bulls häufige Abwesenheit wurde in der Presse sehr oft kritisiert. Es ist zwar nicht zu bestreiten, dass er seine Projekte oftmals über längere Zeitperioden hinweg ohne Aufsicht ließ. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass er sie dabei nie aus dem Sinn verlor. So war es auch im Falle der Musikakademie. Er befand sich tatsächlich in Schweden, allerdings nur darum, die Unterstützung Königs Karl XV. und dessen musikinteressierten Sohnes Oskar zu sichern. Darüber hinaus wollte er sich vom Unterricht an der *Musikaliska Akademien* in Stockholm inspirieren lassen. Inspiration bekam Bull auch vom Pianisten und Stifter des Moskauer Konservatoriums Nicolai Rubinstein. Nach dem Misserfolg des Theaters in Bergen bemühte sich Bull, dieses Projekt mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu verwirklichen, wie einem Brief an seinen Sohn zu entnehmen ist: „Jeg har meget at gjøre og møder nu som altid megen Modstand; men det vil nok gaa, derpaa tvivler jeg ikke, og der maa nu hamres paa med alle Kræfter.“⁷⁰ Nach seiner Rückkehr in die norwegische Hauptstadt stellte Bull ein Musikkomitee zusammen, dessen Mitglieder die Komponisten Ludvig Mathias Lindeman, Halfdan Kjerulf, Marcus Jacob Monrad und Carl Arnold waren. In Zusammenarbeit mit dem Komitee verfasste er ein detailliertes Programm und wandte sich mit diesem noch einmal an das Storting (vgl. Herresthal 1993:186).⁷¹ Das norwegische Parlament lehnte jedoch 1863 die Errichtung einer Musikakademie ab (vgl. Herresthal 2010:33).

Bulls Traum von einer norwegischen Musikakademie kam während seines Lebens nicht zur Verwirklichung, doch immerhin blieben seine Bestrebungen bei vielen norwegischen Künstlern lebendig. Erste Erfolge auf dem Gebiet des musicalischen Hochschulwesens konnten im Dezember 1866 gefeiert werden, als Edvard Grieg und Otto Winter-Hjelm ein Konservatorium in Christiania gründeten. Ludvig Mathias Lindeman errichtete 1883 eine Orgelschule, aus der 1892 ebenfalls ein Konservatorium wurde. 1973 wurde die Institution zu *Norges Musikhøgskole* umbenannt und schließlich 1978 zu einer Staatsinstitution proklamiert (vgl. Haugen & Cai 1992:265). Hervorzuheben ist auch der Hardangerfiedel-

⁶⁹ Das Zitat wurde Herresthal (2010:32) entnommen.

⁷⁰ Das Zitat ist Bull (1881:397) zu entnehmen.

⁷¹ Das ganze Programm ist Herresthal (2010:33f.) zu entnehmen.

spieler Sigbjørn Bernhoft Osa, der im Jahre 1976 eine spezialisierte Schule für Volksmusik und -tanz in Voss unter dem Namen *Ole Bull Akademiet* gründete.

5.3 Entdeckung und Förderung der zukünftigen Künstler

Måtte Norge i fremtiden oppfostre
mange kunstens sønner, som
kunne forherlige dets navn!⁷²

Mit dem wachsenden Patriotismus um etwa 1850 in Norwegen wuchs auch das Bestreben nach selbstständiger Kunst und Kultur. Um die norwegischen Traditionen sichtbar zu machen, für die nächsten Generationen zu erhalten und zu einem stiftenden Faktor der nationalen Identität zu machen, war eine breite Bekanntschaft und Anerkennung der norwegischen Künstler als Kulturträger notwendig. Bull konnte dank seiner Stellung als angesehener Geiger das Selbstvertrauen vieler norwegischer Künstler stärken und sie in ihrem Kampf gegen die konservativen Kräfte in Norwegen unterstützen. Henrik Ibsen sowie Bjørnstjerne Bjørnson waren nicht die einzigen Persönlichkeiten, die ihre Karrieren auch dank Bull ankurbeln konnten. Es gab eine ganze Reihe Violinisten, Sänger, Pianisten und Komponisten, die in das öffentliche Bewusstsein kaum gekommen wären, hätte sie Bull nicht unterstützt. Darüber hinaus verhalf er den norwegischen Künstlern, im Ausland Fuß zu fassen: „Han gjorde Europas musikkliv oppmerksom på at det fantes en egen kunst og kultur i Norge, og Bull ble dermed en døråpner for de som ønsket å komme etter ham.“ (Herresthal 2012:111)

Wie auch bei seinen anderen Unternehmen, leisteten ihm dabei seine zahlreichen Kontakte Beistand, von denen der ungarische Klaviervirtuose und Komponist Franz Liszt hervorzuheben ist. Bull machte z. B. die Pianistin Agathe Backer-Grøndahl und die Komponisten Edvard Grieg, Johan Selmer und Johan Svendsen mit Liszt bekannt. Laut Herresthal (2012:7) war Franz Liszt „en døråpner for norske komponister og pianister som trengte inspirasjon og oppmuntring i forsøkene på å skape en nasjonal musikk og et mer profesjonelt kulturliv i hjemlandet“.

⁷² Das Zitat stammt von Bulls Rede anlässlich dessen 50. Geburtstags im Jahre 1860 und ist in Herresthal (2011:7) zu finden.

Bull setzte sich als erster norwegischer Künstler für eine planmäßige Förderung und Erhaltung der norwegischen Volksmusik ein. Diese spielte bei der Etablierung Norwegens als Kulturnation und der Festigung des Nationalbewusstseins der Norweger eine wichtige Rolle. Haugan (2008:88) bezeichnet sie als „en viktig byggestein i et nasjonalpolitisk kulturprosjekt“. Bulls Beitrag bestand nicht nur darin, dass er professionelle Musiker unterstützte und die norwegischen Volksmelodien auf seinen eigenen Konzerten sowohl in Norwegen als auch im Ausland vorspielte, sondern auch darin, dass er die Amateurmusiker aktiv aufsuchte, sich von diesen inspirieren ließ und ihre Melodien aufschrieb und redigierte.

Außerdem inspirierte Bull durch sein Engagement im kulturellen Bereich eine ganze Reihe norwegischer Historiker, Maler, Schriftsteller und Schauspieler. Diese These vertritt auch Smith (1947:180): „The strongly nationalistic and romantic coloring of much of the music, poetry, drama, and fiction produced in Norway in the middle nineteenth century and later is in large part traceable to the influence of Ole Bull.“ Bulls Biograph Winter-Hjelm äußert sich dazu folgendermaßen:

It is really astounding what an influence you have had on so many young people here. You have awakened an inner life and feeling in them which results in accomplishing a great deal and which otherwise would probably never have resulted in such clear wisdom and power; you are the spirit which brings thunder and flame, you open the way for us when we talk and work for Norway; but therefore you must never go away for too long at a time, for however eager and enduring we are, it is always done for the sake of Ole Bull.... Do not forget that. (Winter-Hjelm in Smith 1947:87)

5.3.1 Torgeir Augundsson und andere Hardangerfiedelspieler

Das wohl prominenteste volkstümliche Musikinstrument in Norwegen ist nach wie vor die sog. Hardangerfiedel (auf Norwegisch *hardingfela*). Dieses aus dem Mittelalter stammendes Streichinstrument, das ursprünglich als Begleitinstrument zum Tanzen diente, erfreute sich in urbanen Gebieten im Norwegen des 19. Jahrhunderts großer Popularität. Laut Asheim und Stubseid (2010:14) gewann die Hardangerfiedel um die Mitte des Jahrhunderts dermaßen an Bedeutung, dass sie als das Symbol der Wiedergeburt der norwegischen Nation angesehen werden kann. Beinahe jede Gemeinde hatte zu dieser Zeit einen Hardangerfiedelspieler, der bei Hochzeiten und anderen Feierlichkeiten auftrat und in der Regel eine niedrige gesellschaftliche Stellung hatte. Die Stadtbevölkerung hatte jedoch nur selten die Möglichkeit, einen Hardangerfiedelspieler zu hören: „Borgerskapet i Christiania hadde

i mange år hørt hardingfelespill på gaten under markedsdagene, men ingen hadde vært inne på tanken om at dette kunne være kunst.“ (Herresthal 2009:33)

Bull machte sich mit der Hardangerfiedel bereits in seiner Jugend bekannt. Während der zahlreichen Aufenthalte auf dem Familienbesitz in Valestrand lernte er Fiedelspieler wie etwa Magne Kleiveland, Ole Brakvatn und Elling Mosevoll kennen (vgl. Dagsland 2010:78f.). Diese erweckten sein Interesse an dem altertümlichen Instrument, und Bull wollte sich damit am Anfang seiner Karriere in Paris im April 1833 durchsetzen. Obwohl ihm die Konzerte mit der Hardangerfiedel keinen persönlichen Erfolg brachten, sind sie laut Asheim und Stubseid (2010:34) als „opptakten til konserttida i norsk folkemusikk“ zu betrachten. Bulls Pariser Debüt markiert das überhaupt erste Mal, dass die Hardangerfiedel in Europa als Soloinstrument gespielt wurde.

Bull betrachtete die Hardangerfiedel als eine Art Nationalschatz und war sich – im Unterschied zum allgemeinen Bürgertum – deren Bedeutung bewusst: „I motsetning til borger-skapet hadde Ole Bull stor tro på det kunstuttrykket som fantes blant norske bønder.“ (Herresthal 2009:84) Im Laufe seines Lebens unterstützte Bull die norwegischen Volksgeiger – wie z. B. Jens Høgheim, Johannes Horsås und Viking Andreas Gjøstein (vgl. Dagsland 2010:83) – und bemühte sich, diese in die Konzertsäle der norwegischen Hauptstadt zu bringen. Die Anerkennung der Amateurfiedelspieler vonseiten der Stadtbevölkerung, die bis dahin ausschließlich Kunstmusik gewöhnt war, wurde zu einem Meilenstein in der Etablierung der norwegischen Volksmusik:

Konsertlivet i de norske byene var forbeholdt borgerskapet. Der slapp ingen andre inn, men takket være Ole Bul ble de lokale felespillerne aktet og akseptert. Han roste deres ferdigheter og regnet dem som kunstnere og kolleger. Denne anerkjennelsen var så viktig for folkemusikerne at de gjorde alt de kunne for å møte Bull. Å få lov til å spille for ham var nærmest som å gå opp til eksamen og bli anerkjent som profesjonell musiker. (Herresthal 2009:45)

Einer der bekanntesten Hardangerfiedelspieler war Torgeir Augundsson (1801-1872) aus Telemark, genannt Myllarguten. Dieser stammte aus armen Verhältnissen und verdiente seine Brötchen als Wandermusikant. Dagsland (2010:80) zufolge hörte Ole Bull Torgeir Augundsson zum ersten Mal im Sommer 1831 spielen. Obwohl sie unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten entstammten, wurden sie zu lebenslangen Freunden. Bull lud Myllarguten nach Valestrand ein und notierte seine Melodien, die er später als *Norske Nationaldragter* (1851-1852) herausgab (vgl. Herresthal 2009:91). Im Jahre 1849 lud Bull den Hardangerfiedelspieler nach Christiania ein, wo sie am 15. Januar ein gemeinsames

Konzert gaben. Das Konzert – bei dem es sich um das erste Auftreten Augundssons in der norwegischen Hauptstadt handelte – war ein Riesenerfolg und brachte dem Amateurgeiger fast 600 Specietaler, was ungefähr seinem Jahreseinkommen entsprach (vgl. Herresthal 1993:101). Dem erfolgreichen Auftreten folgte eine ganze Reihe von Konzerten, die dank Bulls Vermarktungstalents schnell ausverkauft wurden. Selbst der schwedisch-norwegische König Oskar I. ließ es sich nicht entgehen, sich den berühmten Myllarguten anzuhören, und so wurde Augundsson 1849 eingeladen, im königlichen Schloss aufzutreten. 1850 spielten Bull und Myllarguten sechs gemeinsame Konzerte in Bergen. Bull hatte sogar die Absicht, eine gemeinsame Tournee durch die USA zu unternehmen – diese kam jedoch nie zustande (vgl. Dagsland 2010:82). Ihr letztes gemeinsames Konzert fand 1862 statt. Myllarguten setzte allerdings seine Konzerttätigkeit fort und verbreitete die norwegischen Volksmelodien für den Rest seines Lebens in ganz Norwegen.

