



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Kaiser Wilhelm II's Fridtjov — a foreign statue on a fjord: nationalism, narcissism, and entertainment

Oomkes, R.F.

Citation

Oomkes, R. F. (2026, March 4). *Kaiser Wilhelm II's Fridtjov — a foreign statue on a fjord: nationalism, narcissism, and entertainment*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4294927>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4294927>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

9.6 Nederlandse samenvatting

Bij het dorpje Vangsnes, aan de oever van de Sognefjord midden in Noorwegen, staat een kolossaal bronzen standbeeld van de vikingheld *Fridtjov*. Het beeld, twaalf meter hoog op een granieten sokkel van nog eens twaalf meter, is een geschenk aan het Noorse volk uit 1913 van de Duitse keizer Wilhelm II (1859-1941, regeerde van 1888 tot 1918). Wilhelm liet zich inspireren door de *Fridtjov-sage*, een IJslands verhaal dat in de negentiende eeuw door heel Europa populair was geworden in een hervoertelling door de Zweed Esaias Tegnér. Wilhelm kende het verhaal goed, en verwees er vaak naar tijdens zijn reizen naar het Noorden. Tijdens zijn bewind maakte hij namelijk elke zomer een tocht met het koninklijke jacht *Hohenzollern* van meerdere weken langs de Noorse fjorden, de locatie van de *Fridtjovsage*. Hij werd op deze reizen vergezeld van een gevolg van adellijke heren en hoge militairen, en reizen kwamen dan ook bekend te staan als de *Herrenfahrten*.

De hoofdvraag in dit boek is: wat doet het standbeeld op die vreemde locatie, en hoe heeft het vandaag nog betekenis? Dat zoek ik uit middels een multidisciplinaire behandeling, die kunstgeschiedenis, geschiedenis, antropologie, psycho-analyse en literatuurwetenschap combineert.

De *Fridtjov* doet in al zijn kolossaliteit en door zijn ligging midden in de natuur denken aan grote nationale monumenten in Duitsland zoals de *Hermann* bij Detmold, het *Kaiser-Wilhelm-Denkmal* in Porta Westfalica, of het *Kyffhäuser-Denkmal* ten zuiden van de Harz. Toch is de achtergrond van die monumenten anders: hoewel ze soms keizers afbeelden, zijn ze niet gesticht door de koninklijke familie, maar door andere partijen: bijvoorbeeld door provinciebesturen, of burger- of veteranencomité's. Bovendien dateren ze veelal uit de periode 1870-1900, dus een stuk vroeger dan de *Fridtjov*. De *Fridtjov* daarentegen werd door de keizer zelf in opdracht gegeven en uit eigen zak betaald.

Er bestaat literatuur over de Scandinavische reizen van de keizer, maar bijna niets over het *Fridtjov*-beeld. Gelukkig bevat het Pruisisch Geheim Staatsarchief in Berlijn de correspondentie tussen de beeldhouwer, Max Unger (1854-1918), en het kabinet van de keizer. De briefwisseling geeft een goed beeld van de complexiteit van het hele project: van de offerte van Unger, waarin hij de afmetingen van de *Fridtjov* vergelijkt met een aantal van de hierboven genoemde Duitse monumenten, tot correspondentie over bepaalde details, zoals de vorm van de helm van het beeld, tot de technische problemen bij het gieten van het gigantische beeld: op een zeker moment ontploft de schoorsteen van de gieterij door de hitte van de enorme hoeveelheid gesmolten brons. Bovendien toont het archief hoe Unger tijdens de productiefase van het kolossale beeld in Berlijn zo veel mogelijk aandacht voor het project probeert te trekken, waarschijnlijk in het vermoeden dat het, eenmaal opgesteld in Noorwegen, uit het oog van het publiek zal raken. Nog geen twee maanden voor de geplande onthulling in aanwezigheid van de keizer en de Noorse koning Haakon VII op 31 juli 1913 is het beeld klaar en wordt het per marineschip

naar Noorwegen vervoerd. Daar wordt het door Duitse matrozen afgemonteerd, en ingewijd met een feestelijke toespraak van keizer Wilhelm II. Hij draagt het beeld op aan de "Indo-Germaanse volken van één stam" (waaronder hij Scandinaviërs, Duitsers, maar ook Britten verstaat) en wenst hun sterkte toe bij hun "door God gegeven" belangrijke taken.

