

AUFsätze

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 73, 2016/3, 166–184

MICHAEL CUSTODIS / ARNULF MATTES

Zur Kategorie des „Nordischen“ in der norwegischen Musikgeschichte 1930–45

Until today, musicologists in Norway have eschewed an examination of their country's musical history within a political context. A major contributing factor to the ongoing depolitization of Norwegian culture was the occupation by Nazi Germany between 1940 and 1945, which fostered a collective avoidance or repression of this entire aspect immediately following the end of the Second World War. This essay also discusses the transformation of the category *Nordic* from a geographical and cultural term to a nationalistic aesthetic during the 1930s and 40s, which brought on a short-lived, though all-consuming, politization of Norway's musical life.

Seit jeher spielte die Kategorie des „Nordischen“ im norwegischen Musikleben eine zentrale Rolle. Blickt man jedoch auf die Phase zwischen 1930 und 1945, als Norwegen zunächst ideologisch und schließlich real in den Bannkreis NS-Deutschlands geriet, zeichnet sich eine Transformation des „Nordischen“ von einer geografisch-kulturellen zu einer nationalistisch-ästhetischen Kategorie ab. Die Ursachen und Konsequenzen dieser Verschiebung waren weitreichend und lassen sich in folgenden Thesen zusammenfassen:

1. Jahrhundertlang war das norwegische Musikleben von deutschen Einflüssen geprägt worden und hatte bis weit nach 1900 ein spätromantisches Klangideal konserviert. Auf der Suche nach einer eigenen Variante des nordischen Tons entkoppelten sich die norwegischen Künstler zugunsten eines ambitionierten Folklorismus von der europäischen Moderne. Die mit den antisemitischen Angriffen gegen Arnold Schönberg endgültig unübersehbare Politisierung der Avantgarde erreichte Norwegen erst verzögert ab 1930 und traf dort auf Musiker und Kritiker, die aus ästhetischen Gründen politische Ambitionen traditionell skeptisch betrachteten. Als Gegenstück zu ihrer patriotischen Selbstwahrnehmung wussten die norwegischen Musiker zugleich um ihre marginale, allenfalls exotische internationale Reputation. In dieser Position an der europäischen Peripherie – symbolisiert in der Bedeutung des „Nordischen“ als geografischer Qualität – fühlten sie sich ihren dänischen und schwedischen Nachbarn besonders verbunden.
2. In der Tradition der deutschen Dominanz der norwegischen Musik durchlief die kulturelle Okkupation des Nordischen eine erste Transformationsphase, als Rassen-theoretiker und andere pangermanische Ideologen das „Nordische“ zu einer

politischen Kategorie erhoben und Norwegen einen Platz im Zentrum ihrer Geschichtsklitterung reservierten.

3. Nachdem während der 1930er Jahre die nationalistische Mobilisierung der anti-modernistischen norwegischen Kunstmusik zu einer markanten Erhöhung des Folkloreanteils führte, stabilisierte die militärische Besetzung im April 1940 die kulturelle Okkupationsphase und trieb zugleich die Professionalisierung des norwegischen Musiklebens voran.
4. Nach nur fünf Jahren brach die NS-Herrschaft in Norwegen in sich zusammen und mit der bald nach Vidkun Quislings Verurteilung verfügten Generalamnestie setzte als zweite Transformationsphase die forcierte Depolitisierung der Musik ein. Konform zur allgemeinen Stimmung im sozialdemokratischen Wohlfahrtsstaat Norwegen, alle Erinnerungen an die Besatzungsjahre zu verdrängen und bei Bedarf durch Legenden zu ersetzen, entstand weder innerhalb noch außerhalb der norwegischen Musikwissenschaft Bedarf nach einer kritischen Aufarbeitung dieser Zeit.
5. Der dominante konservative Musikgeschmack im Nachkriegsnorwegen favorisierte weiterhin die Musik der politisch kontaminierten, antimodernistischen Komponisten. Bis auf wenige Ausnahmen stieß deren Eingliederung in das heimische Konzertleben daher kaum auf Hindernisse. Nachdem die politische Amnestie des Parlaments 1948 alle Widersprüche beseitigt hatte, waren die musikalisch zentralen Künstler ästhetisch nun wieder legitimiert, während die modernen Musiker sich überwiegend ohnehin auf der politisch richtigen Seite wiedergefunden hatten.
6. Als doppelte Dialektik blieben die modernen norwegischen Komponisten ästhetisch zwar randständig in einem bürgerlichen Musikbetrieb, der seinerseits randständig zum europäischen Musikbetrieb war. Zugleich aber teilten die Modernisten diese Erfahrung der eigenen sozialen Randständigkeit mit ihren Kollegen insbesondere in Deutschland. Dort hatte man in den 1950er allerdings rasant eine ästhetische Deutungshoheit erlangt, die von Zentren wie Darmstadt, Donaueschingen und Köln bis in die nordische Peripherie ausstrahlte, wo sie die Legitimität der dortigen Avantgardisten stärken half. Diese zweite Transformationsphase der Depolitisierung verschob nun die Balance der Polaritäten ein weiteres Mal, von einer ideologischen zurück zu einer geografischen Definition nordischer Musik.

Diese These einer zweifachen Transformation des Nordischen, als Musterfall der Politisierung und Depolitisierung von Musik, soll im Folgenden entlang den Umrissen des norwegischen Musiklebens etwas detaillierter entfaltet werden.

Zur politischen Okkupation der Kultur

Mit wachsender Faszination am Norden als einer mytischen, unberührten Region hatte eine begeisterte Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert die waghalsigen Nordpol-Expeditionen leidenschaftlich mitverfolgt und die Neugier an der Kultur der Wikin-

ger stetig wachsen lassen¹. Sobald die völkisch-religiösen Bewegungen diese Motive absorbierten, verkehrte sich das Schlagwort des „Nordischen“ in Attribute des „natürlichen“, „gesunden“ und „sauberen“ nordischen Herrenmenschen. In der bildungsbürgerlichen Presse und bei prominenten Nordlandbegeisterten wie dem deutschen Kaiser Wilhelm II. war das Interesse groß, sodass am Vorabend des Ersten Weltkriegs eine Schwemme germanischer Rassentheorien zu verzeichnen war². Richard Wagners Leidenschaft für nordische Mythologie, flankiert von den philosophischen Ambitionen seines Schwiegersohns Houston Stewart Chamberlain, machte die Überlagerung der Musik durch nordische Rassenideologie dann endgültig salonfähig. Mit der Gründung der Nordischen Bewegung entstanden in den folgenden Jahrzehnten auch Monatszeitschriften mit einschlägigen Titeln wie *Der Norden* und *Rasse*, die regelmäßig über Musik berichteten³; als ideologischer Vordenker der NS-Bewegung spekulierte Richard Eichenauer über die rassistischen Grundlagen der Musik und widmete sich dabei auch Edvard Grieg⁴. Vor allem aber Hans F. K. Günther, umgangssprachlich als „Rassen-Günther“ apostrophiert, fand ab den späten 1920er Jahren eine große Anhängerschaft. An der Seite seiner norwegischen Frau Maggen Blom (der Tochter eines Musikers) brachte er es zu Ruhm und Erfolg, als Wilhelm Frick für ihn 1930 in Jena gegen den Widerstand der dortigen Universität einen Lehrstuhl für Sozialanthropologie einrichtete, während Josef Müller-Blattau von Bachs nordischem Kontrapunkt schwadronierte⁵. Mit dem deutschen Überfall auf Dänemark und Norwegen im Frühling 1940 waren deutsche Fraternisierungsbemühungen aber endgültig unglaubwürdig geworden, sodass beispielsweise die 1933 von Alfred Rosenberg übernommene Nordische Gesellschaft in der Bedeutungslosigkeit versank⁶.

- 1 Dabei blieben antike orientalische und griechische Bilder vom Norden als einer übernatürlichen Sphäre lebendig, wo sowohl barbarische Horden als auch der Sitz der Götter vermutet worden waren. Eleanor Rosamund Barraclough, Danielle Cudmore und Stefan Donecker, *Der übernatürliche Norden. Konturen eines Forschungsfeldes*, in: *Nordeuropaforum* 23, 2013, S. 25 f.
- 2 Birgitta Almgren, Jan Hecker-Stampehl und Ernst Piper, Alfred Rosenberg und die Nordische Gesellschaft. Der „nordische Gedanke“ in Theorie und Praxis, in: *Nordeuropaforum* 2, 2008, S. 8 f. Klaus von See, *Kulturkritik und Germanenforschung zwischen den Weltkriegen*, in: *Historische Zeitschrift* 1987, Bd. 245, S. 353. Bernard Mees, *Hitler and Germanentum*, in: *Journal of Contemporary History* 39, 2004, H. 2, S. 259.
- 3 *Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung*, hg. im Auftrage des Nordischen Ringes von Richard von Hoff, 2, 1935 und 4, 1937. Siehe auch *Deutschland und der Norden. Umrisse, Reden, Vorträge. Ein Gedenkbuch*, hg. von Carl Petersen, Breslau 1931. Nicola Karcher, *Schirmorganisation der Nordischen Bewegung: Der Nordische Ring und seine Repräsentanten in Norwegen*, in: *Nordeuropaforum* 19, 2009, H. 1, S. 31 und S. 33.
- 4 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München 1932, S. 264 f. Siehe zu Eichenauers Biografie Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-R Kiel 2004, S. 1341–1354.
- 5 Josef Müller-Blattau, *Die Tonkunst in altgermanischer Zeit. Wandel und Wiederbelebung germanischer Eigenart in der geschichtlichen Entwicklung der deutschen Tonkunst*, in: *Germanische Wiedererstehung. Ein Werk über die germanischen Grundlagen unserer Gesittung*, hg. von Hermann Nollau, Heidelberg 1926. Martin Geck, *„Von deutscher Art und Kunst?“ Mit Bachs „nordischem“ Kontrapunkt gegen drohenden Kulturverfall*, in: *Musik-Konzepte Sonderband Philosophie des Kontrapunkts*, München 2010, S. 178–200.
- 6 Nancy Fleetwood, *Musical Notes from Abroad. Germany*, in: *The Musical Times* April 1938, S. 305; Hans-Jürgen Luthzöft, *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920–1940*, Stuttgart 1971; Christa Kamenetsky, *Folklore as a Political Tool in Nazi Germany*, in: *The Journal of American Folklore* 85, 1972, S. 221; Reidar Storaas, *Mellom triumf og tragedie. Geirr Tveitt – en biografi*, Oslo 2008, S. 162; Per Vollestad, *Christian Sinding*, Oslo 2005, S. 226; Ernst Piper, *Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe*, München 2005, S. 276 f.

