

Musik und Widerstand

Eine Methodenskizze am Beispiel der deutschen Besatzungszeit in Norwegen 1940–1945

Michael Custodis

Sobald sich Felder mit eigenen Gesetzmäßigkeiten durchdringen – in unserem Fall die Felder „Musik“ und „Politik“ –, können Fallbeispiele sich zu komplexen Forschungsthemen ausweiten. Denn auch wenn Musik zu politischen Zwecken vereinnahmt wird, gilt sie gemäß der wirkmächtigen romantischen Autonomieästhetik häufig als politikfreie Sphäre, die vor allem auf emotionale Erfahrungsqualitäten reagiert. Ausgehend vom Nationalismus des 19. Jahrhunderts erreichte in Europa die nationalkulturelle Vereinnahmung der Musik in der nationalsozialistischen Diktatur eine neue Steigerungsstufe. Die ideologische Gleichschaltung einer ganzen Gesellschaft und die Aushebelung aller rechtsstaatlichen Kontrollsysteme erzwang nun eine Unterordnung aller ihrer Bereiche, Ausdrucksmittel und Institutionen, was zugleich Widersprüche, Konkurrenzen und Oppositionen produzierte. Wenn diese Zusammenhänge im Folgenden näher ausgeführt werden und dabei die Rolle der Musik in der norwegischen Widerstandsbewegung im Zentrum steht,¹ ist damit zugleich die Absicht verbunden, auf mehrere Forschungsfragen zu reagieren:

1 Nachdem der Journalist Hans Jørgen Hurum bereits 1946 das Musikleben Norwegens während der deutschen Okkupationszeit dokumentierte (Musikken under okkupasjonen, Oslo: Aschehoug 1946), sind erst in den vergangenen Jahren Publikationen erschienen, die diesen Faden wieder aufnehmen. Dabei handeln sie den musikalischen Widerstand meist als Seitenstrang in Überblicksdarstellungen zum gesamten Musikleben ab und konzentrieren sich auf die Hauptstadt Oslo sowie klassische Musik, beispielsweise Elef Nesheim, *Et musikkliv i krig: Konserten som politisk arena – Norge 1940–45*, Oslo: Norsk Musikforlag 2007. Bezeichnenderweise betreiben sie zudem keine eigenen Archivrecherchen, sondern berufen sich noch immer auf Hurum als Primärquelle, ignorieren den internationalen Forschungsstand zum Komplex „Music and Nazism“, handeln Ereignisse anekdotisch ohne Quellenbelege ab oder werten Tages-

- Die Konsequenzen des Nationalsozialismus für das europäische Musikleben wurden bisher häufig aus deutscher Perspektive geschildert. Systematische Studien, die nicht nur Hauptstadtphänomene thematisieren, stehen dagegen für viele vom „Dritten Reich“ besetzten Länder in West-, Nord-, Süd- und Osteuropa noch aus.² Zudem ergänzen die in ausländischen Archiven erhaltenen Unterlagen signifikant den bisherigen Kenntnisstand, sowohl zur deutschen Kultur- und Außenpolitik als auch zur Reichweite und Intensität der deutschen Propaganda unter Joseph Goebbels.³
- Norwegen besaß eine über Jahrhunderte gewachsene Nähe zur deutschen Kultur und wurde vom NS-Staat gemäß der Rassenideologie auf Augenhöhe respektiert. Auch im kulturellen und akademischen Alltag sind die Folgen der militärischen Invasion zwar bis heute nachweisbar, ohne dass sie bislang aber ausführlich thematisiert wurden.⁴

zeitungen aus, ohne methodisch deren zweifelhafte Zuverlässigkeit zu reflektieren, da alle Zeitungen der Zensur unterlagen. Siehe hierzu Harald Herresthal, *Propaganda og Motstand. Musikklivet i Oslo 1940–1945*, Oslo: Ad Notam 2019. Im Frühjahr 2021 erscheint die eigene Studie des Verfassers zum Thema, die quellenbasiert argumentiert und einige Forschungslücken eingrenzt, siehe *Music and Resistance. Cultural Defense During the German Occupation of Norway*, Münster: Waxmann 2021 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 7). Auszüge aus Kapiteln zum Musikerexil in Schweden und zur Musikerverfolgung finden sich im Tagungsband: Ina Rupprecht (Hg.), *Persecution, Collaboration, Resistance. Music in the "Reichskommissariat Norwegen" (1940–45)*, Münster: Waxmann 2020 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 5). Open access unter (<https://www.waxmann.com/index.php?eID=download&buchnr=4130>).

- 2 Vgl. als Ausnahmen beispielsweise Katarzyna Naliwajek-Mazurek, *The Use of Polish Musical Tradition in the Nazi Propaganda*, in: *Music Traditions in Totalitarian Systems*, in: *Musicology Today* Nr. 7 (2010), S. 243–259, http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2010-t7/Musicology_Today-r2010-t7-s243-259/Musicology_Today-r2010-t7-s243-259.pdf; Katarzyna Naliwajek-Mazurek, *Music in Nazi-Occupied Poland between 1939 and 1945*, in: *Musicology Today* Nr. 13 (2016), S. 53–70, <https://www.degruyter.com/downloadpdf/j/muso.2016.13.issue-1/muso-2016-0006/muso-2016-0006.pdf> und Myriam Chimènes, *Musique et musiciens en France sous le régime de Vichy (1940–1944)*, in: Roberto Illiano / Massimiliano Sala (Hg.), *Music and Dictatorship in Europe and Latin America*, Brepols: Turnhout 2009, S. 3–26.
- 3 Siehe als Vergleichsfall Tobias Reichard, *Musik für die „Achse“: Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943*, Münster: Waxmann 2020 (Musik und Diktatur 3).
- 4 Bjarte Bruland, *Wie sich erinnern? Norwegen und der Krieg*, in: Monika Flacke / Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, Mainz: Philipp von Zabern 2004; Rolf Hobson, *Die weißen Flecken in der norwegischen Geschichtsschreibung über die deutsche Besatzung*, in: Robert Bohn / Christoph Cornelißen / Karl Christian Lammers (Hg.), *Vergangenheitspolitik und Erinnerungskulturen im Schatten des Zweiten Weltkriegs. Deutschland und Skandinavien seit 1945*, Essen: Klartext 2008, vom Autor: *Between Tradition and Politics. Military Music in Occupied Norway (1940–45)*, in: *Studia Musicologica Norvegica* 44 (2018), Nr. 1, S. 11–41 sowie

