

Etnologien, folkemuseerne og kampen om de nationale symboler

Et stykke faghistorie i etnologisk belysning (1)

Af Bjarne Stoklund

For et kvart århundrede siden, helt nøjagtig St. Bededags-aften i det Herrens år 1971, holdt jeg min tiltrædelses-forelæsning som professor i det fag, som ved den lejlighed også havde premiere på sit nye navn: Europæisk etnologi. Forelæsningen – som iøvrigt kan læses både i en dansk og en tysk version – havde titlen »Europæisk etnologi mellem Skylla og Charybdis«. Jeg så det unge fag i »den herlige helt« Odysseus' skikkelse, i færd med at navigere sit skib gennem det vanskelige farvand ved Messina-strædet. Dér lurede farerne på begge sider. På den ene side det syvhovedede uhyre, Skylla, som jeg gjorde til symbol på den truende opløsning i specialdiscipliner: agrar-etnologi, urbanetnologi, gastroetnologi, retsetnologi og andre »forstavelses-etnologier«. På den anden side lurede samfundsvidenskaberne i skikkelse af Charybdis, en malstrøm, som sugede alt til sig og sprøjtede det op igen som en homogeniseret masse. Den kurs, jeg afstak for etnologien, blev ved den lejlighed at sejle så tæt på samfundsvidenskaberne som muligt uden at blive opslugt, miste vores faglige identitet.

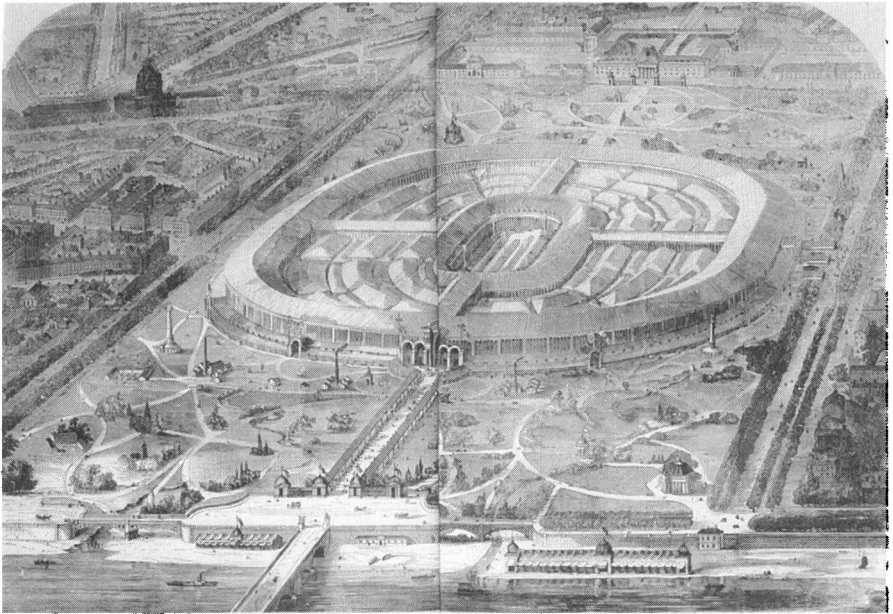
Det havde måske været oplagt idag at holde en ny Odysseus-forelæsning, dennegang med titlen »Europæisk etnologi – vel hjemme i Ithaka«. Det vil jeg af forskellige grunde ikke gøre. Dels kunne jeg få alvorlige tolkningsproblemer med hensyn til blodbadet på Penelopes bejlere. Dels kan man ikke sige, at etnologien er »kommet vel hjem til Ithaka«, hvorved jeg vil forstå: er faldet til ro i et dominerende paradigme i Thomas Kuhns forstand. Tværtimod. Vi er stadig på vej, der lurer farer ligesom før, og rorgængerne er ikke altid enige om, hvordan kursen skal udstikkes. Men sejlet bliver der, skuden er holdt flydende i de 25 år, er ikke gået ned med mand og mus, som mistrøstige sjæle nu og da har ment at kunne forudse. Der er i øjeblikket kraftig medbør. Det går fremad, og der er brug for etnologien i dagens samfund, måske mere end nogensinde før.

Men hvordan kursen fremover skal være, tilkommer det ikke mig at afgøre. Det er den tiltrædende professor, der skal komme med visionerne og udstikke kursen. Den afgående tilkommer det at se tilbage, og det kunne selvfølgelig have form af en statusopgørelse. Det bliver det imidlertid ikke. I stedet vil jeg se lidt på etnologiens brogede og spændende forhistorie. Det er nemlig et krydsfelt, hvor nogle af de ting, som jeg i de senere år har været optaget af i undervisning og forskning, mødes, nemlig på den ene side museumshistorien og relationerne mellem museum og samfund, og på den anden side det mærkelige kulturfænomen, som vi kalder *det nationale*. Det er et fænomen, som vi længe er veget udenom, men som er uomgængeligt, hvis vi vil prøve at forstå vort eget og det nærmest forudgående århundrede.

Ved at vælge dette tema kan jeg imidlertid også knytte an til nogle af mine egne forudsætninger. Jeg kom til professorstolen fra en verden, som på mange måder var vidt forskellig fra universitetets: museernes. En god halv snes år var jeg ansat på en af de nationale institutioner, som blev skabt ved udgangen af det 19. århundrede: Frilandsmuseet i Sorgenfri. Det var i den gode tid i 60'erne, hvor statsmidlerne flød ret rigeligt til kulturformål, og hvor sponsorer var et ukendt begreb. Der blev næsten hvert år indviet en ny bygning på det stærkt forøgede museumsareal. For mig var det et herligt livsafsnit, for jeg var fri for økonomiske og administrative byrder og kunne nøjes med at lave alt det sjove. Da jeg blev ansat på Frilandsmuseet, var jeg egentlig ikke særlig interesseret i bygninger, men interessen kom gennem arbejdet. Bygninger er ikke nogen dårlig indgang, hvis man vil forstå samfund og kultur – og jeg er slet ikke blevet færdig med dem endnu. Bondehuse og bondestuer vil da også i denne forelæsning komme til at spille en hovedrolle.

