

Michael Custodis

Blinde Flecken

Grundzüge der norwegischen Musikhistoriografie nach 1945

Symposion »Analyse und Aufklärung, »Public History« und Vermarktung. Methodologie, Ideologie und gesellschaftliche Orientierung der Musikwissenschaft in (und zu) Nordeuropa nach 1945«

Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – »Wege der Musikwissenschaft«, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2018

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek (<https://portal.dnb.de>) und auf schott-campus.com
© 2018 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Blinde Flecken. Grundzüge der norwegischen Musikhistoriografie nach 1945

Auch wenn die deutsche Musikwissenschaft sich lange sträubte, setzt sie sich inzwischen doch intensiv auch mit der Zeit des Nationalsozialismus und seiner Kontinuitäten nach 1945 auseinander und reagiert damit – trotz gelegentlicher Kontroversen – auch auf ein akademisches und öffentliches internationales Interesse. Etwas anders wirkt im Vergleich dazu die Situation in Norwegen: Über 70 Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs und der deutschen Besatzung liegen noch keine Detailstudien zu Kollaborateuren, politischen Strukturen, Opfern oder Widerstandskämpfern im norwegischen Musikleben vor.¹ Auf die seit etwa zehn Jahren deutlich zunehmenden Fragen einer kultur- und musikinteressierten Öffentlichkeit reagierte die norwegische Musikwissenschaft lange Zeit kaum. Stattdessen entstanden weiterhin traditionelle Meistererzählungen über Geistesgrößen der männlich dominierten Kompositionsgeschichte und autonomieästhetisch motivierte Noteneditionen, oder man folgte angloamerikanischen Trends der postmodernen New Musicology und der Sound Studies, woraufhin die Musikhistoriografie insgesamt in den Hintergrund trat.

Wenn daher – abgesehen von einigen Übersetzungen ausländischer Studien – eigene Abhandlungen zur Musikgeschichte Norwegens verfasst wurden (und für den populären Markt musikinteressierter Liebhaber entstanden einige), vermied man es in den Kapiteln zum 20. Jahrhundert, das Verhältnis von Musik und Politik zu thematisieren. Bezeichnenderweise wurden und werden die meisten dieser Abhandlungen nicht von genuinen Musikwissenschaftlern, sondern von Musikkritikern, historisch interessierten Interpreten oder Hobbyforschern verfasst. Weder findet eine Methodenproblematik statt, noch ist man um eine Anbindung an internationale Forschungsdiskurse bemüht. Trotz eines gründlich recherchierten Überblickskapitels in Arvid Vollsnes 2000 erschienener Musikgeschichte, die als Ausnahme eines Musikwissenschaftlers zwingend zu nennen ist,² sehen wir zur norwegischen Musik zwischen 1930 und 1960 noch überwiegend blinde Flecken.

Wenn aber das norwegische Musikleben über Jahrhunderte traditionell auf Deutschland ausgerichtet war und auch die Gründergeneration der norwegischen Musikwissenschaftler von dort ihre Prägung erhielt, weshalb setzte sich die historische Aufarbeitung im Land der Täter sogar gegen den Willen der Protagonisten langsam durch, während die Besetzten den Blick lieber nach vorne richteten, anstatt die Okkupation ihres Landes und ihrer Kultur zu thematisieren? Welche Anteile hatte daran die erst nach 1945 universitär institutionalisierte Musikwissenschaft, die im Unterschied zu Deutschland kein kompliziertes biografisches und methodisches Erbe anzutreten hatte, und welche Gründe wären der übergeordneten Kulturgeschichte zuzuschreiben?

¹ Siehe als erste Problemskizze Michael Custodis und Arnulf Mattes, »Zur Kategorie des »Nordischen« in der norwegischen Musikgeschichte 1930–45«, in: *AJMw* 73 (2016), S. 166–184.

² *Norges musikkhistorie 1914–50*, hrsg. von Arvid Vollsnes, Oslo 2000.

