

Edvard Grieg, sein Umfeld, seine Nachfolge –
Neue Forschungen

7. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress
am 14. und 15. Oktober 2016
in Leipzig

herausgegeben von Helmut Loos und Patrick Dinslage



Gudrun Schröder Verlag
Leipzig 2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Verlag haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© 2018 Gudrun Schröder Verlag, Leipzig
Kooperation: Rhythmos, ul. Grochmalickiego 35/1, 61-606 Poznań, Polen
Satz: Ineke Borchert
Printed in Poland.
ISBN 978-3-926196-77-4

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | vii |
| HELMUT LOOS (D) Edvard Grieg und die Leipziger Moderne | 1 |
| ARVID O. VOLLSNES (N) “The Modern Breakthrough Men” – was Edvard Grieg included? . . . | 13 |
| PATRICK DINSLAGE (D) Edvard Griegs Haushaltsbücher | 39 |
| JOACHIM REISAUS (D) Das Konservatorium für Musik in Leipzig und die Hauptprüfung im Jahr 1862. Der norwegische Prüfungskandidat Edvard Grieg im Kreis weiterer Kandidaten | 58 |
| RUNE J. ANDERSEN (S) Edvard Grieg: <i>Peer Gynt</i> Opus 23. Some source critical comments . . . | 84 |
| MARIA ECKHARDT (H) Zwei palliative Variationswerke der Romantik. Liszt: <i>Weinen, Klagen</i> – Grieg: <i>Ballade</i> op. 24 | 115 |
| HARALD HERRESTHAL (N) Edvard Grieg: “Liszt touched the great secret of every talent.” . . . | 131 |
| LIUBOV SYNIAK (UA) Edvard Grieg and Bjørnstjerne Bjørnson: The Nascency of Norwegian Musical Theatre | 147 |
| JORMA DANIEL LÜNENBÜRGER (D) Inspiration und Distanz. Grieg, Sibelius und die nordischen Künst- lerkreise in Leipzig und Berlin | 156 |

| | |
|--|-----|
| ARIANE JESSULAT (D) Diatonik zwischen Chromatik und Modalität. Griegs Harmonik aus der Perspektive der Wagner-Forschung | 176 |
| ØYVIND NORHEIM (N) Arthur M. Abell's interview with Grieg as published in his <i>Talks with Great Composers. Fact or fiction?</i> | 189 |
| MARTIN KNUST (S) Die kompositorische schwedische Griegrezeption vor und nach der Auflösung der Union Norwegens mit Schweden | 196 |
| ANNA NOWAK (PL) Reception of the works of Edvard Grieg in Polish music at the turn of the century | 215 |
| WOJCIECH STĘPIEŃ (PL) Karol Szymanowski's and Ignacy Jan Paderewski's Songs in the Light of Edvard Grieg's Works | 226 |
| MARKÉTA ŠTEFKOVÁ (SK) Griegs Impulse für die Entwicklung des europäischen Impressionis- mus und der mittelosteuropäischen Moderne | 237 |
| LUBA KYVANOVSKA (UA) Die Rezeption des Schaffens von Edvard Grieg in der Ukraine | 263 |
| HARTMUT KRONES (A) Edvard Grieg und Wien | 273 |
| MICHAEL CUSTODIS (D) UND ARNULF MATTES (N) „Die Gratulanten kommen“ – Der Kampf um Griegs Erbe 1943 . . . | 340 |

Vorwort

Die Grieg-Forschung war bis zu Beginn der 1990er Jahre eine fast ausschließlich norwegische Angelegenheit. Im Vorfeld des großen Jubiläumsjahres 1993 zum 150. Geburtstag des berühmtesten norwegischen Komponisten begann eine „Europäisierung“ der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Edvard Grieg und seinem Werk, die bis heute anhält. Die Edvard-Grieg-Konferenz vom Oktober 2016 in Leipzig steht in zwei Traditionslinien, die beide mit der 1995 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster gegründeten und 2005 an die Universität der Künste Berlin verlegten Edvard-Grieg-Forschungsstelle verknüpft sind. In den Jahren 1996, 1998, 2000 und 2002 fanden, arrangiert und organisiert von der Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Universität Münster, vier „Deutsche Edvard-Grieg-Kongresse“ statt. Diese Tradition wurde von der Grieg-Begegnungsstätte Leipzig fortgesetzt mit den beiden „Deutschen Edvard-Grieg-Kongressen“ 2004 und 2008 in Leipzig. Die zweite Traditionslinie geht von der Edvard-Grieg-Forschungsstelle – nunmehr unter dem Dach der Universität der Künste Berlin – aus. Unter ihrer Regie fanden die „Internationalen Edvard-Grieg-Konferenzen“ 2009 in Berlin und 2011 in Kopenhagen statt. 2015 folgte noch einmal ein „Internationales Edvard-Grieg-Symposium“ an der Universität der Künste Berlin.

Die „Europäisierung“ der Grieg-Forschung setzte sich im Jahre 2015 ostwärts fort: Im November fanden internationale Grieg-Konferenzen an der Musikakademie in Bratislava/Slowakei und an der Musikakademie in Katowice/Polen statt.

Die Grieg-Konferenz des Jahres 2016 in Leipzig führte diese beiden Traditionslinien zusammen, nachdem die Edvard-Grieg-Forschungsstelle von der Universität der Künste Berlin ans Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig umgezogen war. Sie nimmt zum einen die Tradition der „Deutschen Edvard-Grieg-Kongresse“ wieder auf, zum anderen werden die internationalen Tagungen in der Obhut der Forschungsstelle fortgesetzt. Mit dem Erscheinen dieses Leipziger Tagungsberichts im Jubiläumsjahr 2018, dem 175. Geburtstag Edvard Griegs, wird somit eine Konzentration der Grieg-Forschung an seinem Studienort dokumentiert.

Die Forschungsgegenstände zum Thema Edvard Grieg haben in den letzten beiden Jahrzehnten an Vielfalt, Perspektiven und neuer Breite der Betrachtungen enorm zugenommen. War die Grieg-Forschung vor 30

MICHAEL CUSTODIS UND ARNULF MATTES

„Die Gratulanten kommen“ – Der Kampf um Griegs Erbe 1943

Im vierten Jahr der deutschen Okkupation Norwegens ergab sich für die neuen Herrscher und ihre norwegischen Verbündeten 1943 eine willkommene Gelegenheit, in seinem hundertsten Geburtsjahr Edvard Grieg als großen Komponisten zu feiern und dabei die enge kulturelle Verbundenheit des neuen, nationalsozialistischen Deutschlands zu seinem nordischem „Brudervolk“ unter Beweis zu stellen.¹ Zwar setzte sich bald nach Kriegsende in Norwegen die kollektive Überzeugung durch, man sei ein Volk im kollektiven Widerstand gewesen.² Entsprechend habe man die offiziellen

¹Hans-Dietrich Look, *Quisling, Rosenberg und Terboven. Zur Vorgeschichte und Geschichte der nationalsozialistischen Revolution in Norwegen*, Stuttgart 1970; *Deutschland, Europa und der Norden. Ausgewählte Probleme der nord-europäischen Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Robert Bohn, Stuttgart 1993; Frank Meyer, „Norwegen: nationalsozialistische Revolution von oben“, in: *Anpassung, Kollaboration, Widerstand. Kollektive Reaktionen auf die Okkupation*, hrsg. von Wolfgang Benz, Johannes Houwink ten Cate und Gerhard Otto, Berlin 1996; *Die deutsche Herrschaft in den „germanischen“ Ländern 1940–1945*, hrsg. von Robert Bohn, Stuttgart 1997; *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, hrsg. von Wolfgang Benz, Gerhard Otto und Anabella Weismann, Berlin 1998; Robert Bohn, *Reichskommissariat Norwegen. „Nationalsozialistische Neuordnung“ und Kriegswirtschaft*, München 2000; *Meldungen aus Norwegen 1940–1945. Die geheimen Lageberichte des Befehlshabers der Sicherheitspolizei und des SD in Norwegen*, hrsg. von Stein Ugelvik Larsen, Beatrice Sandberg und Volker Dahm, 3 Bde, München 2008; Terje Emberland/Matthew Kott, *Himmels Norge. Nordmenn i det storgermanske prosjekt*, Oslo 2012.