Når vi i det følgende skal beskæftige os med den rolle, som den såkaldte *folkekultur* kom til at spille i nationsopbygningen i Europa, så må vi begynde med nogle præciseringer. Den har ikke spillet den samme rolle overalt; det er først og fremmest i de nordiske lande, i det tysktalende Centraleuropa samt i Østeuropa, at folkekulturen har været dyrket i national sammenhæng, mens dens rolle mod vest og syd i Europa har været minimal. Stort set falder denne forskel sammen med forekomsten af to hovedtyper af nationsopbygning: Den »etnisk-kulturelle« mod øst og den »borgerligt-territorielle« mod vest.

Men der er også nogle vigtige kronologiske forskelle, som man må være opmærksom på. Folkekulturens rolle, og det indhold, der lægges i den, har ikke været den samme hele 1800-tallet igennem. I århundredets første del samler interessen sig næsten udelukkende om folkesprogene og om de sproglige kulturudtryk: folkeviser, folkesagn, folkeeventyr og lignende. De materielle kulturtræk kommer derimod først til at spille en rolle efter århun-



Verdensudstillingen i Paris 1867. I den store park omkring den ovale hovedbygning blev de deltagende nationer opfordret til at bygge nationale »pavilloner«. – Efter Leslie 1876.

dredets midte – og det gælder både i den almindelige bevidsthed og i forskningen. Hvordan kan vi forklare denne forskydning i interessen for de to sider af folkekulturen?

Jeg har i anden forbindelse peget på betydningen af de store udstillinger, som hører hjemme efter midten af forrige århundrede, og som iøvrigt i sig selv er nogle af det sene 1800-tals centrale kulturtræk (2). Det startede med den første store udstilling i London 1851, og derefter gik det slag i slag med et par verdensudstillinger pr. tiår og dertil et mylder af nationale og regionale udstillinger. I den første tid var udstillingerne først og fremmest en konkurrence mellem de fremvoksende industrinationer om teknologiske nyheder og om kvaliteten af industriprodukterne. Men det udviklede sig hurtigt til også at være en kulturel kappestrid. Enhver nationalstat, som ville være med i det gode selskab, måtte kunne dokumentere, at den besad en særlig historisk forankret og æstetisk værdifuld nationalkultur. Og hvad var – inden for rammerne af en romantisk idéverden – mere ægte national end folkekulturen med dens tidløse tradition, dens dybe historiske rødder og dens formodede uafhængighed af internationale modestrømninger.

Disse kvaliteter måtte imidlertid på udstillingerne kunne kommuniker



Dette lille, meget frit opfattede bondehus i bindingsværk var Danmarks »pavillon« på 1867-udstillingen.- Efter Ducuing 1867.

visuelt, og det egnede de hidtil foretrukne sproglige udtryk sig af gode grunde ikke til. På en udstilling måtte det ske gennem materielle kulturelementer, og navnlig sådanne, som samtidig var æstetisk tiltalende: folkedragter og andre tekstiler, folkelig arkitektur og bondens stuer med de rigt udsmykkede brugs- og pyntegenstande, som omkring århundredskiftet fik betegnelsen »folkekunst«.

Sådanne ting så man ikke noget til på de første verdensudstillinger. Om 1851-udstillingen i London sagde man bagefter, at de deltagende lande i deres udstillede genstande lignede hinanden alt for meget. Men nationer er pr. definition forskellige, og på de følgende udstillinger søgte man derfor bevidst at understrege forskellene. Fra udstilling til udstilling udviklede der sig en fælles national »retorik« og et internationalt regelsæt for, hvordan nationalitet kunne eller skulle kommunikeres. Og til dette nationalstaternes repertoire hørte i sidste fjerdedel af det 19. århundrede materielle elementer af folkekulturen, som fik rollen som nationale symboler.

Den i denne sammenhæng vigtigste verdensudstilling er så helt klart den, der blev afholdt i Paris 1867. Den blev bestemmende for de følgende både med hensyn til form og indhold. Det virker lidt som skæbnens ironi, at folkekultur-elementerne lanceres i udstillingssammenhæng netop i Paris, al den stund Frankrig er blevet fremhævet som et skoleeksempel på den »borgerligt-territorielle« nationsmodel. Det skyldes imidlertid i stor udstrækning en enkelt mand, mineingeniøren og socialreformatoren Frederic le Play, som jeg iøvrigt ikke skal komme nærmere ind på. Han er ellers en meget spændende skikkelse i den tidlige etnologis historie – såvel pioner på feltarbejds-området som nyskabende udstillings-arrangør.

Le Play synes at have undfanget ideen til det »pavillon«-system, som ses på fugleperspektivet af 1867-udstillingen i Paris på side 34, og som siden er videreført i alle de følgende udstillinger frem til Sevilla 1992. Han lod den store centralhal supplere med en omliggende park, hvor hvert af de deltagende lande kunne erhverve et areal med opfordring til at opføre noget for deres land nationalt karakteristisk. De fleste stater mødte med et stykke folkelig arkitektur eller lignende, men ikke alle. Det er symptomatisk for den skitserede øst:vest forskel, at de praktiske englændere mødte med et elektrisk fyrtårn. Iøvrigt var de udstillede bygninger selvfølgelig ikke ægte – på autenticitet blev der endnu ikke tænkt. De var tilmed meget frie kopier, som det f.eks. fremgår af det lille danske bindingsværkshus på side 35. Husene skulle ikke dokumentere virkelige forhold, men snarere anslå en national stemning.

Østrigerne havde på Paris-udstillingen en hel lille klynge af egnstypiske huse, og da den næste verdensudstilling fem år senere blev afholdt i Wien, havde man gjort repræsentanterne for den folkelige byggeskik til et selvstændigt indslag i udstillingen. Herfra var skridtet ikke langt til den permanente udstilling af sådanne huse, som blev realiseret i 1890'erne med de såkaldte friluft- eller frilandsmuseer i de tre nordiske lande.