Die folgende Spurensuche orientiert sich an drei Thesen:

1. Aufgrund ihrer späten universitären Etablierung und ihrer geografischen Randständigkeit war die norwegische Musikwissenschaft an wesentlichen internationalen Entwicklungen und Debatten nicht beteiligt. Erfahrungen und Diskurse lassen sich pauschal aber nicht transferieren, so dass das einheimische Methodenspektrum sehr begrenzt blieb.
2. Forschung zu politisch kontroversen Themen beginnt in den allermeisten Fällen mit einer externen Initiative, etwa durch politische Instanzen, Oppositionelle oder Opfer.
3. Diesen externen Impuls hat es in Norwegen weder innerhalb der Musikwissenschaft, noch durch eine kritische Öffentlichkeit gegeben. Zwar kam die Besatzungszeit unmittelbar nach ihrem Ende kurz und deutlich zur Sprache in Texten, die noch heute als Primärquellen herangezogen werden,³ denen aber keine Detailstudien folgten. Zudem entstanden diese Primärtexte im journalistischen Metier.

Dieses Spannungsverhältnis von Musikwissenschaft und politischer Geschichtsschreibung soll an drei kurzen Stationen nachgezeichnet werden: 1. der Institutionalisierung der Musikwissenschaft in Norwegen und ihrem Blick auf die internationale Musikgeschichte, 2. der Historiografie zur Besatzungszeit, 3. den Ursachen und Konsequenzen für die universitäre Musikwissenschaft.

I. Zur Institutionalisierung der Musikwissenschaft

Ein wesentlicher Motor der Popularisierung universitärer Musikologie in Deutschland war die im Verlauf des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich postulierte, politische Vereinnahmung der Musik von Mozart, Bach, Händel, Beethoven und Wagner zum Beleg der internationalen Vorherrschaft der deutschen Musik.⁴ Ihr zugrunde lag die romantische Vorstellung, »Musik« und »Politik« seien zwei voneinander getrennte Welten, so dass sich inmitten der nationalistischen Aufheizung besonders die offene Semantik der wortlosen Sinfonik als Distinktionsmittel anbot. Als unauflösbares Paradoxon glaubte noch Wilhelm Furtwängler daran, dass sein Dirigieren ein Konzert in ein politisches Vakuum verwandeln konnte, selbst wenn die ersten Publikumsreihen von hochrangigen NS-Funktionären besetzt waren.⁵ Als ästhetische Gegenposition ließ die politisierte moderne Kunstmusik nach dem Ersten Weltkrieg ein kleines Lager glühender Enthusiasten und ein großes Lager passiver bis furioser Gegner entstehen, die beide ihre Meinungsbildung bevorzugt über das dichte Netz europäischer Zeitschriften betrieben.

Dies führt uns zurück nach Norwegen. Zwar pflegte man dort nach der Ablösung von Schweden 1905 einen selbstbewussten Patriotismus, verfiel aber nicht in Nationalismus, da es gerade die vermiedene propagandistische Herabwürdigung des Nachbarvolkes gewesen war, die einen militärischen Konflikt mit Schweden verhindert hatte. Mit Ausnahme von Pauline Hall und Fartein Valen zeigten die

³ Als zentrale Quelle ist Hans Jørgen Hurum, *Musikken under okkupasjonen*, Oslo 1946 zu nennen. Darüber hinaus sind einige Texte von Arne Dörumsgaard, Olav Gurvin und Pauline Hall zu erwähnen, u. a.: Arne Dörumsgaard, »Det norske musikkivet under krigen«, in: *Dagens Nyheter* vom 15.10.1945; Olav Gurvin, »Vårt musikkiv under krigen«, in: *Norsk musikkiv* (1945), Nr. 5; ders., »Det har vært fruktbart under iisen«, in: *Norsk musikkiv* (1945), Nr. 6; Pauline Hall, »Norsk musikkiv under okkupasjonen«, in: *Foreningen Dansk Musik Tidsskrift* 1945, Heft 7, S. 119f.

⁴ Siehe stellvertretend Celia Applegate und Pamela Potter, *Music and German National Identity*, Chicago 2002 und Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776-1871*, Frankfurt a. M. 2006.

⁵ Siehe zu den Hintergründen dieser Thematik im Spannungsfeld von Musik und politischer Prominenz stellvertretend Klaus Kanzog, *Offene Wunden. Wilhelm Furtwängler und Thomas Mann*, Würzburg 2014 und Michael Custodis, »Orpheus in Nöten. Wilhelm Kempffs Freundschaft zu Albert Speer«, in: *Musik und Ästhetik* 20 (2016), Heft 79, S. 36–53.

norwegischen Komponisten kaum Interesse für die europäischen Entwicklungen der Musikmoderne und des Neoklassizismus, sondern konzentrierten sich auf eine Aktualisierung folkloristischer Einflüsse.