²Johannes Andenæs, „The Post-War Proceedings Against Enemy Collaborators“, in: *Norway and the Second World War*, hrsg. von dems., Olav Riste und Magne Skodvin, Oslo 1966; Rolf Hobson, „Die weißen Flecken in der norwegischen Geschichtsschreibung über die deutsche Besatzung“, in: *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs. Deutschland und Skandinavien seit 1945*, hrsg. von Robert Bohn, Christoph Cornelißen und Karl Christian Lammers, Essen 2008; Bjarte Bruland, „Wie sich erinnern? Norwegen und der Krieg“, in: *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, hrsg. von Monika Flacke und dem Deutschen Historischen Museum, Bd. 1, Mainz 2004; Ingjerd Veiden Brakstad, *Jødefølgesene i Norge. Omtale i årene 1942–1948. Framstilling og erindring av jødefølgesene 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 Fortid. Norsk historieskriving etter 1970*, hrsg. von Jan Heiret, Teemu Ryymin und Svein Atle Skålevåg, Oslo

Feierlichkeiten des Grieg-Jubiläums boykottiert, so wie die Führer des zivilen Widerstands Grieg als unverzichtbaren Bestandteil eines demokratischen norwegischen Kulturerbes beanspruchten. Die Geschehnisse des Jahres 1943 sind gründlich dokumentiert und ihrer Deutung scheint wenig hinzuzufügen zu sein. Diesem Eindruck widerspricht allerdings die Beobachtung, dass noch immer erstaunlich viele historische Quellen bislang nicht näher untersucht wurden. Unter Berücksichtigung neuer Archivalien beabsichtigt dieser Beitrag, die seit dem Ende der Okkupationszeit unkritisch rekapitulierte Geschichte des Grieg-Jubiläums 1943 zu rekontextualisieren. Im Zentrum steht dabei die offene Frage, ob die beim Grieg-Jubiläum ausgefochtenen ideologischen Grabenkämpfe von der romantischen Idee einer „autonomen“ Musik motiviert waren, jener Konzeption, dass Musik und Politik voneinander getrennte Welten seien. Da diktatorische Propaganda sich bevorzugt der Musik bedient, um möglichst unauffällig ihre Botschaften zu verbreiten, resultieren hieraus weitere Fragen, a) wie die Vorstellung von Musik als einer autonomen Kunst deren Degradierung zum Propagandamittel in Norwegen bestimmte und b) weshalb diese Idee das Ende der Okkupationszeit unhinterfragt überstehen konnte, so dass bis vor wenigen Jahren eine quellen- und ideologiekritische Historiografie der norwegischen Musik verzichtbar schien.

In der Überschrift zitiert dieser Beitrag „Die Gratulanten kommen“ [Gratulanterne kommer], eines der populärsten lyrischen Klavierstücke Griegs. Komponiert 1896 als Geschenk für seine Frau Nina zum 29. Hochzeitstag, verwendete er es auch in einer verkürzten Fassung anlässlich des 50. Geburtstags einer engen Freundin, Nancy Giertsen. 1897 kam es bei C. F. Peters in Leipzig als „Hochzeitstag auf Troidhaugen“ [Bryllupsdag på Troidhaugen] heraus. Die fiktive Szene von „Gratulanten“, die Grieg ihre Aufwartung machen möchten, spielt mit der Unwägbarkeit, als Person des öffentlichen Lebens nie ganz sicher sein zu können, wer zu einer Feierstunde erscheint, und insbesondere Edvard Grieg fiel es nicht immer leicht, in der Öffentlichkeit zu stehen. Einige der Gratulanten zu seinem 100. Geburtstag – allen voran der norwegische Propagandaminister Rolf Fuglesang sowie der deutsche Propagandachef Georg Wilhelm Müller – hätte der Jubilar wohl kaum herzlich willkommen heißen mögen. Denn als Repräsentanten der

2013; Einhart Lorenz, „Die Deportation der norwegischen Juden und ihre verspätete Aufarbeitung“, in: *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs*; Marte Michelet, *Den største forbrytelsen. Ofre og gjerningsmenn i det norske Holocaust*, Oslo ⁴2014.

neuen politischen Elite propagierten sie aggressiven Nationalismus, Rassismus und Antisemitismus und vertraten damit Haltungen, die Grieg Zeit seines Lebens nach Kräften bekämpft hatte. Die politische Spannweite, die das Jubiläum 1943 zu einem einzig- und eigenartigen Ereignis der Musikgeschichte Norwegens machte, soll im Folgenden anhand von Artefakten der deutschen und norwegischen Propaganda sowie des zivilen Widerstands rekonstruiert werden. Auf diese Weise wird fasslich, welche außergewöhnliche Bedeutung Grieg als Identifikationsfigur in einem der dunkelsten Momente der norwegischen Zeitgeschichte hatte.

I. Offizielle Grieg-Ehrungen im Reichskommissariat Norwegen

Trotz aller Ambitionen gelang es NS-Deutschland nicht, die öffentliche Meinung in Norwegen wirkungsvoll zu manipulieren. Auch außerhalb des Landes waren Vorhaben zur Errichtung einer germanischen Schicksalsgemeinschaft kaum erfolgreich. Die Nordische Gesellschaft etwa war 1927 in Lübeck zur Wiederbelebung der alten baltischen Hanse-Tradition gegründet worden und verlor nach ihrer Übernahme 1933 durch den Chef-Ideologen der NSDAP, Alfred Rosenberg, rapide an Bedeutung, da seine Vorstellung einer nordischen Herrenrasse sich nicht in eine internationale Massenbewegung transformieren ließ. Dennoch zeigten sich führende norwegische Komponisten wie Geirr Tveitt und David Monrad Johansen nach 1933 offen für eine enge Zusammenarbeit mit Hitler-Deutschland. Und auch wenn in ihrer Heimat eine grundlegende Skepsis gegenüber staatlich verordneten Kulturmaßnahmen vorherrschte, war auch dort die Bewunderung für deutsche Musik ungebrochen. Die Okkupation Norwegens durch die deutsche Wehrmacht im April 1940 setzte allen weiteren Fraternisierungsbemühungen ein plötzliches Ende und machte Institutionen wie die Nordische Gesellschaft mit einem Schlag obsolet.