Die überwiegende norwegische Ablehnung der nationalsozialistischen Besatzer war weniger eine spontane Abwehrreaktion gegen die militärische Okkupation, sondern Ausdruck einer über viele Jahre gewachsenen sozialdemokratischen Aversion, da Vidkun Quislings Nasjonal Samling als regionaler Ableger der NSDAP nur marginale Stimmen bei Parlamentswahlen hatte gewinnen können. Darüber hinaus sahen sich die Bewohner Dänemarks, Norwegens und Schwedens einem pan-skandinavischen Ideal verpflichtet, das zur Mitte des 19. Jahrhunderts unter Intellektuellen und Studenten entstanden war. Trotz der in allen drei Ländern starken Nationalbewegungen betrachteten sie sich daher als Brudervölker⁷, sodass während der krisenhaften Ablösung Norwegens von Schweden im Jahr 1905 ein militärischer Konflikt verhindert werden konnte⁸.

Im Bereich der Musik manifestierte sich die Idee einer gemeinsamen skandinavischen Identität im Mythos des „nordischen Tons“ als Symbol unberührter Reinheit, wilder Ursprünglichkeit und einer natürlichen Balance von Kunst und Folklore. Klare analytische Kategorien lassen sich hierfür kaum benennen, da Stereotype reiner Quinten, archaischer Bordun-Begleitungen, modaler Skalen und Rhythmen aus Bauertänzen kaum unverwechselbare Zuordnungen zulassen⁹. Auf institutioneller Ebene war die Idee einer gemeinsamen skandinavischen Identität dagegen sehr erfolgreich, seit man 1888 in Kopenhagen ein erstes nordisches Musikfest veranstaltet hatte, dem bis 1938 sieben weitere folgten¹⁰. Mit der Okkupation Dänemarks und Norwegens wurde ein solches Kulturprogramm unmöglich, wobei bereits zehn Jahre zuvor erste Zweifel an der Zukunftsfähigkeit eines Konzepts aufgekommen waren, das sich mit einem hohen Anteil folkloristisch inspirierter Spätromantik als Gegenposition zu den modernistisch, atonal und neoklassizistisch dominierten Festivals der Internationalen Gesellschaft für neue Musik verstand.

Seit der Unabhängigkeit 1905 hatte Norwegen einen kulturellen Nationalismus vorangetrieben¹¹, der die Figur des Bauern zum Vorbild erhob, dem Land ein Gefühl

7 Joachim Joesten, The Nazis in Scandinavia, in: *Foreign affairs* 15, 1937, H. 4, S. 720–728. Vesa Vares, Kulturpolitik als Außenpolitik. Berichte deutscher WissenschaftlerInnen über die nordischen Länder an das Auswärtige Amt in den 1930er Jahren, in: *Nordeuropaforum* 21, 2011, H. 2, S. 42.

8 Stein Kuhnle, *Patterns of Social and Political Mobilization: A Historical Analysis of the Nordic Countries*, London, Beverly Hills 1975; Stein Rokkan und Derek W. Urwin, *Economy, Territory, Identity. Politics of West European Peripheries*, London u. a. 1983; Hilmar Rommetvedt, *Norway: From Consensual Majority Parliamentarism to Dissensual Minority Parliamentarism* und Erik Damgaard, *Parliamentary Change in the Nordic Countries*, in: *Parliamentary Change in the Nordic Countries*, hg. von Erik Damgaard, Oslo 1992, S. 51–97 bzw. S. 191–205.

9 Heinrich W. Schwab, Fünfzig Jahre „Nordische Musikfeste“ (1888–1938). Beobachtungen zu Tradition und Eigenart, in: *Nordiska Musikfester. Nordic Music Days 100 years*, hg. von Sten Hanson, Stockholm 1988, S. 100. „jene norwegische Schwester des deutschen Schumannschen“? Edvard Griegs Klavierkonzert, published online for the International Edvard-Grieg-Society in 2009, 18p. URL: <http://griegsociety.com/wp-content/uploads/2015/08/Michael-Custodis-paper-2009.pdf>. Siegfried Oechsle und Bernd Sponheuer, Buxtehude, Nördlichkeit, Erhabenheit, in: *Dietrich Buxtehude. Text-Kontext-Rezeption*, hg. von Wolfgang Sandberger und Volker Scherliess, Kassel u. a. 2011, S. 291–302.

10 Jürgen Balzer, The Nordic Music Festivals: 1888–1938, in: *Tempo. New Series* 16, 1950, S. 11 ff.

11 Jim Samson, Nations and Nationalism, in: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2001, S. 568–600.

von Eigenständigkeit bescherte und vom europäischen Nordlandtourismus bestätigt wurde¹². Die damit einhergehende Distanzierung von Deutschland als zu imitierendem Kulturmodell verstärkte sich während der 1920er Jahre. Sowohl die an Brahms und Wagner orientierte Spätromantik als auch die mit Arnold Schönberg assoziierte atonale Moderne wurde von konservativen Kritikern und bürgerlichen Meinungsführern in Norwegen als degeneriert, radikal und kulturbolschewistisch geschmäht. In Kauf genommen wurde dabei eine zunehmende kulturelle Isolation des Landes, der allein die Kritikerin und Komponistin Pauline Hall publizistisch entgegentrat¹³. Wie in Kontinentaleuropa war diese Zeit aber auch in Norwegen von Widersprüchen und überraschenden Allianzen geprägt, sodass ein führender Komponist wie David Monrad Johansen weiterhin der deutschen Kultur verbunden blieb und dabei mit der antimodernistischen Fraktion Hans Pfitzners und seines späteren Lehrers Hermann Grabner sympathisierte¹⁴. Kaum zehn Jahre später hatte sich im kleinen Biotop der norwegischen Komponisten das Klima ein weiteres Mal gewandelt und deutsche Musik stand wieder hoch im Kurs. Exemplarisch begab sich der 45-jährige Monrad Johansen 1933 für Kontrapunktstudien zu Hermann Grabner nach Leipzig und gründete im Folgejahr die Norwegisch-Deutsche Gesellschaft, die zum Ausgangspunkt seiner politischen Betätigung im Umfeld der Nasjonal Samling werden sollte, der er 1941 dann formal beitrug.

Fallbeispiele

Die deutsche Invasion in Norwegen am 8. April 1940 stellte alle Beziehungen nach Deutschland infrage und veränderte das norwegische Musikleben dauerhaft. Viele Musiker waren bemüht, sich mit geringen Reibungspunkten in den neuen Zeiten einzurichten, während manche aus ideologischen und karrieristischen Beweggründen kollaborierten und andere die Widerstandsbewegung unterstützten¹⁵. Im Verhältnis zum Wissen, das über das Verhalten einzelner Künstler und Kollaborateure inzwischen vorliegt, sind die Kenntnisse über die deutsche Kulturverwaltung im Reichskommissariat Norwegen noch immer marginal. Zwar haben zeithistorische Pionierar-

12 Jim Samson, Musical Nationalism. Five Historical Moments, in: *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, hg. von Athena S. Leoussi und Steven Grosby, Edinburgh 2007, S. 61 ff.

13 Astrid Kvalbein, *Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890–1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar*, Ph. D. Thesis an der Norwegischen Musikhochschule, Oslo 2013, S. 269.

14 Monrad Johansens Reden und Texte aus den 1920er Jahren dokumentieren dessen Forderung nach einem genuin norwegischen Kanon zur Pflege des nationalen Erbes, siehe David Monrad Johansen, *Nasjonale verdier i vår musikk* (Vortrag am 22. Mai 1924 in Oslos Musiklehrervereinigung) sowie seine Artikel für die Tageszeitung *Aftenposten* am 5., 6., 7. und 9. Juli 1924, die auch im *Deutsch-Nordischen Jahrbuch* 1925 abgedruckt wurden.

15 Frank Meyer, Norwegen: nationalsozialistische Revolution von oben, in: *Anpassung, Kollaboration, Widerstand. Kollektive Reaktionen auf die Okkupation*, hg. von Wolfgang Benz, Johannes Houwink ten Cate und Gerhard Otto, Berlin 1996, S. 48.

beiten die wichtigsten militärischen und politischen Akteure beschrieben¹⁶. Je weiter man allerdings in den bürokratischen Verästelungen von Josef Terbovens Ministerien im Reichskommissariat und bei Wehrmacht, Marine, SS, Polizeikommandantur und Hird (dem norwegischen Pendant zur deutschen SA) die Strukturen zu rekonstruieren versucht, innerhalb denen die ideologischen Leitlinien in konkrete Politik umgesetzt wurden, umso unbekannter sind Mechanismen, Akteure und Strategien.