- Der Versuch Hitler-Deutschlands zur nationalistischen Angleichung Norwegens wurde von der norwegischen Widerstandsbewegung mit einem ebenso starken Nationalgefühl beantwortet. Gleichzeitig waren sowohl die Alltags- und die Kirchenmusik als auch das klassische Konzertrepertoire in Norwegen traditionell deutsch geprägt.⁵ Aufgrund solcher, bislang selten diskutierter kontrastierender Kulturbegriffe wurden auch bei Veranstaltungen zur patriotischen Ablehnung der NS-Besatzung Stücke und Lieder klassischer deutscher Komponisten gespielt, beispielsweise von Bach, Beethoven und Wagner.
- Die Rekonstruktion des Modellfalls Norwegen verdeutlicht die Notwendigkeit einer Grundlagenstudie über Musik als Ausdrucksform von politischem Widerstand. Zwar schildern Tausende von Fallbeispielen den Einsatz von Musik als oppositionelles Medium.⁶ Die übergeordneten Fragen, weshalb es aber gerade Lieder, Konzerte und andere Mittel der Musik sind, die widerständige Haltungen im Alltagsleben intensiver als andere Künste abbilden und kommunizieren, und wie konkret sich landesweiter ziviler Widerstand organisierte, wurden dagegen bislang nicht diskutiert.
- Selbst wenn ein Modell dabei helfen kann, ein Forschungsfeld zu systematisieren, wäre das Phänomen „Musik und Widerstand“ mit einem einzigen Beispiel kaum valide zu umreißen. Dennoch bietet der Fall Norwegens methodisch günstige Voraussetzungen: Aufgrund des Respekts der NS-Ideologie gegenüber dem „nordischen Brudervolk“ genoss Norwegen unfreiwillig größere Freiheiten als andere okkupierte Länder. Daher konnte sich der zivile Widerstand hier stärker ausdifferenzieren als in Ländern insbesondere Osteuropas, in denen die Bevölkerung aufgrund der NS-Rassenideologie und des Kriegsverlaufs wesentlich stärker unter Terror, Zerstörung und Verfolgung zu leiden hatte.
- Somit lässt sich am norwegischen Fallbeispiel ein vorläufiges Modell entwerfen, das im Vergleich mit anderen NS-okkupierten Ländern zu adaptieren,

Blinde Flecken. Grundzüge der norwegischen Musikhistoriografie nach 1945, in: Daniel M. Grimley / Tomi Mäkelä (Hg.), Symposiumsbericht Musikwissenschaftliche Editionen in Deutschland, 1930–1960, Mainz 2018 (Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, 2016: Wege der Musikwissenschaft) <https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2018/09/I2Custodis.pdf>.

5 Siehe hierzu vom Autor: Mit Bach gegen Hitler. Kirchenkonzerte in Norwegen während der deutschen Besatzungszeit (1940–1945), in: Dominik Höink (Hg.), Religiöse Friedensmusik von der Antike bis zur Gegenwart, Hildesheim: Olms 2021 (Folkwang Studien 21), S. 173–189 (im Druck).

6 Dies verdeutlicht ein Blick in Datenbanken wie RILM und JSTOR zu den Schlagworten „Musik und Widerstand“ bzw. „Music and Resistance“ sowie ein Verweis auf Ray Pratts Artikel: Resistance and Music, in: Grove Music Online, 2013. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252296> (16.09.2020), dessen Argumentation sich allerdings vornehmlich auf Populärmusik nach 1945 beschränkt.

korrigieren und ergänzen wäre, um anschließend die Kompatibilität des Modells zu anderen Diktaturen des 20. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen.

I. Modellfall Norwegen

Die Besetzung Norwegens durch Nazi-Deutschland, die mit dem Überfall der Wehrmacht am 9. April 1940 begann und bis zum 8. Mai 1945 andauerte, wurde in ihren politischen und ökonomischen Dimensionen von deutschen und norwegischen Historikern vielfältig untersucht, einschließlich einer intensiven Dokumentation des militärischen Widerstands. Der Kenntnisstand über die norwegischen Künste im Allgemeinen und das Musikleben im Speziellen ist für diese Zeit dagegen noch immer gering.⁷ Musikhistorische Überblicksbeschreibungen norwegischer Autoren fassten die 1930er- und 1940er-Jahre, wenn diese nicht einfach ganz ausgespart wurden, mit wenigen Worten zusammen. Nur in unvermeidlichen Fällen wie bei Christian Sinding, David Monrad Johansen und Geirr Tveitt erwähnt man eine faschistische Begeisterung oder die explizite Kollaborationsbereitschaft eines Musikers.⁸ Ferner konzentrierte man sich auf eine Handvoll Beispiele von Institutionen und Personen aus Oslo. Nur in Ausnahmefällen – wie dem Komponisten Harald Sæverud und dem Geiger Ernst Glaser – betrafen sie auch die westnorwegische Küstenstadt Bergen. Zu allen übrigen Bereichen des lang gestreckten, z.T. äußerst dünn besiedelten Landes findet man höchstens in Regionalstudien kurze Hinweise auf Musiker im aktiven Widerstand.⁹

- 7 Vgl. als Überblicksskizze Michael Custodis und Arnulf Mattes, Zur Kategorie des „Nordischen“ in der norwegischen Musikgeschichtsschreibung 1930–45, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), Heft 3, S. 166–184; Michael Custodis / Arnulf Mattes, *Celebrating the Nordic Tone – Fighting for National Legacy. The Grieg Centenary, 1943*, in: Eric Levi / David Fanning (Hg.), *The Routledge Handbook to Music under German Occupation*, London [u.a.]: Routledge 2020, S. 231–250; Michael Custodis / Arnulf Mattes (Hg.), *The Nordic Ingredient. European Nationalisms and Norwegian Music since 1905*, Münster: Waxmann 2019 (Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 4), Open Access <https://miami.uni-muenster.de/Record/7f23d325-f688-4076-852e-a236ffc50373>; Rupprecht, Anm. 1.
- 8 Per Vollestad, Christian Sinding, Oslo: Solum 2005; Reidar Storaas, *Mellom triumf og tragedie – Geirr Tveitt – ein biografi*, Oslo: Det Norske Samlaget 2008 und Ivar Roger Hansen, *Mot fedrenes fjell. Komponisten David Monrad Johansen og hans samtid*, Oslo: Kolofon 2013; Arvid O. Vollsnes und Sjur Haga Bringeland lieferten unlängst erste sehr differenzierte Beiträge zu Grauzonen zwischen Kollaboration, Verweigerung und offenem Widerstand, siehe: “Speak low”. *The Norwegian Society of Composers’ 25th Anniversary in 1942 – Some Aspects on their Music Competition beziehungsweise Sources Revisited. The Case of Geirr Tveitt*, in: Rupprecht, Anm. 1, S. 93–114 bzw. 153–173.
- 9 Beispielsweise diverse Fundstellen in Jon Vegard Lunde, *Motstand og ikke-motstand. Hjemmefronten på Hedmarken og i Østerdalen*. Bd. 1, 1940–42, Lillehammer: Jon Vegard Lunde