In den Kategorien der NS-Rassentheorie war Norwegen das einzige der besetzten Länder, dem NS-Deutschland den Status eines arischen Brudervolks zuerkannte. Diese Auffassung wurde von den Norwegern mehrheitlich allerdings nicht geteilt, wie sich an den miserablen Wahlergebnissen der Nasjonal samling (dem norwegischen Ableger der NSDAP) in den 1930er Jahren ablesen lässt, die landesweit nie mehr als 3 Prozent der Stimmen gewinnen konnte. Unmittelbar, nachdem Josef Terboven auf direkten Befehl Adolf Hitlers Ende April 1940 ein Reichskommissariat in Norwegen errichtet hatte, schickte Joseph Goebbels seinen loyalen Adjutanten Georg

Wilhelm Müller nach Oslo, um dort die Propagandaarbeit zu koordinieren. Müller implementierte nicht nur die organisatorischen Strukturen der Reichskulturkammer zur totalen Kontrolle des norwegischen Kulturlebens. Er war es auch, der Goebbels' Widersacher im Außenministerium und in der NSDAP, namentlich Rosenberg, in Schach halten sollte. Mit gerade einmal 31 Jahren war Müller für diese Aufgabe prädestiniert. Als SS-Mitglied hatte er überdies einen guten Draht zu Heinrich Himmler, der als großer Bewunderer Norwegens glaubte, dass seine Forschungsstelle für das SS-Ahnenerbe dort letzte Überbleibsel einer prähistorischen germanisch-nordischen Kultur finden könne. Die Aufgabenverteilung im Reichskommissariat für Kulturfragen zwischen den übergeordneten deutschen Stellen und den ihnen formal unterstellten norwegischen Staatsräten, die zugleich aber unabhängig agieren sollten, ist bislang relativ unklar. Aber auch, nachdem Vidkun Quisling 1942 zum Ministerpräsidenten ernannt worden war, um die Akzeptanz der deutschen Herrschaft in Norwegen zu steigern, änderten sich die Verwaltungsabläufe sowie die Konkurrenz zwischen den deutschen und norwegischen Stellen kaum.³

Das nach deutschem Vorbild eingerichtete norwegische Propagandaressort, dem auch die Musik zugeordnet war, wurde bis zu seinem Unfalltod im Oktober 1942 von Gulbrand Lunde verantwortet, dem Rolf Fuglesang im Amt nachfolgte. Da Terboven und Quisling kaum Interesse für kulturelle Belange hegten, hatten Müller und Fuglesang bei der Planung des Grieg-Jubiläums 1943 freie Hand. Schon zuvor hatten Christian Sindings 85. Geburtstag am 11. Januar 1941 und sein Ableben wenige Monate später am 3. Dezember sowie das Jubiläum von Rikard Nordraaks hundertstem Geburtstag im Jahr 1942 den Kulturbehörden reichlich Gelegenheit geboten, ihre gemeinsamen nordischen Wurzeln öffentlich zur Schau zu stellen. Das Grieg-Jubiläum im folgenden Jahr war allerdings von ungleich größerem Gewicht, da man von der internationalen Reputation des Komponisten propagandistisch profitieren wollte. Entsprechend wurden gemeinsam von der Nordischen Verbindungsstelle in Goebbels' Berliner Ministerium und der außenpolitischen Abteilung der Nasjonal samling Festkonzerte in der deutschen Hauptstadt organisiert, unter Beteiligung u. a. der Berliner Phil-

³Robert Bohn, „Die Instrumentarien der deutschen Herrschaft im Reichskommissariat Norwegen“, in: *Die deutsche Herrschaft in den „germanischen“ Ländern 1940–1945*, S. 84 f. und Martin Moll, „Die deutsche Propaganda in den besetzten ‚germanischen Staaten‘ Norwegen, Dänemark und Niederlande 1940–1945“, in: Ebd., S. 230; siehe auch Bohn, *Reichskommissariat Norwegen*, S. 63–65.

harmoniker und mit Carl Schuricht als Dirigenten, dem Pianisten Birger Hammer und der Sprecherin Asta Südhaus, Minister Fuglesang als Ehrengast, dem Musikwissenschaftler Hans Joachim Moser als Festredner und David Monrad Johansen als offiziellem Repräsentanten der norwegischen Komponisten.⁴ Hans Draeger, der Leiter der Nordischen Verbindungsstelle, hob in seiner Festansprache Griegs Bedeutung für Deutschland und Norwegen als „Schicksalsgemeinschaft“⁵ hervor, während Fuglesang Grieg zum „künstlerischen Vorboten des nationalsozialistischen Zeitalters“⁶ erklärte. Wie die Deutsche Zeitung in Norwegen, das offizielle Propagandablatt des Reichskommissariats, stolz verkünden konnte, veranstaltete man in vielen weiteren Städten des Deutschen Reiches Konzerte zu Ehren Griegs statt, u. a. in Wien unter Mitwirkung des Norwegers Gunnar Graarud, der als Professor an der Wiener Musikhochschule eine Außenstelle der Nasjonal samling betrieb.⁷

Auch über ganz Norwegen verteilt fanden Hunderte von Festkonzerten statt, ergänzt um Vorträge und Reden, die die kollektive Erinnerung an Grieg heraufbeschworen, flankiert von unzähligen publizistischen Bemühungen in der Tagespresse,⁸ mit Festbroschüren oder ganzen Monografien. Aus Zeitungsberichten sind die Namen der beteiligten Künstler erhalten, die in die Hunderte gehen, einschließlich prominenter Repräsentanten der norwegischen Musik wie die Sängerin und Schauspielerinnen Cally Monrad, die Dirigenten Odd Grüner-Hegge und Olav Kielland sowie die Komponisten wie Bjarne Brustad und Sverre Jordan. Da einige Führungsmitglieder des norwegischen Widerstands wie Hans Jacob Ustvedt im November 1942 nach Schweden hatten fliehen müssen, lagen aufgrund unklarer Direktiven zum Zeitpunkt der Grieg-Feierlichkeiten keine Richtlinien für Künstler und Publikum vor, ob die offiziellen Konzerte zu boykottieren seien, oder

⁴ *Meldungen aus Norwegen 1940–1945*, Bd. 2, S. 851; Ivar Roger Hansen, *Mot fedrenes fjell. Komponisten David Monrad Johansen og hans samtid*, Oslo 2013, 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.*

⁵ Zitiert nach dem Artikel: „Deutschland ehrt Grieg. Festkonzert der Berliner Philharmoniker“, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 23. Juni 1943.

⁶ Ebd.

⁷ Meldung der *Deutschen Zeitung in Norwegen* vom 26. Mai 1943.

⁸ Siehe beispielweise diverse Beiträge in der *Deutschen Zeitung in Norwegen* im Juni 1943 sowie den Artikel „Feierstunde der Deutschen Akademie. Kammermusikgruppe der Wehrmacht“, ebd., 17. Juni 1943.

ob man diese Gelegenheiten im Gegenteil dazu nutzen sollte, gegen die politische Vereinnahmung Edvard Griegs zu protestieren. Da die Verwaltung des Reichskommissariats und der norwegischen Ministerien auf Oslo konzentriert war, standen die Stadt und die umgebende Region wesentlich stärker unter Beobachtung als beispielsweise die norwegische Westküste. Insbesondere in der Geburtsstadt des Komponisten Bergen bestand eine stille Übereinkunft zwischen Künstlern und Publikum, Konzerte als Orte des geistigen Widerstands aufzufassen.⁹ Denn die aus der Romantik überlieferte autonomieästhetische Überzeugung, die Bereiche „Musik“ und „Politik“ seien gänzlich voneinander zu trennen, transformierte den öffentlichen Raum eines Konzertsaals ideal in eine unpolitische Arena, um sich dort umso intensiver in der gemeinsamen politischen Widerständigkeit zu bestärken.