An Musikwissenschaft als Universitätsfach war in Norwegen zu dieser Zeit noch nicht zu denken, die erste überhaupt absolvierte Promotion legte Georg Reis 1913 fachfremd ab.⁶ Wenige Jahre später folgte 1922 als zweiter Promovend Ole Mørk Sandvik, der ab dem Studienjahr 1926/27 Vorlesungen für angehende Musikkritiker, Kantoren und Lehrer zu europäischer Musikgeschichte sowie zu Kirchen- und Volksmusik hielt. Man war sich des eigenen personellen und methodischen Defizits durchaus bewusst, so dass Sandvik schon im Jahr vor seiner Promotion gemeinsam mit Gerhard Schjelderup 1921 eine Norwegische Musikgeschichte herausgegeben hatte, die traditionell streng biografisch untergliedert war und nur in den letzten Kapiteln mit wenigen systematischen Punkten das Panorama weitete.⁷ Wenn man nicht dieses Modell kürzerer Eigenproduktionen übernahm, wie etwa Johan Christian Bisgaard, Ellen Lehmann und Sverre Hagerup Bull,⁸ und sich dabei häufig auf die Schriften Hans Joachim Mosers und Hugo Riemanns berief, übersetzte man ausländische Bücher, wie beispielsweise Reidar Brehmer 1932 die 13 Jahre zuvor erschienene Musikgeschichte von Karl Nef.⁹

Die Schwierigkeiten junger Norweger, eine solide musikwissenschaftliche Ausbildung zu erlangen, verdeutlicht das Beispiel Olav Gurvins (1893–1974). Dokumentiert ist sein Abschluss 1928 in Oslo im Alter von 25 Jahren, als erster eigener norwegischer Magister überhaupt. In einer kurzen Chronik des dortigen musikwissenschaftlichen Instituts sowie in diversen Lexikonartikeln finden sich ferner Hinweise auf ein zuvor in Deutschland absolviertes Studium in Heidelberg und Berlin, vermutlich in den Jahren 1919–20 sowie 1932–35.¹⁰ 1928 schloss er zunächst bei Sandvik sein Studium mit einer soliden Arbeit über norwegische Programmmusik ab, womit er dem musikwissenschaftlichen Mainstream der Zeit entsprach. Der außergewöhnliche Themenwechsel hin zur aktuellen Moderne erfolgte unmittelbar darauf: bereits 1930 lassen sich Zeitungsbeiträge zur Atonalität und zu dem norwegischen Dodekaphonisten Fartein Valen nachweisen, die aufgrund der Ablehnung dieser Strömungen in Norwegen für ihre Zeit singulär sind und in seiner Dissertation von 1938 resultierten.¹¹

Überlegt man, wen Gurvin in Heidelberg und Berlin hätte erleben können und spekuliert, wen er für musikwissenschaftliche Studien aufgesucht haben mag, ergeben sich reizvolle Gedankenspiele: Zunächst müsste er in Heidelberg Zeitzeuge des Amtswechsels von Philipp Wolfrum zu Theodor Kroyer gewesen sein, einem Spezialisten für Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts. Auch in Berlin war bei Universitätsprofessoren moderne Musik kein Thema, weder bei Georg Schünemann (Direktor der Hochschule für Musik von 1920–33), Fritz Stein (Schünemanns Nachfolger ab 1933), Arnold Schering (Ordinarius an der Friedrich-Wilhelms-Universität) oder dessen Institutskollegen Johannes Wolf. Allenfalls der 1927 an der Technischen Universität habilitierte Privatdozent Hans Mersmann, der

⁶ Die folgenden Daten wurden dem Überblickstext eines prominenten Gurvin-Schülers entnommen: Finn Benestad, »Institut for musikkvitenskap Universitetet i Oslo«, in: *Festskrift til Olav Gurvin*, hrsg. von Finn Benestad u. a., Drammen und Oslo 1968, S. 13–31.

⁷ *Norges Musikkhistorie*, hrsg. von Ole M. Sandvik u. a., 2 Bde., Kristiania 1921.

⁸ Johan Christian Bisgaard, *Frau Musikkens Verden. Nogen Moderne Kunstnerportretter*, Oslo 1929; Ellen Lehmann, *Musikk-historisk oversikt*, Oslo 1929 und Sverre Hagerup Bull, *Musikk og musikere*, Oslo 1930.

⁹ Karl Nef, *Musikkhistorie. Oversett av Reidar Brehmer*, Oslo 1932.