Ruft man sich den historischen Hintergrund des deutsch-norwegischen Kulturaustausches in Erinnerung, der durch die fünf Besatzungsjahre entscheidend aus der Bahn geriet, waren Norwegens Beziehungen nach Zentraleuropa über Jahrhunderte speziell auf Deutschland ausgerichtet gewesen. Für eine erstklassige Ausbildung waren norwegische Künstler bevorzugt nach Leipzig und Berlin gegangen und hatten sich erst in der Zwischenkriegszeit auch nach Paris gewandt. Als zu dieser Zeit in den europäischen Metropolen die musikalische Moderne mit Atonalität, Dodekaphonie, Neoklassizismus und Neuer Sachlichkeit ihren Durchbruch erlebte, entschied sich die Mehrheit der norwegischen Komponisten gegen diese Innovationen und versuchte sich an einer Renaissance nationalromantischer und folkloristischer Stilistiken.¹⁰ Dies wiederum erregte die Aufmerksamkeit der sich insbesondere in Deutschland radikalisierenden nordischen Bewegung, deren Wortführer Hans F. K. Günther und Walther Darré eine Vorherrschaft der nordischen Herrenrasse propagierten. Diese Radikalisierung transformierte das „Nordische“ von einer ursprünglich geografisch-kulturellen Eigenschaft in eine ideologische Kategorie.

Die totale Durchdringung des öffentlichen Lebens durch Reichskommissar Josef Terbovens Administration und Vidkun Quislings norwegisches Marionettenregime zwangen auch alle Künstler dazu, ihre Haltung zu überdenken. Wenige Musiker stellten sich dem neuen Regime zur Verfügung, viele waren darum bemüht, sich möglichst unauffällig in den neuen Zeiten einzurichten, und einige wählten den Weg in den aktiven Widerstand – vergleichbar der gesamtgesellschaftlichen Situation. In den ersten Nachkriegsmonaten erschienen einige Zeitungsbeiträge und Zeitschriftenartikel, die das Musikleben während der Okkupationszeit überblicksweise beschrieben und Unterstützer und Gegner des Regimes namentlich benannten.¹¹ Diese Phase endete bereits um 1948, ge-

Pressetjeneste 1998 sowie Gunnar Reppen, *Harstad under krig og diktatur*, Harstad: Visuelli 2016.

10 Differenzierte Untersuchungen zum Verhältnis von Tradition und Moderne wurden vorgelegt u.a. von Ingrid Loe Dalaker, *Nostalgj eller nyskapning? Nasjonale spor i norsk musikk*. Brustad, Egge og Groven, Trondheim: Tapir 2011; Berit Kvinge Tjøme, *Trekkfuglen: Komponisten Fartein Valen*, Oslo: Novus 2012; Arvid Vollsnes, Ludvig Irgens-Jensen: *The Life and Music of a Norwegian Composer*, London: Toccata 2014 sowie die Beiträge von Ingrid Loe Landmark, *Ideas on National Music in Interwar Norway*, Arnulf Mattes, „Monumentalism“ in Norway's Music 1930–1945 und Arvid O. Vollsnes, *Rebuilding Norwegian Music. From Valevåg to Tanglewood* im Tagungsband: *Custodis / Mattes, Anm. 7, S. 35–54, 55–68 und 93–102*.

11 Hurum, Anm. 1; Arne Dörumsgaard, *Det norske musikklivet under krigen*, in: *Dagens Nyheter*, 15. Oktober 1945; Olav Gurvin, *Vårt musikkliv under krigen*, in: *Norsk musikkliv* (1945), Nr. 5; ders., *Det har vært fruktbart under isen*, in: *Norsk musikkliv* (1945), Nr. 6; Pauline Hall, *Norks musikkliv under okkupasjonen*, in: *Foreningen Dansk Musik Tidsskrift* (1945), Heft 7, S. 119f.

folgt von einer Wiedereingliederung der politisch kompromittierten Künstlerelite in den folgenden Jahren.

In jüngster Vergangenheit zeigte sich, mit welcher Brisanz solche Debatten als Generationenfrage wieder aufbrechen können: Während Erik Poppes 2016 produzierter Spielfilm *Kongens Nei* (= Das Nein des Königs) noch einmal den heroischen Moment beschwor, als König Håkon VII. sich der deutschen Aufforderung abzudanken verweigerte, aus Oslo floh und sich schließlich mit der gesamten Regierung ins Exil nach London begab, löste zwei Jahre später die Journalistin Marte Michelet eine Historikerdebatte aus, als sie antisemitische Ressentiments innerhalb des militärischen Widerstands in Norwegen thematisierte und damit das bestehende heroische Narrativ anzweifelte.¹² Fast zeitgleich war zwischen November 2018 und März 2019 ein ähnlich erbitterter Streit entstanden, diesmal innerhalb des Kulturmilieus, als die norwegische Autorenvereinigung sich für Urteilsprüche entschuldigte, die ihre Vereinigung unmittelbar nach dem Krieg gegen politisch kompromittierte Mitglieder verhängt hatte. Vom militärischen Widerstand eingesetzte, informelle „Ehrengerichte“ (æresrettar) hatten siebzehn Verbandsmitgliedern dauerhaft ihre Ehre als Autoren und daraus resultierend alle Mitwirkungsrechte im Verband aberkannt. Der heutige Vorstand und der Historiker Dag Solhjell kritisierten in einer Serie von Zeitungsbeiträgen die Härte dieser Urteile und argumentierten, eine lebenslange Strafe ohne Chance zur Bewährung sei unmenschlich und damit unzulässig, zumal sie nur von einem verbandsinternen „Ehrengericht“ und nicht von einem ordentlichen Strafgericht verhängt worden war. Einer der prominentesten norwegischen Gegenwartsautoren, Kjartan Fløgstad, trat dagegen aus dem Verband aus und verteidigte seine Entscheidung damit, als Großvater zweier jüdischer Enkel keiner Vereinigung länger angehören zu können, die postum Antisemiten, Holocaustleugner und Kriegsprofiteure rehabilitiere.¹³ Eine ver-

12 Marte Michelet, *Hva visste hjemmefronten? Holocaust i Norge: varslene, unnvikelsene, hemmeligholdet*, Oslo: Gyldendal 2018. Die Debatte erlebte ihren Höhepunkt bei einem eintägigen Symposium des Center for Holocaust-Studies in Oslo am 14. Februar 2019 und ist auf dem YouTube-Kanal des Zentrums weiterhin abrufbar (<https://www.youtube.com/channel/UCDlhCizQcMxm4G0lKhgMXXQ/videos>, 23.09.2020). Unmittelbar vor der Drucklegung dieses Beitrags erschien eine Gegenschrift zu Michelets Buch, die noch nicht ausgewertet werden konnte: Else B. Berggren / Bjarte Bruland / Mats Tangestuen, *Rapport frå ein gjennomgang av Hva visste hjemmefronten?*, Oslo: Dreyers 2020.