Das erste Konzert von Bull und Myllarguten kann als Wendepunkt in der Entwicklung der norwegischen Volksmusik bezeichnet werden. Asheim und Stubseid (2010:20) zufolge markiert es den Beginn der sog. „konserttida“ in der Volksmusik. Außerdem bedeutete es eine Wende für Hardangerfiedelspieler als Profession, denn die Anzahl der Geiger nahm in den darauffolgenden Jahren stark zu. Durch das gemeinsame Auftreten Bulls mit Myllarguten wurde die gesellschaftliche Stellung norwegischer Hardangerfiedelspieler von einem Tag auf den anderen deutlich verbessert. Ihre Zusammenarbeit trug zur Revitalisierung und Professionalisierung der Hardangerfiedelspieler bei, was wiederum zur Etablierung der Volksmusik als Teil der nationalen Identität führte. Noch im Herbst desselben Jahres reiste Bull mit weiteren Hardangerfiedelspielern durch Skandinavien und machte die Menschen auf die norwegischen Volkslieder aufmerksam (vgl. Herresthal 1993:101). Vinje schrieb von einer späteren Konzertreise durch Ostnorwegen 1858 und hebt dabei die Bedeutung der Volksmusik hervor:

Det er ikke nok med det, at Bull spelar makelaust, men han er den fyrste, som med kunst hev brukat og vakt uppatter vaar eigen musikk. Dette er det største ved han, og i hans fotfar maa dei ganga alle, som tenkjer paa aa spela og dikta lundar, so det leikar i folkehugen. Det hev gjenget og gjeng med musikken som med maalet, Me laaner av andre og gløymer vaart eiget, som er det beste. Lundarne til vaare visur og stev og vaare feleslaattar kann ingen høyra med hardt hjarta, naar Bull spelar dei. (Vinje in Herresthal 2009:289f.)

Einige Hardangerfiedelspieler der jüngeren Generation – wie z. B. Hans und Lars Fykerud, Sjur Helgeland, Jørn Røn, Olav Moe, Trond Eltun, Ola Strand, Ola Mosafinn, Knut Dahle, Eivind Aakhus, Kjetil Flatin, Leiv Sandsdalen, Torkjell Haugerud, Arne Bjørndal, Halldor

Meland – ließen sich von Bull inspirieren und unternahmen Konzerttouren durch die Vereinigten Staaten. Obwohl sich keine von ihnen mit Bulls erfolgreichen Konzertreisen messen konnte, kann ihre Bedeutung für die Festigung der nationalen Identität bei den Norwegern in den USA nicht übersehen werden.

5.3.2 Edvard Grieg

Så en sommerdag på Landaas kom en rytter ridende i full galopp på veien opp mot Landaas. Foran huset stoppet han sin ildfulle araber og springer av. Det er ham, eventyr-guden, jeg har drømt om, men aldri sett før: Det er Ole Bull.⁷³

Auch im Falle des norwegischen Komponisten Edvard Grieg (1843-1907) ist auf Bulls entscheidende Rolle hinzudeuten. Er war nämlich derjenige, der das Talent beim jungen Grieg entdeckte und ihm einen prominenten Studienplatz sicherte. Die Familien Bull und Grieg waren verwandt und durch das gemeinsame Interesse an der Musik verbunden.⁷⁴ Griegs Mutter, die ausgebildete Pianistin war, gab ihrem Sohn Klavierunterricht, seitdem dieser sechs Jahre alt war. Als der vierzehnjährige Grieg dem berühmten Geigenvirtuosen vorgestellt wurde, hatte er bereits seine ersten kompositorischen Versuche hinter sich. Bull erkannte das Potenzial des jungen Komponisten und empfahl seinen Eltern, ihn nach Leipzig zu schicken, um ihm dort ein Studium an dem 1843 gegründeten Konservatorium zu ermöglichen. Im Frühling 1858 reiste Grieg nach Deutschland, wo er sich auch dank Bulls finanzieller Unterstützung etablieren konnte.

Grieg war nicht der einzige Künstler, dem Bull zu einem ausländischen Studienaufenthalt verhalf. Bulls Engagement auf diesem Gebiet stößt oft auf Kritik, denn viele vertraten die Ansicht, die zukünftigen Vertreter der norwegischen Kunst sollen in Norwegen ausgebildet werden und nicht ins Ausland geschickt werden, um dort „norwegisch“ zu werden: „Hverken Skuespillere eller Musici skulle reise til Udlændet, dersom de skulle blive norske. Hjemme må Eiendommeligheden læres.“ (Vinje in Herresthal 1993:145) Auf der anderen Seite muss darauf hingewiesen werden, dass es in Norwegen keine Ausbildungsinstitutionen gab, die jenen in Dänemark und Deutschland qualitativ entsprachen. Gerade

⁷³ So beschrieb Edvard Grieg sein erstes Treffen mit Ole Bull in seinem selbstbiographischen Artikel *Min første Succes* aus dem Jahr 1903, entnommen Herresthal (2011:19ff.).

⁷⁴ Bulls Bruder Jens heiratete Johanne Margrethe Hagerup, Schwester von Gesine Grieg, Edvard Griegs Mutter. Diese wurde dadurch Bulls Schwägerin.

das Leipziger Konservatorium wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts zum wichtigsten Studienort für kunstinteressierte Norweger.

Nach dem Studienaufenthalt in Leipzig verbrachte Grieg einige Jahre in der norwegischen Hauptstadt. 1863 bewarb er sich um staatliches Reisestipendium, um nach Italien reisen zu können. Hier wollte er seine weitere Ausbildung genießen und sich von anderen Künstlern inspirieren lassen. Sein Ansuchen begründete er mit folgenden Worten:

Det er derfor mitt høyeste ønske ved et opphold i utlandet å vinne tid og ro til skapende virksomhet samt anledning til gjennom omgang med kunst og kunstnere å forynge mitt sinn og utvide mitt syn på det ideale, som under de forhold jeg lever i, ikke kan annet enn innsnevres. (Grieg in Herresthal 2012:49)

Der unbekannte Klavierspieler wurde jedoch vom Storting zurückgewiesen. Bull reagierte auf die Entscheidung des Storting damit, dass er sein Repertoire durch Griegs Kompositionen ergänzte. Somit machte er auf den jungen Komponisten sowohl in Europa als auch in den Vereinigten Staaten aufmerksam. Erwähnenswert sind Bulls Konzerte mit Franz Liszt, auf denen die zwei Virtuosen Griegs *Violinsonate F-Dur* zusammen spielten. Liszt wurde von diesem Werk so sehr begeistert, dass er den jungen Komponisten ein Empfehlungsschreiben schickte, ohne ihn je getroffen zu haben.⁷⁵ Im Frühling 1869 wurde Grieg das Stipendium v. a. dank Liszts Empfehlung gewährt und Grieg konnte nach Rom reisen. Hier bekam er Unterricht von Liszt selbst, was seine kompositorischen Fähigkeiten auf eine noch höhere Stufe brachte.

Grieg war sich der Bedeutung Bulls für seine musikalische Entwicklung sehr bewusst und ihm für den Rest seines Lebens für dessen Hilfe dankbar. 1869 widmete Grieg Bull seine erste Volksliedersammlung *25 norske folkeviser og danser* und 1864 äußerte er sich über Bulls Unterstützung folgenderweise:

Ole Bull var min gode engel. Han åpnet øynene mine for skjønnheten og opprinneligheten i den norske musikken. Gjennom ham lærte jeg å kjenne mange glemte folkeviser, og fremfor alt min egen natur. Uten hans velgjørende innflytelse ville jeg ha komponert fargeløs musikk i stilten til en Niels Gade.⁷⁶ (Grieg in Herresthal 2011:40)

Bull brachte Grieg dazu, norwegische Volksmusik in Kunstmusik nach kontinental-europäischer Art zu verwandeln. Unter der Ägide Bulls wurde Grieg zum berühmtesten

⁷⁵ Das Empfehlungsschreiben bekam Grieg von Liszt auf Französisch. Eine norwegische Übersetzung ist in Herresthal (2012:50) zu finden.