¹⁰ Die Angaben wurden dem Autor von Dr. Anne Jorunn Kydland, Forschungsbibliothekarin an der Nationalbibliothek Oslo, wo Gurvins Nachlass hinterlegt ist, in einer Nachricht vom 23.08.2016 mitgeteilt. Ihr sei an dieser Stelle herzlich für die Unterstützung der Recherchen gedankt. Weder Gurvins eigener Personeneintrag im *Musikkleksikon*, hrsg. von demselben u. a., Oslo 1949, S. 426, noch das online verfügbare *Norske Biografiske Leksikon*, https://nbl.snl.no/Olav_Gurvin, 30.11.2016, erwähnen die Auslandsstudienjahre.

¹¹ Olav Gurvin, *Frå tonalitet til atonalitet*, Oslo 1938 sowie Nils Grinde, »Olav Gurvins trykte arbeider«, in: *Festskrift til Olav Gurvin*, S. 168–170.

1924 die von Hermann Scherchen gegründete legendäre Zeitschrift *Melos* nach ihrem ersten Scheitern wieder aufgebaut hatte, käme hierfür in Frage. Vergegenwärtigt man sich ferner die zeitgleiche Präsenz u. a. von Arnold Schönberg, Franz Schreker, Hugo Leichtentritt, Erich Moritz von Hornbostel und Curt Sachs in Berlin, wird zum einen deutlich, welches intellektuelle und künstlerische Klima auf Gurvin im Vorfeld seiner Dissertation eingewirkt haben könnte. Zum anderen ist zu ahnen, dass eine Dissertation, die im Jahr 1938 den jüdischen Exilanten Arnold Schönberg als größten Meister der Gegenwart verehrt, sich der politischen Dimensionen eines solchen Bekenntnisses vollauf bewusst war.¹² Zeitgleich nahm auch die fachliche Entwicklung in Norwegen Fahrt auf, 1937 förderte der Norwegische Rundfunkfonds eine dreijährige Dozentur, deren Unterrichtsverpflichtungen sich Gurvin mit Sandvik teilte. Zwei Jahre später übernahm er bis zur Schließung der Universität durch die deutschen Besatzungsbehörden 1942 sämtliche musikwissenschaftlichen Vorlesungen und setzte anschließend auf privater Basis den Unterricht mit Examensstudierenden fort, bis er im Sommer 1945 die Lehre offiziell wieder aufnehmen konnte.

Zum 1. Juli 1946 wurde Gurvin zwar mit der ersten Dozentur für Musikwissenschaft an der Universität Oslo fest etabliert, konkrete Pläne für deren Zulassung als Nebenfach wurden von der Fakultät aber bis 1949 geblockt. Allein mit seiner Assistentin Liv Greni und dem Kantor Arild Sandvold als Dozenten für Harmonielehre und Kontrapunkt hatte er in dieser Zeit das gesamte Unterrichtspensum abzudecken. Neben diesen Verpflichtungen gründete er 1951 das stark nachgefragte Norsk Folkemusikkinstitutt unter dem Dach des allgemeinwissenschaftlichen Forschungsrats (almenvitenskapelige forskningsråd) und baute trotz Raumnot und fehlender Ausstattung an Instrumenten, Schallplatten und Noten die Musikwissenschaft zum 1958 gegründeten Institut aus, nachdem man ihm 1956 die erste Professur für Musikwissenschaft übertragen hatte. Bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1964 konzentrierte er sich entsprechend auf norwegische Kunstmusik, insbesondere von Johann Svendsen (in Fortführung seiner Magisterarbeit) sowie Forschungen zu Fartein Valen (seinem Promotionsthema) und einheimischer Volksmusik.

II. Die norwegische Musikwissenschaft und die deutsche Besatzungszeit

Um den schwierigen Umgang der Norweger nach 1945 mit den vorangegangenen fünf Okkupationsjahren besser verstehen zu können, muss der Blick zunächst zwei Jahrzehnte zurückgehen, als sich mit der Gründung der Nordischen Gesellschaft 1921 in Lübeck eine über Jahrzehnte gewachsene deutsche Nordlandbegeisterung manifestierte. Im Geist der alten Hanse bemühte man sich, den kulturellen Austausch im Ostseeraum zu reanimieren. Der politischen Okkupation des Nordischen durch Rasseideologen wie Houston Stewart Chamberlain, Hans F. K. Günther, Richard Eigenauer, Alfred Rosenberg und Heinrich Himmler hatte man aber nichts entgegenzusetzen, so dass 1933 die Übernahme der Nordischen Gesellschaft durch Hitlers Chef-Ideologen Rosenberg folgte.¹³ Mit dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Dänemark und Norwegen 1940 waren die vermeintlich unpolitischen Fraternalisierungsbemühungen dann obsolet geworden.¹⁴