13 Siehe für eine Zusammenfassung der Debatte Bringeland, Anm. 8, S. 164–171, sowie für frühere Momentaufnahmen der Geschichtsaufarbeitung in Norwegen Robert Bohn, *Schuld und Sühne. Die norwegische Abrechnung mit den deutschen Besatzern*, in: Robert Bohn (Hg.), *Deutschland, Europa und der Norden. Ausgewählte Probleme der nord-europäischen Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart: Franz Steiner 1993, S. 109–112 sowie Susanne Maerz, *Landesverrat versus Widerstand. Stationen und Probleme der „Vergangenheitsbewältigung“ in Norwegen*, in: *Nordeuropaforum* 15 (2005), Nr. 2, S. 43–73.

gleichbar grundsätzliche Debatte innerhalb des norwegischen Musiklebens zum Umgang mit politisch ambivalenten Biografien steht bislang noch aus.

II. Musik und Widerstand

Mit Blick auf die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts erweist sich die Dichotomie von Musik und Politik als einer ihrer wesentlichen Katalysatoren mit Traditionen, die über die Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts bis zur antiken Ethoslehre bei Plato zurückreichen. Die in der Romantik verfestigte Vorstellung von Musik und Politik als zwei voneinander getrennten Welten stößt bis heute international bei Publikum und Musikern auf große Zustimmung. Da textungebundene Musik eine ganz eigene emotionale Wirkungskraft entfalten kann, bot sich gerade die Musik als Propagandamedium in Diktaturen besonders an.

Die „Transformation des Nordischen“ war auch für das entgegengesetzte Lager des Widerstands von besonderer Bedeutung. Denn trotz dieser ideologischen Radikalisierung nationalkultureller Traditionen blieb die ursprünglich unpolitische, ästhetisch interpretierte Auffassung „nordischer“ Musikqualitäten bei Publikum und Musikern intakt, sodass sich der zivile Widerstand diese Mehrdeutigkeit der Musik nun zunutze machen konnte.

Vergleicht man die Materialfülle, die von NS-Institutionen in öffentlichen Archiven überliefert ist, mit der fragmentarischen Quellenlage des zivilen Kulturwiderstands, zeigt sich ein inhaltlich und methodisch bedeutsames Ungleichgewicht: Die offen-aggressiv agierende NS-Bürokratie produzierte mit einer professionellen Administration umfangreiche Aktenvorgänge. Obwohl diese in den letzten Kriegstagen zwar z.T. vernichtet wurden, lassen sie sich dennoch über verschiedene Archivüberlieferungen mit Lücken rekonstruieren.¹⁴ Effektive Widerstandsarbeit spielte sich dagegen im Verborgenen ab. Für sie wäre es lebensgefährlich gewesen, Spuren zu hinterlassen und feste bürokratische Strukturen aufzubauen. Die beständigen Risiken von Entdeckung und Denunziation machten es daher unabdingbar, sich mit Tarnnamen und über fragmentierte Kommunikationskanäle zu verständigen. Darüber hinaus waren die wenigsten Mitglieder des zivilen Widerstands ausgebildete Verwaltungsfachleute, sondern hatten sich die notwendige Professionalisierung neben ihren eigentlichen Hauptberufen z.B. als Journalisten, Ärzte und Lehrer aneignen müssen, ohne dabei aufzufallen. In Norwegen wurde die sogenannte Kulturfront, die auch für Kunst, Theater und Musik zuständig war, von Hans Jacob Ustvedt (1903–1982) und Ole Jacob Malm (1910–2005) auf-

¹⁴ Siehe hierzu vom Autor *Master or Puppet? Cultural Politics in Occupied Norway* under GW Müller, Gulbrand Lunde and Rolf Fuglesang, in: *Custodis / Mattes*, Anm. 7, S. 69–80.

gebaut. Damit lag sie nicht in den Händen von Berufskünstlern, sondern von zwei Ärzten, die als Amateure auf Konzertniveau musizierten und zahlreiche Freundschaften zu Komponisten, Interpreten und Kritikern unterhielten. Im Unterschied zu vielen anderen Berufsgruppen verfügten Mediziner während des Krieges über eine Reiseerlaubnis in Norwegen. Da Ustvedt und Malm frisch promoviert auf Stellensuche waren, fiel ihre rege Reisetätigkeit im neu errichteten Reichskommissariat Norwegen nicht auf. In Oslo kannte man sie kaum, sodass sie von der Hauptstadt aus ideal im Verborgenen agieren konnten, bis sie sich im November 1942 ihrer Enttarnung durch Flucht nach Schweden entziehen mussten.¹⁵

Die von Historikern, Zeitzeugengruppen und Aktivisten international betriebene Widerstandsforschung debattiert seit Jahrzehnten über einheitliche Kriterien, ob beispielsweise Absichten für oppositionelles Handeln bereits als widerständige Handlung zu werten seien, oder ob erst die Planung und Durchführung einer politischen Aktion volle Geltung als Widerstandstat beanspruchen kann.¹⁶ Im Fall der Musik helfen diese Debatten kaum weiter, da insbesondere die emotionale Wirkung der Musik als auch die Möglichkeit, sich mit textloser Musik einer eindeutigen, zensierbaren Semantik zu entziehen, sie eindimensionalen politischen Kategorisierungen enthebt. In der internationalen musikwissenschaftlichen Forschung wiederum wird zwar fortlaufend über Musik als Form des Widerstands geschrieben, ohne aber grundlegende Definitionen zu treffen. Eine Benennung von Kriterien, was musikalische Widerständigkeit und die Widerständigkeit von Musikern tatsächlich ausmacht, ist dennoch unumgänglich, um der Spezifik der Musik als Medium politischer Inhalte näherzukommen:

1. Appellcharakter: Widerstand geht über oppositionelle Haltungen oder kulturelle Aversionen weit hinaus und impliziert riskante, konspirativ geplante

15 Vgl. zu Ole Jacob Malm den von Arnfinn Moland 2009 verfassten Personeneintrag im Norsk Biografisk Leksikon, https://nbl.snl.no/Ole_J_Malm (20.09.2020) sowie seinen Teilnachlass Sign. NHM 498 im Archiv des Widerstandsmuseums. Vgl. zu Hans Jacob Ustvedt den von Hans Fredrik Dahl 2009 verfassten Personenartikel im Norsk Biografisk Leksikon, https://nbl.snl.no/Hans_Jacob_Ustvedt (20.09.2020) sowie seinen umfangreichen Nachlass RA_PA-1248 im Riksarkiv Oslo.