⁷⁶ Niels Wilhelm Gade (1817-1890) war einer der prominentesten dänischen Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Komponisten der Romantik in Norwegen und zu einem der bekanntesten Komponisten der klassischen Musik überhaupt. Sein gesamtes Werk kennzeichnet sich durch eine breite Anwendung norwegischer Volksmelodien:

Det var Ole Bull som først vekket beslutningen i meg om å komponere karakteristisk norsk musikk ... Han var min redningsmann. Han åpnet mine øyne for skjønnheten og originaliteten i den norske musikk. Gjennom ham lærte jeg mange glemte folkesanger, og fremfor alt min egen natur, å kjenne. (Grieg in Hendriksen 2000:117)

Abschließend ist noch zu bemerken, dass Grieg Bulls Ansichten hinsichtlich der nationsstiftenden Rolle der Musik teilte und bereit war, sich für die Etablierung der norwegischen Kunst einzusetzen:

I en tid som vår, da nasjonaliteten i alle forhold spiller en så fremtredende rolle, vil man snart forstå betydningen av våre bestrelser for å utvikle det nasjonale element i språk, diktning og kunst. Og om det søkes nådd langs forskjellige veier, streber likevel alle etter det samme mål – nasjonens selvstendighet, utvikling og foredling. Også musikken er en kamplass. (Grieg in Herresthal 2011:128)

5.3.3 Weitere Talente

Im Folgenden werden einige weitere norwegische Künstler vorgestellt, die ihre Berühmtheit zum großen Teil Ole Bull zu verdanken hatten. Einer von ihnen war der Pianist und Komponist Rikard Nordraak (1842-1866). Bull wurde auf Nordraak aufmerksam, als dieser erst 18 Jahre alt war. Er wurde vom Talent des jungen Klavierspielers derart begeistert, dass er mit ihm im Herbst 1860 eine Konzertreise durch Norwegen unternahm. Der begabte Protegé äußerte sich über die Zusammenarbeit mit Bull folgendermaßen: „Når man har stått like overfor ham, har man følt Guds nærhet.“ (Nordraak in Herresthal 2011:34) Nordraak war von großer Bewunderung für den gefeierten Künstler erfüllt und folgte daher dessen Rat, eine musikalische Ausbildung in Deutschland zu erlangen (vgl. Herresthal 2009:341). Auf Bulls Konzerten wurden mehrere Kompositionen Nordraaks uraufgeführt, u. a. die zum ersten Mal am 17. Mai 1864 in Christiania aufgeführte norwegische Nationalhymne *Ja, vi elsker dette landet*. Nordraaks vielversprechende Karriere nahm allerdings bald ein Ende, als der Komponist 1866 im Alter von nur 23 Jahren an Tuberkulose verstarb.

Ferner stellte Bull 1863 der norwegischen Öffentlichkeit die 17jährige Erika Lie Nissen (1845-1903) vor. Diese wurde später zu einer der renommiertesten Pianistinnen in Norwegen und erhielt als überhaupt erste Musikerin den staatlichen Künstlerlohn (vgl. Herresthal

2010:36). Noch eine weitere Klavierspielerin, die in den 1870er Jahren gemeinsam mit Bull auf dessen Konzerten auftrat, war Agathe Backer Grøndahl (1847-1907). Sie wurde von Bull eingeladen, ihn auf einer seiner letzten Konzertreisen in den USA zu begleiten. Obwohl sie diese Gelegenheit nicht nutzte, bekam sie von Bull ein Empfehlungsschreiben, dank dessen sie bei Franz Liszt in Weimar studieren konnte (vgl. Herresthal 2010:142).

Geistige und materielle Unterstützung fanden bei Bull auch die Schriftsteller Aasmund Olavsson Vinje und Jonas Lie, die Pianisten Johan Hennum und Thomas Tellefsen, sowie die Komponisten Halfdan Kjerulf, Johannes Haarklou, Johan Svendsen, Ole Olsen und Otto Winter-Hjelm. Den Letzteren inspirierte Bull dazu, die Volksliedersammlung XXV *Udvalgte norske Folkedandse for Piano udsatte* (1861) herauszugeben. Viele von ihnen gehörten zu den häufigen Gästen in Bulls Villa auf Lysøen. Im Allgemeinen ist Bull als Kunstmäzen anzusehen, der im Zentrum des kulturellen Lebens in Norwegen stand und um den sich junge norwegische Künstler scharten:

Although himself not a creative artist, save perhaps on a minor scale, he was a focal personality around whom greater talents could rally, for he was a man of the world, known and admired throughout Europe and America, who stood belligerently and unashamedly as a Norwegian. (Smith 1947:180)

5.4 Ole Bull und die USA

Anlässlich jeder seiner zahlreichen Konzerttouren durch die Vereinigten Staaten wurde Bulls Heimatland von den amerikanischen Zeitungen unter die Lupe genommen. Es wurden mit großer Aufmerksamkeit die Selbständigkeitbestrebungen der Norweger verfolgt, v. a. in Minnesota und Wisconsin, in jenen Bundesstaaten mit dem größten Anteil Bewohner norwegischer Herkunft. Auf seinen Konzerten präsentierte Bull Norwegen ganz offensichtlich – er ließ die Bühne mit Wikinger-Ornamenten ausschmücken, führte traditionelle norwegische Volkslieder auf und hielt lange Reden über die norwegische Natur und die berühmten Taten seiner Vorfahren. Jahr (1910:4) zufolge verpasste Bull „ingen anledning til at gjøre Amerikanerne opmerksomme paa Nordmændenes fortjenester“. Eines der größten Verdienste Bulls besteht also darin, dass er die Amerikaner über Norwegen in Kenntnis setzte und somit am Anfang eines regen kulturellen Austauschs zwischen Norwegen und den USA stand. Durch seine romantisierende Darstellung Norwegens vermittelte er den Amerikanern ein so positives Bild von seiner Heimat, dass die Norweger daraus

Nutzen ziehen konnten. Als Beispiel in diesem Zusammenhang kann die Finanzierung des Harald Hårfagre-Denkmales in Norwegen angeführt werden.

Zum tausendjährigen Jubiläum der Schlacht am Hafrsfjord im Jahre 872, nach der Norwegen zu einem Reich vereint wurde, wurde Ende der 1860er Jahre ein Komitee gegründet, um Harald Hårfagre – dem Sieger in dieser Schlacht, der demnach als der erste norwegische König betrachtet werden kann – ein Monument errichten zu lassen (vgl. Barton 1924:437). Das Komitee wandte sich an Bull mit der Bitte um finanzielle Unterstützung. Dieser gab bereitwillig mehrere Konzerte in Christiania, Kristiansand, Stavanger und weiteren norwegischen Küstenstädten. Nichtsdestotrotz waren die gesammelten Gelder nicht ausreichend, um das Projekt durchführen zu können. Bull entschied sich daher, die Spenden in den USA zu sammeln. Er unterschrieb Karten mit der Abbildung des geplanten Denkmals (angefertigt vom norwegischen Architekten Christian Christie) und verkaufte sie an die in den USA lebenden Norweger, was sich laut Barton (1924:438) als großer Erfolg erwies.⁷⁷ Bulls Vorstellungen über die Platzierung des Monuments sowie dessen Gestaltung gingen mit denen des Komitees wesentlich auseinander, weswegen die zwei Parteien in Konflikt gerieten.⁷⁸ Nachdem seine Vorschläge abgelehnt worden waren, verlor Bull das Interesse an diesem Projekt (vgl. Barton 1924:437). Der 17 Meter hohe Obelisk, der heutzutage unter dem Namen *Haraldshaugen* bekannt ist, wurde ohne Bulls Zutun am 18. Juli 1872 in Haugesund enthüllt. Die für das Denkmal gesammelten finanziellen Mittel verwendete Bull jedoch einige Jahre später für das Leif-Eriksson-Monument in den USA (siehe Kapitel 5.4.2).

Bull wollte einerseits bei den Amerikanern das Interesse an Norwegen wecken, andererseits war er selbst von den Vereinigten Staaten begeistert. Für ihn stellten die Vereinigten Staaten das Ideal einer demokratischen Gesellschafts- und Staatsform sowie ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten dar. In einem Brief an seine erste Ehefrau bezeichnete er sich sogar als Adoptivsohn der USA (vgl. Bull 1882:179). Insbesondere huldigte er dem ersten Präsidenten des Landes George Washington. Während seiner ersten Konzerttournee äußerte sich Bull über diesen Gründervater der USA und dessen demokratischen Nachlass folgendermaßen:

⁷⁷ Bull's Vorgehen wurde von Bjørnson stark kritisiert, denn dieser vertrat die konservative Meinung, nationale Angelegenheiten sollen ausschließlich innerhalb von Norwegen und ohne jede Hilfe von außen erledigt werden (vgl. Herresthal 2010:124).

⁷⁸ Bull wollte das Denkmal in Form einer monumentalen Statue von Harald Hårfagre mit gezücktem Schwert direkt am Hafrsfjord errichten lassen. Das Komitee setzte sich hingegen für ein deutlich moderateres Denkmal in Form eines Obelisken ein, das in Haugesund errichtet werden sollte.

My homage to the memory of Washington is not mine alone; it is the homage of the whole Norse folk that is heard through me. The principles for which this people drew the sword and shed their blood inspired the Norwegians, and strengthened them in their struggle for independence. The admiration of the Norsemen for American institutions and for their great founder was early implanted in my breast, and admiration for Washington and love of liberty were indelibly impressed upon the tablets of my heart. (Bull in Bull 1882:177)

Bei der Durchführung seiner Projekte ließ sich Bull von den US-amerikanischen Ideen und Werten inspirieren. Darüber hinaus betrachtete er die Vereinigten Staaten als eine gewisse Art Zufluchtsort immer dann, wenn das eine oder andere seiner Unternehmen in Norwegen misslang. Es ist demnach nicht überraschend, dass er sein anspruchsvollstes Projekt – laut Jahr (1910:5) die bedeutendste seiner naiven Illusionen – eben in den USA realisierte. Bei diesem handelt es sich um die Gründung einer norwegischen Kolonie im amerikanischen Bundesstaat Pennsylvania (siehe Kapitel 5.4.1). Weiters beteiligte sich Bull an der Errichtung eines Denkmals für den norwegischen Wikinger Leif Eriksson, der als erster europäischer Entdecker von Amerika gilt (siehe Kapitel 5.4.2). Nicht zu übersehen sind noch die kleineren Unternehmen wie etwa die Gründung einer skandinavischen Bibliothek sowie die Leitung der *Academy of Music* in New York.

Sein Vorhaben, eine rein skandinavische Bibliothek in Amerika zu gründen, konnte Bull v. a. dank Rasmus Bjørn Anderson (1846-1936) ausführen, der als Professor für skandinavische Sprachen an der Universität in Madison im Bundesstaat Wisconsin tätig war. Sein Plan war, das durch eine Konzertreise erworbene Geld für den Kauf norwegischer Bücher zu verwenden. Bulls Konzerte im Laufe des Jahres 1872 brachten einen Ertrag in der Höhe von etwa 1.000 Dollar, womit Andersons Reise nach Norwegen finanziert werden konnte, in deren Rahmen er in Christiania Bücher besorgte (vgl. Bull 1982:47). Somit machte sich Bull um die Gründung der ersten skandinavischen Bibliothek in den Vereinigten Staaten verdient.

Im Februar 1855 übernahm Bull die Leitung der oben erwähnten *Academy of Music* in New York, deren Musikunterricht er um Opernvorstellungen erweitern wollte. Bei diesem Projekt ist eine gewisse Nostalgie zu spüren, denn es erinnert an die misslungenen Institutionen *Det norske Theater* in Bergen und die Musikakademie in Christiania. Er setzte sich stark dafür ein, die *Academy of Music* – ebenso wie seine norwegischen Institutionen – so national wie möglich auszurichten. Demzufolge wurden im Repertoire nationale amerikanische Oper – deren Anzahl allzu gering war – vor den klassischen europäischen Opern bevorzugt. Um die amerikanischen Komponisten zu motivieren, veranstaltete Bull einen

Wettbewerb um eine Oper mit einer amerikanischen Thematik, und gab dem Gewinner 1.000 Dollar (vgl. Herresthal 2009:210). Beim Publikum kamen die amerikanischen Werke aber nicht gut an, und Bull wurde bereits nach fünf Vorstellungen vom Direktorposten gekündigt.