Denne type museum vandt imidlertid først indpas uden for Norden i det 20. århundrede. Derimod finder vi bondestue-interiører som et yndet indslag i de to andre museumstyper, som voksede frem i kølvandet på de store udstillinger: kunstindustrimuseerne og folkemuseerne (»volkskundliche Museen«, siger man i Tyskland og Østrig). Med en vis ret kan også bondestuerne ledes tilbage til 1867-udstillingen. Arrangørerne opfordrede de deltagende stater til at indsende folkedragter på voksfigurer til udstillingen. Mange fulgte opfordringen, men svenskerne løb med hele opmærksomheden, fordi de mødte med nogle meget naturtro figurer, arrangeret i små grupper med anekdotisk præg, de fleste kopieret efter genremalerier. Denne idé tog Artur Hazelius op i det »skandinavisk-etnografiske « museum, som han 1873 åbnede i Stockholm. De var nu udbygget til befolkede stuer,



Tegninger af ni svenske dragtgrupper, som var med på verdensudstillingen i Philadelphia 1876. Nederst ses den berømte »Lillans sista bädd«, som gerne sættes i forbindelse med Artur Hazelius succesrige medvirken på verdensudstillingen i Paris 1878. Gruppen, som gengav et genremaleri af Amalie Lindegren, var imidlertid med allerede på verdensudstillingen i Paris 1867. – Efter Leslie 1876.

som publikum kunne kigge ind i gennem den fjerde, manglende væg, og sådan fremviste han dem også på den næste verdensudstilling i Paris i 1878. Men på den udstilling mødte hollænderne op med en stue fra Hindelopen, som havde alle 4 vægge, og som publikum kunne gå ind i. Det var den idé, som den danske museumspionér, Bernhard Olsen, tog i brug på det folke-museum, som han åbnede i 1885 (3). Sådanne bondestuer – med to, tre eller fire vægge og ofte befolket med folkedragtklædte dukker – blev fra da af et fast indslag i museer af den type i det meste af Europa.

Som det fremgår af denne skitse af skiftet i vægtingen af folkekulturen og dens indhold i sidste halvdel af 1800-tallet, så er folkemuseernes store Gründer-periode årtierne omkring 1900. Det er også på anden måde en afgørende periode i nationsopbygningens historie, præget af en stærk, ån-



Artur Hazelius »skandinavisk-ethnografiske« museum (det senere »Nordiska Museet«) i Stockholm var bygget op om »tredimensionale« genrebiler som dette af en bondestue fra Ingelstads herred i Skåne. – Tegning af R. Haglund.

delig national oprustning før det store militære opgør under 1. verdenskrig. Perioden er karakteristisk ved, at det nationalistiske hovedprincip – at national og politisk enhed bør være ét og det samme, eller sagt på en anden måde: at enhver nation har et rimeligt krav på at få sin egen stat – i stigende grad bliver ført i marken. Meget få af de europæiske stater kan som bekendt leve op til princippet nation = stat, men da sproglig eller etnisk heterogenitet er en uorden i en ordentlig nationalstats hus, så betød det, at man benægtede forekomsten af etniske forskelle og søgte at skabe en ensrettet national befolkning. Sådanne tendenser gør sig gældende mange steder i tiden omkring århundredskiftet. Herhjemme er vi nok mest fortrolige med det preussiske forsøg på fortykning af det danske mindretal i Slesvig,



De »befolkede« bondestuer blev et fast indslag i den anden generation af danske lokalmuseer, som voksede frem i årtierne omkring 1900. Her et parti fra Hedebo stuen på Køge Museum. – Foto fra før ca. 1940 i Køge Museum.

den såkaldte Köller-politik, men den falder tidsmæssigt sammen med forsøg på magyarisering af mindretallene i Ungarn og russificeringspolitik i storfyrstendømmet Finland og i Baltikum.

Det logiske modstykke til denne politik er, at de nationale bevægelser i en række større mindretal begynder at formulere politiske krav, igen under henvisning til princippet om hver nation sin stat. Begge parter kunne i denne sammenhæng bruge folkekulturen og folkemuseerne: De uafhængighedssøgende mindretal for at profilere sig kulturelt, de etablerede stater for at vise, at mangfoldigheden i det kulturelle udtryk er en naturlig del af den nationale enhed. Hvad sker der i denne skærpede »nationalisering« eller »etnisering« af kulturen med de etniske grupper, som ikke deltager i kapløbet om egne stater? I stor udstrækning bliver deres kultur taget til indtægt af de stridende parter, hvorved de selv så at sige usynliggøres. Jeg skal prøve at vise dette med nogle eksempler fra den frisiske sproggruppe: vestfriserne i Holland og nordfriserne i Slesvig. Begge grupper har spillet en stor rolle økonomisk og kulturelt, men aldrig politisk.

Vi kan tage vort udgangspunkt i den allerede omtalte stue fra Hindelopen på verdensudstillingen 1878. Denne stue, som kommer fra en af de små vestfrisiske kystbyer ved Zuidersøen, blev i 1877 opbygget til en frisisk udstilling i hovedbyen Leeuwarden. Det følgende år blev den så sendt afsted til verdensudstillingen i Paris, for – befolket med dragtklædte voksmannequiner i svensk stil – at repræsentere Holland i den kulturelle kappestrid – og med held, må man sige, for stuen blev meget populær på udstillingen (4). Et stykke frisisk boligkultur var således forvandlet til en repræsentant for hollandsk nationalitet.

Men der var andre, der havde appetit på de smukke stuer fra Hindelopen. Adriaan de Jong har påvist, at mindst tre tyske museer har haft en stue fra denne lille by ved Zuidersøen. Hvordan kan nu det være? En del af forklaringen finder vi i følgende citat fra »Kölnische Zeitung« i udstillingsåret 1878: »Der Freund deutscher Geschichte und deutschen Lebens richtet mit Vorliebe den Blick gerade auf das holländische Westfriesland, der alten Wohnsitz des Friesenstammes, der zwischen Rhein und Ems und Nordsee angesiedelt war, weil er deutsche Art länger unverfälscht bewahrt hat als irgend ein anderer Germanenstamm«(5).

Læg mærke til hvorledes der i denne artikel sættes lighedstegn mellem tyskhed og germanske stammer. Ideen om sammenhængen mellem folkevandringstidens germanske stammer og en senere tids folkekultur har sat sit spor på den ældre etnologiske terminologi i betegnelser som sakserhuset, den alemanniske rive eller burgunderkaminen, og den spillede en stor rolle i den tyske nationsopbygning. Som forståelsesmodel var stammeteorien

perfekt i forbindelse med skabelsen af national enhed i Tyskland, som jo netop bestod i sammensvejsningen af et stort antal større og mindre stater med hver deres særpræg. Men modellen kunne som bekendt også give argumenter for en ekspansionspolitik, som vi har set det såvel i det 19. som det 20. århundrede.