16 Die unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einsetzende Forschung zum Widerstand hat bis heute eine kaum noch überschaubare Fülle an Beiträgen hervorgebracht und sich theoretisch, historisch, philosophisch, geografisch, politikwissenschaftlich, theologisch, soziologisch und kunstwissenschaftlich stark ausdifferenziert. Vgl. stellvertretend für diverse theoretisierende Versuche, in dieser Unüberschaubarkeit dennoch systematische Kategorien zu erhalten, den Beitrag von Jocelyn A. Hollander und Rachel L. Einwohner, *Conceptualizing Restistance*, in: *Sociological Forum* 19 (2004), Nr. 4, S. 533–554.

und mitunter spektakulär ausgeführte Handlungen.¹⁷ Aktiver musikalischer Widerstand entsteht zumeist dann, wenn Individuen zu Handlungen gezwungen werden, deren Auslöser weit über die Musik hinausgehen, und wenn eine Ideologie in die eigene Lebensrealität einbricht.

2. Risiko: Wissentlich werden große Gefahren für sich selbst, Angehörige und Mitstreiter in Kauf genommen. Wie ihre militärischen Kollegen agierten alle Mitglieder des zivilen Widerstands im Wissen um die Gefährlichkeit ihres Tuns. Die zahllosen Verhaftungen, Gestapo-Verhöre und KZ-Internierungen aufgrund musikalischer Handlungen belegen die Gefährlichkeit solchen Handelns.
3. Militarisierung der Alltagskultur: Politischer und militärischer Widerstand sucht sich oft bekannte Regimevertreter oder strategisch bedeutsame Orte als Ziel und bedient sich – wenn möglich – prominenter Menschen, um ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit und Wirkung zu erzielen.
4. Langzeitstrategie: Im Unterschied dazu kann musikalischer Widerstand selten entlang spektakulärer Ereignisse oder paramilitärischer Akteure wie Partisanen erzählt werden. Stattdessen hielten einige prominente Künstler und eine unsichtbare Menge von Aktiven mit ihren Unterstützern die allgemeine Moral aufrecht, sowohl innerhalb des Landes als auch unter den exilierten Landsleuten, pointiert im norwegischen Wort „holdningskamp“ (annähernd mit „Haltungskampf“ zu übersetzen).
5. Pluralität: Alle zur Verfügung stehenden öffentlichen und subtilen Mittel konnten dazu dienen, um Opposition zu demonstrieren, der Deutungshoheit der Machthaber zu widersprechen und die offizielle Propaganda lächerlich zu machen.
6. Musik und Politik: Widerstand durch Musik kann als Mittel zum Zweck dienen und umso mehr auf den Konsens von Musik als einer unpolitischen Angelegenheit setzen. Damit bietet Musik auch politisch uneinigen Gruppen ein neutrales Terrain, für ein gemeinsames Ziel zusammenzuarbeiten.
7. Politisierung von Musik: Als Mittel des Widerstands kann Musizieren ein Teilbereich politischer Musik sein, ohne ganz in ihr aufzugehen. Dies kann

17 Die Argumentation folgt hierbei der von Wolfgang Benz verwendeten Terminologie, vgl. u.a. das Lexikon des deutschen Widerstandes (hg. gemeinsam mit Walter H. Pehle), Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 32001, seine Monografie *Der deutsche Widerstand gegen Hitler*, München: C.H.Beck 2014 sowie *Im Widerstand. Größe und Scheitern der Opposition gegen Hitler*, München: C.H.Beck 2018, S. 16: „Die späte Lehre aus der Geschichte lautet, dass Widerstand beizeiten notwendig ist. Und Widerstand ist rechtmäßig. Das ist ein Gebot demokratischer Überzeugung, die Demokratie bewahren will. Aber was ist Widerstand, wo beginnt er, wo hat er Grenzen? Ist nur Tyrannenmord und dessen Vorbereitung wahrer Widerstand, oder beginnt Widerstand schon mit dem Flüsterwitz, der ‚den Führer‘ oder seine Gesellen lächerlich macht?“

die Affirmation eines politischen Systems beinhalten und Kritik transportieren, aber – ohne politische Alternativen zu postulieren – auch schlicht Einspruch gegen bestehende Zustände demonstrieren.

8. Semantik: Konzeptuell funktioniert dies mit und ohne Text oder programmatischen Inhalt. Dabei überlagern sich produktions- und rezeptionsästhetische Momente der Musik, wenn beispielsweise neue Werke mit explizit politischem Inhalt entstehen. Gleichfalls können per se unpolitische Stücke eine implizite politische Botschaft erhalten, wenn sie a) durch bestimmte Musiker, b) in einem besonderen Rahmen, c) an einem bewusst gewählten Ort aufgeführt werden.
9. Spezifik der Musik: Anders als Malerei, Theater, Literatur und Film ist Musik dank ihrer emotionalen Wirkmächtigkeit und der effektvollen Verwendung auch einfachster Mittel oftmals direkt in Kriegsgeschehen involviert, sei es als Militärmusik von Armeemusikkorps oder Häftlingsorchestern in Konzentrationslagern, sei es mit Liederbüchern oder heimlich abgehaltenen Konzerten.

III. Musik und Widerstand in Norwegen als Forschungsfeld

Für eine historische Rekonstruktion lassen sich zunächst zeitgenössische Quellen wie private Briefe, geheime Anweisungen sowie öffentlich zirkulierende sogenannte Parolen konsultieren, soweit sie in Archiven und Museumssammlungen erhalten sind.¹⁸ Mindestens ebenso wichtig wie diese lückenhafte Überlieferung schriftlicher Quellen sind Namenslisten zu ihrer Entschlüsselung und Erklärungen aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, um hinter den verwendeten Decknamen Akteure und Netzwerke identifizieren zu können. Ferner lassen sich Untergrundzeitungen mit öffentlichen Tageszeitungen abgleichen,¹⁹ um von der propagandistischen Fassade auf die daraus gezogenen Konsequenzen rückschließen zu können. Ergänzen lassen sich diese Materialien mit Unterlagen aus anderen Ländern, in die sich geflohene norwegische Widerstandskämpfer zurückgezogen hatten,²⁰ um von dort aus ihre Arbeit fortzusetzen.

18 Archiv des Widerstandsmuseums Oslo, Sig. HA NHM-358 Paroler og rundskriv fra hjemmefronten 1940–1945, Mappe X *Litt fra Musikkfronten*.

19 Ein Beispiel für eine solche Untergrundzeitung ist ein von Egil Helle und Viktor Nøstdal initiiertes Blatt aus Bergen, das während der Besatzungszeit unter den wechselnden Titeln *Ukenytt*, *Norges demring*, *Mo seir*, zum Teil ohne Namen und der Bezeichnung *Fram* erschien, siehe Bjørn-Arvid Bagge, Fra „Ukenyt“ til „Fram“. En serie illegale bergenske aviser fra årene 1942–1945, in: *Bergensposten* 12 (2009), Nr. 1 April, S. 8–16. Die Zeitung ist abrufbar über die Internetseite der Universitätsbibliothek Bergen <https://digitalt.uib.no/handle/123456789/3308> (23.09.2020).