5.4.1 Der Traum von einem neuen Norwegen

Die erste Welle norwegischer Auswanderer – 52 Menschen inklusive vieler Familien mit Kindern – nach den Vereinigten Staaten erfolgte Ende 1825 (vgl. Sejersted 1978:414). In den nächsten Jahren war die Auswanderung nur von kleinem Ausmaß. Unter den Emigranten überwogen solche Menschen, die sich durch ihre religiösen und politischen Ansichten von der Mehrheit der norwegischen Bevölkerung unterschieden. Erst seit 1836 kann von einer massenhaften Auswanderung in die USA die Rede sein (vgl. Sejersted 1978:417). Die Emigranten schickten ihren in Norwegen zurückgebliebenen Freunden und Familienmitgliedern Briefe, in denen sie sowohl ihre positive als auch negative Eindrücke von der anderen Seite des Atlantiks zum Ausdruck brachten: „These letters were filled with contrasts springing from idealistic hopes and realistic disappointments. For every tale of success and excitement there was one of disillusionment and suffering.“ (Heimel 2002:18) Die Auswanderung wurde immer massiver und erreichte ihren Höhepunkt um 1850, als im Laufe eines Jahres an die 8.000 Norweger in die USA emigrierten (vgl. Sejersted 1978:417).⁷⁹ Zu einer solchen Reise ins Unbekannte waren die Norweger durch Übervölkerung und Armut gezwungen. Viele sahen in der Auswanderung eine Möglichkeit, sich die Lebensqualität und den ökonomischen Standard zu verbessern. Es ist hervorzuheben, dass nur wenige Personen sich die kostenaufwendige Schiffsfahrt nach Amerika leisten konnten.

In den Vereinigten Staaten begannen die Norweger eigene Siedlungen zu gründen, wie etwa jene in Fox River und Beaver Creek im Bundesstaat Illinois, und in Rock County im Bundesstaat Wisconsin (vgl. Heimel 2002:32). Einer der ersten norwegischen Kolonisten war Hans Barlien, der im Jahre 1837 eine norwegische Kolonie in Sugar Creek im Bundesstaat Iowa gründete (vgl. Heimel 2002:33). Weitere norwegische Abenteurer waren Cleng Peerson und Johan Reinert Reiersen. Als norwegische Siedlerpioniere sind auch Nils Otto

⁷⁹ Zwischen den Jahren 1835 und 1865 sollen etwa 77.000 Norweger nach Amerika emigriert sein (vgl. Alnæs 2002:311).

Tank und Andreas Michael Iversen zu bezeichnen, die in den 1850er Jahren eine religiöse Gemeinde in Ephraim im Bundesstaat Wisconsin einrichten.

Unter den norwegischen Intellektuellen und Künstlern rief die Emigration ihrer Landsleute unterschiedliche Reaktionen hervor. Als Befürworter sind z. B. Marcus Thrane und Peter Andreas Munch zu nennen. Zu den Gegnern gehörte u. a. Wergeland, der in seinem Theaterstück *Fjeldstuen* aus dem Jahr 1845 vor der Emigration warnte:

Afsted over Hav!	Nyt Liv vi begynde.
Det er Sorernes Grav.	Thi lad os skynde
I fjerneste Vesten	os lugt herfra.
Begrave vi resten,	Her magert er Brødet
i Skogenes Skjød	men snehvidt og sødet
hvert Minde om Nød.	det falder i Mund i Amerika. ⁸⁰

Bull unterstützte die norwegische Emigration und beschloss, eine Kolonie in den USA zu gründen. Er zeigte großes Interesse an utopischen und religiösen Gesellschaften, und zu seinen Vorbildern in dieser Hinsicht gehörten die Kolonisten William Penn, Andreas Michael Iversen, Robert Owen und Étienne Cabets. Allgemein sind als Bulls Beweggründe für die Etablierung einer norwegischen Kolonie sowohl die Enttäuschung über die politische Situation in Norwegen als auch die andauernde Kritik und Hohn, denen er in seinem Heimatland ausgesetzt wurde: „There was anger as well as benevolence in his mind, plus a generous enthusiasm for America. Nor should one forget that he planned his ‚colony‘ in a period when many Utopias were being hatched in the New World.“ (Blegen 1955:280) Darüber hinaus berief sich Bull darauf, dass es gerade die Norweger waren, die um das Jahr 1000 Amerika entdeckten und hier die ersten Siedlungen errichteten, und begründete dadurch das Recht der norwegischen Emigranten, sich in den Vereinigten Staaten niederzulassen:

His countrymen, he said, were the first to discover this continent, and although they occupied it but a year or two, yet they left a few rude monuments on the coast of New-England, to show, that in 1002 of the Christian era, Norwegians had visited Vinland and had there erected habitations. This fact might probably add to his countrymen’s right to become citizens after they had tarried here the allotted time required by the constitution.⁸¹

Bei der Suche nach einem geeigneten Grundstück, wo er die Idee einer utopischen demokratisch-sozialistischen Gesellschaft verwirklichen konnte, spielte Bulls Rechtsanwalt und

⁸⁰ Das kritische Gedicht ist nach Sejersted (1978:413) zitiert.

⁸¹ Die Zitation stammt aus einem im September 1852 in der Zeitung *New York Daily Times* publizierten Artikel und ist bei Herresthal (2009:399) zu finden.

Agent John Hopper eine entscheidende Rolle. Dieser machte Bull auf unbebautes Land in der Nähe von der Stadt Coudersport im Bundesstaat Pennsylvania aufmerksam. Da die Landschaft mit ihren dichten Wäldern und steilen Felsen an Norwegen erinnerte, zögerte Bull nicht lange, für das 12.000 Acker großes Grundstück etwa 10.000 Dollar zu bezahlen. Dass das Land sich nur in sehr geringem Maße zum Ackerbau eignete, stellte er erst später fest. Die Kolonie mit dem Namen *New Norway* wurde offiziell am 8. September 1852 gegründet. Bei der feierlichen Zeremonie sprach Bull folgende Worte aus:

Ekkoet av hvert tre som felles, vil høres i Mor Norge og bringe våre brødre til oss, og vi vil her bygge et nytt Norge som er viet friheten og døpt i frihet og beskyttet av Amerikas ærerike flagg. [...] Fra alle kanter er vi blitt møtt av vennlige mennesker som tar oss i hånden og ønsker oss velkommen til vårt nye hjem.⁸²

Die Kolonie wurde in vier Gemeinden – *Oleana*, *New Bergen*, *New Norway* und *Valhalla* – aufgeteilt und hatte eine eigene Flagge, die der heutigen norwegischen Flagge mit amerikanischer Flagge in der Ecke entsprach. Neben den zahlreichen Norwegern lebten in der Kolonie auch Dänen und Schweden. Die Anzahl der Einwohner ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Heimel (2002:119) schätzt sie auf 300 bis 800 Personen, wobei er eher dazu tendiert, dass die tatsächliche Zahl an der unteren Grenze lag. Insgesamt wurden in der Kolonie etwa 300 Häuser errichtet (vgl. Bull 1982:22). Bull selber hatte vor, sich in der Siedlung ein Schloss erbauen zu lassen. Sein ehrgeiziger Plan wurde jedoch nie verwirklicht, und die Grundmauern des Gebäudes sind heute einer der wenigen Hinweise auf *New Norway*.

In Norwegen wurde für die Kolonie geworben, um gleichgesinnte und arbeitswillige Menschen mit Freiheitsvision anzusprechen. Dabei wurde Bulls Berühmtheit und das mit seinem Namen verbundene Prestige sehr gut vermarktet, wie es z. B. folgendem Brief von einem der Ansiedler, H. Larsen, aus 1852 zu entnehmen ist:

We all know the greatest artist of the North, my dear countrymen, but soon we shall get to know the greatest benefactor of the North! He has left his beloved native country and has generously sacrificed many advantages for himself in order to provide his countrymen in a foreign, distant continent with a new and happy home. (Larsen in Bleken 1955:285)

⁸² Bulls Rede bei der Gründung der Kolonie wurde im September 1917 in der amerikanischen Zeitschrift *Vikværingen* gedruckt. Sie ist in Herresthal (2009:148) zu finden.

Durchweg alle Norweger, die in der Kolonie ihr neues Zuhause fanden, waren anfänglich von ihrer Galionsfigur entzückt und bewunderten sie. Unter den Emigranten erfreute sich z. B. folgendes Lied großer Popularität:

Good men of Norway, strong of arm,
If fortune's barbs have torn you,
Behold a friend whose heart is warm,
A man who will not scorn you.
Better he than gold or fame!
Ole Bull – yes, that's his name.

He knows that here are grief and pain,
Your burdens he would lighten.
Freedom, bread – these you will gain,
Your future he will brighten.
Better he than gold or fame!
You know him – Ole Bull's his name!⁸³

Darüber hinaus wurden bei der Werbung für die Kolonie das angeblich für den Ackerbau und die Viehzucht geeignete Klima sowie der fruchtbare Boden thematisiert, um den von den ökonomischen Problemen betroffenen Norwegern Hoffnung auf eine bessere Zukunft in einem neuen Land zu geben. Dies kann erneut einem Brief von H. Larsen an seine Landsleute aus 1852 entnommen werden, der in den Zeitungen *New Yorker*, *Bergens Stiftstidende* und *Morgenbladet* veröffentlicht wurde:

[N]owhere in the United States is the climate fresher and more healthful. The inhabitants enjoy the pure, clean air of the highland. Brooks of fresh, wholesome water wind around the hills. This and the pure air enable the inhabitants to have good health and a long life, and besides, it is said that every disease can be cured here without the assistance of a doctor. The land is covered with primeval forest everywhere. The soil [...] is very easy to cultivate and so extremely fertile that it will yield rich crops for many years without manuring. Even the hills contain the same kind of soil and may be cultivated way up to the top. [...] Everything is excellently suited for agriculture and sheep breeding. (Larsen in Bleken 1955:284)

Nach der anfänglichen Euphoriewelle wurden die ersten kritischen Stimmen laut. Laut dem lutherischen Priester norwegischer Herkunft Jakob Aall Ottesen, der im *New Norway* predigte, gründete Bull seine Kolonie zwar mit guten Absichten, war aber kein guter Unternehmer: „Jeg tror visseligen at Ole Bull mener det udmarket godt; men han er ikke Forretningsmand [...]“ (Ottesen in Jahr 1910:22). Laut Smith war Bull bei der Führung des Unternehmens „impulsive, impractical, a poor manager of finances, and inclined to make decisions on the spur of the moment, without considering their long-range consequences“ (Smith in Bull 1982:22). Die norwegischen Emigranten Jacob Wollaug, Ole Sorknæs und Ole Pedersen, die die Siedlung besuchten, ohne sich hier niederzulassen, berichteten in ihren Briefen aus 1853, dass die Landschaft für die Landwirtschaft vollkommen ungeeignet

⁸³ Das Lied ist Heimel (2002:85f.) zu entnehmen.

war und es mehrere Jahre harter Arbeit gedauert hätte, bis sie den Kolonisten Nahrung hätte bieten können (vgl. Blegen 1955:295f.).