¹² Gurvin, *Frå tonalitet til atonalitet*, Vorwort: »Bokskrivaren vonar difor at dette arbeidet vil hjelpe til med å trengje inn i og skjønne atonale komposisjonar, serleg då verk av Arnold Schonberg og Fartein Valen, som kan hende er to av dei største tonemeistrane i vår tidebolk.«

¹³ Birgitta Almgren, Jan Hecker-Stampehl und Ernst Piper, »Alfred Rosenberg und die Nordische Gesellschaft. Der »nordische Gedanke« in Theorie und Praxis«, in: *Nordenopaforum* 18 (2008), Heft 2, S. 8f.; 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), S. 259.

¹⁴ Hans-Dietrich Looock, *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. Jahr-*

Auf die Befreiung Norwegens am 8. Mai 1945 folgte bis 1948 eine kurze Dokumentationsphase politischer und moralischer Schuld.¹⁵ Die Gründe hierfür sind vielfältig: Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs hatte die wieder eingesetzte norwegische Regierung mit Unterstützung ehemaliger Widerstandskämpfer Kollaborateure und Kriegsverbrecher verhaften lassen, so dass – nach der singulären Wiedereinführung der Todesstrafe – der norwegische NS-Führer Vidkun Quisling bereits im Oktober 1945 hingerichtet wurde; für das Feld der Musik wäre die Inhaftierung David Monrad Johansens am dritten Tag der Befreiung Norwegens zu nennen, den man innerhalb weniger Wochen als Landesverräter zu vier Jahren Haft und Zwangsarbeit verurteilte.¹⁶ Nachdem in der breiten Bevölkerung alle Kollaborateure sofort sozial geächtet worden waren, zwang der anhaltende Arbeitskräftemangel beim Wiederaufbau zu Kompromissen. Bereits im Frühjahr 1946 einigten sich im bewährten Verhandlungsmodus der 1920er und 30er Jahre daher Arbeiter und Gewerkschaften auf die Wiedereingliederung aller politisch minder Belasteten, dem sich der Storting 1948 mit einer generellen Amnestie anschloss, so dass auch hier die Zeichen auf Aufbruch standen. Gleichzeitig prägte die mit großem Interesse verfolgte Forschung von Historikern wie Magne Skodvin den Mythos von Norwegen als einem Land im kollektiven Widerstand, dessen Bedrohung von außen nur von einer verschwindenden Minderheit politisch Verblendeter innerhalb des Landes – den sogenannten Quislingen – unterstützt worden sei. Über Jahrzehnte konzentrierte sich die historische Forschung daher auf die Rolle der Quislinge sowie die Heroisierung des militärischen Widerstands.¹⁷

Für das Feld der Musikwissenschaft hätte wiederum Gurvin die politische Aufarbeitung als Innovationsschub nutzen können, da er sich bis 1945 nicht nur als Lektor und Journalist über Wasser gehalten hatte, sondern als Mitglied des Widerstands politisch aktiv gewesen war. Zum 100. Geburtstag des früh verstorbenen Komponisten Rikard Nordraak, Freund von Edvard Grieg und Schöpfer der norwegischen Nationalhymne, hatte Gurvin 1942 mit Øyvind Anker eine auf sechs Hefte angelegte kritische Gesamtausgabe vorgelegt. In Erinnerung an den Vorkämpfer der norwegischen Unabhängigkeit vermarktete man diese Edition explizit als nationale Aufgabe aller patriotischen Norweger.¹⁸ Im selben Jahr hatte Gurvin mit dem *Norsk Musikkliv* auch eine eigene Zeitschrift gegründet.¹⁹ Mit Themen über norwegische Musiker und Volksmusik vorgeblich völlig unverfänglich, erweist sich auch dieses Unternehmen auf den zweiten Blick als politisch motiviert, wenn man mit den Namen der zu dieser Zeit tonangebenden Musiker bzw. im Geheimen operierenden Oppositionellen vertraut ist: Nicht nur finden

hundert, hrsg. von Robert Bohn, Stuttgart 1993; *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 u. a., Berlin 1998; Hans Fredrik Dahl, »Dette er London«. NRK i krig 1940–1945, Oslo 1999; *I krigens kjølvann. Nye sider ved norsk krigshistorie og etterkrigstid*, hrsg. von Stein Ugelvik Larsen, Oslo 1999; 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 u. a., 3 Bde, München 2008; *Himmels Norge. Nordmenn i det storgermanske prosjekt*, hrsg. von Terje Emberland u. a., Oslo 2012.