20 Der im Widerstandsmuseum in Oslo verwahrte Teilnachlass von Ole Jacob Malm (HA-

zen, im vorliegenden Fall primär nach Schweden, Großbritannien und in die USA. Dabei wird die Diskrepanz geheimer Kommunikation und öffentlicher Publikationen besonders anschaulich, denn im Exil war die Widerstandsarbeit an der Auslands- und Gegenpropaganda der Alliierten beteiligt.²¹ Dies mindert den Wert dieser Quellen nicht, modifiziert mitunter aber deren Zuverlässigkeit.

Als weitere Quellensorte liegen zahlreiche Materialsammlungen und Berichte vor, die bereits in den ersten Nachkriegsmonaten von Historikerkommissionen der Widerstandsbewegung landesweit gesammelt wurden.²² In einer zweiten Aufarbeitungswelle um das Jahr 1970 trugen diese Kommissionen und ihre Nachfolgeeinrichtungen erneut Zeitzeugenberichte zusammen, als Überblicksabhandlungen zu Ortsgeschichten entstanden und auch Institutionen wie Orchester und Chorvereinigungen zu runden Jubiläen eine Chronik erstellen ließen, Rundfunk und Fernsehen diese Themen ebenfalls aufgriffen und die inzwischen pensionierten Zeitzeugen große Bereitschaft zeigten, ihre Erlebnisse mitzuteilen, solange sie sich noch erinnern konnten.

Im Gegensatz zu einigen gern nacherzählten patriotischen Legenden wurde ein wesentlich sensibleres Thema hinsichtlich musikhistorischer Konsequenzen bislang nicht thematisiert: Das Leiden rassisch und politisch Verfolgter sowie ausländischer Zwangsarbeiter und Kriegsgefangener in Gefängnissen und Konzentrationslagern in Norwegen.²³ Vom Süden des Landes bis in die Polarregionen überzogen die SS, die Staatspolizei und die norwegischen NS-Instanzen Norwegen mit Lagern, teils als permanente Einrichtungen für insgesamt 44.000 Häftlinge in Espeland bei Bergen, Grini bei Oslo, Falstad bei Trond-

NHM-498) enthält zahlreiche Mappen mit vertraulichen Briefwechseln, internen Papieren und Aufzeichnungen aus der Zeit nach November 1942, als er aus Norwegen fliehen musste. Bis zum Kriegsende verbrachte Malm viel Zeit in London als Verbindungsmann des Widerstands zwischen der norwegischen Exil-Enklave in Stockholm und der Exilregierung in der britischen Hauptstadt. Der im Riksarkiv in Oslo verwahrte, umfangreiche Nachlass von Hans Jacob Ustvedt (Ra-PA-1248) enthält nicht nur Korrespondenz und Aufzeichnungen, insbesondere aus der Zeit zwischen November 1942 und Mai 1945, als er maßgeblich in die medizinische Versorgung der norwegischen Flüchtlinge in Stockholm eingebunden war, sondern auch seine Kriegstagebücher, die einen Einblick in seine persönlichen Kontakte und Beobachtungen der Tagespolitik geben.

21 Siehe hierzu vom Autor Remote Resistance. Norwegian Musicians in Swedish Exile, in: Rupprecht, Anm. 1, S. 135–152.

22 Im Archiv des Widerstandsmuseums in Oslo finden sich hierzu einige Aktenbestände, beispielsweise HA-HHI Deca_0001_49, Mappe Rapport fra Orientering på landsmøte 8.6.1945, folder Orientering Sivorg.

23 Das am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg angesiedelte *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* verzeichnet derzeit 46 Einträge mit Bezug zu Norwegen. Siehe als Überblick vom Autor Solace, Compulsion, Resistance. Music in Prison and Concentration Camps in Norway 1940–45, in: Rupprecht, Anm. 21, S. 69–92.

heim und Sydspissen bei Tromsø,²⁴ teils in kurzzeitigen Lagern für insgesamt 120.000 Zwangsarbeiter im Einsatz für Bauprojekte der Organisation Todt, davon allein 100.000 sowjetische Kriegsgefangene.²⁵ Soweit hierzu bisher Primärquellen in Archiven und Informationen in Memoiren, Publikationen und privaten Nachlässen aufgefunden werden konnten, war Musik in der gesamten Bandbreite präsent, wie sie von der internationalen Forschung zu Musik in Konzentrationslagern bislang systematisiert wurde.²⁶ Dies reicht von erzwungenem Musizieren zur Demütigung von Gefangenen und der Unterhaltung von KZ-Wachmannschaften über privates Singen und geheimes Musizieren von Insassen bis zu öffentlichen Feiern zu Weihnachten und Ostern oder geduldeten Kabarettrevuen. Hier ist eine Aufarbeitung der Wissenslücken besonders dringlich, nicht zuletzt, um die Opfer der NS-Diktatur dem historischen Ver-

24 Grini, redaksjon ved Alf Rønning, Leif Blichfeldt og Bjarne Thorud. *Fotografiene er tatt av Alf Rønning og Leif Blichfeldt*, Oslo: Børrehaug & Remen 1946; Gunnar Bratlie, „Det har vie“. *Griniskisser*, Oslo: Grøndahl 1980; Arne Sandem, *Den siste SS-leiren. SS-Sonderlager Mysen*, o.J. [1990]; Kristian Ottosen, *Arbeits- und Konzentrationslager in Norwegen 1940–1945*, in: Robert Bohn [u.a.] (Hg.), *Neutralität und totalitäre Aggression. Nordeuropa und die Großmächte im Zweiten Weltkrieg*, Stuttgart: Franz Steiner 1991; Erik Lørdahl, *Polizeihäftlingslager Grini 1941–1945 and the Prisoner Mail*, Tårnåsen: War and Philabooks 2004; Jon Reitan, *Strafgefangenenlager Falstad 1941–45*, in: Jon Reitan / Trond Risto Nilsen (Hg.), *Falstad. Nazileir og landssvikfengsel*, Trondheim: Tapir 2008; Juliane Brauer, *Musik im Konzentrationslager Sachsenhausen*, Berlin: Metropol 2009, Unterkapitel „Wir haben uns von diesem Ort weggeträumt“. *Norwegische Häftlinge in Sachsenhausen und Falkensee*, S. 267–296; Dirk Riedel, *Norwegen*, in: Wolfgang Benz / Barbara Diesel (Hg.), *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Band 9, Redaktion Angelika Königseder, München: C.H.Beck 2009; Bjarte Bruland, *Holocaust i Norge. Registrering, deportasjon, tilintetjørelse*, Oslo: Dreyers 2017.