Im März 1853 wurde in der satirischen Zeitschrift *Krydseren* das Lied *Oleana* vom norwegischen Journalisten Ditmar Meidell veröffentlicht, die mit folgenden Worten begann: „Oleana, der er godt at være! I Norge vil jeg inte slavelænken bære!“ (Meidell in Jahr 1910:92) Meidells ironisierender Artikel löste eine Welle der Kritik an Bulls Kolonie aus. Den Spöttern schloss sich ebenfalls Henrik Ibsen an, indem er *Oleana* als Vorbild für Peer Gynts *Gyntiana* nahm. Neben Bull standen auch die Emigranten, die an schnellem Gewinn interessiert waren, im Zentrum der Kritik. Die Zeitschrift *Emigranten* riet den norwegischen Auswanderern sogar davon ab, sich in Bulls Kolonie niederzulassen (vgl. Jahr 1910:51).

Bull war nur selten in der Kolonie. Gleich nach der Gründung verblieb er nicht lange im *New Norway*, sondern reiste noch im selben Monat nach Philadelphia, um die US-amerikanische Staatsbürgerschaft zu erwerben. Es wurde für ihn eine pompöse Zeremonie in der *Independence Hall* veranstaltet, wo er zum amerikanischen Staatsbürger ernannt wurde.⁸⁴ Zu diesem Anlass hielt Bull eine Rede, in der er die demokratischen und liberalen USA lobte und den norwegischen Emigranten Hilfe zusprach:

I wish to be found worthy of this great privilege and shall spare no exertion in order to deserve it. I have never sworn allegiance to the King of Norway and Sweden, nor to any other potentate, neither have I ever been on my knees before any man except my God. [...] I shall prize my citizen's privilege more than anything else on earth, and I shall make it my business to make this good action known among hundreds of thousands of my countrymen, so that they may also feel the great difference of becoming a citizen of this glorious Republic and avail themselves fully of its liberty. [...] I will not conclude my mission before all those of my countrymen who wish to emigrate can enjoy their natural rights unrestricted, and eventually own a farm in Pennsylvania. (Bull in Smith 1947:110)

Die Kolonie zerfiel nur elf Monate nach ihrer Gründung im August 1853. Im September verkaufte Bull das Grundstück an den ursprünglichen Eigentümer mit einem großen Verlust. Insgesamt soll ihn das ganze Unternehmen etwa 70.000 Dollar gekostet haben (vgl. Herresthal 2009:190). Nach der Auflösung von *New Norway* übersiedelte die Mehrheit der Ansiedler in die Bundesstaaten Iowa, Minnesota und Wisconsin, einige zogen nach New

⁸⁴ In Wirklichkeit wurde er rechtlich nie zum amerikanischen Staatsbürger, weil er die notwendige Voraussetzung von sechs verbrachten Jahren in den Vereinigten Staaten am Stück nicht erfüllte.

York um, und der Rest der Emigranten kehrte nach Norwegen zurück. In den konservativen Kreisen Norwegens wurde das Scheitern des Kolonie-Projektes willkommen geheißen:

To the conservative establishment, which was facing a growing revolt from rural rebels and young intellectuals, the failure of Bull's colony was welcome news. They regarded him as their challenger' hero and resented not only his efforts to establish Oleana, but also Bull's Norwegian theater and the larger issue of emigration. (Heimel 2002:180)

Immerhin ließ sich Bull nach dem Scheitern seines größten Projektes nicht demotivieren und unterstützte weiterhin die norwegischen Auswanderer in Amerika. Sein Traum von einem „neuen Norwegen“ in den USA blieb bis in die 1870er Jahre lebendig. Nach einem Konzert im März 1870 in der US-amerikanischen Stadt Racine im Bundesstaat Wisconsin sprach Bull Folgendes aus:

We can meet with greater freedom here than in our native land. It may be deplored that as Northmen we must assemble on a foreign soil, but fortunately it is in a land where freedom has reached a higher development. But old Norway is moving forward on the road to freedom and I hope will attain its goal without revolution. Popular intelligence will now achieve what formerly it took revolution to accomplish. (Bull in Barton 1924:430)

Die Kolonie *New Norway* stellt ein kurioses Phänomen in der Geschichte der norwegischen Auswanderung dar. Es handelte sich um ein kontroverses Unternehmen, das unter den Norwegern sehr unterschiedliche Reaktionen hervorrief. Smith (1947:123f.) fasst den Versuch, eine selbstständige Siedlung in den USA zu etablieren, folgenderweise zusammen:

[T]he colony founded by Ole Bull in poetic exasperation for the woes of his fellow Norwegians turned out to be a prescription worse than the disease. It still lives as a poetical chapter in the life story of Norway's greatest artist-adventurer and as a colorful if minor episode in the history of the Norwegian people in the New World.

5.4.2 Das Leif-Eriksson-Denkmal

Nachdem Bulls Vorschlag für das Harald Hårfagre-Monument in Norwegen abgelehnt worden war, beschloss er, ein ähnliches Projekt in den USA zu realisieren. Beistand leistete ihm dabei – wie bei der Gründung der skandinavischen Bibliothek (siehe Kapitel 5.4) – der amerikanische Autor und Universitätsprofessor mit norwegischem Migrationshintergrund Rasmus Bjørn Anderson. Dieser gründete 1874 die erste Abteilung der Skandinavistik an einer US-Universität – und zwar an der Universität in Madison im Bundesstaat Wisconsin, wo er zugleich zum Professor ernannt wurde. Anderson gab die norwegische Zeitschrift *Amerika* heraus, wo er zahlreiche Artikel über die Themen nordische Mythologie und

Amerika-Entdeckung verfasste. Darüber hinaus schrieb er Bücher wie z. B. *America not Discovered by Columbus* (1874) und *Norse Mythology* (1875) und übersetzte mehrere Romane und Gedichte aus dem Norwegischen ins Englische.

Anderson teilte Bulls großes Interesse am wikingerzeitlichen Norwegen und hatte schon längst vor, ein Denkmal zu Ehren des Entdeckers Leif Erikssons zu errichten. Dazu hatte er jedoch nicht genügend finanzielle Mittel. Erst als er im Januar 1868 Bull kennenlernte, konnte er sein Vorhaben in die Tat umsetzen.⁸⁵ Den Vorschlag, das geplante Monument eben in Madison zu errichten, äußerte Anderson 1870. Er stieß auf Zustimmung seitens Bull, dessen Vertrauen Anderson (1915:189f.) zufolge sehr leicht zu gewinnen war, wenn es um die Geschichte Norwegens ging: „He had given but little attention to the details of the Norse discovery, but his enthusiasm was easily aroused for anything that would redound to the fame and glory of his dear fatherland.“⁸⁶ Gemeinsam mit Bull besuchte Anderson zweimal Norwegen, und zwar in den Jahren 1872 und 1873. In der norwegischen Hauptstadt lernte er Bjørnson kennen, mit dem er in den darauffolgenden Jahren einen regen Briefwechsel pflegte. In einem der Briefe wies Anderson auf die Tatsache hin, dass Bull mehr Anerkennung in Amerika als in seinem Heimatland fand: „Det gjør mig ondt at sige det, men det er dog vist sandt at Ole Bull finder mere sand Hjertelighed og Paaskjønnelse her end i Norge.“ (Anderson in Linge 1953:283)

Bull gelang es, weitere Persönlichkeiten für die Idee des geplanten Denkmals zu begeistern, wie z. B. den Wissenschaftler Eben Norton Horsford und die Schriftsteller James Russell Lowell, Thomas Gold Appleton und Henry Wadsworth Longfellow. Der Letztere beschäftigte sich mit der Entdeckung Amerikas durch die Wikinger und lernte sogar die altnordische Sprache, um die norrøne Literatur lesen zu können (vgl. Herresthal 2009:153). Aus dem Kreis der Wikinger-Enthusiasten wurde im Januar 1873 ein Komitee für das Eriksson-Monument gegründet. Das Komitee schätzte die Kosten der Denkmalerrichtung auf ca. 25.000 Dollar (vgl. Herresthal 2010:156). Alle Mitglieder setzten sich dafür ein, die nötigen

⁸⁵ Anderson lernte auch Bulls aus den USA stammende Ehefrau Sara kennen, der er in den folgenden Jahren die norwegische Sprache beibrachte (vgl. Anderson 1915:189). Später übersetzte sie mehrere Romane von Jonas Lie ins Englische, u. a. *Lodsen og hans hustru* (1874), der in den USA unter dem Titel *The Pilot and his Wife* veröffentlicht wurde (vgl. Anderson 1915:223).

⁸⁶ Als Beispiel für Bulls Interesse an der Wikingerzeit kann der Kauf eines mit verschiedenen Inschriften und Ornamenten versehenen Steines herangezogen werden, der in Berkley im Bundesstaat Massachusetts entdeckt wurde. Bull war nämlich fest davon überzeugt, dass es sich um einen Runenstein aus der Wikingerzeit handelte. Es ging jedoch um eine Fälschung (vgl. Herresthal 2010:236). Der unter dem Namen *Dighton Rock* bekannte Stein steht heute im *Dighton Rock Park*.

finanziellen Mittel zu finden. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Sara und Anderson unternahm Bull eine Serie von Konzerten in mehreren amerikanischen Städten – v. a. in den Bundesstaaten Wisconsin und Iowa – und brachte damit für das Projekt eine beträchtliche Summe von 15.500 Dollar ein (vgl. Bull 1982:57). Zusätzlich ließ er 10.000 Karten mit seinem Porträt anfertigen, die er unterschrieben an die Konzertbesucher verkaufte (vgl. Herresthal 2010:122f.). Schließlich fanden in der Stadt New York viele Veranstaltungen mit skandinavischer Thematik statt, die sich unter der Bevölkerung großer Popularität erfreuten. Die Statue Erikssons, die Bulls Züge trägt, wurde von der US-amerikanischen Bildhauerin Anne Whitney angefertigt (vgl. Herresthal 2010:237). Enthüllt wurde das Denkmal erst nach Bulls Tod am 29. November 1887 in Boston im Bundesstaat Massachusetts (vgl. Barton 1924:435).