Het merkwaardige is dat het beeld, hoewel het een held moet voorstellen uit een middeleeuwse IJslands-Oud-Noorse *fornaldrasaga*, een aantal vormgevingsdetails heeft die naar de bronstijd (ca. 3000-800 voor Chr.) verwijzen: de wapens, een 'antennedolk' en een *Vollgriffschwert*, en de krulpatronen op de armbanden. Naar de redenen hiervoor kunnen we alleen maar gissen, want zulke details werden tussen keizer en beeldhouwer meestal mondeling besproken. Waarschijnlijk is dat voor bronstijddetails is gekozen vanwege de toen gangbare theorie dat Indo-Germaanse stammen hun bronzen wapens meebrachten toen ze vanuit Azië naar Europa trokken: opnieuw een verwijzing naar een Indo-Germaanse volksverwantschap.

De beeldhouwer Max Unger stamde uit een traditie die de *Berlijnse School* genoemd wordt. Die ontstond eind achttiende eeuw en ontwikkelde zich, vanuit een classicistisch begin onder Schadow en Rauch, via de neobarok van Reinhold Begas, tot het academisch historisme van Unger en zijn tijdgenoten. Het oeuvre van de laatste groep Berlijners kan worden samengevat als *ethos en pathos*, zoals een overzichtstentoonstelling in 1990 heette. Het werk van Unger en zijn collega's komt mooi naar voren in een ander geschenk van de keizer, dit keer aan de bevolking van Berlijn: de *Siegesallee*, ontstaan tussen 1895 en 1901. Dit was een serie van 32 marmeren standbeelden van de heersers van Brandenburg en Pruisen van 1132 tot 1888. Deze beeldenboulevard in het *Tiergarten*-park werd in de pers door kunst-experts zwaar bekritiseerd als smakeloos en overdreven, maar door de bevolking positief gewaardeerd. Hele schoolklassen kwamen erheen om over het koningshuis te leren.

Tijdens zijn reizen door de Noorse fjorden besteedde de keizer de eerste jaren niet veel aandacht aan de vermoedelijke locaties van zijn geliefde Fridtjov-sage. Later begon hij het stadje Balestrand te bezoeken, gelegen aan de fjord tegenover Vangsnes, waar de sage zich zou hebben afgespeeld. Hier had zich inmiddels ook een kunstenaarskolonie gevestigd, en de keizer hield er 's zomers samen met de bevriende schilder Hans Dahl (1849-1937) dansfeesten met plaatselijke jongedames.

Het is opvallend dat hoewel de keizer de *Fridtjov* aan het Noorse volk opdroeg als een soort nationaal monument, het beeld nooit zo is geaccepteerd. Hetzelfde gold voor de Fridtjov-sage. Hoewel het verhaal zich in Noorwegen afspeelt, is het een product van de dertiende-eeuwse IJslandse elite, die zich legitimeerde door zijn Noorse afkomst te benadrukken. Wat ook niet meehielp was dat het verhaal door heel Europa populair gemaakt door een Zweedse dichter. Dat sloot allemaal niet aan bij het Noorse nationalisme, dat culmineerde in de onafhankelijkheid van Zweden in 1905. In dit separatistische streven was het voor Noorwegen belangrijk om haar eigenheid te tonen: bijvoorbeeld door de nadruk te leggen op het

spectaculaire Noorse landschap, de muziek van Edvard Grieg en de eigen taal. Het met Zweden en Denemarken gedeelde Vikingverleden was daar juist niet geschikt voor, evenmin als een held uit een IJslandse sage die via Zweden beroemd was geworden.

De stijl van de *Fridtjov*, met zijn stoere, gespierde lijf en gekleed als een model uit een modetijdschrift, zoals een Deense journalist bij de onthulling schreef, voldoet aan de door literatuurwetenschapper Peter Brooks verzonnen term *melodramatic excess*. In zijn analyse van de laat-negentiende-eeuwse literatuur van Henry James en Balzac laat Brooks zien dat melodrama in al zijn overdrijving ook een effectieve stijlfiguur kan zijn.