¹⁵ Dag Solhjell und Hans Fredrik Dahl, *Men viktigst er aren. Oppjøret blant kunstnerne etter 1945*, Oslo 2013; Robert Bohn, »Schuld und Sühne. Die norwegische Abrechnung mit den deutschen Besatzern«, in: Deutschland, Europa und der Norden, S. 109 und 112; Susanne Maerz, »Landesverrat versus Widerstand. Stationen und Probleme der »Vergangenheitsbewältigung« in Norwegen«, in: *Nordeuropaforum* 15 (2005), Heft 2, S. 43–73.

¹⁶ Riksarkiv Oslo, Akte Oslo politikammer, Dommer, Dnr. 1232 – David Monrad Johansen sowie Ivar Roger Hansen, *Mot fedrenes fjell. Komponisten David Monrad Johansen og hans samtid*, Oslo 2013, S. 453–456.

¹⁷ Ole Kristian Grimnes, *Hjemmefrontens Lødelse. Norge og den 2. verdenskrig*, Oslo u. a. 1977 sowie *Hjemmefront*, hrsg. von Ivar Kraglund u. a., Bd. 6 der Reihe *Norge i krig. Fremmedåk og frihetskamp 1940–1945*, hrsg. von Magne Skodvin, Oslo 1987.

¹⁸ Siehe die Werbung für die Nordraak-Gesamtausgabe in *Norsk Musikkliv* 9 (1942), Heft 5, auf der Rückseite des Einbands: »I vanskelige tider for land og folk henter vi styrke i våre nasjonale åndsverdier. Nordraak-utgaven må finne veien til alle musikalske norske hjem i jubileumsåret.«

¹⁹ Das *Norsk Musikkliv* stellte sich in die Tradition des über acht Jahrgänge nicht hinausgekommenen Sängerblasses (*Norsk Sangerlag*).

sich mit Hans Jacob Ustvedt, Robert Riefling und Gurvin selbst mindestens drei Widerstandskämpfer unter den Autoren. Auch über prominente Unterstützer des Nationalsozialismus wie Jim Johannessen, David Monrad Johansen, Per Reidarson, Edvard Sylou-Creutz, Signe Lund Skabo oder Geirr Tveitt findet sich im *Norske Musikkbliv* keine Zeile, was spätestens im fünften Heft zu Griegs 100. Geburtstag 1943 auffallen musste, da man Monrad Johansen als Vorsitzenden des Komponistenverbands und Grieg-Biografen offensichtlich explizit aussparte.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich Gurvins Berufung im Herbst 1945 zum Vorsitzenden einer Kommission, die im Auftrag des Norwegischen Künstlerrats die politische Vergangenheit aller Mitglieder der Künstlerorganisationen überprüfte.²⁰ Auch in seinen kritischen Artikeln für Tageszeitungen und Zeitschriften, in denen er sich zur Musik während der Okkupationszeit äußerte, begrüßte er die Verurteilung Monrad Johannsens.²¹ Sobald er aber die Rolle des Journalisten mit der des akademischen Musikwissenschaftlers vertauschte, hielt auch er sich an den Common Sense der Politikferne norwegischer Musikgeschichtsschreibung, die sich weiterhin auf Heroenmonografik, Werkeditionen und Volksmusikforschung konzentrierte. Auch die nächste Generation norwegischer Musikwissenschaftler klammerte politische Themen bei belasteten Biografien weitgehend aus, für die man ein kollektives Wissen der Leserschaft voraussetzen konnte.²² Falls aber ein kurzer Hinweis unvermeidlich war, orientierte man sich am dominanten Historiker-Narrativ, dem Widerstand zu huldigen und moralische Schuldfragen den Quislingen zuzuschreiben.