Auch Georg Wilhelm Müller (der seinen Namen häufig als GW Müller abkürzte) ließ es sich nicht entgehen, den Komponisten für die deutsche Sache zu instrumentalisieren, und legte bei einem Festbankett in Anwesenheit Quislings am 10. Juni 1943 ein „Bekanntnis zu Grieg“¹⁰ ab. Den Begriff des „Nordischen“ vermeidend, sprach er über die „pangermanischen Verbindungen“, die Griegs Musik zwischen Deutschland und Norwegen gestiftet habe, wobei er Griegs wohlbekannte Ablehnung des Antisemitismus in der Affäre gegen den französischen Offizier Alfred Dreyfus kurzerhand ignorierte. Für die offizielle Feier in Bergen am 15. Juni vereinten die offiziellen deutschen und norwegischen Stellen ihre Kräfte und Heinz Drewes, der eigens angereiste Leiter der Musikabteilung im Berliner Propagandaministerium, legte im Namen von Joseph Goebbels symbolträchtig einen Ehrenkranz am Grab des Komponisten auf Troidhaugen nieder, einem für Norweger sakrosankten Ort. Ausschnitte dieser Feierlichkeiten haben sich in einer am 28. Juni 1943 ausgestrahlten Ausgabe der norwegischen Wochenschau (*Filmavisen*) erhalten,¹¹ die mit zeittypischem Pathos die Kranzniederlegungen in Bergen und auf Troidhaugen, das Defilee der Honoratioren sowie Eindrücke von einem Festkonzert zeigte. Die verschiedenen Feierlichkeiten ließ sich

⁹ Lorentz Reitan, „Et nytt århundre, et nytt orkester. 1898–1964“, in: *Harmonien i fire satser. 1765–2015*, hrsg. von dems., Randi M. Selvik, Arvid Vollsnes und Reidar Storaas, Bergen 2015, S. 246–274.

¹⁰ „Bekanntnis zu Edvard Grieg. Ministerialrat Müller sprach bei der Feierstunde des Reichskommissariats“, in: *Deutsche Zeitung in Norwegen* vom 11. Juni 1943.

¹¹ Online einsehbar unter <tv.nrk.no/serie/filmavisen/fmaa43005943/28-06-1943\#t=6m51s> (30. September 2016).

Kulturminister Rolf Fuglesang die stolze Summe von NKR 98 700 kosten und krönte sie mit einem Galadinner zum Ausklang von Griegs Festtag. In seiner vom norwegischen Rundfunk übertragenen Festansprache betonte Fuglesang zunächst die Freundschaft zwischen Grieg und Nordraak. Anschließend kündigte er stolz die Gründung einer norwegischen Musikakademie an, mit der man endlich einen lang gehegten Wunsch Griegs erfüllen wollte, flankiert von weiteren Sammlungs- und Editionsprojekten zur norwegischen Volks- und Kunstmusik.¹²

Aus heutiger Sicht entwickeln manche der Propagandaproduktionen mit ihrer intendierten Feierlichkeit eine unfreiwillige Komik, vielleicht am deutlichsten nachzuvollziehen in Walter Fyrsts Dokumentarfilm, den er im Auftrag der norwegischen Filmbehörde produzierte und der in Kopie im Archiv der Nationalbibliothek Oslo erhalten ist. In der *Deutschen Zeitung in Norwegen* war dieser Film ab Jahresbeginn 1943 mit großen Worten angekündigt worden, wobei das Projekt in seinen Dimensionen immer stärker zusammenschmolz, je näher die Premiere rückte. Walter Fyrst hatte 1933 für ein Jahr die Propagandaarbeit der Nasjonal samling verantwortet¹³ und verfügte als einer der führenden Regisseure und Produzenten des Landes über ausreichend Erfahrung, politische Verbindungen und administratives Verhandlungsgeschick für eine solche Unternehmung (wovon auch die Produktionsunterlagen zum Grieg-Film zeugen, die heute im Osloer Riksarkiv verwahrt werden).¹⁴ Dennoch kam er bei galoppierenden Ausgaben mit seinem Budget nicht aus und fürchtete sogar Sabotageakte von Bauern, die er als Statisten für eine nachgestellte Hochzeitsszene im frühlinghaften Hardanger-Tal angeheuert hatte. Mit karg eingestreuten, pathetischen Bemerkungen illustriert die Handlung Griegs Vita mit pittoresken Landschaftsszenen aus Bergen, der Hardangerregion und Troidhaugen, abgefilmten Notenblättern und inszenierten Spielszenen aus *Peer Gynt*. Damit die Kraft von Griegs populärsten Melodien im Zentrum stehen konnte, steuerte Odd Grüner-Hegge mit dem Philharmonischen Orchester Oslo die Filmmusik bei, unterstützt von der bekannten norwegischen Sängerin Randi Heide

¹² „Bergen feiert seinen grossen Sohn. Grieg-Gedenkstunden – Errichtung einer Musikakademie geplant“, in: *Deutsche Zeitung in Norwegen* vom 16. Juni 1943 sowie „Im Banne Trollhaugens. Dr. Drewes über die Tage in Bergen“, in: Ebd., 18. Juni 1943.

¹³ Siehe „Walter Fyrst (Fürst)“, in: *Aschehoug und Gyldendals Store Norske Leksikon*, vol. Fav–Ga, Oslo 2005, S. 588; Emberland / Kott, *Himmlers Norge*, S. 147 f.

¹⁴ Riksarkiv Oslo, Akte RA/S-1330/F/Fd/Fdb/L0003, *Kultur- og folkeopplysningsdepartement. Kulturavdelingen. Statens filmdirektorat. 1942–1943.*

Steen, die zur Klavierbegleitung Waldemar Almes in traditioneller Tracht und in der Gesellschaft herumtollender Ziegen *Solveigs Lied* vor der Kulisse einer Berghütte sang. Obgleich dieser Film ein Höhepunkt der offiziellen deutsch-norwegischen Grieg-Propaganda hätte werden sollen, zeigte sich nicht einmal die *Deutsche Zeitung in Norwegen* gänzlich überzeugt.¹⁵

II. Nordische Verbrüderung – David Monrad Johansen als Grieg-Biograf

Weshalb das Dritte Reich sich in so großem Maße für Edvard Grieg engagierte, illustriert die terminologische Umdeutung der Kategorie des „Nordischen“ während der Zwischenkriegszeit.¹⁶ Nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg rückte der Begriff ins Zentrum des gekränkten deutschen Nationalismus, am sichtbarsten in der Idee des 19. Jahrhunderts eines genuinen, nordischen Musikstils. Dieser Rückgriff auf den „Nordischen Ton“ weckte naive Phantasien von freien, stolzen Bauern inmitten einer wilden, unberührten Natur und ihres einfachen Lebensstils, der Spuren einer nordisch-germanischen Vorzeit konserviert haben sollte. Der Glaube an diesen Mythos entwickelte eine solche Dynamik und tautologische Selbstverständlichkeit, dass selbst die Unmöglichkeit, den „Nordischen Ton“ in musiktheoretischen Gemeinplätzen wie parallelen Quinten, archaischen Bordun-Klängen und Orgelpunkten, modalen Skalen oder folkloristischen Tanzrhythmen valide nachzuweisen, der Attraktion des Mythos keinen Abbruch tat. Gleichzeitig wuchs in Norwegen eine neue Generation von Komponisten heran, die ihre professionellen Karrieren in den 1920er Jahren begonnen hatten und sich mit großem Enthusiasmus bei der Wiederbelebung eines norwegischen „kulturellen Nationalismus“ engagierten.¹⁷ Musiker wie Signe Lund, David Monrad Johansen, Per Reidarson und Geirr Tveitt distanzieren sich, trotz

¹⁵ *Deutsche Zeitung in Norwegen* vom 16. Juni 1943, 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.

¹⁶ Siehe als Überblick Michael Custodis / Arnulf Mattes, „Zur Kategorie des ‚Nordischen‘ in der norwegischen Musikgeschichtsschreibung 1930–45“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), S. 166–184.