5.5 Ole Bulls Nachlass

Obwohl die Mehrheit von Bulls musikalischen Werken längst in Vergessenheit geraten ist, bleibt sein Nachlass in Norwegen sowie in den Vereinigten Staaten nach wie vor deutlich spürbar. Wie in den bevorstehenden Kapiteln beschrieben wurde, war Ole Bulls Tätigkeitsfeld nicht lediglich auf die Musik begrenzt:

[H]e was a man of too diverse energies and interests ever to be satisfied with complete absorption in one thing; he was interested in less austere mistresses than music, such as politics and nationalism and economics, and could not be content with the role of innocent bystander. (Smith 1947:91)

Bulls energischer Einsatz auf verschiedenen Gebieten brachte ihm sowohl Anerkennung als auch Verachtung. Sein vielseitiges Engagement machte ihn zu einer der bekanntesten und zugleich äußerst kontroversen Persönlichkeiten Norwegens im 19. Jahrhundert. Auch wenn er seine ehrgeizigen Pläne nicht immer bis in das kleinste Detail durchdachte, kann dem Geigenvirtuosen nicht versagt werden, dass er wesentlich zur Bildung der politisch-kulturellen Identität Norwegens beitrug. Er kann als Vorreiter der norwegischen Nationalbewegung sowie als ein verbindendes Element zwischen der norwegischen Land- und Stadtbevölkerung bezeichnet werden. Dank seiner Bestrebungen wurde er zum Vorbild für viele Künstler und Politiker der damaligen Zeit. Diese passive Rolle wusste er allerdings durch eine aktive zu ergänzen, indem er vielen norwegischen Dichtern, Dramatikern, Komponisten, Musikern und Schauspielern die Tür zu anderen Ländern öffnete. Seine

finanzielle und moralische Unterstützung für die norwegischen Künstler brachte Bjørnson beim Begräbnis Bulls folgendermaßen zum Ausdruck:

Ole Bull blev det første og største Festøieblik i dette Folks Liv; han gav os Selvtillid, det største, som dengang kunde gives os [...]. Fædrelandskjærligheden var den skabende Kraft i hans Liv. Naar han oprettede det norske Theater, naar han ogsaa ellers støttede norsk Kunst, naar han hjalp det nationale Museum, naar hans mægtige Violin sang for andre patriotiske Øiemeđ, naar han overalt, hvor han kom hen, hjalp Landsmænd og andre, som trængte, saa skede det ikke saameget for Sagens eller Personens egen Skyld som til Norges Forherligelse. Han følte sig altid som vor Representant. Og syntes han, det trængtes – det være ude eller hjemme – at træde op som ‚Ole Olsen Viol, norsk Nordmand fra Norge‘, han forsømte det aldrig. (Bjørnson in Linge 1953:290f.)

Bulls Begräbnis am 23. August 1880 in seiner Geburtsstadt Bergen gehört zu den prächtigsten in der Geschichte Norwegens. Während seine Leiche mit dem Schiff *Kong Sverre* von Lysøen in den Hafen von Bergen gebracht wurde, wurde aus Kanonen geschossen und alle Kirchenglocken läuteten. Am 5. Februar 1881 wurde in Bergen ein Komitee gegründet, um ein Monument für den Verstorbenen errichten zu lassen. In den darauffolgenden Jahren gaben viele norwegische und ausländische Musiker Konzerte, um das Denkmal zu finanzieren. Das Komitee bekam mehrere Entwürfe des Monuments zugeschickt, von denen jener des norwegischen Bildhauers Stephan Sinding ausgewählt wurde. Bulls Statue wurde am 17. Mai 1901 am Ole-Bull-Platz in Bergen feierlich enthüllt. Bei der Enthüllungszeremonie wurde das Lied *Til Ole Bull* von einem aus 220 Männern bestehenden Chor gesungen, wobei der Text von Johan Sebastian Welhaven und Musik von Edvard Grieg stammten (vgl. Herresthal 2010:146). Im Rahmen der Veranstaltung sprach Bergens Bürgermeister und Bulls enger Freund John Lund folgende Worte aus: „Måtte han for fremtidige slekter stå som vitnesbyrd om en av Norges mest geniale sønner, hvis motto helt til det siste hadde vært: Alt for Norge.“ (Herresthal 2010:149)

Damit nahm die Verehrung Bulls nicht ihr Ende. 1904 schuf die norwegische Bildhauerin Ambrosia Tønnesen eine Bronzestatue Bulls, die bis heute im Vestibül von *Den Nationale Scene* – dem Nachfolger von *Det Norske Theater* – steht. Die in den Vereinigten Staaten lebenden Norweger setzten sich in den Jahren nach Bulls Tod für die Errichtung seiner Statue ein. Diese wurde schließlich vom norwegisch-amerikanischen Bildhauer Jakob Fjelde geschaffen und im *Loring Park* in Minneapolis im Bundesstaat Minnesota aufgestellt. Das Monument wurde am 17. Mai 1897 vor etwa 25.000 Zuschauern enthüllt (vgl. Heimel 2002:209). Heute gilt die Statue als Versammlungsort der Norweger beim Feiern des Nationalfeiertags am 17. Mai. Im *Ole Bull State Park*, wo einst Bulls *New Norway*

stand, findet seit 1952 jährlich das *Ole Bull Music Festival* statt, das sich v. a. unter den Norwegisch-Amerikanern großer Popularität erfreut. 2010 fanden anlässlich Bulls 200. Geburtstags über das ganze Jahr hinweg verschiedene Veranstaltungen statt, bei denen das Thema der norwegischen nationalen Identität behandelt wurde.

6. Auswertung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit Ole Bulls Rolle bei der norwegischen Nationalbildung im Laufe des 19. Jahrhunderts. Sie hat die Absicht, die zahlreichen Abhandlungen über Ole Bull, in denen er in der Regel als reisender Geigenvirtuose dargestellt wird, um weitere Themenbereiche zu ergänzen. Die Masterarbeit erhebt keinesfalls den Anspruch, die norwegische Nationalbildung und die Entwicklung der nationalen Identität in Norwegen in ihrer Gänze zu erfassen. Ebenso hat sie nicht zum Zweck, den Prozess der Nationalbildung bloß auf den kulturellen Bereich zu reduzieren und die Rolle anderer Persönlichkeiten in der nationalen Bewegung zu marginalisieren. Das tatsächliche Ziel der Masterarbeit ist es zu untersuchen, in welchem Ausmaß sich Bull an diesem komplexen Prozess beteiligte.

Bull leistete für die Etablierung der norwegischen nationalen Identität einen Beitrag wie kein anderer Künstler in Norwegen. Dies ist zum großen Teil auf das breite Spektrum von Interessen zurückzuführen, die er im Laufe seines Lebens verfolgte. Hätte er sich ausschließlich der Musik gewidmet, wäre seine Bedeutung für die allgemeine norwegische Kunst und Kultur und für die politische Entwicklung seines Landes bei weitem nicht so entscheidend gewesen wie es der Fall war. Smith (1947:91) beschreibt Bull als eine der größten romantischen Figuren des 19. Jahrhunderts, die v. a. dank der Vielfalt ihrer Interessenbereiche ein beliebtes Untersuchungsobjekt darstellt:

Had he confined his whole life strictly to the pursuit of music, he would undoubtedly have been a greater musician but a much less interesting figure for a biography. This very lack of single-minded devotion, this diversion of energies into other fields, is what made Ole Bull one of the great romantic figures of the nineteenth century.

Aufgrund seiner vielseitigen Tätigkeit sowohl in Norwegen als auch im Ausland zählt Bull zu den wichtigsten politischen Akteuren der damaligen Zeit. Neben seinen künstlerischen Fähigkeiten wurde im Zuge der Auseinandersetzung seine Botschafter-Rolle sowie sein Engagement im Bereich kultureller Institutionen hervorgehoben.

Um die Forschungsfrage „Was war die Rolle Ole Bulls bei der Entstehung der norwegischen nationalen Identität?“ beantworten zu können, war ein grundlegender Einstieg in die Problematik erforderlich. Der erste Teil der Masterarbeit bietet einen Forschungsüberblick über die Themen Nation, Nationalismus, Nationalbildung und nationale Identität. Es wird hier eine Reihe von theoretischen Ansätzen präsentiert, die miteinander verglichen

werden. Es lässt sich feststellen, dass der zentrale Begriff *nationale Identität* nur als Zusammenspiel von historischen, kulturellen, politischen und sozialen Faktoren definiert werden kann. Zu jenen Elementen, die als identitätsstiftend bezeichnet werden können, gehören u. a. kulturelle Traditionen, neugeschaffene Nationalsymbole, gemeinsame Geschichte und kollektive Werte. Diese sind als Bausteine des nationalen Bewusstseins zu verstehen.

Im weiteren Kapitel wird davon ausgegangen, dass die norwegische nationale Identität im Laufe des 19. Jahrhunderts verstärkt wurde. Dabei ist als Meilenstein in der Entwicklung des nationalen Bewusstseins das Jahr 1814 zu betrachten, das zum Sprungbrett für die nationale Bewegung um etwa 1850 wurde. Die sozialpolitische Entwicklung in Norwegen ist als eine verspätete Reaktion auf die geistige Entwicklung in Kontinentaleuropa und die daraus resultierenden politischen Turbulenzen anzusehen. Die Bildung der nationalen Identität war ein lange andauernder und bewusster Prozess, bei dem mehrere Aspekte in Erwägung zu ziehen sind. Der Verlauf spannte einen Bogen von der Promovierung nationaler Symbole bis hin zur Etablierung konkreter kultureller Institutionen, die als eine breite Plattform der neu etablierten und identitätstragenden Kunst dienten. Die nationale Identität der norwegischen Bevölkerung baute auf abstrakten Vorstellungen über den gemeinsamen Ursprung, die historische Entwicklung und den damit verbundenen Volksgeist auf. Diese Ideen wurden – zunächst in Kopenhagen und erst später in der norwegischen Hauptstadt – von Intellektuellen und Künstlern geschaffen und als identitätsstiftend beworben.

Das vierte Kapitel beschäftigt sich mit Bulls Biographie. Als der erste international anerkannte Norweger spielte er bei der Kulturentwicklung in seiner Heimat eine wesentliche Rolle. Er war sich seines nationalen sowie internationalen Einflusses gut bewusst und machte sich ihn zunutze, indem er einerseits andere Menschen für seine Vorstellungen und Ideen gewann und andererseits verschiedene Institutionen gründete. Bull kann als ein typischer Romantiker bezeichnet werden, nicht nur träumerischer und sentimental Natur wie etwa Friedrich Hölderlin, Frederic Chopin und Robert Schumann, sondern auch stürmischer wie etwa Henrik Wergeland, Lord Byron, Victor Hugo und Franz Liszt. Bulls Auffassung von Nation kann seiner Korrespondenz entnommen werden. Er neigte zu jener Ansicht, Nation sei als eine natürliche Einheit zu verstehen. Nationale Identität betrachtete er als ein angeborenes Gefühl, das bei den Mitgliedern einer Nation aufgeweckt werden muss. Zu Lebzeiten Bulls war eine ähnliche Betrachtungsweise äußerst üblich, obwohl in der modernen Forschung solche Ansichten als veraltet betrachtet werden. In der modernen

Nations- und Nationalismusforschung herrscht Übereinstimmung darin, dass sich der Nationsbegriff nicht anhand ethnischer Merkmale definieren lässt.