III. Konsequenzen

Um abschließend aus diesen Beobachtungen Auswirkungen auf die norwegische Musikwissenschaft abzuleiten, möchte ich auf meine eingangs aufgestellten Thesen zurückkommen:

1. Der Gedanke, der spät am Rande Europas entstandenen norwegischen Musikwissenschaft fehlten Erfahrungen in der Verbindung politischer und musikalischer Themen, ist spätestens mit Olav Gurvin nicht mehr haltbar. Durch die deutsche Okkupation war die Trennung von Musik und Politik aufgehoben worden und man spürte eine soziale Verantwortung, politisch zu handeln. Sobald die erzwungene Überlagerung der zwei Welten »Musik« und »Politik« aber nach 1945 beseitigt war, kommentierte auch Gurvin die politischen Anteile der musikalischen Zeitgeschichte nur außerhalb seiner Rolle als Musikwissenschaftler.

2. Die These, dass eine politische Aufarbeitung der Musikgeschichte von externen Initiativen ausgeht, wäre daraufhin zu modifizieren, dass durchaus in Norwegen Interesse bestand, für kurze Zeit das Wissen über die Okkupationsjahre zu sichern. Da norwegische Musikwissenschaftler von ihrer akademischen Lehre und Forschung lange Zeit meist nicht leben konnten und daher auch als Schul- oder Instrumentallehrer, Musikkritiker oder Musiker tätig waren, blieben interne und externe Perspektiven nicht mehr auf verschiedene Professionen und Personen verteilt, sondern verschmolzen bei singulären Insidern.

3. Bis zu Arvid Vollsnes Initiative aus dem Jahr 2000 war man mit Hurums Übersichtsbuch von 1946 zufrieden, weder suchte man in Archiven und Nachlässen nach neuen Quellen, noch schien das Interesse an Fakten über Anekdotisches und unkorrigierte Legenden hinauszugehen. Denn in den

²⁰ Hansen, *Mot fedrenes fjell*, S. 500f.

²¹ Siehe Anm. 3.

²² Nils Grinde, *Norsk Musikkhistorie. Grunnfagskurs*, Oslo (o. J. [1971]); Harald Herresthal, *Norwegische Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Oslo ²1987, Vorwort von 1986.

1950er bis 80er Jahren, die der norwegische Historiker Stein Ugelvik Larsen als Ära eines kollektiven Revisionismus diagnostizierte,²³ wurden keine nennenswerten externen Initiativen ergriffen, auf die das Fach hätte reagieren müssen.²⁴ Zudem gingen die von Historikern zum Reichskommissariat Norwegen und zur deutschen Propagandaarbeit vorgelegten Studien auf Musik nicht ein, während die internationale Forschung zur Musik im Nationalsozialismus Norwegen bislang nicht berücksichtigte. Zum anderen konnte sich über Jahrzehnte innerhalb der Musikwissenschaft keine Methodenkonkurrenz entwickeln, woran auch die singuläre Berufung des Musiksoziologen Dag Østerberg 1981 in Oslo nichts änderte. Darüber hinaus gab es in Norwegen keinen vergleichbaren Fall eines international renommierten, politisch verstrickten Komponisten wie Jean Sibelius in Finnland oder eines höchst kontroversen Familienerbes wie in Bayreuth zu diskutieren. Selbst feuilletonistische Kontroversen über Aufführungen von Werken Monrad Johansens oder des Hitlerbegeisterten Christian Sinding, der noch im Alter von 85 Jahren 1941 in die Nasjonal Samling eingetreten war, veränderten die Situation zunächst nicht wesentlich. Auch als zur Jahrtausendwende, primär außerhalb der universitären Musikwissenschaft, sukzessive kritische Komponisten-Monografien u. a. zu Monrad Johansen und Sinding vorgelegt wurden,²⁵ lösten diese ebenfalls keine nennenswerten Fachdebatten aus. Erst, als der Religionswissenschaftler Terje Emberland im Jahr 2008 die frühe NS-Begeisterung Geirr Tveitts thematisierte und somit einen Impuls aus dem Zentrum der akademischen Geisteswissenschaften heraus initiierte,²⁶ entstand ein hitziger Streit. Mit Ausnahme von Hallgerd Aksnes, die sechs Jahre zuvor über Tveitt eine erste Dissertation einschließlich kritischer Untertöne vorgelegt hatte,²⁷ griff bezeichnenderweise kein norwegischer Musikwissenschaftler in die Diskussion ein.²⁸ Es ist zu vermuten, dass der Zugang zu den sich überwiegend noch in Familienbesitz befindlichen, exklusiven Quellen bei dieser Entscheidung eine Rolle spielte, da sich die Tochter des Komponisten energisch gegen Emberland positionierte. Eine kritische Distanzierung von der Künstlervita bei Anerkennung seines Werkes – wie es bei Richard Wagner und Richard Strauss inzwischen möglich ist –, schien noch nicht vorstellbar.