¹⁷ Jim Samson, „Nations and Nationalism“, in: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge 2001, S. 568–600; Jim Samson, „Musical Nationalism. Five Historical Moments“, in: *Nationalism and Ethnosymbolism: History, Culture and Ethnicity in the Formation of Nations*, hrsg. von Athena S. Leoussi und Steven Grosby, Edinburgh 2007, S. 61 ff.

großer ideologischer Unterschiede, explizit von der europäischen Avantgarde und übernahmen auch den damit einhergehenden latenten bis offenen Antisemitismus. Mit Monrad Johansen als Führungsfigur setzte sich dabei ein neoklassizistischer Nationalstil mit folkloristischen und impressionistischen Referenzen durch. Nur wenige Künstler entschieden sich für einen anderen Weg, unter ihnen der Pionier der norwegischen Atonalität, Fartein Valen, sowie die Komponistin und Musikkritikerin Pauline Hall, die mit der Haltung von Hanns Eisler und Kurt Weill sympathisierte und ihrer Musik gesellschaftliche Verantwortung zuschreiben wollte, so dass sie sich leidenschaftlich in der norwegischen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik engagierte.

Andere, wie der nach 1940 mit dem organisierten Widerstand assoziierte Harald Sæverud, reagierten mit einem betont rhythmisch-perkussiven Stil. Paradoxerweise bestätigte Sæverud durch die drastische Intensivierung folkloristischer Elemente in seiner Musik die fatale Anziehungskraft, die solche archaischen Stilvermischungen auf nationalsozialistische Volkskunstenthusiasten ausübten, von denen er sich politisch mit seiner Musik hatte distanzieren wollen. Auf der musikalischen Ebene teilte Sæverud diese folkloristische Ästhetik mit Monrad Johansen, so dass ihre Werke bis 1940 noch nah nebeneinander stehen konnten, bis sie mit Beginn der deutschen Okkupation aus politischen Gründen auseinanderdrifteten. Im Kern ihrer Ästhetik verteidigten beide Komponisten aber die „wahren norwegischen Werte“ gegenüber ausländischen Einflüssen, allerdings mit unterschiedlichen Konsequenzen: Während Monrad Johansen als Funktionär und Künstler verhindern wollte, dass die jüdische, „entartete“ Avantgarde von Zentraleuropa aus das norwegische Musikleben entweihte (wofür er ab April 1940 die Unterstützung der Machthaber nutzte), verteidigte Sæverud ebenfalls die Autonomie der norwegischen Musik, allerdings genau entgegengesetzt zu seinem Kollegen, nämlich gegen die deutschen Aggressoren, deren militärischer Übermacht er 1940 aber als Künstler nichts entgegenzusetzen hatte.

Aus solchen, höchst unterschiedlichen persönlichen Gründen war die Suche nach einem lokalspezifischen, individualisierten und modernisierten „Nordischen Ton“ entscheidend für die Entwicklung der norwegischen Komponisten der Zwischenkriegszeit, was ihre ohnehin drohende Entkoppelung von den dynamischen, progressiven Strömungen in Paris, Berlin und Wien in einer gänzlichen Isolation zementierte. Die neonationale Stilrichtung, die Norwegens Musik nun zunehmend dominierte, bot zugleich ein Ventil für

die Ambivalenzen vieler Protagonisten gegenüber ihren eigenen Vorbildern. Denn anders als bei Grieg, der vom nördlichen Rand Europas große Erfolge auf dem Kontinent feierte, war bei der Zwischenkriegsgeneration nun ihr patriotisches Selbstverständnis nicht mehr mit ihrer exotischen, marginalen Lage außerhalb des internationalen Musiklebens in Einklang zu bringen. Zur Kompensation ihrer europäischen Randlage, die seit jeher im geografischen Verständnis des „Nordischen“ enthalten war, suchte die norwegische Musik stattdessen den pan-skandinavischen Schulterschluss zu ihren Nachbarn in Schweden und Dänemark. Mit der wachsenden Zahl pseudowissenschaftlicher Rassenlehren transformierte sich der Begriff des „Nordischen“ endgültig von einer geografisch-kulturellen in eine ideologische Kategorie, wodurch Norwegen unfreiwillig ins Zentrum des historischen Revisionismus rückte.

Das Jahr 1943 markierte einen Höhepunkt dieser Entwicklung, als die Geschichtsschreibung einflussreicher deutscher Musikwissenschaftler und -kritiker ihre in den 1930er Jahren intensivierete ideologische Aufwertung und Idealisierung des „Nordischen“ am Jubilar Grieg exemplifizierte. In Norwegen war es wiederum David Monrad Johansen, der von dieser Begeisterung der Deutschen profitierte, da nicht nur seine bei Peters in Leipzig verlegten Werke regelmäßig auch im Deutschen Reich gespielt wurden, sondern seine 1934 auf Norwegisch vorgelegte Komponistenbiografie besondere Aufmerksamkeit erregte. Seine Schilderung von Grieg als einem nationalen Helden, die 1943 bestens zur deutschen ideologischen Überhöhung alles Nordischen passte, war unmittelbar nach Erscheinen des Buches bereits so populär, dass dieses wenig später ins Englische übersetzt wurde und bald für Jahre vergriffen war. Es war daher kein Zufall, dass die geringfügig revidierte Neuauflage in Norwegen zum Griegjahr 1943 erschien, herausgegeben vom selben Verlag Gyldendal in Oslo, der ein Jahr zuvor von einer dem Okkupationsregime opportunen Leitung übernommen worden war.¹⁸

Kaum bekannt ist bis heute, dass im gleichen Jahr 1943 die Biografie auch ins Deutsche übertragen wurde, erweitert um ein Vorwort des Übersetzers Eugen Schmitz mit „Erläuterungen für den deutschen Leser“.¹⁹ Als überzeugter Nationalsozialist war der Musikwissenschaftler Schmitz im Mai 1933 der NSDAP beigetreten und verfasste systemkonforme Zeitschriften-

¹⁸Nils Kåre Jacobsen, *Harald Grieg. En forlegger og hans hus*, Oslo 2000, insbesondere S. 319 f. und 327.

¹⁹Stadtarchiv Leipzig, Sig. P 3621.

artikel und Musikkritiken. Noch wesentlich schwerwiegender ist seine Beteiligung an der „Arisierung“ und „Entjudung“ der Edition Peters im Jahr 1938,²⁰ jenem Verlag, dem Edvard Grieg Zeit Lebens herzlich verbunden war. Obwohl diese Übersetzung in keiner Grieg-Bibliografie aufgeführt ist und die Umstände ihrer Entstehung noch immer relativ undurchsichtig sind, konnten im Staatsarchiv und der Städtischen Bibliothek in Leipzig sowie in der Berliner Staatsbibliothek zwei Fassungen des originalen Typoskripts mit handschriftlichen Anmerkungen sowie Korrespondenz von Monrad Johansen mit Eugen Schmitz und Johannes Petschull, dem neuen Verlagsleiter bei Peters, gefunden werden.²¹ Vermutlich aufgrund der Kriegsumstände ging die deutsche Fassung von Monrad Johansens Biografie nie in Druck, obgleich Schmitz seine Übersetzung nachweislich am 7. Mai 1943 geliefert hatte, dafür mit RM 1500 entlohnt wurde und man das Buch noch im Juli 1944 ankündigte. Rekonstruieren lässt sich über ihre Korrespondenz, dass sich Monrad Johansen und Schmitz bereits seit einigen Jahren kannten, mindestens seit dieser 1939 zum Leiter des Verlagsarchivs bei Peters ernannt worden war. Es ist daher davon auszugehen, dass beide einer auf das Grieg-Jubiläumsjahr terminierten deutschen Fassung der populärsten Grieg-Biografie lukrative Chancen einräumten.²²

In einem Brief an Petschull vom 17. Juni 1943 zitierte Monrad Johansen mit Genugtuung den Leiter der Musikabteilung im Berliner Propagandaministerium Heinz Drewes, um das große Interesse auch des norwegischen Reichskommissariats an dieser Übersetzung zu unterstreichen: „Dr. Drewes der zur Zeit in Norwegen ist als Reichsminister Dr. Goebbels Repräsentant sagt heute in einem Interwju [sic] in ‚Aftenposten‘ dass eine seiner Aufgaben bei dieser Gelegenheit ist dafür zu sorgen dass eine deutsche Ausgabe

²⁰Siehe für einen Überblick zu Eugen Schmitz politischer Vita in Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-R Kiel 2004, S. 6242 ff.; Sophie Fetthauer, *Musikverlage im „Dritten Reich“ und im Exil*, Hamburg 2007, S. 178 f.; Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003, S. 217 sowie Michael Custodis / Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobelt*, Münster 2013 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Bd. 1), S. 113 f.