Et af de museer, som havde en Hindelopen-stue, var det tyske folkemuseum i Berlin, grundlagt 1889 med direkte inspiration fra Artur Hazelius' »Skandinavisk-etnografiske museum« i Stockholm af ingen ringere end Rudolph Virchow, en af førerskikkelserne i medicinens historie, kendt som grundlægger af patologien, men også fysisk antropolog og raceforsker. Det erklærede mål for hans »Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes«, som det hed i starten, var at vise »die Eigenart der deutschen Stämme in Tracht und Geräten«. Det betød, at museets indsamlinger straktes ud over Tysklands grænser til Schweiz f.eks. og, som vi har set, til Vestfriesland (6).

Virchows museum samlede også ind i Nordfrisland. I det hele taget var Vestslesvig i 80'erne og 90'erne en af de meget søgte jagtmarker for samlere af folkekultur-genstande. Her fandtes ikke blot en rig nordfrisisk boligkultur, men i det tilstødende område omkring Ostfeld kunne man finde nogle af de mest gammeldags gårde af den såkaldte saksiske type, og her kunne man gøre gode fund af kister og skabe med gotisk foldeværk eller renæssance-skæringer.

Det var sådanne ting, som lokkede de tidlige samlere, herunder også Heinrich Sauermann fra Flensborg. Sauermann var ikke blot samler og museumsgrundlægger, men også kunsthåndværker og møbelfabrikant. Han er en typisk repræsentant for historismens epoke på den måde, at han omsætter stiltræk fra de vestslesvigske bondemøbler, som han samler på, til moderne, »altdeutsche Möbel«. Han begyndte da også at indsamle helt til egen fornøjelse og til eget brug, men ud af det voksede ret hurtigt et »Gewerbemuseum« med tilhørende håndværkerskole, som ved mange andre af de tyske kunstindustrimuseer (7). Siden ændredes museet til et almindeligt kulturhistorisk museum, som idag hedder »Städtisches Museum«. Disse transformationer viser iøvrigt, hvor nær de to typer af museer stod hinanden. Indholdet var langt hen ad vejen det samme – de borgerlige dannelsesidealer faktisk også.

Som nævnt blev hele bondestuer et yndet indslag i begge museumsformer, og de manglede da heller ikke i den Sauermann'ske institution. Nogle af de smukkeste kom fra Nordfrisland, og det var sådanne rum, der sammen med de store samlinger af renæssance- og renæssanceprægede møbler var udgangspunktet for Sauermanns egen produktion. I 70'ernes nyetablerede tyske kejserrige var nyrenæssancen gjort til den sande tyske nationalstil,



Heinrich Sauermanns »Nordfriesisches Zimmer« på den tysk-nationale kunstindustri-udstilling i München 1888 – Efter kataloget til udstillingen om Heinrich Sauermann 1979.

ligesom man i det hele taget dyrkede renæssancetiden, som man følte sig åndeligt i slægt med. Det er inden for denne dominerende renæssancestil, Sauermanns møbler er at finde, men tilsat et særligt folkeligt, frisisk anstrøg, navnlig i de hele stuer, som han kreerede, og som han viste på tidens mange udstillinger i Tyskland og uden for landets grænser. Med udgangspunkt i den frisiske bondestue skabte han nogle repræsentationsrum med nationalt tilsnit, som blev meget yndede.

Et af de første var med på den såkaldte tysk-nationale kunstindustri-udstilling i München 1888. I kataloget kaldes det et »nach alten Motiven entworfene und ausgeführte Nordfriesische Zimmer«. Det kaldes altså nordfrisisk stue, men er Sauermanns frie parafrase over forlægget, selvom dimensionerne ligger tættere på originalerne end i de senere eksempler. Det er ganske pikant, at denne stue på udstillingen i München blev erhvervet af ingen ringere end Artur Hazelius med henblik på Nordiska Museet, hvor den aldrig har været opstillet, men stadig skal være magasineret (8). Hvad

ville Hazelius med dette stykke kunstindustri? Tog han det for en ægte nordfrisisk stue, eller accepterede han blot, at forskellene såmænd ikke var så store mellem dette moderne håndværksprodukt og de gamle stuer, som fantasifulde museumsfolk havde rekonstrueret?

Tre år senere blev Sauermann bedt om at designe et opholdsrum til verdensudstillingen i Chicago i 500-året for Columbus' opdagelse af Amerika. Inspirationen var stadig den samme, men nu havde rummet fået mere imponerende dimensioner. Den øgede væghøjde klarede Sauermann ved at indsatte prøver på den særprægede slesvigske billedvævning, den såkaldte »Beiderwand«, over panelerne, et træk som står helt for hans egen regning. Nu hedder dette rum imidlertid ikke mere nordfrisisk, men kaldes »Holsteinisches Zimmer«, og på en landsudstilling i Kiel 1896 har et tilsvarende pragrum fået betegnelsen »Niederdeutsches Wohnzimmer«. Udgangspunktet er stadig den frisiske boligkultur, men nu præsenteres den under mere almene betegnelser, så man forstår, at det her drejer sig om en national tysk stil.

Men danskerne kunne også bruge den frisiske folkekultur. I 1892 stiftede en kreds af unge arkitekter »Foreningen af 3. December«, som bl.a. havde til formål gennem opmålinger af gode ældre eksempler på dansk byggeri at skabe inspiration for tidens danske arkitektur (9). 1907 blev virksomheden udvidet til også at omfatte opmålinger af gamle danske landbygninger. Og hvor begyndte man? I Nordfrisland, syd for den danske grænse. I teksten til de publicerede opmålinger betones det, at der i virkeligheden ikke eksisterer nogen særlig frisisk byggeskik. Den bygger i alt væsentligt på de samme traditioner som den danske. Men da alt er så velbevaret, navnlig på de frisiske øer, så er det oplagt her at hente inspiration til en ny national byggestil på landet i Danmark, således som det sker i de følgende år med landsforeningen »Bedre Byggeskik«.

Disse nordfrisiske eksempler fortæller lidt om de selektionsprocesser, som sætter ind i 1800-tallets slutning, da kulturen for alvor blev »etniceret« eller »nationaliseret«. Nogle folkeslag ekspanderer kulturelt på andres bekostning, mens disse må se sig berøvet de nationale fjer, som de med god ret kunne have pyntet sig med. Dette sidste har været nordfrisernes lod. De er altid blevet usynliggjort i nationalitetskampen mellem dansk og tysk og spændt for enten den enes eller den andens vogn. C.F.Allen skrev i 1848, at friserne engang havde været »et stærkt og mandigt folkefærd«, men at de nu var en »hensygnende og hendøende stamme« (10), og i Claus Eskildsens hundrede år yngre »Dansk Grænselære« (11) vil man spejle forgæves efter nordfrisernes i tekst, kort og billeder.