Ein erstes Beispiel zur Relevanz dieser Fragestellungen ist die Figur von Georg Wilhelm Müller. Im Alter von 19 Jahren wurde er 1928 Mitglied von NSDAP und SA und begann bald eine Karriere als Propaganda- und Pressespezialist, bis Joseph Goebbels ihn 1936 zu seinem persönlichen Adjutanten ernannte¹⁷. Mit der Einrichtung des Reichskommissariats entsandte ihn der Minister als Leiter der Propagandaabteilung nach Oslo, wo neben der Kontrolle von Presse und Kultur auch die Lenkung des öffentlichen Musiklebens verortet war. Da Terboven keinerlei Interesse an Kulturarbeit zeigte, hatte Müller freie Hand¹⁸. Bedenkt man, dass er weiterhin engen Kontakt zu Goebbels und dessen Ministerium hielt, und erinnert sich der verbissenen Ambitionen des Ministers, alle Bereiche der Kultur und der Künste zu kontrollieren, so ist leicht vorstellbar, dass die Strukturen der Reichskulturkammer (hier der Reichsmusikkammer) auf Norwegen übertragen werden sollten¹⁹. Erste Hinweise im Riksarkiv Oslo bestätigen diese Vermutung und zeigen, wie die norwegischen Institutionen umgestaltet wurden, beispielsweise in einem Entwurf des Komponisten Marius Moaritz Ulfstad aus dem Jahr 1941²⁰. Im Vergleich zum Gesetz von 1939 enthält die Novelle

16 Hans-Dietrich Looock, *Quisling, Rosenberg und Terboven. Zur Vorgeschichte und Geschichte der nationalsozialistischen Revolution in Norwegen*, Stuttgart 1970; Robert Bohn (Hg.), *Deutschland, Europa und der Norden. Ausgewählte Probleme der nord-europäischen Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1993; Robert Bohn (Hg.), *Die deutsche Herrschaft in den „germanischen“ Ländern 1940–1945*, Stuttgart 1997; Wolfgang Benz, Gerhard Otto und Anabella Weismann (Hg.), *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, Berlin 1998; Hans Fredrik Dahl, *„Dette er London“. NRK i krig 1940–1945*, Oslo 1999; Stein Ugelvik Larsen (Hg.), *I krigens kjølvann. Nye sider ved norsk krigshistorie og etterkrigstid*, Oslo 1999; Robert Bohn, *Reichskommissariat Norwegen. Nationalsozialistische Neuordnung und Kriegswirtschaft*, München 2000; Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg und Volker Dahm (Hg.), *Meldungen aus Norwegen 1940–1945. Die geheimen Lageberichte des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen 1–3*, München 2008; Terje Emberland und Matthew Kott, *Himmels Norge. Nordmenn i det storgermanske prosjekt*, Oslo 2012.

17 Bohn, *Reichskommissariat Norwegen* (wie Anm. 16), S. 63.

18 Robert Bohn, Die Instrumentarien der deutschen Herrschaft im Reichskommissariat Norwegen, S. 84 f., und Martin Moll, Die deutsche Propaganda in den besetzten „germanischen Staaten“ Norwegen, Dänemark und Niederlande 1940–1945, S. 230, beide in: Bohn (Hg.), *Die deutsche Herrschaft in den „germanischen“ Ländern 1940–1945* (wie Anm. 16) sowie Bohn, *Reichskommissariat Norwegen* (wie Anm. 16), S. 63–65.

19 Auch Heinz Drewes, der Leiter der Musikabteilung im Berliner Propagandaministerium, unterhielt eine Auslandsabteilung und vertrat Joseph Goebbels mindestens bei einem Norwegenbesuch, um bei den Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag von Edvard Grieg einen Kranz niederzulegen. Hans Jørgen Hurum, *Musikken under okkupasjonen*, Oslo 1946, S. 135. Siehe des Weiteren Martin Thrun, Führung und Verwaltung. Heinz Drewes als Leiter der Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (1937–1944), in: *Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur*, hg. von Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, Köln u. a. 2015.

20 Oslo Riksarkiv, Akte RA/S-6013/D/L0005/0004 *Musikk etc. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Kulturkontoret. 1940–45. Mappe Norsk musikerforbund*.

nun einen Arierparagrafen für den übergeordneten Norwegischen Musikerverband: „§. 4 Ingen kan bli medlem av Norsk Musikforbund etter § 3 punkt 2 med mindre han og hans ektefelle er arier og han har de egenskaper som må kreves av den som medvirker ved folkets åndelige oppdragelse“²¹.

Das Prinzip unklar abgegrenzter Machtbereiche, welches für den Nationalsozialismus insgesamt charakteristisch war, ist auch für die Lage in Norwegen von hoher Bedeutung. Müller selbst verkörperte diese Rivalität der Institutionen, da er nicht nur leitendes Mitglied in Terbovens Verwaltung, sondern auch hochrangiger SS-Offizier war. Innerhalb des SS-*Ahnenerbes* war Norwegen wiederum von großer Bedeutung, sodass Heinrich Himmler auf der Suche nach Spuren urgermanischer Kultur 1941 für mehrere Wochen das Land bereiste. Wie auf historischen Propagandafotos zu sehen ist, lauschte er dabei auch andächtig dem greisen Langleik-Spieler Olav Brenno und versuchte sich sogar selbst auf dem Instrument²².

Die ehrgeizigen Ziele der deutschen Kulturpropaganda umfassten u. a. ferner die Gründung eines Deutschen Theaters, den täglichen Betrieb der *Deutschen Zeitung in Norwegen*, die Unterstützung der *Kraft durch Freude*-Kampagnen einschließlich regelmäßiger Gastspiele und landesweiter Tourneen von Solisten und Ensembles, die Kontrolle des norwegischen Rundfunks sowie die Unterstützung der Militärmusik, die allein für Oslo eigenständige Musikkorps des Militärkommandanten, von Wehrmacht, Luftwaffe, Marine, Polizei und SS umfasste²³. Die außergewöhnliche Bedeutung der Musik als Propagandamittel zeigte sich besonders deutlich bei Auftritten international renommierter Künstler wie Wilhelm Backhaus, Ludwig Hoelscher und Hans Knappertsbusch²⁴, sodass das Reichskommissariat mit dem Berliner Propagandaministerium innerhalb weniger Wochen bereits im Herbst 1940, also kein halbes Jahr nach der Okkupation Norwegens, mit immensem administrativen Aufwand und Unkosten von RM 90.000 ein Gastspiel der Staatsoper Hamburg organisierte²⁵.

Nachdem Josef Terboven zunächst die Strukturen des Reichskommissariates aufgebaut hatte und die norwegische Zivilverwaltung kontrollierte, wurde Vidkun

21 Oslo Riksarkiv, Akte RA/S-6010/D/Da/Daa/L0014/0012 *Kulturtinget. Norges musikkforbund. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Den alminnelige avdeling. 1940–45. Mappe Kulturtinget. Norges musikkforbund ca. 1939–43, Part Vedtekter for Norsk Musikkforbund*. „Niemand kann Mitglied des Norwegischen Musikerverbands nach § 3 Abschnitt 2 sein, es sei denn er oder sein Ehepartner ist Arier und besitzt die Eigenschaften, um an den geistigen Aufgaben des Volkes mitzuwirken“. Alle Übersetzungen von Custodis / Mattes.

22 Emberland und Kott, *Himmlers Norge* (wie Anm. 16), S. 140 und S. 182 sowie historische Fotos im Bildarchiv des Bundesarchiv, <http://www.bild.bundesarchiv.de>.

23 Siehe diverse Akten im Riksarkiv Oslo, z. B. RA/RAFA-2174/E/Ed/L0103 *Hauptabteilung Volksaufklärung, Folder Konzert der Einheiten der Wehrmacht, SS, Polizei. Bislett-Stadion, 7. August 1942 zu Gunsten des Roten Kreuzes*; Akte RA/RAFA-2174/E/Ed/L0095. *Hauptabteilung Volksaufklärung, Folder Mappe Monatsberichte für Dr. Habersbrünner 1944–45. Mappe Monatliche Bescheinigung für Musikkorps*.

24 Siehe regelmäßige Meldungen der *Deutschen Zeitung in Norwegen* sowie Wolfgang Delhaes, *Musikalische Truppenbetreuung in Norwegen*, in: *ZfM* 108, 1941, H. 2, S. 391. Oliver Rathkolb, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 106–113.

25 Siehe den Aktenbestand im Bundesarchiv Berlin R55 20.543. An dieser Stelle sei Andreas Bußmann und Ina Rupprecht herzlich für die Unterstützung der Recherchen gedankt.

Quisling im Februar 1942 zum Ministerpräsidenten einer Terboven unterstellten Marionettenregierung ernannt, um eine höhere Akzeptanz bei der Bevölkerung zu bewirken. Innerhalb der damit geschaffenen Parallelstruktur war die Musik auch in der norwegischen Ministerialbürokratie der Propagandaabteilung des sogenannten *Kultur- og folkeopplysningsdepartementet* zugeordnet, ohne dass diese Strukturen bisher rekonstruiert worden wären. Für einzelne Kulturinstitutionen ist der Kenntnisstand hingegen besser, etwa zur Deutsch-Norwegischen Gesellschaft, die mit David Monrad Johansen als Repräsentanten des norwegischen Musiklebens einen friedlichen Austausch zwischen den beiden germanischen Brudervölkern befördern sollte²⁶. Ein anderes Gremium zur Förderung der norwegischen Kultur wurde als sogenannter Kulturthing im Oktober 1942 eingerichtet, dem ein kleinerer Kulturråd zur Unterstützung von Minister Gulbrand Lunde zur Seite gestellt wurde²⁷. Auch in diesen beiden Gremien vertrat Monrad Johansen – inzwischen Mitglied der Nasjonal Samling – die Belange der Musik, gleichranging mit seinem Kollegen Geirr Tveitt. Dieser war bereits in den frühen 1930er Jahren im *Ragnarok*-Zirkel nationalistischer Intellektueller aktiv gewesen und wurde 1940 von SS-Offizier Arnold Waldschmidt zur Mitwirkung im neuen System überredet, obgleich er Quisling als zu schwachen Führer ablehnte²⁸. Das Resultat war ein für ihn neugeschaffener Posten als staatlicher Musikberater, um dem Propaganda-Departement des Quisling-Regimes in allen Musikfragen zuzuarbeiten²⁹.