²¹Siehe das Typoskript mit der Signatur 4" Mus. Dg 539/6 in der Berliner Staatsbibliothek sowie die Korrespondenz David Monrad Johansens im Verlagsarchiv Peters der Staatsbibliothek Leipzig, StA-L Sig. 1464, 2038, 2502, 3644 und 4792.

²²Erika Buchholz, *Henri Hinrichsen und der Musikverlag C. F. Peters*, Tübingen 2001, S. 301 ff.

meiner Grieg-Biografie zustande kommen kann. Die Biographie wird bald möglichst in deutsche Übertragung erscheinen, fügt Dr. Drewes hinzu.²³ Während das in der Leipziger Stadtbibliothek verwahrte Typoskript das erwähnte Vorwort an die deutsche Leserschaft enthält, welches im Exemplar der Berliner Staatsbibliothek nicht enthalten ist, sind in der dortigen Fassung (die im Schriftbild dem Leipziger Manuskript entspricht) alle Erwähnungen von Griegs jüdischem Herausgeber Dr. Max Abraham und dessen Nachfolger, dem letzten jüdischen Verlagsbesitzer Henri Hinrichsen, mit Bleistift getilgt. Damit entsprach der Text der antisemitischen Doktrin des Nationalsozialismus, so dass sich spekulieren ließe, ob es sich dabei um ein Exemplar handelt, das einer Zensurstelle vorgelegt wurde. Es ist nicht überliefert, ob Monrad Johansen diese Streichungen kannte und wie er auf sie reagierte. Legt man zur Einschätzung seines Verhaltens aber seine Korrespondenz mit Schmitz und Petschull zu Grunde, so lässt seine uneingeschränkte Kompromissbereitschaft keine Zweifel aufkommen, warum er diese Streichungen nicht akzeptiert haben sollte. Denn in Norwegen ließ in seinen offiziellen Ämtern bei der Deutsch-Norwegischen Gesellschaft, in Gulbrand Lundes Kulturthing und Kulturråd sowie als Staatlicher Musikberater von Quislings Regierung keine Distanz zu den antisemitischen Maßnahmen der deutschen und norwegischen Entscheidungsträger erkennen, zumal die Veröffentlichung der deutschen Fassung in Edvard Griegs Hausverlag für ihn oberste Priorität hatte.

Die enorme Aussagekraft von Monrad Johansens Biografie, die über ihren Quellenwert für die Grieg-Forschung hinaus auch viel über ihren Autor verrät, erklärt sich durch ihre Entstehungsgeschichte: Als Monrad Johansen zur Vorbereitung seiner Studie direkten Zugriff auf den Nachlass von Edvard Grieg erhielt und als letzter Biograf auch die 1935 in Kopenhagen verstorbene Komponistenwitwe Nina Grieg befragen konnte, geriet ihm die Ausarbeitung immer stärker zu einer autobiografischen Obsession, die die Grenzen zwischen kompositorischer Selbststilisierung, nationalem Heroenkult und nüchterner biografischer Dokumentation zusehends verwischte. Monrad Johansens eigener Biograf Ivar Roger Hansen führt Griegs Stilisierung als „kämpfendes Genie“ der norwegischen Musik auf Monrad Johansens persönlichen Feldzug gegen die „Stil-degenierenden“, „kosmopoliti-

²³Brief von David Monrad Johansen an Johannes Petschull vom 17. Juni 1943, in: StA-L 3664. Die syntaktischen und orthografischen Fehler entsprechen dem Original und wurden nicht korrigiert.

schen Einflüsse“ in einer kritischen Phase seiner eigenen Karriere zurück.²⁴ In Monrad Johansens Weltbild verkörpere Grieg den wahren, nationalen Norweger, dem es in seiner Genialität gelungen sei, die am Leipziger Konservatorium erlernten, ihn domestizierenden Fähigkeiten zu überwinden, indem er einem reinen, nationalen Volksgeist Ausdruck verlieh und erst durch diesen Befreiungsakt eine genuin norwegische Musik zu schaffen vermochte. Trotz des großen Erfolgs bei einer breiten Leserschaft blieb Monrad Johansens Deutung nicht unwidersprochen. In einer Rezension für die *Bergens tidende* formulierte der bekannte Musikkritiker Reidar Mjøen am 12. Dezember 1934 den Vorwurf, Monrad Johansen habe Grieg für seinen persönlichen Propagandafeldzug missbraucht, um sich im Feld des Norwegens Musik inzwischen dominierenden Nationalstils als führende Stimme zu etablieren.²⁵

Als Ironie der Geschichte führte Monrad Johansens Darstellung des Nationalhelden Grieg – als einem Fahnenträger des norwegischen Unabhängigkeitskampfes – genau ins Zentrum der deutschen Propaganda für das okkupierte Norwegen. Die deutsche Sichtweise näherte sich Grieg allerdings aus einer anderen Richtung an, die uns zurückführt zur Begriffsumdeutung des „Nordischen“ von einer ästhetisch-stilistischen Qualität in eine rassenideologische Kategorie: 1941 veröffentlichte der deutsche Musikwissenschaftler Karl Gustav Fellerer, der u. a. für Herbert Gerigks Sonderstab Musik beim Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg in besetzten Kriegsgebieten Archive und Bibliotheken nach sogenanntem „herrenlosen deutschen Kulturgut“ durchsuchte,²⁶ seinen Artikel *Edvard Grieg und die Musik der Zeit*. Dieser erschien in Gerigks Zeitschrift *Die Musik* (dem offiziellen Blatt

²⁴Hansen, *Mot fedrenes fjell*, S. 322 ff.

²⁵Reidar Mjøen, zitiert nach Ivar Roger Hansen, „Edvard Grieg’s Biography by David Monrad Johansen“, in: *Anxiety and Exploratio. Polish and Norwegian Artists at the Points of Breakthrough*, Ausstellungskatalog 2015, S. 241.