Toch sloeg deze stijl bij de Noorse ontvangers van het kolossale geschenk niet aan, wellicht door het effect van wat ik 'nordic orientalism' noem, naar het beroemde 'orientalism' van Edward Said. Gebaseerd op de discours-theorie van Foucault beschrijft Said de westerse geschiedschrijving en verdere beeldvorming over het 'oosten' als een vorm van bestudering van 'de ander' van buitenaf, die vooroordelen versterkt. Volgens hetzelfde mechanisme heerste er in Duitsland een beeld van Scandinaviërs als nobele maar eenvoudige, blonde afstammelingen van Germaanse Vikingen – zonder recht te doen aan het feit dat Scandinavië op dezelfde manier moderniseerde als Duitsland, en bovendien veel minder gevoelig was voor dit soort rassentheorieën. De beruchte Brits-Duitse rassentheoreticus Houston Stewart Chamberlain, die ijverde voor de 'puurheid' van het Germaanse ras, correspondeerde met de keizer, en het is mogelijk dat de *Fridtjov* als Germaanse held ook door deze denkbeelden geïnspireerd werd.

Nog een probleem met de aanvaarding van het beeld wordt geïllustreerd door antropologische theorieën over geschenken. Marcel Mauss schreef in 1923 al over de traditie van wederzijdse geskenkenuitwisseling onder middeleeuwse Scandinavische edelen. Maar juist de onmogelijkheid voor het Noorse volk om het kolossale geschenk van de *Fridtjov* te beantwoorden met een tegengeschenk moet tot ongemak hebben geleid. Daarbij komt nog de theorie van het 'verkwistende geschenk' van Georges Bataille (1949): de gulle gever demonstreert zijn macht door te laten zien dat hij veel geld kan uitgeven aan een nutteloos geschenk als een standbeeld. Een aantal andere geschenken aan en van de keizer illustreren deze theorieën van het subtiele spel tussen schenker en ontvanger verder: de *Neptunusfontein* in Berlijn, de *Goethe* in Rome, de *Oranjeprinsen* in Nederland en Groot-Brittannië, de *Kaiserbrunnen* in Istanboel, en de *Krans voor Saladin* in Damascus.

Over de persoonlijkheid van keizer Wilhelm II is veel geschreven: over het minderwaardigheidsgevoel dat hij moet hebben opgelopen door zijn mismaakte linkerarm, de moeizame relatie met zijn door die handicap teleurgestelde moeder Victoria (de oudste dochter van de gelijknamige Britse koningin), en zijn eigenwijze en arrogante karakter. Toen Wilhelm door het vroege overlijden van zijn vader Friedrich in 1888 op 29-jarige leeftijd op de troon kwam, besloot hij het landsbestuur helemaal anders aan te pakken. Hij ontsloeg al snel de oude rijkskanselier Bismarck

en streefde naar een "persoonlijk regiment" waarbij hij zo min mogelijk met de Rijksdag te maken wilde hebben. Op zijn laatst rond 1900 bleek dat dit een illusie was; met zijn wispelturige karakter bleek hij ten ene male ongeschikt om het complexe Pruisische staatsapparaat te leiden.

Een belangrijke steun bij Wilhelms streven naar een persoonlijk bestuur was graaf, later prins, Philipp zu Eulenburg (1847-1921), die wel 'de beste vriend van de keizer' werd genoemd. Eulenburg, een gevoelige, kunstzinnige en muzikale persoonlijkheid, zette zich niet alleen diplomatiek in maar was ook de gangmaker van de jaarlijkse *Herrenfahrten*. Eulenburg vertelde Noordse sagen, zong liederen in Scandinavische stijl, en wist het gezelschap met mooie verhalen te vermaken. Tot grote teleurstelling van de keizer ging Eulenburg in 1903 voor het laatst mee naar Noorwegen, en hij moet aan boord node gemist zijn. Tot overmaat van ramp brak in 1906 het *Eulenburgschandaal* uit: de journalist Maximilian Harden had ontdekt dat Eulenburg naast zijn huwelijk homoseksuele relaties onderhield, iets wat nog toen nog strafbaar was. Toen het tot een proces kwam verbrak de keizer alle banden met zijn vroegere vriend. In 1908 volgde het *Daily Telegraph-schandaal*: in een interview met die krant was de keizer uit de school geklapt over de internationale politiek en had daarmee de Duitse regering voor schut gezet. Kanselier von Bülow stelde de keizer daarna onder politieke curatele en liet al zijn toespraken vooraf censureren. Het is waarschijnlijk dat de keizer zich door het fruiken van zijn politieke ambities nog meer toelegde op zijn grote liefde: de beeldhouwkunst. Hij gaf in 1908 voor zijn vakantiepaleisje, het Achilleion op Korfoe, een kolossaal bronzen beeld van een *Zegevierende Achilles* in opdracht, om het aanwezige beeld van *De stervende Achilles* te vervangen, en in 1910 volgde de opdracht voor de *Fridtjov* voor Noorwegen.