Eine unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung der nationalen Identität ist die Abgrenzung von anderen Nationen. Daher war für die äußere Anerkennung der norwegischen Nation das Vorhandensein der Begriffe „norwegisch“ und „Norweger“ notwendig. Dementsprechend achtete Bull sehr darauf, in Zeitungsartikeln und Kritiken nicht als Schwede bezeichnet zu werden und nicht einmal mit anderen Schweden in Verbindung gebracht zu werden (vgl. Linge 1953:161). Des Weiteren sind bei der Nationsbildung die nationalen Symbole wie Flagge, Denkmäler, Institutionen und künstlerische Werke von großer Bedeutung, denn sie schaffen ein nationales Zusammenhaltsgefühl und stärken die Nationalkultur. Bull war sich dieser Tatsache bewusst und sein Beitrag besteht gerade in der Bekanntmachung und Popularisierung der nationalen Symbole. Einerseits war für ihn wichtig, mittels nationaler Symbole ein Zusammenhaltsgefühl in der heterogenen norwegischen Gesellschaft zu schaffen, andererseits die norwegische Kultur den Menschen in Europa und in den USA zu vermitteln. Als berühmter Geiger hatte er dafür eine günstige Position: „Norig fekk æra fyr all hans gjerning. Det var Ole Bull, som lærde Amerika-folket det kjære namn. Det synteg seg i blad og tale.“ (Vik 1890:221)

In der Masterarbeit werden drei Bereiche von Bulls Tätigkeit vorgestellt, die die norwegische Nationalidentität stärkten, nämlich die Gründung verschiedener kultureller Institutionen, die Entdeckung und Förderung norwegischer Künstler und die Durchführung seiner Projekte in den Vereinigten Staaten. Im Folgenden werden diese Aktivitäten kurz zusammengefasst.

Durch die Gründung kultureller Institutionen wollte Bull die norwegische Kunst an einem bestimmten Ort konzentrieren und auf eine repräsentative Art darstellen. Obwohl es sich bei diesen Projekten laut Herresthal (2010:28) „mer om ønskedrømmer enn om realiteter“ handelte, sind alle als erfolgreich zu bezeichnen, auch wenn keines von ihnen in seiner ursprünglichen Form erhalten blieb. Indem die einzelnen Institutionen Unterstützung bei vielen Norwegern fanden und den Zusammenhalt von norwegischen Künstlern stärkten, festigten sie das Gefühl der nationalen Identität. Ihr weiterer Beitrag besteht auch darin, dass sie einen Dialog über die Notwendigkeit der staatlichen Finanzierung kultureller Institutionen hervorriefen. Die einzelnen Unternehmen brachten unterschiedliche Ergebnisse hervor. Das Projekt des nationalen Theaters in Bergen wurde zwar durchgeführt, allerdings

musste sich *Det norske Theater* mit verschiedenen Problemen auseinandersetzen und für einige Jahre noch zu Bulls Lebzeiten seine Tätigkeit unterbrechen. Nichtsdestotrotz leistete das Theater einen wesentlichen Beitrag zur Etablierung des nationalen Bewusstseins – Bull ist es nämlich gelungen, den Norwegern die norwegische Kultur als etwas Wertvolles vorzustellen. Außerdem ist das Theater als Sprungbrett für Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson sowie andere Künstler anzusehen und diente als Vorbild für das *Christiania Norske Theater*. Bull unterstützte ebenfalls das letztgenannte Theater und setzte sich für den Zusammenschluss mit dem dänisch geprägten *Christiania Theater* ein, wodurch ein Nationaltheater geschaffen wurde.

Bull konnte dank seiner hohen gesellschaftlichen Stellung norwegische Künstler unterstützen, und zwar nicht nur in Norwegen, sondern auch im Ausland, wo er über zahlreiche Kontakte verfügte. Er konnte die Karrieren von zahlreichen Violinisten, Pianisten, Sängern, Komponisten und anderen Musikern ankurbeln, indem er sich für ihre Karrieren engagierte, mit ihnen auftrat und ihre Kompositionen auf seinen Konzerten aufführte. Außerdem inspirierte und unterstützte Bull viele norwegische Maler, Historiker, Schauspieler und Schriftsteller. Eine Sonderstellung in diesem Zusammenhang nehmen Henrik Ibsen und Bjørnstjerne Bjørnson ein. Dies wird auch durch Griegs Worte bei Bulls Begräbnis bezeugt: „Du har nedlagt et frø, som skal spire i fremtiden, og som kommende slekter skal velsigne deg for.“ (Grieg in Jahr 1910:118f.) Es ist jedoch zu betonen, dass eben auch Bull von anderen norwegischen Künstlern abhängig war. Er bemühte sich, die kulturelle Elite um sich zu sammeln, denn diese stellte sein Sprachrohr dar: „Gjennom de norske dikterne fikk Ole Bull [...] en betydning langt utover det rent musikalske.“ (Herresthal 1993:234).

Bull war ein Bewunderer von den Vereinigten Staaten und seine Haltung gegenüber den USA war uneingeschränkt positiv. Er betrachtete die USA als ein Land des technologischen Fortschritts und der unbegrenzten Möglichkeiten. Er spielte in der Verbreitung eines durchweg positiven Amerikabildes in Norwegen eine zentrale Rolle. Bulls Aufenthalte in den Vereinigten Staaten verstärkten seine positive Einstellung zur Demokratie, Liberalismus, den republikanischen Ideen und Auswanderung. Diese Gedanken machten ihn zu einem Kämpfer für die Liberalisierung der norwegischen Kunst und die kulturelle Emanzipation seiner Heimat. Als Befürworter der Emigration in die USA gründete er im Bundesstaat Pennsylvania eine eigene Kolonie namens *New Norway*, die eine utopische Gesellschaft darstellen sollte. Die Kolonie war international ausgerichtet, befand sich aber in einer land-

wirtschaftlich ungünstigen Landschaft und war daher zum baldigen Scheitern verurteilt. Als weitere Ursachen des Zerfalls dieser norwegischen Kolonie können Bulls ungenügende Erfahrungen sowie seine Beschäftigung mit vielen anderen Projekten genannt werden. In den USA widmete sich Bull auch der Propagierung norwegischer Kunst und Künstler. Als Beispiel wurde Bulls Teilnahme an der Errichtung des Leif-Eriksson-Denkmales und der ersten skandinavischen Bibliothek in den USA angeführt.

Bull wurde in der vorliegenden Masterarbeit als Revolutionär und Visionär vorgestellt, der sich für ein selbständiges Norwegen und für Verstärkung der norwegischen nationalen Identität einsetzte. Trotz seiner Bemühungen wurden seine Projekte oft von konservativen politischen Kräften gehindert, und er selbst stieß ständig auf Kritik und Widerstand. Deswegen kann er ebenfalls als ein Utopist angesehen werden, dem seine Projekte immer wieder misslangen. Die Misserfolge sind überwiegend auf Bulls unzureichende Geduld und ungenügende Erfahrungen auf den betroffenen Gebieten zurückzuführen. Laut Smith (1947:89) ging er oft enthusiastisch auf neue Projekte ein, trat dann aber gelangweilt zurück. So fassen es Haugen und Cai (1992:256) zusammen:

[H]ans Norske Teater, hans Musikkakademi, operaen i New York, eller Oleana-kolonien, var finansielle katastrofer. Impulsivitet og utilstrekkelig forberedelse får ta mye av skylden. Bull kastet simpelthen frem lysende og impulsive idéer med lite begrep om hva de kunne medføre. Det skyldtes også Bulls utålmodighet; han oppgav sine prosjekter midt i løpet.

Von den Misserfolgen ließ sich Bull jedoch nicht entmutigen und entwickelte ständig neue Pläne und Visionen. Heutzutage erfreut sich Bull eines hohen Status‘, und sein kultureller Nachlass ist deutlich spürbar. Dank seiner breiten Tätigkeit – die einen Bogen von der Stiftung neuer Institutionen und Denkmäler über die Unterstützung norwegischer Künstler bis zur Bewahrung alter Traditionen spannt – steht er an der Spitze der Nationalbewegung Norwegens. Sein ganzes Leben lang war Bull ein Revolutionsromantiker und norwegischer Patriot, der mit verschiedenen Mitteln die wachsende nationale Identität der Norweger stärkte.

Literaturverzeichnis

Monographien

- Alberts, Jürgen: Der Violinkönig. Aus dem Leben eines Abenteurers. Göttingen: Steidl, 2000.
- Alnæs, Karsten (Hrsg.): Historien om Norge III. Mot moderne tider. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Andersen, Hans Christian: En Episode af Ole Bulls Liv. Fortalt efter Kunstnerens egen mundtlige Meddelelse (1839). In: Andersen, Hans Christian: Samlede Skrifter VI. Kopenhagen: C. A. Reitzels Forlag, 1854. S. 125-127.
- Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts. Frankfurt am Main [u. a.]: Campus Verlag, 2005.
- Anderson, Rasmus B[jørn]: Life Story of Rasmus B. Anderson. Written by himself, with the assistance of Albert O. Barton. Madison, Wisconsin: Alexander Street Press, 1915.
- Asheim, Håkon; Stubseid, Gunnar: Ole Bull og folkemusikken. Bergen: Vigmostad & Bjørke, 2010.
- Bjørnstad, Ketil: Flammeslukeren Ole Bull. En livshistorie. Oslo: Aschehoug, 2005.
- Blanc, T[harald H.]: Norges første nationale Scene (Bergen 1850-1863). Et Bidrag til den norske dramatiske Kunsts Historie. Kristiania: Cammermeyer, 1884.
- Blegen, Theodore C.: Land of Their Choice. The Immigrants write Home. St. Paul: The University of Minnesota Press, 1955.
- Bloom, William: Personal Identity, National Identity and International Relations. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Bull, Inez: Ole Bull returns to Pennsylvania. The Biography of a Norwegian Violin Virtuoso and Pioneer in the Keystone State. New York: Exposition Press, 1961.
- Bull, Inez: Ole Bull's Activities in the United States between 1843 and 1880. Smithtown, New York: Exposition Press, 1982.
- Bull, Alexander (Hrsg.): Ole Bulls Breve i Uddrag. Udgivne av hans Søn Alexander Bull. Med en Karakteristik og biografisk Skitse af Jonas Lie. Kopenhagen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1881.
- Bull, Sara C[hapman]: Ole Bull. A Memoir. Boston: Houghton, Mifflin and Co., 1882.