²⁶Henning de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Berlin 1998 (im englischen Original als *Sonderstab Musik. Music Confiscation by the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg under the Nazi Occupation of Western Europe*, Amsterdam 1996). Siehe zur methodisch zweifelhaften Ausführung der Studie und der um Boetticher geführten öffentlichen Kontroverse stellvertretend die Rezension des Buches durch Michael Walter, online abrufbar unter <www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-149> (28. Dezember 2016); Michael Custodis, *Rudolf Gerber und die Anfänge der Gluck-Gesamtausgabe, Mainz und Stuttgart 2015* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse Jg. 2015, Nr. 6), S. 11–23.

des Amtes Musik in Rosenbergs Machtapparat) und charakterisierte den norwegischen Meister mit zeittypischem NS-Vokabular: „Edvard Grieg [...] reifte zum unbestrittenen Meister norwegischer Musik. Völkische Eigenart des musikalischen Ausdrucks war das Ziel, das er in seinen Werken, in seinen Schriften und Briefen immer wieder betont.“²⁷ Ein Jahr nach diesem Artikel lieferte Fellerer einen weiteren Grieg-Text für Gerigk, diesmal als vollständige Biografie für dessen Reihe über berühmte Komponisten, die bei der Akademischen Verlagsanstalt in Potsdam erschien.²⁸

Für Fellerer war Griegs Musik vor allem anderen das „Vorbild des skandinavischen musikalischen Ausdrucks“. Um die Wertschätzung Griegs zu steigern, dessen „Kunst besonders in Deutschland oft als seichte Salonmusik gewertet“ würde, musste Fellerer erwartungsgemäß auf die bekannten Verdikte reagieren, dass Grieg seit seiner Studienzeit in Leipzig als Meister der kleinen Formen galt und dem Vergleich mit den großen deutschen Meistern der Sinfonik und des Musikdramas Beethoven und Wagner nicht standhalte. Um diese Argumente zu entkräften, hob Fellerer Griegs „Streben, den Ausdruck des Volkes künstlerisch zu gestalten“²⁹ hervor und bestätigte damit die Prämissen nationalsozialistischer Geschichtsschreibung, die systematisch jene Werke in Griegs Schaffen heraushob, die ihre vermeintlichen Wurzeln in der nationalen Volksmusik am reinsten zum Ausdruck brächten, wie beispielsweise die *Bauerntänze*, op. 72.

Auch Herbert Gerigks eigener Artikel zum Komponistenjubiläum, im Juli 1943 in seiner eigenen Sammelzeitschrift *Musik im Kriege* erschienen, war ein unverblümtes Beispiel jener verzerrten Musikgeschichtsschreibung, die Griegs Suche nach einer nationalen Tonsprache ins Zentrum stellte. Gerigk überzeichnete Griegs patriotische Selbstverortung als eine Stellungnahme gegen den „falschen Skandinavismus“ seiner Zeit, so dass er Stilverschmelzungen mit allem Dänischen, insbesondere aber alle Referenzen auf Schweden, den „alten Feind“,³⁰ aus seinem Stil getilgt habe. Kaum überraschend

²⁷Karl Gustav Fellerer, „Edvard Grieg und die Musiker der Zeit“, in: *Die Musik* 33 (1941), 2. Halbjahresband April 1941 bis September 1941, S. 420 ff.

²⁸Karl Gustav Fellerer, *Edvard Grieg*, Potsdam 1942. Im Quellennachweis sind neben Monrad Johansens Biografie auch neuere Arbeiten über Grieg erwähnt, u. a. Kurt von Fischer, *Edvard Griegs Harmonik und die nordländische Folklore* von 1938, die von Gerigk selbst auch rezensiert wurde, siehe *Die Musik* 31 (1938/39), 1. Halbjahr.

²⁹Fellerer, *Edvard Grieg*, S. 119.

³⁰Herbert Gerigk, „Themen des Tages – Zum Grieg-Jubiläum“, in: *Musik im Kriege* (1943), Juli Heft 3/4 Juni/Juli, S. 41 ff.

schließt der Artikel mit einer Parallele von Griegs Bestrebungen, zum nationalen Unabhängigkeitskampf seiner Heimat beizutragen, zur „Wirklichkeit, die heute heraufzieht für Europa und die germanische Völkerfamilie“. Zwar degradierte Gerigk den Komponisten wieder zum Kleinmeister, der als Inkarnation des nordischen Ideals aber seinen Platz in der Geschichte gefunden habe: „Als ein Meister der kleinen Form hat infolge seiner Verwurzelung im angestammten Volkstum das Höchste erreicht, das einem Künstler beschieden sein kann: er verkörpert Norwegens Wesen in der Welt schlechthin und damit ein Stück germanischen Geistes.“³¹

In ihrer Zusammenschau illustrieren diese Beispiele, wie konsequent der Begriff des „Nordischen“ von der deutschen Musikwissenschaft aus der politischen Sphäre übernommen wurde.³² Analog transformierte sich der „nordische Ton“ von einer regionalen, folkloristischen Eigenschaft zu einer weltanschaulichen Kategorie, die im Geist der germanischen Herrenrasse die geografischen und kulturellen Grenzen zwischen Deutschland und den nordischen Ländern einebene. Neben den bekannten historiografischen Verenkungen, die alle historischen Universitätsfächer betraf und im Bereich der Musik an Kosmopoliten ihrer Zeit wie Georg Friedrich Händel und Christoph Willibald Gluck exemplifiziert wurden,³³ profitierten von dieser Umgewichtung vor allem jene lebenden Komponisten, die mit nordischen Sujets oder Musik zu Thingspielen diesen Trend bedienten. In Norwegen selbst sahen alle Komponisten, die schon in den 1930er Jahren eine nationale Rückbesinnung propagierten, ihre Zeit gekommen. Nun glaubten sie, aus ihrer geografischen und ästhetischen Peripherie ausbrechen zu können, um als gleichwertige Helden eines germanischen Kulturraums am deutschen Traum des Nordischen teilzuhaben, der bereits in der Gründung der deut-

³¹Ebd., S. 43.

³²Siehe als aktuelles Fallbeispiel den Beitrag von Sebastian Werr, „Anspruch auf Deutungshoheit. Friedrich Blume und die musikwissenschaftliche ‚Rassenforschung‘“, in: *Die Musikforschung* 69 (2016), Heft 4, S. 361-3-79.

³³Siehe als besonders absurdes Beispiel Alfred Rosenberg, „Georg Friedrich Händel“ [1935], in: *Gestaltung der Idee. Band II Blut und Ehre. Reden und Aufsätze 1933-1935*, München 1936, S. 284 sowie für die interdisziplinäre Reichweite Uta Halle, „Frey [...] hat mal wieder völlig versagt“ – Herman-Walther Frey im Netzwerk der Vorgesichtsforscher“ sowie Magdalena Bushart, „Herman-Walther Freys kunsthistorische Netzwerke“, in: *Herman-Walther Frey: Ministerialrat, Wissenschaftler, Netzwerker*, hg. von Michael Custodis (= Münsteraner Beiträge zur zeitgenössischen Musik 2), Münster 2014.

schen Nation 1871 als Sehnsucht nach einer eigenen nationalen Identität angelegt wurde.

So, wie Monrad Johansens nationalistische Aufladung von Griegs Lebens- und Werkgeschichte nicht ohne Gegenstimmen zur Kenntnis genommen wurde, blieb auch die nordische Ideologisierung der Musikgeschichte durch deutsche Musikwissenschaftler nicht unbeobachtet. Hans Jacob Ustvedts bemerkenswerte *Kronikk*, die unter dem unmissverständlichen Titel *Nasjonalsocialistisk musikkhistorie* am 2. März 1935 in der konservativen norwegischen Tageszeitung *Aftenposten* abgedruckt wurde, belegt das kritische Bewusstsein in Norwegen für die wissenschaftspolitischen Entwicklungen in Deutschland. Ustvedt benannte explizit Eugen Schmitz als Kronzeugen der subtilen wie offensichtlichen Falsifizierungstechniken deutscher Publizistik, die er in Schriften wie Anton Mayers *Volkstümliche Musikgeschichte für Deutsche* und der von Schmitz 1928 überarbeiteten neunten Auflage von Emil Naumanns *Illustrierte Musikgeschichte* (1885) bestätigt fand. Ustvedt zeigte sich in seinem Artikel gut über die aktuellen Entwicklungen der deutschen Musikwissenschaft informiert und konzentrierte sich darauf, ideologisch fragwürdige Passagen zu benennen, an denen sich die zunehmende Abweichung der deutschen Musikwissenschaft von ihrem bisherigen akademisch-sachlichen Stil in wenigen Zeitungsspalten belegen ließ. Dabei zeigte er sich über diese Art der Geschichtsklitterung zutiefst bekümmert und es ist anzunehmen, dass diese Eindrücke ihren Teil zu seiner späteren Entscheidung beitrugen, sich nach dem deutschen Einmarsch in Norwegen dem zivilen Widerstand anzuschließen.