De foregående eksempler handlede om kampen om retten til at tilegne sig en given folkekultur og integrere den i nationalkulturen. Det sidste eksem-

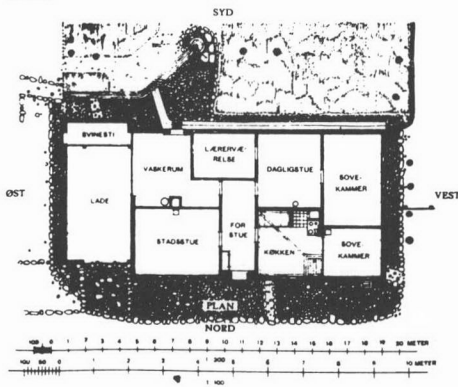
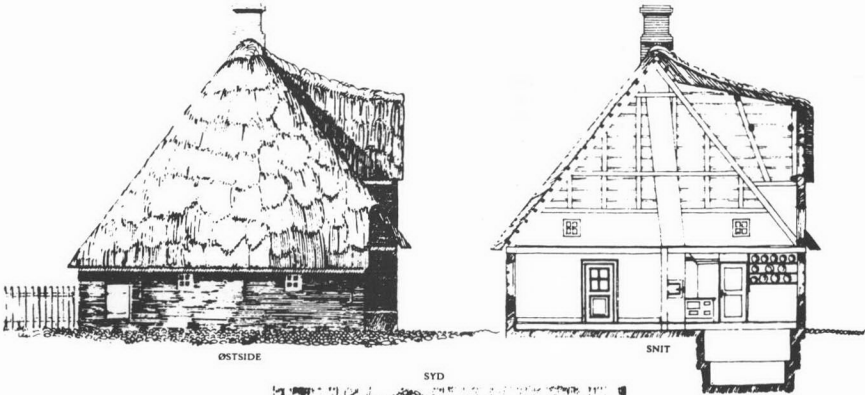
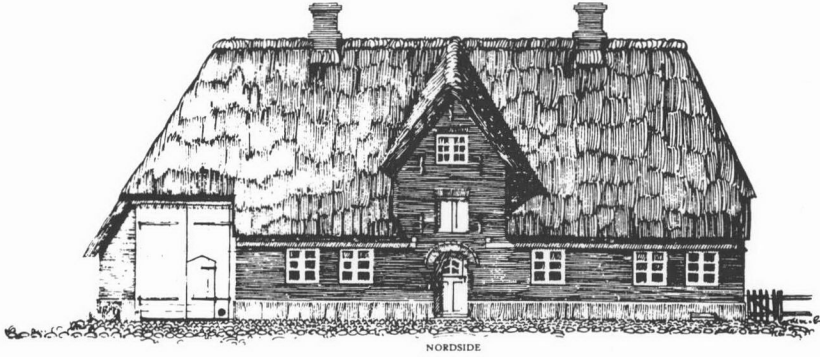
pel fra århundredskiftets nationale modsætninger belyser derimod striden om selve de konkrete museumsgenstande. Den er i høj grad en kamp med nationale undertoner, men den er også en kappestrid mellem samlere og museumsfolk om at få fingre i de bedste folkelige antikviteter, som mange steder var på vej til at blive knappe goder. Der udfoldedes i 1880'erne og 90'erne en hektisk indsamlingsvirksomhed i store dele af Europa, men ikke overalt. For mens nogle egne fik lov til at være i fred, så var der andre, der tiltrak sig opkøbere fra nær og fjern, fordi de blev udpeget som særlig interessante – af nationale eller kulturhistoriske grunde eller oftest begge dele.

Fra Sydtykland søgte man til det romantiske Tyrol. Herfra taler en kommissionsbetænkning 1888 om, at der allerede gennem 30 år har gået et næsten ubrudt tog af vognladninger over Grænsen til Tyskland, hvor man navnlig i Bayern vidste at værdsætte »diese Kunstschatzen der stammverwandten Tyroler« (12). Artur Hazelius havde sine opkøbere inde i afsides norske dale, hvor sand nordisk folkekultur skjulte sig. Grundlæggeren af museet i Lillehammer, Anders Sandvig, har i 1886 observeret en karavane på 5 vognlæs gamle sager, som nogle telemarkinger havde købt op til Artur Hazelius' museum i Stockholm (13).

Til de helt store jagtmarker hørte som nævnt Vestslesvig. Det var ikke blot samlere fra København, Flensborg og Hamburg, der trak vod her. Der kom også opkøbere fra museerne i Berlin og Nürnberg, ligesom Artur Hazelius viste interesse for også denne eksotiske landsdel. Da Dansk Folkemuseums skaber, Bernhard Olsen, i 1890'erne begyndte at interessere sig for området, var det allerede hårdt afgræsset, lod hans kontaktmænd ham forstå. I 1899 købte han til sit nyetablerede frilandsmuseum i Sorgenfri en gård af såkaldt saksisk type fra Ostenfeld i Vestslesvig. Hans motivering for at erhverve en gård af denne type, som klart blev rubriceret som tysk, er ikke helt gennemskuelig, men som altid er nationale og kulturhistoriske argumenter sammenblandet. For Bernhard Olsen repræsenterede denne gård første trin i en udviklingsrække, fordi mennesker og dyr stadig levede i samme rum, og fordi huset havde åbent ildsted uden skorsten. Men gården kommer også fra det sydøstligste hjørne af Slesvig, hvor der har været talt dansk, og kan altså ses som et symbol på den tabte danskhed. Jeg kunne imidlertid godt forestille mig, at Bernhard Olsen også har kunnet lide tanken om, at denne – efter hans mening – primitive gård netop er en tysk boligform; det viser, at civilisationen stiger, når man bevæger sig nordpå!