Die Konsequenzen dieser Bestandsaufnahme zeigen ein ambivalentes Bild einer sich wandelnden Disziplin. Man scheint erst langsam im Fach daran interessiert zu sein, die blinden Flecken der Musikgeschichte Norwegens im 20. Jahrhundert zu erhellen und auch damit einen Weg vergleichbar zur deutschen Fachkultur einzuschlagen. Inmitten eines Generationenwechsels, der gerade das Verschwinden der letzten Zeitzeugen erlebt, wächst seit einigen Jahren das Interesse der Öffent-

²³ *I krigens kjølvann. Nye sider ved norsk krigshistorie og etterkrigstid*, hrsg. von Stein Ugelvik Larsen, Oslo 1999.

²⁴ Bedeutende Wegmarken waren die erste Publikation überhaupt zum Thema von Josef Wulf, siehe u. a. *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1983, ein von Konrad Boehmer 1969 gegen Werner Egk initiiertes Skandal wegen dessen NS-Vergangenheit, woraufhin Egk einen Prozess anstrebte und gewann (siehe den entsprechenden Abschnitt in: Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013, S. 183–187) sowie der von Clytus Gottwald beim Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 1970 in Bonn initiierte Eklat über die NS-Vergangenheit von Heinrich Bessler, siehe *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. von Carl Dahlhaus u. a., Kassel 1971, S. 671. Vergleiche zur deutsch-deutschen Konkurrenz der Musikwissenschaft in West- und Ostberlin Anne C. Shreffler, »Berlin Walls. Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History«, in: *The Journal of Musicology* 20 (2003), S. 498–525 sowie Friedrich Geiger und Tobias Janz, »Verlust der Geschichte?« Zur Aktualität von Dahlhaus' Musikhistorik«, in: *Carl Dahlhaus' »Grundlagen der Musikgeschichte«. Eine Re-Lektüre*, hrsg. von denselben, Paderborn 2016, S. 11–40.

²⁵ Lorentz Reitan, *Harald Sæverud (1897–1992). Mannen, musikken og mytene*, Oslo 1997; Per Vollestad, *Christian Sinding*, Oslo 2005; Ingrid Loe Dalaker, *Nostalgi eller nyskapning? Nasjonale spor i norsk musikk. Brustad, Egge og Groven*, Trondheim 2011.

²⁶ Siehe als Ausgangspunkt seine Dissertation: Terje Emberland, *Religion og rase. Nybedenskap og nazisme i Norge 1933–1945*, Oslo 2003.

²⁷ Hallgerd Aksnes, *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*, Oslo 2002.

²⁸ Die Debatte wurde zusammengefasst im Medienarchiv des Hauge-Tveitt-Jubiläums, <http://www.ht08.no/Default.aspx?3Fpageid=895.html>, 19.4.2016.

lichkeit wie auch einer jungen Forschergeneration an Musikthemen der Okkupationszeit stetig. Da sich innerhalb der Musikwissenschaft aber nie ein Diskurs mit einer entsprechenden internationalen Methodenkompetenz entwickeln konnte, kanalisiert sich in Norwegen dieses Interesse extern. Die in den letzten Jahren entstandenen MA-Studien wurden beispielsweise ohne musikologische Betreuung überwiegend im Fach Geschichte verfasst.²⁹ Wenn aber ein Fach langfristig auf einen spezifischen Wissensbedarf nicht reagiert, besteht in Zeiten gekürzter Budgets und begrenzter personeller Ressourcen durchaus die Gefahr einer disziplinären Marginalisierung. Es bleibt daher abzuwarten, ob und wie in den kommenden Jahren die historiografischen blinden Flecken der norwegischen Musikgeschichtsschreibung systematisch untersucht werden.

²⁹ Bjørnar Blaavarp Heimdal, *Nasjonal Samling og den norske folkemusikken*, Masteroppgave i historie, Trondheim 2012 und Per Ivar Hjeldsbakken Engevold, *Christian Løden og SS Abnernerbe*, Masteroppgave i historie, Oslo 2013.