Im September 1942 trat Tveitt allerdings von diesem Posten schon zurück. Nach Auskunft von Geheimberichten der Deutschen Sicherheitspolizei habe er nicht ausreichend Engagement für sein neues Aufgabengebiet gezeigt und wolle lieber zu seiner künstlerischen Arbeit zurückkehren. Da zugleich seine Musik in den Berichten als kontrovers und zu atonal beschrieben wurde, versprach man sich von seinem Nachfolger Monrad Johansen eine deutlich verbesserte Zusammenarbeit³⁰. Ein in der Tveitt-Forschung regelmäßig zur Exkulpation des Komponisten herangezogener Brief an Minister Lunde listet auf 18 Seiten Gründe seines Rücktritts auf. Eine Rivalität zum Geiger und Hird-Kapellmeister Jim Johannessens aus Bergen, der sich hinter Tveitts Rücken als williger Handlanger des Ministeriums hatte etablieren können, nimmt dabei breiten Raum ein³¹. Beispielsweise kritisierte Tveitt mit deutlichen Worten die

26 *Meldungen aus Norwegen 1940–1945*, Teilband 2, Meldungen vom 1. Juli 1932 und 20. März 1944. Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (wie Anm. 19), S. 83 f. Nils Grinde, *A History of Norwegian Music*, Lincoln und London 1984, S. 305.

27 *Meldungen aus Norwegen 1940–1945*, Teilband 2, S. 851. Hansen, *Mot fedrenes fjell*, S. 403. Siehe ergänzend Riksarkiv Oslo, Akte RA/S-6010/D/Da/Daa/L0014/0012. *Kulturtinget. Norges musikkforbund. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet. Den alminnelige avdelling. 1940–45*. Mappe *Kulturtinget. Norges musikkforbund ca. 1939–43*.

28 Emberland und Kott, *Himmlers Norge* (wie Anm. 16), S. 166 f.

29 Riksarkiv Oslo, Akte RA/S-6013/D/L0008/0011. *Statens Musikkonsulent, Geirr Tveit. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Kulturkontoret*. Mappe *Statens Musikkonsulent. Geirr Tveit*.

30 *Meldungen aus Norwegen 1940–1945*, Teilband 2, S. 857.

31 Brief von Geirr Tveit an Gulbrand Lunde vom 17. September 1942, Riksarkiv Oslo, Akte RA/S-6013/D/L0008/0011. *Statens Musikkonsulent, Geirr Tveit. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Kulturkontoret*. Mappe *Statens Musikkonsulent. Geirr Tveit*. In späteren Jahren fügte er seinem Nachnamen ein weiteres

Dummheit und Ineffizienz seines Gegenspielers, der mit einer mehrseitigen Liste die Aufführung von Werken jüdischer, russischer und „entarteter“ Komponisten im norwegischen Konzertleben verbieten lassen wollte. Auch wenn Tveitt in seinem Einspruch insbesondere die musikalischen Errungenschaften Gustav Mahlers vehement verteidigte, ist dies nicht als dezidiert antifaschistische Überzeugung misszuverstehen. Denn in anderen Papieren zeigte er keine Bedenken³², gängige Vorurteile gegen Jazz zu bedienen und vom Ideal eines gesunden nordischen Lebenssinns („sundt nordisk livssyn“) und eines „arteigenen Wegs in rassischer wie musikalischer Hinsicht“ („artsegne vei [...] i rasisk som i musikalsk henseende“)³³ zu sprechen.

Die vermeintlich unpolitische Natur der Musik kam den offiziellen Regierungsstellen besonders gelegen, wenn bekannte norwegische Geistesgrößen mit Staatsakten zu ehren waren³⁴. Dies betraf zum einen das Begräbnis Christian Sindings, der als letzter romantischer Symphoniker nach Grieg im Alter von 85 Jahren am 3. Dezember 1941 verstorben war³⁵. Zur Freude der Politik hatte er zwei Monate vor seinem Tod seine lebenslange Begeisterung für Deutschland, die sich mit Hitlers Machtübernahme weiter gesteigert hatte, mit dem Beitritt zur Nasjonal Samling öffentlich bezeugt. Zum anderen boten die Hundertjahrfeierlichkeiten der Nationalkomponisten Rikard Nordraak (dem früh verstorbenen Schöpfer der Nationalhymne) und Edvard Grieg in den Jahren 1942 und 1943 ideale Gelegenheiten zur pompösen, pathetischen Selbst-

„t“ hinzu. Die Schreibweise seines Names entspricht deshalb hier der jeweiligen Verwendung in den Archivquellen.

- 32 Am 13. Februar 1941 hatte Per Reidarson eine vergleichbare Liste angefertigt, die entartete Künstler im norwegischen Konzertleben benannte. Neben seinen Komponistenkollegen Klaus Egge, Olav Kielland, Harald Sæverud, Geirr Tveitt und Fartein Valen finden sich dort u. a. die Namen von George Gershwin, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Arnold Schoenberg und Igor Strawinsky. Siehe hierzu auch Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (wie Anm. 19), S. 22 und Hansen, *Mot fedrenes fjell* (wie Anm. 27), S. 403.
- 33 Geirr Tveit, *Forslag til retningslinjer for musikk- og sangopplæringen i den norske skoler. Utarbeidet for Kirke- og Undervisningsdepartementet*, 11. November 1940, in: Riksarkiv Oslo, Akte RA/S-6013/D/L0005/0004 *Musikk etc. Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Kulturkontoret. 1940–45*, Mappe *Musikk etc.* Bezeichnenderweise kamen zum Jahreswechsel 1941/1942 auch Debatten im Ministerium auf, ob es erlaubt wäre, klassische Werke zu verjazzen und ob generell Swing und Jazz – genannt „rytmemusikk“ – gespielt werden dürften. Zwar verbot Gulbrand Lunde als zuständiger Verwaltungschef aufgrund von Urheberrechtsfragen die Umgestaltung klassischer Werke in Jazz-Arrangements, nach einer Erklärung vom 14. November 1941 blieb die Aufführung, Produktion und Verwendung von Jazz im Radio aber erlaubt. Siehe ebenda, Mappen *Jazz av klassiske verker* und *Framføring av rytmemusikk*, den *Aftenposten*-Artikel „Beschwungte Musik“ vom 4. November 1941 sowie für den größeren Kontext Bjørn Stendahl und Johs Bergh, *Sigarett Stomp. Jazz i Norge 1940–1950*, Oslo 1991.
- 34 Gulbrand Lunde, *Kampen for Norge II. Foredrag og artikler 1940–1941*, Oslo 1942, darin: *Christian Sinding – 85 år*, S. 182 f. und *Minnetale ved Christian Sindings bisettelse 10. Desember 1941*, S. 236–238 sowie *Kampen for Norge III. Foredrag og artikler 1942*. Darin: *Tale ved Bekransningen av Rikard Nordraaks grav 12. Juni 1942*, S. 129–131. Lundes Rede an Nordraaks Grab erschien im Druck am 12. Juni 1942 in *Norges Handels- & Sjøfartstidende* und *Aftenposten* sowie mit zahlreichen Bildern am folgenden Tag in der *Deutschen Zeitung in Norwegen*. Siehe ergänzend die Akte RA7PA-1446/A/Ab/L0003, Mappe *Forhandlingsprotokoll. Norsk Komponistenforening. Styrende organer. Generalfors. 1938–1942* im Riksarkiv Oslo zu einer Sitzung des Norwegischen Komponistenverbands am 9. September 1941 mit Details zu Christian Sindings Begräbnis, David Monrad Johansens Grabrede und einer Ehrenwacht von Thomas Beck, Erling Kjellsby, Klaus Egge, Andreas Haarklou und Halvard Johnsen am Sarg.
- 35 Gunnar Rugstad, *Christian Sinding 1856–1941. En biografisk og stilistisk studie*, Oslo 1979, S. 124 f. Per Vollestad, *Christian Sinding*, Oslo 2005, S. 234.

darstellung nordischer Brüderlichkeit³⁶. Ein semi-dokumentarischer Kurzfilm von Walter Fyrst³⁷ sollte etwa Griegs Leben mit Aufnahmen berühmter Orte (u. a. seines Geburtshauses in Bergen und seiner Villa Troldhaugen) und ländlichen Szenen illustrieren, darunter einem inszenierten Brautmarsch, bei dessen Dreh Fyrst sogar Sabotagemassnahmen der lokalen Bauern befürchtete³⁸. Die Musik, ein Potpourri aus Griegs „Greatest Hits“, war von Odd Grüner-Hegge mit den Osloer Philharmonikern sowie der Mezzosopranistin Randi Heidi Steen zur Klavierbegleitung von Waldemar Alme extra eingespielt worden. Trotz eines üppigen Produktionsbudgets erwies sich der Streifen, der als Kopie im Filmarchiv der Osloer Nationalbibliothek aufgefunden werden konnte, aber als so unbeholfen und holzschnittartig, dass ihn sogar die *Deutsche Zeitung in Norwegen* kritisch kommentierte, obgleich er ein Höhepunkt der offiziellen deutsch-norwegischen Grieg-Propaganda hätte sein sollen³⁹.