Da Bernhard Olsen indledte jagten på en gård i Ostenfeld havde han allerede erhvervet to stuepaneler med tilhørende møbler fra gårde i denne gammeldags landsby; det ene kom fra en finere opholdsstue, et såkaldt »dørns«, det andet fra en storstue, som her kaldtes »pesel«. Bernhard Olsen forsøgte først at købe stuehuset til den gård, som gik under navnet Peter Heldts gård,

LÆRERBOLIG I OLDSUM, FØR



MAAL T. I MAJ 1872 AF
 CHEF-EGNINGSBYGGEREN OGS. RAJ TILBYR
 TEOMET AF RAJ TILBYR

TGN:40

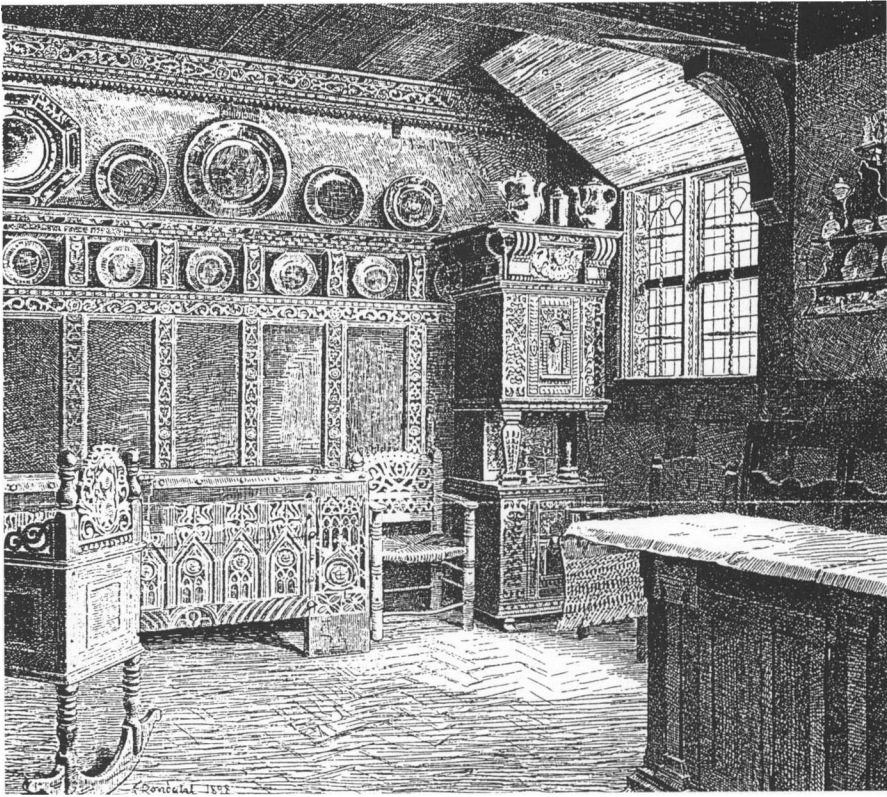
Et eksempel på Foreningens af 3. Decembers opmålinger på de nordfrisiske øer: Lærerbolig i Oldsum på Før. – Efter Opmaalinger. Et festskrift 1992.

for her stammede det store pesel-panel fra. Forhandlingerne om dette køb blev imidlertid forpurret af lokale folk, som ikke ønskede gården solgt til Danmark. De fik i stedet udvirket, at den blev købt af borgmesteren i Husum og flyttet dertil. Bernhard Olsen koncentrerede sig nu om at erhverve den såkaldte Reimer'ske gård, hvorfra hans dørn-panel kom. Og denne gang lykkedes forhandlingerne, selvom der også her var lokal modstand (14).

De to stuer fra Ostenfeld havde Bernhard Olsen erhvervet fra en tysk samler, Ulrich Jahn. Han lod straks efter købet pesel-panelet opstille i Folkemuseet og præsenterede sin nyerhvervelse i en stor artikel i »Tidskrift for Kunstindustri« (1898). Ulrich Jahn var imidlertid ikke nogen tilfældig person; han var Rudolph Virchows nærmeste medarbejder under opbygningen af folkemuseet i Berlin, og han synes at have været en gudbenådet indsamler med et udpræget handelstalent. Han havde en doktorgrad i Volkskunde, men forlod snart det stilfærdige forskerliv for at koncentrere sig om nogle store udstillingsprojekter. Det første var en såkaldt »German Exhibition« i London 1888, hvortil Jahn havde arrangeret et indslag med tyske folkdragter og bl.a. et nordfrisisk hus med to stuer. Disse to stuer var bygget op om dørn- og pesel-panelerne fra Ostenfeld, som Jahn havde erhvervet med henblik på netop denne udstilling. London-udstillingen gav Jahn blod på tanden, og han forberedte i de følgende år en stor indsats i form af en hel tysk landsby på verdensudstillingen i Chicago. Bakket op af Virchow lykkedes det ham at rejse de fornødne midler, og han foretog – som det hedder i en nekrolog – et veritabelt »Beutezug von Friesland bis Südtirol und in die Schweiz« for at tilvejebringe de nødvendige samlinger (15).

»The German Village« på Chicago-udstillingen i 1893 bestod af ialt 36 bygninger, som omfattede et rekonstrueret rådhus, en romantisk borg samt typiske bondehuse fra forskellige egne af Tyskland. Det vides ikke med sikkerhed, om de to Ostenfeld-stuer var med her, men det er meget sandsynligt. Sikkert er det imidlertid, at de midt i 1890'erne var at finde som en del af den permanente udstilling på folkemuseet i Berlin; de optræder nemlig i museets vejleder fra 1895. Identifikationen er ganske sikker, for dels er peselen knyttet til navnet Peter Heldt, og dels synes mange af de omtalte møbler at være de samme som dem, der i dag står i Ostenfeldgårdens stuer på Frilandsmuseet (16).