25 Marianne Neerland Solheim, *Sovjetiske krigsfanger i Norge under andre verdenskrig*, in: *fortid* (2007), Nr. 2, S. 48–54, https://www.fortid.no/tidsskrift/fortid_0702.pdf (20.09.2020); *Sovjetiske krigsfanger i Norge 1941–1945. Antal, organisering og repatriering*, Oslo 2009; Fredrik Mathiassen-Hafstad, *Fangeleirene i Nordland under andre verdenskrig. En undersøkelse av dødstallene for de sovjetiske krigsfangene i leirene Tommerneset, Elvkroken, Kalvik og Megården fra 1942 til 1945*, master thesis, Tromsø 2018.

26 Vgl. beispielsweise Guido Fackler, *Lied und Gesang im KZ*, in: *Lied und populäre Kultur* 46 (2001), S. 141–198; Eckhard John, *Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 1–36; Gabriele Knapp, „Befohlene Musik“. *Musik und Musikmißbrauch im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau*, in: *Acta Musicologica* 68 (1996), S. 149–166; Shirli Gilbert, *Songs Confront the Past. Music in KZ Sachsenhausen 1936–1945*, in: *Contemporary European History* 13 (2004), Nr. 3, S. 281–304; Friedrich Geiger, *Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust*, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, 1925–1945, Laaber: Laaber 2006, S. 243–268; Sophie Fetthauer, *Musik im DP-Camp Bergen-Belsen und ihre Rolle bei der Identitätsfindung der jüdischen Displaced Persons*, in: Beatrix Borchard / Heidy Zimmermann (Hg.), *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, Köln [u.a.]: Böhlau 2009, S. 365–379.

gessen zu entreißen und ihre Lebensumstände in den NS-Lagern Norwegens zu beschreiben.

Ein methodisch anders gelagertes Problem betrifft Kompositionen, die als Akt des Widerstands geschrieben wurden und subversive oder offene politische Botschaften enthalten. Für das Fallbeispiel Norwegens befindet sich wesentliches Material oft noch in Privatnachlässen oder ist in Archiven aufgrund z.T. jahrzehntelanger Sperrfristen kaum zugänglich. Ein bekanntes Beispiel wie Harald Sæveruds *Kjempeviseslått* (1943/45) wiederum ist stark von Legenden umrankt, ohne dass das Stück bislang auf seine emotionale und musikalische Wirkung analysiert und seine Entstehungsumstände beschrieben worden wäre. Eine unlängst von Friedrich Geiger vorgenommene entsprechende Kontextualisierung konnte zeigen,²⁷ dass ironischerweise sogar auch hier die Sphären von „Musik“ und „Politik“ weit genug auseinanderreichten, damit der Komponist sich wissentlich der Dienste eines NS-Kollaborateurs bedienen konnte, da dieser als Notenschreiber für ihn unverzichtbar war, um die Orchesterpartitur im Herbst und Winter 1945/46 fertigzustellen.

Bei der Erforschung von Musik als Widerstand in Diktaturen ist die Quellenlage generell häufig disparat, entsprechend der geschilderten Umstände, dass Aktivisten möglichst keine Spuren hinterließen, um die Gefahr einer Enttarnung zu mindern. Daraus resultiert ein kaum handhabbares Maß an Wissenslücken, unberücksichtigten Fallbeispielen und unbearbeiteten Archivbeständen. Beispielsweise fanden sich im Archiv des Widerstandsmuseums in Oslo zwei Listen mit 123 bzw. 281 Namen von vertrauenswürdigen Musikerinnen und Musikern, die der „Kulturfront“ zuzurechnen sind.²⁸ Viele Namen waren mit Berufsbezeichnungen wie „Pianist“, „Sängerin“, „Komponist“ oder „Organist“ versehen, ergänzt um ihre Anschriften. Weder enthält diese Liste allerdings einen Verfassernamen noch einen Hinweis auf einen Adressaten oder ein Datum. Aufgrund von drei Personen, die zwischen Herbst 1943 und Winter 1944 inhaftiert und deportiert wurden und in einem Fall verstarben, lässt sich der zeitliche Kontext dennoch annähernd festlegen. Auf welche Weise allerdings die einzelnen Personen dem musikalischen Widerstand verbunden waren, ob als passive Unterstützer oder Aktivisten, ob sie musikalischen Widerstand leisteten, politisch tätig waren oder verfolgten Juden bei der Flucht nach Schweden halfen, ist nur in Einzelfällen in Umrissen bekannt. Bei der methodischen

27 Friedrich Geiger, Harald Sæverud's „Kjempeviseslått“ – A Typical Resistance Composition?, in: *Custodis / Mattes*, Anm. 7.

28 Archiv des Widerstandsmuseums Oslo, Sig. HA-Deba_0015-HHI-15 *Adresser til kulturfronten*. Das derzeit in Vorbereitung befindliche Buch des Autors 2021, Anm. 1, wird diese Liste ausführlich präsentieren und zahlreiche Fallbeispiele von MusikernInnen, die auf dieser Liste aufgeführt sind, diskutieren. Bislang konnten Hintergrundinformationen zu 123 Namen zusammengetragen werden.

Gewichtung solcher Quellen ist daher der Anschein einer chronologisch oder quantitativ umfassenden Rekonstruktion zu vermeiden. Stattdessen lassen sich qualitativ repräsentative Einzelfallstudien zu systematischen Querschnittsthemen ausarbeiten. Um daraus allgemeinere Schlussfolgerungen für ein Modell zum musikalischen Widerstand ableiten zu können, basiert diese Herangehensweise auf einer intensiven Thesenbildung, die von folgenden Leitfragen zum norwegischen Musikleben während der deutschen Okkupationszeit ausgeht:

- Wie differenziert sich die Dialektik von Kunstautonomie und politisierter Musik nach regionalen, personellen, musikimmanenten, anlassbezogenen und zeitgeschichtlichen Faktoren?
- Wie differenziert sich das Modell einer „Transformation des Nordischen“, wenn man es auf den Konflikt nationalistischer deutsch-dominierter Machthaber versus patriotischer norwegischer Antipoden anwendet?
- Welche kulturellen, sozialen und politischen Traditionen blieben im Musik- und Kulturleben während der Besatzungsjahre intakt? Welche gesellschaftlichen Prämissen änderten sich dagegen so fundamental, dass diese Folgen bis in unsere Gegenwart fortwirken (insbesondere hinsichtlich der Beibehaltung, Umdeutung oder des Ersetzens deutscher Traditionen)?