Gegner

Nähert man sich in einem weiteren Schritt der Funktion von Musik in der norwegischen Widerstandsbewegung, so betritt man nahezu unbekanntes Terrain. Aus verständlichen Gründen mussten die Akteure des Widerstands versteckt operieren, sodass man sich zunächst an der Oberfläche auf Spurensuche begeben kann, wenn beispielsweise die Komponistin Pauline Hall bis zu ihrer erzwungenen Kündigung 1942 als Musikkritikerin der linken Tageszeitung *Dagbladet* in der Öffentlichkeit stand, während sie im Verborgenen mit Hans Jacob Ustvedt und anderen Köpfen des Widerstands Kontakt hielt⁴⁰. Als Schlaglicht auf die seit Griegs Tagen gepflegte Praxis, verdiente Musiker mit kürzeren oder lebenslangen Stipendien staatlich zu honorieren, fand sich in den Unterlagen des Komponistenverbands ein Beispiel, wie die norwegischen Behörden unliebsame Karrieren direkt sanktionierten. Bezeichnenderweise verwarf Gulbrand Lunde persönlich den Vorschlag des Komponistenverbands, Pau-

36 Siehe zu diesen bekannten Fallbeispielen u. a. Pauline Hall, *Norks musikliv under okkupasjonen*, in: *Forenningen Dansk Musik Tidsskrift* 1945, H. 7, S. 119 f., Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (wie Anm. 19), S. 127–145 und S. 168, Lorentz Reitan, *Harald Sæverud (1897–1992). Mannen, musikken og mytene*, Oslo 1997, S. 211, Hansen, *Mot fedrenes fjell* (wie Anm. 27), S. 397 und 436 sowie zahlreiche Artikel der *Deutschen Zeitung in Norwegen* von Frühjahr bis Herbst 1943.

37 Fyrst war bereits zwischen 1933 und 1934 Propagandaleiter der Nasjonal Samling gewesen, siehe den Artikel *Walter Fyrst (Fürst)* in Aschehoug und Gyldendals *Store Norske Leksikon*, Volume Fav-Ga, Oslo 2005 S. 588. Emberland und Kott, *Himmels Norge* (wie Anm. 16), S. 147 f.

38 Siehe zu den Details Produktionsunterlagen und Korrespondenz im Riksarkiv Oslo, Akte RA/S-1330/F/Fd/Fdb/L0003, *Kultur- og folkeopplysningsdepartement. Kulturavdelingen. Statens filmdirektorat. 1942–1943*. Nach einem Hinweis der Geheimpolizei plante auch die schwedische AB Terra-Film einen Grieg-Film, siehe *Meldungen aus Norwegen 1940–1945*, Teilband 2, 14. April 1943, S. 1074.

39 16. Juni 1943, Nr. 136 *Deutsche Zeitung in Norwegen*, Meldung zur Uraufführung von Walter Fyrsts Grieg-Film von Dr. Martin Wolschke. In seiner Autobiografie *Min sti* und den zitierten Produktionsunterlagen von 1943 erwähnte Fyrst, dass sein Film sogar nach England exportiert werden sollte. Walter Fyrst, *Min sti*, Oslo 1981, S. 249 f.

40 Kvalbein, *Musikalsk modernisering* (wie Anm.13), S. 137 f.

line Hall mit einem Stipendium in Höhe von NOK 200 zu unterstützen, und ordnete stattdessen die Auszeichnung Trygve Torjussens an⁴¹.

Die bis heute maßgebliche Quelle für Primärinformationen zur Musik im Widerstand stammt bereits aus dem Jahr 1946, als der Journalist Hans Jørgen Hurum sein Buch *Musikk under okkupasjonen* veröffentlichte, das drei Jahre zuvor vom Aschehoug-Verlag bei ihm in Auftrag gegeben worden war. In seinem Schlusskapitel hinterfragte Hurum kenntnisreich und kritisch den Sinn der in Norwegen praktizierten Widerstandstaktik, das Musikleben des ganzen Landes lahmzulegen, anstatt es wie in Frankreich zum Zentrum des zivilen Ungehorsams auszubauen und damit die Kunst in ein Feld der Politik zu verwandeln⁴².

Eine Schlüsselfigur für weitere Antworten ist Hans Jacob Ustvedt (1903–82)⁴³. Seit seiner Studienzeit hatte der begabte Musiker seine künstlerischen Ambitionen mit einer Ausbildung zum Mediziner verknüpft, 1938 eine Dissertation über die Auswirkungen von Schlaganfällen auf die Musikalität von Patienten geschrieben und weiterhin den Kontakt zu Musikern wie Eivind Groven und David Monrad Johansen gepflegt⁴⁴. Als er in der Okkupationszeit politisch aktiv wurde, engagierte sich Ustvedt im bislang kaum erforschten zivilen Widerstand als Mitbegründer des illegalen Netzwerks „Koordinasjonskomiteen“. Bis zu seiner Flucht im November 1942 ins neutrale Schweden koordinierte Ustvedt mit Ole J. Malm⁴⁵ und Hans Jacob Nilsen den zivilen Widerstand, unterstützt vom Pianisten Robert Riefling (als Vertreter der Musiker, unterbrochen von einer Inhaftierung im Lager Grini im Winter 1942/43)⁴⁶, Finn Nielsen (für die Bildenden Künste), Arne Fal (als Repräsentant der Journalisten) sowie Fritz von der Lippe (für die Literatur)⁴⁷. Nach Ustvedts Flucht entwickelte sich die Musik aus bislang ungeklärten Gründen zum schwächsten Teil des Koordinationskomitees und hinterließ die offene Frage, ob das öffentliche Musikleben aufrechterhalten oder stillgelegt werden solle. Auch im schwedischen Exil blieb Ustvedt weiterhin

41 Protokoll zur Sitzung des Komponistenverbands am 18. Juni 1941, in: Riksarkiv Oslo, Akte RA7PA-1446/A/Ab/L0003. *Forhandlingsprotokoll. Norsk Komponistforening. Styrende organer. Generalfors. 1938–1942.*

42 Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (wie Anm. 19), 194 f.

43 Nach einer erfolgreichen Karriere als Professor für Innere Medizin wurde Ustvedt in den 1960er Jahren Direktor des Norwegischen Rundfunks NRK. Siehe den Artikel *Hans Jacob Ustvedt*, in: *Norsk biografisk leksikon* sowie Berit Nøkleby, *Holdningskamp*, hg. von Magne Skodvin, Oslo 1995 (Norge i krig. Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945 4), S. 73.

44 Hans Jacob Ustvedt, *Über die Untersuchung der musikalischen Funktionen bei Patienten mit Gehirnleiden besonders bei Patienten mit Aphasie*, Helsingfors 1937.

45 Ole Kristian Grimnes, *Hjemmefrontens ledelse. Norge og den 2. verdenskrig*, Oslo u. a. 1977, S. 79, S. 132 und S. 175; Ivar Kraglund und Arnfinn Moland (Hg.), *Hjemmefront*, hg. von Magne Skodvin, Oslo 1987, (Norge i krig. Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945 6), S. 131.

46 Siehe zu Riefling und Amalie Christie Sverre Kjeldstadli, *Hjemmestyrkene. Hovedtrekk av den militære motstanden under okkupasjonen*, Oslo 1959, S. 365.

47 Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (wie Anm. 19), S. 120. Riksarkiv Oslo, File RA/PA-1248/E/Ec/L0019. *Om musikk. Ustvedt, Hans Jacob / Ustvedt familien. Korrespondanse – og sakarkiv. Musikk, Folder Krigen – kulturisk. Musikk 1940–42. Kulturgruppen 1942–45.* Sverre Steen (Hg.), *Norges Krig 1940–1945 3*, Oslo 1950. Including Henrik Groth and Frits von der Lippe, *Kunsten i kamp*; Arnold Eskeland, *Kampdikt fra krigsårene*; Leif Bøhn, *Den hemmelige pressen*; Chr. A. R. Christensen, *Hjemmefrontens ledelse*.

für die norwegische Musik aktiv und reklamierte im Jubiläumsjahr 1943 Edvard Grieg als Symbolfigur für die Sache des Widerstands, zur Verteidigung eines freien, patriotischen Norwegens⁴⁸.

Trotz der unklaren strategischen Zielsetzungen waren einzelne Aktionen des zivilen Widerstands durchaus erfolgreich, wenn etwa norwegische Solisten und Orchester den vom Pianisten Edvard Sylou-Creutz geleiteten Rundfunk bestreikten⁴⁹. Im Umkehrschluss boykottierte das norwegische Publikum – dessen Rundfunkgeräte im Herbst 1941 konfisziert worden waren – alle Theater und Konzerthäuser, die von Mitgliedern der Nasjonal Samling (wie den Konzertagenten Rudolf Rasmussen und Per Sandberg) veranstaltet wurden. Als Reaktion auf die offizielle Order, alle musikalischen Vereinigungen behördlich anzumelden, verlagerte sich das Musikleben ins Private mit einer kreativen Szene von Hauskonzerten, unregistrierten Ensembles und illegalen Unterrichtszirkeln⁵⁰.