- Bø, Gudleiv: 'Land og lynne' – norske diktere om nasjonal identitet. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001. S. 112-124.
- Christensen, Olav: En nasjonal identitet tar form. Etniske og nasjonalkulturelle avgrensninger. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001. S. 51-73.
- Gellner, Ernest: Nations and Nationalism. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Gellner, Ernest: Nationalismus. Kultur und Macht. Berlin: Siedler, 1999.
- Glenthøj, Rasmus: Skilsmissen. Dansk og norsk identitet før og etter 1814. Odense: Syddanks Universitetsforlag, 2012.
- Haugen, Einar; Cai, Camilla: Ole Bull. Norsk romantisk musiker og kosmopolitisk nordmann. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Headland, Helen: Ole Bull. Norwegian Minstrel. Rock Island, Illinois: Augusta Book Concern, 1949.
- Heimel, Paul W.: Oleana. The Ole Bull Colony. Coundesport: Knox Books, 2002.
- Hendriksen, Knut: Ole Bull. Oslo: Cappelen, 2000.
- Herresthal, Anne; Herresthal, Harald: Jorden rundt med Ole Bull. Bergen: Bodoni Forlag, 2012.
- Herresthal, Harald: Med spark i Gulvet og Quinter i bassen. Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.
- Herresthal, Harald: Ole Bull. Vidunderbarnet erobrer verden. Oslo: Unipub, 2006.
- Herresthal, Harald: Ole Bull. Republikaner blant konger og keisere. Oslo: Unipub, 2007.
- Herresthal, Harald: Ole Bull. Teaterdirektør, koloniherre og norskdomsmann. Oslo: Unipub, 2009.
- Herresthal, Harald: Ole Bull. Drømmen om udødelighet. Oslo: Unipub, 2010.
- Herresthal, Harald: Nasjonsbyggerne. Ole Bull og Edvard Grieg. Oslo: Unipub, 2011.
- Herresthal, Harald: Døråpnerne. Franz Liszt og Ole Bull. Oslo: Unipub, 2012.
- Hodne, Bjarne: Norsk nasjonalkultur. En kulturpolitisk oversikt. Oslo: Universitetsforlaget, 1995.
- Hopp, Zinken: Eventyret om Ole Bull. Bergen: John Griegs forlag, 1945.
- Hroch, Miroslav: Die Vorkämpfer der Nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gesellschaftlichen Schichtung der patriotischen Gruppen. Prag: Karlsuniversität, 1968.

- Hroch, Miroslav: Das Europa der Nationen. Die moderne Nationsbildung im europäischen Vergleich. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.
- Hutchinson, John (Hrsg.): The dynamics of cultural nationalism. The Gaelic Revival and the Creation of the Irish Nation State. London [u. a.]: Allen & Unwin, 1987.
- Jansen, Christian; Borggräfe Henning: Nation – Nationalität – Nationalismus. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2007.
- Linge, Ola: Ole Bull. Livshistoria, Mannen, Kunstnaren. Oslo: Eige, 1953.
- Mortimer, Brewster Smith: The Life of Ole Bull. London: Greenwood Press, 1973.
- Renan, Ernest: Was ist eine Nation? Und andere politische Schriften. Wien [u. a.]: Folio Verlag, 1995.
- Seip, Anne-Lise: Det norske „vi“ – kulturnasjonalisme i Norge. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001. S. 95-111.
- Sejersted, Francis: Den vanskelige Frihed 1814-1851. In: Mykland, Knut (Hrsg.): Norges historie X. Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1978.
- Senelick, Laurence (Hrsg.): National theatre in Northern and Eastern Europe, 1746-1900. New York: Cambridge University Press, 1991.
- Smith, Anthony D.: National identity. Reno [u. a.]: University of Nevada Press, 1993.
- Sørensen, Øystein (Hrsg.): Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2001^a.
- Sørensen, Øystein (Hrsg.): Kampen om Norges sjel. In: Norsk idéhistorie III. Oslo: Aschenhoug, 2001^b.
- Vik, Oddmund: Ole Bull. Bergen: Ved Mons Litleré, 1890.
- Wergeland, Henrik. Ole Bull. Efter Opgivelser af ham selv biografisk skildret. In: Seip, D. A. (Hrsg.): Samlede Skrifter 4:5, Oslo: Steenske forlag, 1927, S. 182-233.
Verfügbar unter:
<http://www.dokpro.uio.no/wergeland/WIV5/WIV5008.html#TID2055>

Aufsätze

Andersen, Anette Storli: In the Right Place, at the Right Time. Why Ibsen Worked in the Theatre for 13 Years – and then Left it for Good. In: *Ibsen Studies* 11 (2011), S. 84-116. Verfügbar unter:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15021866.2011.617187>

Bagge, Bjørn: Da gigantene møttes. Ole Bull, Bjørnstjerne Bjørnson og 17. mai-feiringen 1859. In: Kroepelien, Johan, Fredrik (Hrsg.): *Bergen – Bull – Bergenserne*. Bergen: Bergens historiske forening, Bononi forlag, 2010. S. 151-159.

Baron, John H.: Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans. In: *American Music* 8 (1990), S. 210-226. Verfügbar unter: <http://www.jstor.org/stable/3051949>

Barton, Albert O.: Ole Bull and His Wisconsin Contacts. In: *The Wisconsin Magazine of History* 7 (1924), S. 417-4404. Verfügbar unter:

<http://www.jstor.org/stable/4630513>

Bull, Francis. Ole Bull og Norge. In: *Samtiden. Tidsskrift for litteratur og samfundsspørsmål* (1940), S. 449-468.

Dagsland, Sissel Hamre: Ole Bull og spillemennene på Osterøy. In: Kroepelien, Johan, Fredrik (Hrsg.): *Bergen – Bull – Bergenserne*. Bergen: Bergens historiske forening, Bononi forlag, 2010. S. 77-84.

Gellner, Ernest: Nations and Nationalism. In: Sørensen, Øystein: *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century*, S. 7-16. (KULTs skriftserie; 22; Nasjonal identitet; 1/94)

Herresthal, Harald: Ole Bull. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 3: Bj - Cal. Kassel: Metzler, 2000.

Herresthal, Harald: Monumentet på Ole Bulls plass. In: Kroepelien, Johan, Fredrik (Hrsg.): *Bergen – Bull – Bergenserne*. Bergen: Bergens historiske forening, Bononi forlag, 2010. S. 127-150.

Haugan, Anne Svånaug: Har form, søker innhold. Om folkemusikken som råvare i nasjonasbyggingen i Norge på 1800- og 1900-tallet. In: Haugan, Anne Svånaug; Nielsen, Niels Kayser; Stadius, Peter (Hrsg.): *Musikk og nasjonalisme i Norden*. HiT skrift Nr. 3/2008., S. 87-110. Verfügbar unter:

https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2437884/skrift2008_3.pdf?sequenc=1&isAllowed=y

- Hroch, Miroslav: Ethnische, regionale und nationale Identität in historischer Perspektive. 51. Deutscher Geographentag Bonn 1997. Band IV. In: Boesler, Klaus-Achim [u. a.] (Hrsg.): Europa zwischen Integration und Regionalismus. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998. S. 69-73.
- Jahr, Torstein: Oleana. Et blad av Ole Bulls og den norske indvandrings historie. In: Symra 6 (1910).
- Longfellow, Henry Wadsworth: Tales of a Wayside Inn. Project Gutenberg (2012). Verfügbar unter: <http://www.gutenberg.org/files/25153/25153-h/25153-h.htm>
- Pikkanen, Ilona: Theatre Histories and the Construction of National Identity: The Cases of Norway and Finland. In: Berger, Stefan; Lorenz, Chris (Hrsg.): Nationalizing the Past. Historians as Nation Builders in Modern Europe. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. 209-232.
- Selvik, Randi M.: Ole Bull – barndom og ungdom i Bergen. In: Kroepelien, Johan, Fredrik (Hrsg.): Bergen – Bull – Bergenserne. Bergen: Bergens historiske forening, Bononi forlag, 2010. S. 9-28.
- Sundler, Eva: Ole Bull och den nationalromantiska villan. In: Studier i konstvetenskap tillägnade Brita Linde (1985), S. 167-180.
- Sørensen, Øystein: The Development of a Norwegian National Identity during the Nineteenth Century. Some Aspects and Problems. In: Sørensen, Øystein (Hrsg.): Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century. Oslo: The Research Council of Norway, 1994. S. 17-35.
- Thorkildsen, Dag: Norwegian National Myths and Nation Building. In: Kirchliche Zeitgeschichte 27 (2014), S. 263-276.
Verfågbar under:
http://www.jstor.org/stable/24329829?seq=1#page_scan_tab_contents
- Ulvund, Frode: „En aabenbar chikane?“ – Ole Bulls konflikt med politiet. In: Kroepelien, Johan, Fredrik (Hrsg.): Bergen – Bull – Bergenserne. Bergen: Bergens historiske forening, Bononi forlag, 2010. S. 51-76.

Anhang

Zusammenfassung

Die Masterarbeit beschäftigt sich mit dem Beitrag Ole Bulls (1810-1880) zur Bildung der nationalen Identität Norwegens. Bull zählt zu den prominentesten Geigenvirtuosen des 19. Jahrhunderts. Obwohl seine Karriere in der Regel mit seiner musikalischen Tätigkeit in Verbindung gebracht wird, kann sein Leben auch unter anderen Gesichtspunkten untersucht werden. Die Masterarbeit stellt den norwegischen Künstler als einen der bedeutendsten politischen Akteure in Norwegen um 1850 und zugleich als einen der wichtigsten Förderer der norwegischen Kunst und Kultur vor. Sie bietet ferner einen Einstieg in die Nationalismusforschung, indem sie Begriffe wie etwa *Nation*, *Nationalismus*, *Patriotismus*, *Nationsbildung* und *nationale Identität* erläutert. Darüber hinaus beschäftigt sich die Masterarbeit mit der historisch-politischen Entwicklung in Norwegen vor und nach der Auflösung der dänisch-norwegischen Union 1814.

Von den Idealen der französischen Aufklärung und der deutschen Romantik inspiriert, wollte Bull die Norweger dazu bringen, sich ihrer nationalen Zugehörigkeit bewusst zu werden. Im Zuge der Auseinandersetzung werden Bulls Aktivitäten und Projekte analysiert, die als nationsstiftend bezeichnet werden können. Eine besondere Aufmerksamkeit wird der Gründung von *Det norske Theater* in Bergen 1850 sowie der Gründung der norwegischen Kolonie *New Norway* im amerikanischen Bundesstaat Pennsylvania 1852 gewidmet. Außerdem wird sein Einfluss auf norwegische Dramatiker, Musiker, Schauspieler und Schriftsteller in Betracht gezogen. Eine besondere Stellung in diesem Zusammenhang nehmen Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Torgeir Augundsson und Edvard Grieg ein.