III. Grieg als Ikone des Widerstands

Mit der abschließenden Frage, wie sich der norwegische Widerstand zur ideologischen Instrumentalisierung ihres Nationalkünstlers Edvard Grieg stellte, begibt man sich in noch immer kaum erschlossenes Terrain. Weder ist der zivile Zweig der Widerstandsbewegung genauer untersucht, noch fanden erste Publikationen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit – darunter Hans Jørgen Hurums Buch *Musikken under okkupasjonen* sowie diverse Artikel von Pauline Hall und Olav Gurvin – nennenswerte Fortsetzungen. Eine der zahlreichen faszinierenden Figuren des zivilen Widerstands war der bereits erwähnte Hans Jacob Ustvedt (1903–82). Als talentierter Amateurmusiker war er mit Künstlern wie David Monrad Johansen, Eivind Groven und Ludvig Irgens Jensen befreundet und verband die Liebe zur

Musik mit einer medizinischen Karriere, zunächst 1938 in einer Dissertation zu den Folgen von Hirnschlägen auf die Musikalität von Patienten.³⁴ Mit Beginn der deutschen Okkupation wurde Ustvedt politisch aktiv und gründete gemeinsam mit Ole J. Malm und Hans Jacob Nilsen das sogenannte *Koordinasjonskomité*, ein illegales Netzwerk zur Organisation des zivilen Widerstands, dem auch Kulturpersönlichkeiten wie Robert Riefling, Finn Nielssen, Arne Fal and Fritz von der Lippe angehörten.³⁵ Nach Ustvedts Flucht ins neutrale Schweden im Herbst 1942 wurde von Seiten des *Koordinasjonskomiteen* der Musik kaum noch Aufmerksamkeit geschenkt. Auch aus diesem Grunde gab es auf die Frage, ob das öffentliche Musikleben weitergeführt oder boykottiert werden sollte, bis zum Grieg-Jubiläum 1943 keine zuverlässige Antwort (auch praktische Konsequenzen einer flächendeckenden Arbeitslosigkeit von Musikern oder die Aufrechterhaltung von Konzerten als unauffällige Versammlungsmöglichkeiten wie in Bergen waren zu bedenken). Im schwedischen Exil setzte Ustvedt seinen Einsatz zur Befreiung Norwegens fort und äußerte sich in Vorträgen und Artikeln, die heute in seinem Nachlass Riksarkiv Oslo deponiert sind, auch engagiert zum norwegischen Musikleben. Darüber hinaus verfasste auch Ustvedt aus Anlass des hundertsten Geburtstags eine Grieg-Biografie, die bereits im Titel *Tonedikteren. Nordmannen. Demokratene* den Künstler als Demokraten charakterisiert, um sein Erbe gegen die nationalistischen Grabschänder zu Hause zu verteidigen:

Griegs Leben war trotz Perioden der Krankheit und Depression von ethischer Kraft durchdrungen. Grieg war stark, positiv, und seine Musik strömt über von dessen ethischer Haltung. Eine solche aufrechte Persönlichkeit hat uns heute Wesentliches zu sagen. Und eine solche Kunst, eine solche Musik hat ihre Mission mehr als je zuvor, wenn sie als Kraftquelle, und nicht als Betäubungsmittel in schlimmen Zeiten Anwendung findet – und somit eine Menschlichkeit ausstrahlt, der keine noch so böswilligen Kräfte etwas anhaben können.³⁶

³⁴Hans Jacob Ustvedt, *Über die Untersuchung der musikalischen Funktionen bei Patienten mit Gehirnleiden besonders bei Patienten mit Aphasie*, Helsingfors 1937.

³⁵Siehe den Artikel „Hans Jacob Ustvedt“, in: *Norsk biografisk leksikon* sowie Berit Nøkleby, *Holdningskamp*, Band 4 der Reihe *Norge i krig. Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945*, hrsg. von Magne Skodvin, Oslo 4 1995, S. 73.

³⁶„Hele Griegs liv er tross sykdom og depresjon til sine tider allikevel helt igjennom preget av *etisk styrke*. Grieg var sterk, positiv, og hans etiske kraft er i fullt monn

Abgesehen von der politischen Zielsetzung, Grieg als patriotischen Europäer zu porträtieren, finden sich aber auch bei Ustvedt einige Formulierungen, die nahezu identisch sind mit Monrad Johansens Argumenten. So liest man auch bei ihm von der Magie des nordischen Tons, verbrämt mit idiosynkratischen Referenzen zur Gefühlsästhetik:

Eine wesentliche Grundlage jeglichen Nationalgefühls ist die Liebe zur Natur und Landschaft des Landes. [...] Grieg hat es vermocht, der Seele des norwegischen Volkes durch seine knappen, konzentrierten Formen vollen Ausdruck zu verleihen. [...] Wenn wir in diesen Zeiten über „nationale Musik“ reden, verstehen wir darunter weit mehr als oberflächliche Bearbeitungen von norwegischen Volksliedern, – es muss ein künstlerischer Arbeitsprozess dahinterstehen, in dem die grundlegenden Merkmale des volkstümlichen Stoffes als musikalisches Baumaterial zu einem Kunstwerk zusammenschmelzen, das vom persönlichen Stil des Komponisten geprägt ist.³⁷

Eine Erklärung dieser Doppelfigur einer ästhetischen Nähe bei politisch diametralen Überzeugungen führt zurück zum Beginn dieses Artikels, als die bewusste Trennung der Bereiche „Musik“ und „Politik“ in Norwegen zur Sprache kam: In ihrer Einstellung zum Nationalsozialismus waren Ustvedt und Monrad Johansen erklärte Opponenten, was beide nicht daran hinderte, den Glauben an eine volksmusikalisch inspirierte Nationalmusik zu teilen. Weder soll diese Beobachtung Monrad Johansens Verstrickungen in das NS-Regime entschuldigen, noch Ustvedts Kampf gegen die deutsche

strømmer over i musikken hans. En slik høyreist personlighet har meget å si oss idag. Og slik kunst, slik musik har sin misjon nå mer enn noensinne, når den tilegnes på rett vis, ikke som bedøvende middel i en vond tid, men som kraftkilde, – som en utstråling av den høyeste menneskelighet som intet ondt i verden er i stand til hele i knuse.“ [Übersetzung der Verfasser] Hans Jacob Ustvedt, *Edvard Grieg: tonedikteren, nordmannen, demokratene. Hundreårsminnet 15. juni 1943*, Stockholm 1943, S. 45 f. 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*.

³⁷„Et vesentlig grunnlag for all nasjonalfølelse er kjærlighet til landets natur, til landskapet. [...] Grieg har formådd å legge hele den norske folkesjel i sin knappe, konsentrerte unrykksform. [...] Når vi i våre dager snakker om ‚nasjonal musikk‘, mener vi ikke blott og bart arransjement av landets folketoner, – det må skje en kunstnerisk bearbeidels, idet folketonens musikalske stoff, dens mest særpregede trekk nyttes som byggemateriale og smeltes sammen i et kunstverk som bærer komponistens personlige stempel.“ [Übersetzung der Verfasser] Ebd., S. 8, 24 und 29 f.

Besatzungsherrschaft kompromittieren. Vielmehr kann eine Rekonstruktion dieser Doppelfigur helfen zu verstehen, weshalb die politischen Dimensionen der norwegischen Musikgeschichte so lange im kollektiven Bewusstsein ausgeblendet wurden.