Als Orientierungsrichtlinie hatte der zivile Widerstand im Herbst 1942 über illegale Zeitungen und per Mund zu Mund-Propaganda einen generellen Konzertstreik angeordnet, der ein Jahr später nochmals verlängert wurde. Die Kernforderungen lauteten:

1. Künstler, die nicht riskieren wollen, für Nazis oder Mitläufer [„stripet“] gehalten zu werden, sollten keine öffentlichen Konzerte geben. Dies gilt für alle Solisten, freie Ausübende und freie Chöre. (Festangestellte Orchestermusiker bleiben in ihren Anstellungen.)
2. Das Publikum muss damit rechnen, dass alle Konzerte nationalsozialistische sind. Ein Konzertbesuch kann dazu führen, dass man für einen Nazi oder Mitläufer [„stripet“] gehalten wird. Dies gilt auch für philharmonische Konzerte, bei denen beispielsweise Deutsche in Uniform im Orchester mitspielen⁵¹.

48 Noch im selben Jahr ließ er seine öffentlichen Reden und privaten Vorträge über Grieg als patriotischen Landsmann und bekennenden Europäer in einem schmalen Bändchen in Stockholm drucken. Hans Jacob Ustvedt, *Edvard Grieg: tonedikteren, nordmannen, demokraten. Hundreårsminnet 15. juni 1943*, Stockholm 1943. Weitere Manuskripte finden sich in seinem Nachlass im Riksarkiv Oslo, Akte RA/PA-1248/E/Ec/L0019. *Om musikk. Ustvedt, Hans Jacob / Ustvedt familien. Korrespondanse – og sakarkiv. Musikk*, Mappe PA-1248 *Om Edvard Grieg – diverse kåserier, 1939 – 1943*.

49 *Meldungen aus Norwegen 1940–1945*, Teilband 2, Nachricht vom 28. Mai 1943 S. 1141. Sylou-Creutz' bis 1941 amtierender Vorgänger Hugo Kramm hatte sich geweigert, keine jüdische Musik mehr zu senden. Arvid Vollnes, *Norges musikkhistorie. 1914–50*, Oslo 2000, S. 355 f.

50 Riksarkiv Oslo, Akte RA/PA-1248/E/Ec/L0019. *Om musikk. Ustvedt, Hans Jacob / Ustvedt familien. Korrespondanse – og sakarkiv. Musikk*, Folder *Huskonsertene 1941–42*. Siehe auch Reidar Storaas, ‚I okkupasjonsens skygge‘, in: *Stor musikk i lite format. Kammermusikk i Bergen*, Bergen 2010, S. 38–40.

51 „1. Kunstnere som ikke vil risikere å bli regnet som nazister eller stripet, bør ikke gi offentlig konsert. Dette gjelder alle solister, frie utøvende og frie kor. (Faste orkestermusikere fortsetter i sine stillinger.) 2. Publikum bør regne med at alle konsert er nazistiske. Konsertbesøk kan føre til at man blir oppfattet som nazist eller stripet. Det gjelder også filharmoniske konsert, hvor bl. a. tyskere i uniform har spilt med i orkesteret.“ Siehe für genaue Beschreibungen Ustvedts Papiere, Riksarkiv Oslo, Akte RA/PA-1248/E/Ec/L0019. *Om musikk. Ustvedt, Hans Jacob / Ustvedt familien. Korrespondanse – og sakarkiv. Musikk*, Mappe *Krigen – kulturisk. Musikk 1940–42. Kulturgruppen 1942–45* sowie Vollnes, *Norges musikkhistorie* (wie Anm. 49), S. 355f.

Wie sich bei Hurum nachlesen lässt, hatten Komponisten bereits im Sommer 1942 begonnen, neue Stücke zurückzuhalten, um auf diese Weise das Konzertleben sukzessive auszutrocknen⁵². Eine Durchsicht von Konzertanzeigen und Kritiken in der *Deutschen Zeitung in Norwegen* deutet allerdings darauf hin, dass entgegen der Widerstandsorder, die vor allem den Großraum um Oslo betraf, weiterhin viele Stücke gespielt wurden. In Bergen scheint das Konzertwesen sogar absichtsvoll am Leben erhalten worden zu sein, da die Musiker des örtlichen Orchesters und ihr Publikum diese Gelegenheiten bewusst als Versammlungen widerständiger Gleichgesinnter verstanden⁵³.

Die Kapitulation der deutschen Truppen am 8. Mai 1945 setzte der norwegischen Okkupation ein lang erwartetes Ende. Die veränderten politischen Umstände gaben den Vertretern des Widerstands und der wieder eingesetzten Londoner Exilregierung die Gelegenheit, die ehemaligen Unterdrücker mit ihren Handlangern zur Verantwortung zu ziehen. In diesem historischen Moment, während der Besatzungszeit gewachsene oder unterdrückte Strukturen nun zu zerschlagen, intakt zu lassen oder erneut zu installieren, entschied man sich zu einem wesentlich drastischeren Schritt als die in Deutschland von den alliierten Siegermächten etablierte Entnazifizierungspraxis⁵⁴. Prototypisch exemplifiziert an Vidkun Quisling, verdeutlichten sein schneller Prozess und seine Hinrichtung am 24. Oktober 1945 die Konsequenzen dieser rigorosen Abrechnung. Als erster Künstler musste sich David Monrad Johansen einem Verfahren als Landesverräter („rettsoppgjøret“) stellen. Nachdem man ihn bereits am Folgetag der norwegischen Befreiung verhaftet hatte⁵⁵, wurden ihm als Hauptanklagepunkte seine Zustimmung zur Politik der Nasjonal Samling, dauerhaft das norwegische Musikleben umzugestalten, seine Parteimitgliedschaft, seine Mitwirkung in diversen offiziellen Kulturorganisationen und seine Funktion als staatlicher Musikrepräsentant zur Last gelegt. Zu seiner Verteidigung führte Monrad Johansen an, niemals für die Partei geworben oder andere zur Mitgliedschaft überredet zu haben und aus reinem Idealismus zum Wohle des norwegischen Musiklebens gehandelt zu haben. Das Gericht schloss sich dieser Darstellung nicht an und verurteilte ihn an seinem 57. Geburtstag am 8. November 1945 zu einer fünfjährigen Haftstrafe, sechs Monaten Zwangsarbeit, dem Verlust seiner Bürgerrechte für die Dauer von zehn Jahren sowie einer Geldstrafe von NOK 5000. Im Zuge einer Überprüfung der Frage, ob der Kulturthing ein intergraler Bestandteil des Quising-Regimes gewesen sei, reduzierte der Oberste

52 Hurum, *Musikken under okkupasjonen* (wie Anm. 19), S. 108.

53 Lorentz Reitan, *Ett nytt århundre, et nytt orkester. 1898–1964*, in: Ders. mit Randi M. Selvik, Arvid Volssnes und Reidar Storaas (Hg.), *Farmonien i fire satser. 1765–2015*, Bergen 2015, S. 246–274.

54 Dag Solhjell und Hans Fredrik Dahl, *Men viktigst er æren. Oppgjøret blant kunstnerne etter 1945*, Oslo 2013. Robert Bohn, *Schuld und Sühne. Die norwegische Abrechnung mit den deutschen Besatzern*, in: *Deutschland, Europa und der Norden. Ausgewählte Probleme der nord-europäischen Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von dems., Stuttgart 1993, S. 109 und S. 112; Susanne Maerz, Landesverrat versus Widerstand. Stationen und Probleme der „Vergangenheitsbewältigung“ in Norwegen, in: *Nordeuropaforum* 15, 2005, H. 2, S. 43–73.

55 Riksarkiv Oslo, Akte Oslo politikammer, Dommer, Dnr. 1232 – David Monrad Johansen sowie Hansen, *Mot fedrenes fjell* (wie Anm. 27), S. 453–456.

Gerichtshof zum Jahreswechsel 1945/46 seine Strafe auf vier Jahre Zwangsarbeit und erließ ihm die Geldbuße. Nachdem im folgenden Jahr 1946 seine Haftbedingungen gelockert worden waren, konnte er ungestört in einer Einzelzelle komponieren und reflektierte seine Situation beispielsweise in Liedern über Bibelverse *Fem Bibeltekster for sang og piano* op. 25.

Aufgrund seiner Bekanntheit in Norwegen war Monrad Johansens Prozess von der Presse intensiv verfolgt worden, und der Urteilsspruch stieß allgemein, auch unter Musikern, auf große Zustimmung. Olav Gurvin, der zunächst als Musiklehrer, Universitätslektor und Kritiker tätig war und als erster Ordinarius seines Faches in den kommenden Jahren zu einem der einflussreichsten Musikwissenschaftler Norwegens werden sollte, war ebenfalls mit dem Urteil einverstanden. Als Redakteur der Zeitschrift *Norsk Musikkiv* veröffentlichte er 1945 mehrere kritische Artikel, die auch Geirr Tveitt als NS-Kollaborateur mit einschlossen⁵⁶. Als ehemaliges Mitglied des Widerstands war Gurvin mit der Materie bestens vertraut und übernahm im Oktober 1945 die Leitung einer Kommission zur Unterstützung des Norwegischen Künstlerrates („Norges Kunstnerråd“), um die politische Vergangenheit aller Mitglieder der norwegischen Künstlerorganisationen zu überprüfen⁵⁷. Für Monrad Johansen und Tveitt war eine Antwort offensichtlich rasch gefunden, da beide für mehrere Jahre aus dem Komponistenverband ausgeschlossen wurden und ihre Musik (gemeinsam mit Werken von Per Reidarson und Christian Sinding) aus dem Programm des Norwegischen Rundfunk verbannt wurde⁵⁸.