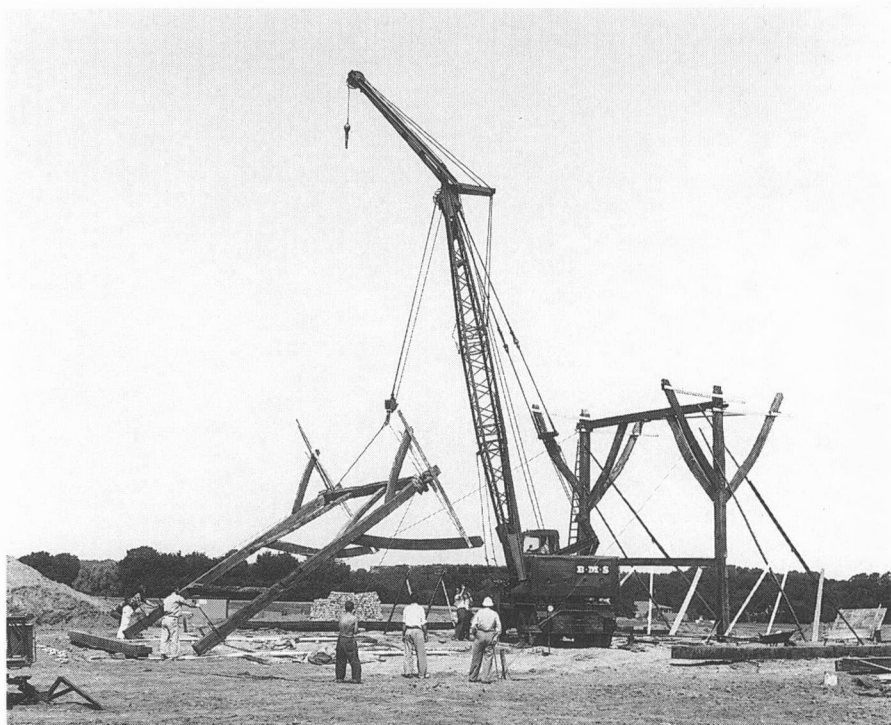
Hvordan er disse stuer fra museet i Berlin da havnet i et konkurrerende museum i København? Nøglen til svaret på dette spørgsmål ligger i et lille LS, som i vejlederen fra 1895 er føjet til bl.a. stuerne fra Ostenfeld. LS står for »London Sammlung«, d.v.s. det materiale, som Jahn havde indsamlet til udstillingen i 1888, og som han åbenbart kun betragtede som et depositum. I hvert fald fjernede han efter en strid med Rudolph Virchow disse ting fra



Panelerne fra Peter Heldts pesel i den foreløbige opstilling i Dansk Folkemuseum. – Tegning i Tidsskrift for Kunstindustri 1898.

museets udstilling og opmagasinerede dem andetsteds i Tyskland. Noget tyder på, at han har søgt at afsætte disse genstande til andre tyske museer, men han ender med at kontakte Dansk Folkemuseum i København. Bernhard Olsen var straks interesseret, rejste til Leipzig og beså samlingerne, som da var opmagasineret i Grazzi-museets kælder, og han endte med et købe 400 numre, heriblandt de to panelstuer fra Ostenfeld, for ialt 9000 mk. (17).

Det er stadig godbidder fra Jahns samling i form af gotiske kister og renæssancemøbler, der præger interiørerne i Frilandsmuseets Ostenfeldgård. De fortæller et spændende stykke kulturhistorie om velstand og konservatisme hos storbønder i Vestslesvig; men jeg må indrømme, at jeg p.t. fascineres mere af disse genstandes 2. liv som samlere objekter og museums-



Støttet til sin stok overværer Kai Uldall rejsningen af hovedkonstruktionen til Frilandsmuseets store gård fra Ejdersted i sommeren 1958. – Foto i Frilandsmuseet.

genstande. De vidtberejste Ostenfeld-stuer fortæller en mærkelig historie om menneskers omgang med ting. De åbner for indblik i et hjørne af 1800-tallets borgerlige kultur og i de strategier, som blev taget i anvendelse ved opbygningen af de nationale kulturer i tiden omkring det sidste århundredskifte.

Lad mig føje en kort efterskrift til ovenstående kapitler af fag- og museumshistorien. To år efter min ansættelse på Frilandsmuseet i 1958 gik museets leder, Kai Uldall, af på grund af alder. Han var startet som grøn student på Dansk Folkemuseum, mens pioneren Bernhard Olsen endnu havde ledelsen. På mange måder var Uldall en moderne museumsmand – han startede f. eks. etnologisk filmdokumentation så tidligt som i 1927 – men meget af grundlæggerens ånd var stadig levende. Planerne om på Frilandsmuseet at vise et større Danmark var ikke skrinlagt. Min første tjenesterejse gik til Gotland efter et hus, som dog heldigvis blev opgivet igen.

Men Kai Uldalls afgang kom til at forme sig med manér. Et heldigt grundkøb havde fordoblet museumsarealet, og ude på det nye, åbne areal rejste sig nu skelettet til Frilandsmuseets hidtil største bygning: Haubargen Rothelau fra Ejdersted i Vestslesvig. Med den var det Uldalls erklærede mål at overgå Bernhard Olsen, og det var selvfølgelig Ostenfeld-gården, han sammenlignede med. Kai Uldall var en dreven forhandler, og han spillede sine kort godt. Men situationen var også gunstig for en sådan erhvervelse – med et Tyskland, som 10 år efter krigen endnu ikke havde overskud til at tage vare på sine egne kulturelle værdier. Den lokale modstand var imidlertid stærk, som den havde været det ved Bernhard Olsens erhvervelse af Ostenfeld-gården. Museumslederen i Husum betragtede Rothelau som en »skændet jomfru«, som han ikke ønskede at gense i nedværdiget tilstand på Frilandsmuseet. Det røre, som sagen vakte, banede imidlertid vejen for skabelsen af et frilandsmuseum for landet Schleswig-Holstein i Kiel.

Således gentog historien sig, og jeg kom til at opleve et sidste udslag af den nationale kamp om folkekulturen, en kamp, der egentlig hører hjemme i det 19. århundrede, men dette århundrede er jo efter manges mening også først forbi i 1960'erne! Med dette har jeg imidlertid også knyttet den faglige forhistorie til min egen professionelle historie, som denne forelæsning danner en formel afslutning på.

Noter

1 Artiklen er den afskedsforelæsning, som forf. holdt ved sin afgang som professor i Europæisk etnologi ved Københavns Universitet 20/9 1996. Tiltrædelsesforelæsningen om »Europæisk etnologi mellem Skylla og Charybdis« er publiceret på dansk i *Fortid og Nutid* XXIV 1971 og på tysk i *Ethnologia Scandinavica* 1992 2 Stoklund 1993, 1994. 3 Holger Rasmussen 1979; de Jong & Mette Skougaard 1993. 4 de Jong & Skougaard 1993. 5 Citeret efter de Jong & Skougaard 1993: 168. 6 Om Museum für deutsche Volkskunde i Berlin, se Steinmann 1964 og Heidi Müller 1992. 7 Redlefsen 1976; Heinrich Sauermann 1979. 8 Redlefsen 1976. 9 Gamle Bygninger paa Landet 1911 f; om Foreningen af 3. Dec., se iøvrigt Opmaalinger. Festskrift 1992. 10 C. F. Allen 1848: 71. 11 Eskildsens Dansk Grænselære udkom 1936, skrevet som svar på den nazistiske »Blut- und Boden«-ideologi; den genudsendtes i talrige nye oplag før, under og efter 2. verdenskrig. 12 Meixner 1992: 99. 13 Holger Rasmussen 1979: 132. 14 Ostenfeld-gårdens erhvervelseshistorie er behandlet i Peter Michelsen 1976 og Mette Skougaard 1995. 15 Om Ulrich Jahn, se Weinhold 1900 og Steinmann 1967. 16 Führer durch die Sammlung 1895. 17 Holger Rasmussen 1979: 200-202.