De Berlijnse literatuurwetenschapper Andreas Krass analyseerde beroemde verhalen over mannenvriendschappen uit de wereldliteratuur, van *Gilgamesh* tot *Brokeback Mountain*, en stelde vast dat mannen hun homosociale en -seksuele relaties vanwege het taboe op homoseksualiteit niet adequaat openbaar kunnen erkennen, maar dat ze, nadat die relatie bijvoorbeeld door de dood van de partner voorbij is, dat wel kunnen, bijvoorbeeld door een monument voor hun gestorven vriend op te richten. In lijn met Krass' theorie suggereer ik dat het beeld van de *Fridtjov* een eerbetoon kan zijn aan de verloren homosociale vriendschap met Philipp zu Eulenburg.

Aanwijzingen in die richting zijn ook te vinden met behulp van de psychoanalytische spraakanalyse van Jacques Lacan. In een uitbreiding van Freuds droomanalyse ziet Lacan ook gesproken taal als sleutel tot het onderbewustzijn. Als voorbeeld gebruik ik hierbij de uiting "Der arme Phili" die admiraal Von Müller Wilhelm nog regelmatig na het vertrek van Eulenburg hoorde mompelen. Een Lacaniaanse analyse levert hierbij natuurlijk op dat Philipp nog belangrijk voor Wilhelm was, maar ook een preoccupatie met zijn (gehandicapte) arm, en zelfbeklag: want Phili rijmt op Willi, een koosnaam voor Wilhelm.

Toen de keizer ooit gevraagd werd waarom hij zoveel eigen geld stak in publieke standbeelden, zei hij “ik geef mijn geld uit, opdat het volk er plezier aan beleeft.” Dit sluit aan bij zijn beruchte ‘Rinnstein-rede’ (1901) waarin hij zei dat “moderne kunst in de goot afdaalt.” In de optiek van de keizer moest kunst het volk verheffen, het schone tonen en niet het lelijke. De educatieve functie van beelden vond hij dan ook belangrijk. Wilhelm had een hekel aan de Griekse en Latijnse boekengeleerdheid waarmee hij op het gymnasium in Kassel was doodgegooid, en gaf de voorkeur aan aanschouwingsonderwijs. Dat verklaart ook zijn investeringen in het als archeologisch park opnieuw opgebouwde Romeinse legerkamp Saalburg op de *limes* bij Frankfurt, en het als middeleeuws museum gerestaureerde kasteel Hohkönigsburg in de (toen nog Duitse) Elzas.

Eind negentiende eeuw namen de mogelijkheden tot visueel vermaak enorm toe. Grote panoramaschilderijen (denk aan *Panorama Mesdag*) raakten als rondtrekkende kermisattracties in zwang, en fotografie en film creëerden steeds nieuwe attracties, ook via het massale bezoek aan de populaire werelddtentoonstellingen. In een vorm van *preposterous history*, een term van cultuuranalytica Mieke Bal, zie ik de projecten van de keizer – niet alleen de *Fridtjov*, maar ook de *Siegesallee* en de *Achilles*, de *Saalburg* en de *Hohkönigsburg*, dan ook als directe voorlopers van moderne pretparken. Door Jean Baudrillard al beschreven als *simulacra*, hebben ze de opgave het volk te vermaken, te laten ontsnappen aan de sleur van alledag, en iets te leren. De term *edutainment* wordt niet voor niets toegeschreven aan Walt Disney, de uitvinder van het moderne pretpark.

Het laatste concept dat behulpzaam kan zijn om de *Fridtjov* te begrijpen is de term *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* (‘gelijktijdigheid van het ongelijktijdige’), een begrip uit de Duitse kunstgeschiedenis uit de jaren twintig van de vorige eeuw. Juist in de kunst van het Wilhelminische tijdperk was die ongelijktijdigheid heel duidelijk te zien. De academische of salonkunst, waar ook de *Fridtjov* een voorbeeld van is, bestond toen gelijktijdig met de opkomende moderne kunst van bijvoorbeeld de *Sezession*-bewegingen. De kunstkritiek richtte zich vrijwel volledig op deze nieuwe kunststromingen, maar op kunstsalons, in de huiskamers van de burgerij, en voor monumenten op straat én in de natuur bleef deze klassieke kunst tot aan de Eerste Wereldoorlog richtinggevend.