Eine solche Handhabe war typisch für die unmittelbare Nachkriegszeit, als alle, die sich mit Deutschen eingelassen hatten, zu Unantastbaren erklärt, im Alltagsleben drastisch segregiert und aus ihren Berufen und öffentlichen Positionen entfernt wurden⁵⁹. Da der Wiederaufbau Norwegens bald aber durch einen Arbeitskräftemangel gebremst wurde, griffen die sozialdemokratisch erprobten Verhandlungspraktiken der Vorkriegszeit. Bereits im Februar 1946 hatten sich daher die Arbeitgeberverbände mit den Gewerkschaften auf eine Wiedereingliederung aller Ausgestoßenen geeinigt. Darauf folgte am 9. Juli 1948 eine Amnestie des norwegischen Parlaments für alle Verurteilten, deren Strafe weniger als acht Jahre Gefängnis betrug. Auf kürzere Sicht hatte diese Begnadigung für Monrad Johansen zwar keine spürbaren Folgen, da seine Haftzeit fast vorüber war. Auf längere Sicht waren die Konsequenzen für ihn aber überaus vorteilhaft, da diese moralische Rehabilitierung eine Reintegration der ehemaligen NS-Aktivisten ermöglichte und der seit 1942 amtierende Präsident des Komponistenverbands, Klaus Egge, Monrad Johansens Wiedereingliederung vorantrieb, auf dass

56 Olav Gurvin, Vårt musikkiv under krigen, in: *Norsk musikkiv* (1945), Nr. 5, und Det har vært fruktbart under isen, in: *Norsk musikkiv* (1945), Nr. 6; Arne Dörumsgaard, Det norske musikkivet under krigen, in: *Dagens Nyheter* vom 15. Oktober 1945; Storaas, *Mellom triumf og tragedie* (wie Anm. 6), S. 179; Hansen, *Mot fedrenes fjell* (wie Anm. 27), S. 500.

57 Hansen, *Mot fedrenes fjell* (wie Anm. 27), S. 500f.

58 Dahl, „Dette er London“ (wie Anm. 16), S. 348.

59 Johannes Andenæs, The Post-War Proceedings Against Enemy Collaborators, in: *Norway and the Second World War*, hg. von dems., Olav Riste und Magne Skodvin, Oslo 1966, S. 124.

dieser ab 1956 auch wieder Verbandsposten übernehmen konnte⁶⁰. Die Dekontaminierung seiner Musik gestaltete sich dagegen schwieriger. Erste Aufführungen seiner symphonischen Dichtung *Pan*, entstanden 1939 nach Knut Hamsuns Gedicht und diesem drei Jahre später als Prachtausgabe des Leipziger Peters-Verlags überreicht, verursachten 1950 heftige Debatten, ebenso eine Aufführung von *Tre skaldekvad* für Männerchor, opus 27 ein Jahr darauf, als ein Richter darüber zu entscheiden hatte, ob dieses Werk Propaganda gegen die norwegischen Landesverräterprozesse mache, was vom Gericht verneint wurde⁶¹.

Musikhistoriografie

Vor dem Hintergrund der Landesgeschichte erweist sich die Forschungslücke zur norwegischen Kultur während der Jahre 1930 bis 1945 als Symptom eines kollektiven Verdrängungsphänomens. Wie von Rolf Hobson und anderen Historikern herausgearbeitet wurde, hat die norwegische Geschichtsschreibung selbst daran Anteil⁶², da sie sich über Jahrzehnte auf die militärischen Kapitel der Besatzungszeit konzentrierte, entweder mit Quisling und seinen Mitstreitern im Zentrum, oder mit Blick auf MILORG, den militärischen Flügel der Widerstandsbewegung⁶³. Dabei entstand die Legende, dass abgesehen von der Minderheit der „Quislinge“ Norwegen ein Land im kollektiven Widerstand gewesen sei. Eine solche Prämisse ließ weder Raum für Kollaboration, noch für zivilen Ungehorsam oder eine möglichst unauffällige Anpassung an die neuen Zeitumstände. Nimmt man nun in die Betrachtung mit hinein, dass Themen zum Zweiten Weltkrieg in den vergangenen drei Jahrzehnten an Universitäten kaum mehr gelehrt wurden und auch die Deportation und Vernichtung der norwegischen Juden über Jahrzehnte in der Geschichtsforschung keine Berücksichtigung fand, worauf Bjarte Bruland, Ingjerd Veiden Brakstad, Christhard Hoffmann, Einhart Lorenz und Marte Michelet immer wieder hinweisen, potenziert sich diese Problematik heute durch einen Mangel an akademischem Nachwuchs⁶⁴.

60 Geirr Tveitt wurde bereits 1946 in den Komponistenverband und die Urheberrechtsgesellschaft TONO reintegriert, das erste Komponistenstipendium erhielt er im Jahr 1958. Siehe Vollsnes, *Norges musikkhistorie* (wie Anm. 49), S. 119 f.

61 Hansen, *Mot fedrenes fjell* (wie Anm. 27), S. 510f.

62 Rolf Hobson, *Die weißen Flecken in der norwegischen Geschichtsschreibung über die deutsche Besatzung*, in: Robert Bohn, Christoph Cornelißen und Karl Christian Lammers (Hg.), *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs. Deutschland und Skandinavien seit 1945*, Essen 2008; Bohn, *Reichskommissariat Norwegen* (wie Anm. 16), S. 17–20.

63 Siehe beispielsweise Ivar Kraglund, *Norway's Resistance Museum in Oslo – An Integral Part of Collective Memory*, in: Bohn, Cornelißen und Lammers, *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs* (wie Anm. 62), S. 183.

64 Bjarte Bruland, *Wie sich erinnern? Norwegen und der Krieg*, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, hg. von Monika Flacke und dem Deutschen Historischen Museum 1, Mainz 2004; Ingjerd Veiden Brakstad, *Jødeforfølgelsene i Norge. Omtale i årene 1942–1948. Framstilling og erindring av jødeforfølgelsene i Norge under andre verdenskrig, i et utvalg aviser og illegal presse*, Masteroppgave i historie, Oslo 2006; Christhard Hoffmann, *Nasjonalhistorie og minoritetshistorie: jødisk historiografi i Norge*, in: *Fortalt*

Abgesehen von Martin Molls Untersuchungen zur deutschen Propagandaarbeit im Reichskommissariat Norwegen⁶⁵, aus denen sich einige Rahmenbedingungen der Musik ableiten lassen, wurde das norwegische Musikleben insgesamt systematisch noch nie in den Blick genommen. Dies wirft Fragen nach dem Selbstverständnis und der Verantwortlichkeit der norwegischen Musikwissenschaft für die eigene Musikgeschichte im 20. Jahrhundert auf, die ohne Berücksichtigung der politischen Ereignisse und rivalisierenden Ideologien unverständlich bleiben muss. Wie zuerst von Joseph Wulf und Fred K. Prieberg außerhalb der universitären Historiografie in Deutschland auf den Weg gebracht, hat sich die Forschung zur Musik im Nationalsozialismus während der vergangenen Jahrzehnte zu einer internationalen Forschungsgemeinschaft entwickelt, ohne allerdings Norwegen zu berücksichtigen. Ein Hauptgrund der norwegischen Zurückhaltung, die eigene Musikgeschichte aufzuarbeiten, ist die späte Etablierung der Musikwissenschaft als Universitätsfach in Oslo zum Studienjahr 1949 (neun Jahre später folgte die formale Institutsgründung)⁶⁶. Anders als in Deutschland waren keine Rücksichten auf politisch belastete Biografien oder komprimittierende Forschungstraditionen zu nehmen, sodass Olav Gurvin unverdächtig die nationale Ikone Edvard Grieg und Volksmusik präferieren konnte. Das Verhaltensmuster, im akademischen Kontext jegliche politischen Bezüge auszuklammern, übertrug sich entsprechend auf die Entwicklung der gesamten norwegischen Musikwissenschaft in der Nachkriegszeit. Bis in die späten 1980er Jahre hinein konzentrierte sich die Historische Musikwissenschaft darauf, mit Werkanalysen und Editionen einen Kanon der norwegischen Musik zu etablieren, ohne dass die Berufung des Musiksoziologen Dag Østerberg an das Osloer Institut Wesentliches an dieser Situation verändert hätte, sodass seine kultursoziologischen Schriften über Edvard Grieg und Fartein Valen sich fachlich nicht durchsetzen konnten⁶⁷.

Die ersten Musikgeschichten zur Ära nach Griegs Tod fielen in eine Zeit, die von Stein Ugelvik Larsen als Beginn des Revisionismus beschrieben wurde⁶⁸. Auch wenn Bo Wallner die 1940er Jahre nicht ignorieren konnte, als 1968 sein Buch *Die Musik*

fortid. Norsk historieskriving etter 1970, hg. von Jan Heiret, Teemu Ryymin og Svein Atle Skålevåg, Oslo 2013; Einhart Lorenz, *Die Deportation der norwegischen Juden und ihre verspätete Aufarbeitung*, in: Bohn, Cornelißen und Lammers, *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs* (wie Anm. 62); Marte Michelet, *Den største forbrytelsen. Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust*, Oslo 2014.

65 Martin Moll, „Das neue Europa“. *Studien zur nationalsozialistischen Auslandspropaganda in Europa, 1939–1945. Die Geschichte eines Fehlschlages*, Dissertation an der Karl-Franzens-Universität Graz 1986; ders., *Skandinavische Spielfilme über den Zweiten Weltkrieg: Kriegserlebnis und Kriegserinnerung im Kino*, in: Bohn, Cornelißen und Lammers, *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs* (wie Anm. 62).