Litteratur

Allen, C. F. 1848: Om Sprog og Folke-Eiendommelighed i Hertugdømmet Slesvig eller Sønderjylland, i: *Antislesvigholstenske Fragmenter* 8.
Bringéus, N.-A. 1972: Artur Hazelius och Nordiska Museet. In: *Fataburen*.
de Jong, A.A.M. & Mette Skougaard 1993: The Hindelopen and the Amager Rooms: Two Examples of an Historical Museum Phenomenon. In: *Journal of the History of Collections* 5 no. 2.
Ducuing, M. Fr. ed. 1867: *L'exposition universelle de 1867 I-II*. Paris.

- Eskildsen, Claus 1936: *Dansk Grænselære*. København.
 Führer durch die Sammlung des Museums. Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes. Berlin 1895.
Gamle Bygninger paa Landet, udg. af Foreningen af 3. December 1892. København 1911 f.
 Heinrich Sauer mann (1842-1904). Ein Flensburger Möbelfabrikant des Historismus. Begleitheft zur Ausstellung im Städtischen Museum Flensburg 1979.
 Leslie, Frank ed. 1876: *Illustrated Historical Register of the Centennial Exposition 1876*. Philadelphia, reprinted New York 1976.
 Meixner, Wolfgang 1992: Mythos Tirol. Zur Tiroler Ethnizitätsbildung und Heimatschutzbewegung im 19. Jahrhundert, i: *Geschichte und Region/ Storia e regione I,1*.
 Michelsen, Peter 1976: *Ostenfeldgården på Frilandsmuseet*. København.
 Müller, Heidi 1992: Die Sammlungskonzeption des Museums für deutsche Volkskunde von der Gründung 1889 bis zum ersten Weltkrieg, i: *Jahrbuch der Berliner Museen, Neue Folge 34. Bd.*
 Olsen, Bernhard 1898: Peter Heldts Pesel og dens Indbo. In: *Tidsskrift for Kunstindustri. Opmaalinger. Foreningen af 3. December 1892. Festskrift i anledning af 100-årsdagen*. 1992. København.
 Rasmussen, Holger 1979: *Bernhard Olsen. Virke og værker*. København.
 Redlefsen, Ellen 1976: Heinrich Sauer mann – ein Möbelfabrikant und Museumsgründer vor 100 Jahren. In: *Nordelbingen* 45, 9.
 Schmidt, Leopold 1960: *Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wienermuseums*. Wien.
 Skougaard, Mette 1995: The Ostenfeld Farm at the Open-Air Museum: Aspects of the Role of Folk Museums in Conflicts of National Heritage. In: *Nordisk Museologi*.
 Steinmann, Ulrich 1964: Die Entwicklung des Museums für Volkskunde von 1889 bis 1964, i: *75 Jahre Museum für Volkskunde 1889-1964*. Berlin.
 Steinmann, Ulrich 1967: Gründer und Förderer des Berliner Volkskunde-Museums, i: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte Bd. 9. Kulturhistorische Beiträge*. Berlin.
 Stoklund, Bjarne 1993: International Exhibitions and the New Museum Concept in the Latter Half of the Nineteenth Century. In: *Ethnologia Scandinavica* 23.
 Stoklund, Bjarne 1994: The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th Century. In: *Ethnologia Europaea* 24.
 Weinhold, Karl 1900: Ulrich Jahn , i: *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* 10. Jahrg.

Summary:

On Ethnology, Folk museums and the Struggle to Claim the National Symbols

The article is the writer's retirement lecture as professor of European Ethnology at the University of Copenhagen. The introduction recalls his inaugural lecture twenty-five years ago in which he attempted to chart the course of a young science. That kind of declaration is the task of an acceding professor, not a departing one. Instead he is by this occasion looking back at the motley and interesting history of ethnology and the significant role it has played in the formation of a national identity. It provides the writer with an opportunity to relate both his own past as museum man and to touch upon topics from his research and teaching in later years.

Folk culture has not had the same significance in all parts of Europe, just as there are significant chronological differences. In the first half of the 19th century the oral tradition prevailed; only well past the middle of the century did material elements come into play.

At the root of this change is the influence from the great Exhibitions that gave rise to two new kinds of museums, i. e., the museums of applied art and the »folk museums« with their collections of national costumes, furniture and decorated objects and tools for everyday use, the so-called »folk art«.

The main period for the founding of the folk museums spans the two decades around the year 1900. It is also otherwise a period of national mobilisation leading to the military showdown of World War I. The period is marked by the predominant national principle that political and national unity should agree, with oppression of minorities as well as their mobilization as consequences. How is this development mirrored in the uses of folk culture? Among other things in the way that ethnic groups without a proper state of their own become providers of national symbols for the dominant nations. This is exemplified by the Fries people as traits of Frisian culture was used by the Dutch, the Germans as well as the Danes in their respective nationbuilding.

Besides this struggle for the right to employ the expressions of a given folk culture, the period around the turn of century also sees a national struggle to possess desired treasures from the so-called folk art.

A case in point are the interiors from the Ostenfeld farm at The Open Air Museum at Sorgenfri north of Copenhagen. Originally acquired for a German exhibition in England and subsequently exhibited as part of the permanent collections at the Folk Museum in Berlin, they finally became part of the interior in the Ostenfeld farm, which Bernhard Olsen recreated at the Danish Open Air Museum.

The survey concludes in the authors own period as curator that saw one of the final examples of the struggle about national symbols in this between Denmark and Germany, namely the Ejdersted Farm at The Open Air Museum that was acquired shortly after World War II despite vehement local opposition. Its acquisition, however, gave rise to the establishing of a German open air museum in Schleswig-Holstein.