66 Siehe Nils Grinde, Personenartikel *Olav Gurvin*, in: *Norsk biografisk leksikon*, https://nbl.snl.no/Olav_Gurvin (Abruf am 23. April 2016).

67 Dag Østerberg *Edvard Grieg, hans musikk og den romantiske filosofi* und *Fartein Valen: Musikalsk distinksjon*, in: *Fortolkende Sosiologi II, Kultursosiologiske emner*, Oslo 1997, S. 131–156.

68 Siehe zur Wirkung dieser Theorie Susanne Maerz, *Die langen Schatten der Besatzungszeit. „Vergangenheitsbewältigung“ in Norwegen als Identitätsdiskurs*, Berlin 2008, S. 83.

unserer Zeit im Norden. Von den 20er bis zu den 60er Jahren (*Vår tids musikk i Norden. Från 20-tal till 60-tal*) erschien, mied er alles Politische so gut als möglich. An unausweichlichen Stellen übernahm er die Kategorien der tonangebenden Historiker, dem Widerstand zu huldigen und die kleine Gruppe der Quislinge zu verdammen⁶⁹. Sechs Jahrzehnte nach Ole Mørk Sandviks und Gerhard Schjelderups traditionalistischer Konzeption ihrer *Norges Musikkhistorie* veröffentlichte dann Nils Grinde seine Musikgeschichte *Norges musikkhistorie. Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 år*⁷⁰, die für viele Jahre zum offiziellen Lehrbuch an norwegischen Schulen und Universitäten avancierte. Seine Kapitel über die Jahre zwischen 1920 und 1950 sowie die Musiker der Zwischenkriegsgeneration verzichteten vollständig auf politische Hintergründe und beschränkten sich auf lakonische Kommentare zum „nationalistischen Stil“ als einer Sackgasse⁷¹.

Auch Harald Herresthal vermied in seiner 1984 vorgelegten Überblicksstudie *Norwegische Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart* alle politischen Bezüge, so wie bereits Gurvin und Anker im Sinding-Artikel ihres *Musikkleksikon* von 1949 die Mitgliedschaft des Komponisten in der Nasjonal Samling unterschlugen. Selbst Erling Sandmos erst 2004 vorgelegtes, reich bebildertes Kompendium *Music in a Free State. Norwegian Orchestral Music 1905–2005* kam ohne Quellenforschung oder kritische Reflexionen aus und beschränkte sich auf kurze Illustrationen unverfänglicher Werke⁷². Ruft man sich in Erinnerung, dass Pauline Halls Artikelserie und Gurvins Themenhefte im *Norsk musikkliv* sowie seine Rundfunkbeiträge bereits 1945 und Hurums berühmtes Okkupationsbuch ein Jahr später erschienen waren, erscheint Arvid Vollsnes Leistung, in seiner zur Jahrtausendwende vorgelegten *Norwegischen Musikgeschichte* ein fundiert recherchiertes Überblickskapitel den Jahren 1940–45 zu widmen⁷³, um so größer, der sich eine kleinere Arbeit von Elef Nesheim anschloss⁷⁴. Aufbauend auf Vollsnes Erkenntnissen vertiefte Ingrid Loe-Dalaker 2011 die terminologischen Spielräume und Interferenzen „moderner“ und „nationaler“ Konzepte der Zwischenkriegszeit⁷⁵, während andere aktuelle Monografien zwar mit präzisen Recherchen auch Quellenbestände politischer Archive berücksichtigen, aber weiter-

69 Bo Wallner, *Vår tids musikk i Norden. Från 20-tal till 60-tal*, Stockholm, Oslo und Kopenhagen 1968, S. 103.

70 Ole Mørk Sandvik und Gerhard Schjelderup, *Norges Musikkhistorie*, Kristiania 1921, und Nils Grinde, *A History of Norwegian Music*, Lincoln und London 1984.

71 Wallner, *Vår tids musikk i Norden* (wie Anm. 69), S. 210.

72 Erling Sandmo, *Et eget århundre. Norsk orkestremusikk 1905–2005 / Music in a Free State. Norwegian Orchestral Music 1905–2005*, Oslo 2004.

73 Arvid Vollsnes, *Ludvig Irgens-Jensen. The Life and Music of a Norwegian Composer* [Oslo 2000], London 2014. In der ersten, privat veröffentlichten Fassung seiner Biografie des Komponisten hatte Vollsnes sogar einen ersten Versuch unternommen, den Zusammenhang nationalistischer Ideologien zu den politischen Zeitumständen der Zwischenkriegsjahre in Norwegen kritisch auszuleuchten. Arvid Vollsnes, *Modernisme på norsk. Komponisten Ludvig Irgens-Jensen*, Jar, 1996.

74 Elef Nesheim, *Et musikkliv i krig. Konserten som politisk arena – Norge 1940–45*, Oslo 2007. Obwohl Nesheim die Okkupationszeit ins Zentrum seines Buches stellte, präsentierte auch er weder neue Quellen, noch nahm er Bezug auf die internationale Forschungsliteratur zur NS-Musik.

75 Ingrid Loe Dalaker, *Nostalgi eller nyskapning? Nasjonale spor i norsk musikk. Brustad, Egge og Groven*, Trondheim 2011.

hin als non-komparatistische Einzelbiografien konzipiert wurden und oftmals außerhalb der akademischen Musikwissenschaft entstanden⁷⁶.

Ein Erklärungsansatz dieser Vorliebe norwegischer Autoren für Komponistenmonografien ist die methodenkritisch unhinterfragte Beständigkeit der deutschen Werkästhetik des 19. Jahrhunderts, den Künstler und sein Werk ins Zentrum der Betrachtung zu stellen. Entgegen aller Pionierbestrebungen norwegischer Gleichstellungspolitik gilt das männliche Komponistengenie noch immer als Motor des gesamten Musiklebens, dessen Leben und Schaffen entsprechend dem romantischen Ideal zur Trennung der Welten „Politik“ und „Musik“ ohne Einbettung in politische, soziale und wirtschaftliche Kontexte nachzuerzählen ist. Auch wenn seit mehr als zehn Jahren das öffentliche Interesse in Norwegen an kontroversen und ambivalenten Aspekten der Okkupationszeit beständig zugenommen hat, wurde dieses Modell innerhalb der norwegischen Musikwissenschaft bis zur Jahrtausendwende favorisiert. Es bedurfte daher eines kritischen Impulses des Religionswissenschaftlers Terje Emberland, mit einem veritablen Skandal im Jahr 2008 anlässlich des offiziellen Tveitt-Jubiläums das Tabu zur Unvereinbarkeit der Bereiche „Musik“ und „Politik“ zu thematisieren und die Begeisterung Geirr Tveitts für den Nationalsozialismus öffentlich zu machen⁷⁷.

Die einzige Reaktion des Faches Musikwissenschaft auf Emberlands Provokation kam von Hallgjerd Aksnes, die heute als Professorin an der Universität Oslo lehrt und 2002 die erste (und nach wie vor einzige) Dissertation zu Geirr Tveitt vorgelegt hat⁷⁸. Aksnes teilte Emberlands Einschätzung zur Notwendigkeit einer kritischen Betrachtung von Tveitts Ideologie. Zugleich plädierte sie dafür, an dem auf ästhetische Autonomie begründeten Wertesystem der Musikgeschichtsschreibung festzuhalten, da selbst solche Werke Tveitts, die eindeutig ideologischen Prämissen gehorchten und politisch hochgradig kompromittierend waren, nicht auf politische Agitation reduziert werden dürften. Was eine günstige Gelegenheit für die norwegische Musikwissenschaft hätte sein können, die von Aksnes und Emberland pointierten historiografischen Prämissen fächerübergreifend zu diskutieren und zur weiteren Aufklärung der Sachverhalte neue Quellenstudien voranzutreiben, wurde nicht wahrgenommen. Es waren daher vor allem Journalisten an der Kontroverse beteiligt und verfolgten mit, wie diese sich zu einem Schlagabtausch Emberlands mit Tveitts Nachkommen zuspitzte. Bedauerlicherweise erschöpfte sich das Potenzial einer kritischen Aufarbeitung des „schwierigen Erbes“ wieder einmal in der plakativen Frage, ob Tveitt ein

76 Siehe in Ergänzung der zitierten Biografien über David Monrad Johansen, Harald Sæverud, Geirr Tveitt und Ludvig Irgens-Jensen Berit Kvinge Tjøme, *Trekfuglen. Komponisten Fartein Valen*, Oslo 2012. Bezeichnenderweise war kein Musikwissenschaftler an der Entstehung einer Masterarbeit beteiligt, die am Beispiel der Volksmusik den Zusammenhang von Musik und Politik im Quisling-Regime untersuchte, siehe Bjørnar Blaaavarp Heimdal, *Nasjonal Samling og den norske folkemusikken*, Masteroppgave i historie, Trondheim 2012.

77 Terje Emberland, *Religion og rase: nyhedenskap og nazisme i Norge 1933–1945*, Oslo 2003.

78 Hallgjerd Aksnes, *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*, University of Oslo 2002.

überzeugter NS-Anhänger gewesen sei oder nicht⁷⁹. Es bleibt daher abzuwarten, wie die aktuellen kritischen Debatten zum kulturellen Erbe Norwegens auch die Musik erfassen werden.

MICHAEL CUSTODIS

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

michael.custodis@uni-muenster.de

ARNULF MATTES

Grieg Research-Center Bergen

Arnulf.Mattes@uib.no

79 Die Debatte wurde zusammengefasst im Medienarchiv des Hauge-Tveitt-Jubiläums, <http://www.hto8.no/Default.aspx%3Fpageid=895.html> (Abruf am 19. April 2016).