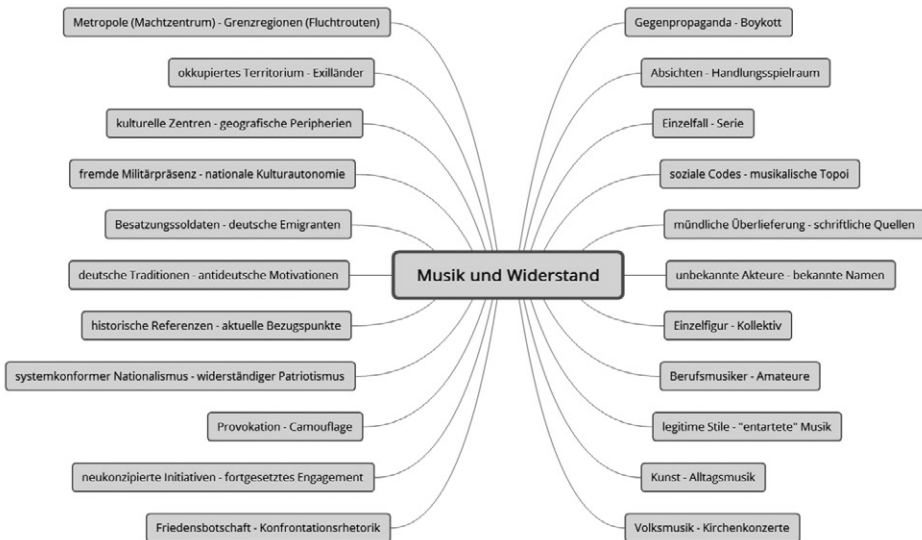


Abb. 1: Suchmatrix für Charakteristika von „Musik und Widerstand“ im NS-okkupierten Norwegen

Für die Ausarbeitung systematischer Querschnittsthemen wurde eine Suchmatrix mit Gegensatzpaaren entworfen (siehe Abb. 1), die sich bei Vorrecherchen als Charakteristika der spezifischen Situation in Norwegen herauskristallisierten und sich für einzelne Themenfelder entsprechend zusammenfügen ließen.

Es ist naheliegend, dass sich die Norweger unter der deutschen Besetzung pragmatisch so viel kulturelle Konstanz und Selbstbestimmung wie möglich erhalten wollten. Da sie sich mehrheitlich allen Versuchen des Reichskommissariats und der Quisling-Regierung zur Indoktrination und Kollektivierung fortlaufend widersetzen, wuchsen sie in eine passiv-widerständige Haltung hinein. Der Richtigkeit dieser Haltung konnte man gewiss sein, da sie vom König, der Exilregierung, kirchlichen Würdenträgern und anderen Autoritäten regelmäßig bekräftigt wurde. Zur Pflege dieser kollektiven Überzeugung konnte die Musik im Alltag einen wichtigen Beitrag leisten. Chöre, Kirchenkonzerte und privates Musizieren boten beispielsweise Gelegenheiten für unverdächtige Zusammenkünfte.

Die lose Organisationsform des musikalischen Widerstands hatte insgesamt sowohl strukturelle als auch inhaltliche Gründe: Zum einen gab es große regionale Unterschiede. Mehr als ein Drittel der damals schätzungsweise drei Millionen Norweger verteilte sich im Süden des Landes um die Hauptstadt Oslo herum, eine weitere halbe Million gruppierte sich um die mittelgroßen Städte Bergen und Trondheim und die restliche Bevölkerung war bis in den dünn besiedelten Norden verstreut. Zum anderen gingen organisierte Widerstandstätigkeiten meist aus bestehenden Institutionen wie Orchestern, Zeitungen, Verlagen oder Musikervereinigungen hervor, die politisches Handeln in der Illegalität als moralische Bürgerpflicht empfanden. Wie gefährlich feste Strukturen sind, da sie Spuren in der Öffentlichkeit hinterlassen, die von Verrätern an die Gestapo gemeldet werden konnten, zeigt sich beispielsweise daran, dass etwa alle 18 Monate die Zuständigkeiten für die sogenannte Kulturfront wechseln musste, da ihre führenden Köpfe als enttarnte Fluchthelfer selbst fliehen mussten. Fluchtursachen waren jedoch der Einsatz für bedrängte Regimegegner und jüdische Familien sowie die Produktion illegaler Zeitungen, nicht ausschließlich das Engagement für ein freies Musikleben.²⁹

Darüber hinaus war eine dauerhaft straffe Organisation, wie sie im militäri-

29 Siehe als Querschnitt unterschiedlicher Quellensorten: Radioprogramm *Ole Jakob Malm om arbeidet i Koordinasjonskomiteen (KK)*, NRK 24. November 1964, online auf www.nb.no (10.08.2020); Tore Gjelsvik, *Norwegian Resistance 1940–1945*, London: C. Hurst 1978; Interview mit Kåre Norum, *Hjemmefront Arkiv*, NHM-16 Ragnar Ulstein; undatiertes Interview mit Ole Jacob Malm, NHM-16/I/L0003/0002/0001; Gerd Stray Gordon, *The Norwegian Resistance during the German Occupation 1940–1945: Repression, Terror, and Resistance. The West Country of Norway*, Ph D University of Pittsburgh 1978; Anders Christian Gogstad, *Slange og Sverd. Hjemmefront og utefront leger og helsetjenester 1940–45*, Bergen: Alma Mater 1995; Michelet, Anm. 12.

schen Widerstand üblich und notwendig war, kaum nötig, da kein Partisanen-netz mit Nachrichten, Befehlen, Fluchtrouten und Nachschub aufrechterhalten werden musste. Auch waren nur selten kollektive Positionen für Künstler und Publikum zu koordinieren. Als beispielsweise 1942 eine Zwangsgliederschaft u.a. für die Berufsgruppe der Lehrer eingeführt werden sollte, konnte der Widerstand sie über die etablierten Strukturen der bisherigen Standesorganisationen und der ehemaligen Gewerkschaften am schnellsten erreichen.³⁰ Der Aufbau einer parallelen Struktur wäre zu ressourcenintensiv, spionageanfällig und zeitraubend gewesen. Abgesehen von einem als Generalstreik inszenierten Publikumsboykott offizieller Veranstaltungen, der in Oslo respektiert wurde, während man ihn in Bergen als diktatorische Zensur einer anonymen Instanz brüsk ablehnte, gab es kaum Angelegenheiten zentral zu koordinieren. Dies erklärt sich auch mit der Alltäglichkeit des Musiklebens. Anders als im militärischen Widerstand war kein Aggressor mit seinem Personal an bestimmten strategischen Orten zu bekämpfen, sodass man über möglichst jeden seiner Schritte informiert bleiben musste. Stattdessen war landesweit über mehrere Jahre eine gemeinschaftsbildende, patriotische Haltung aufrechtzuerhalten. Die allgemeine Stimmung hing stark vom Kriegsverlauf ab und war in den ersten zwei Jahren entsprechend gedrückt. Nach der deutschen Niederlage bei Stalingrad wuchs die Zuversicht der norwegischen Bevölkerung stetig, sodass die Stabilisierung der allgemeinen Moral eine große, permanente Aufgabe war.³¹

Im Unterschied zur eminenten Bedeutung dieser Aufgabe während der Besatzungszeit ist die Reichweite von Themen des zivilen Widerstands in der Nachkriegszeit relativ gering. Eine solche Form von Widerstand der kleinen Schritte lässt sich nur selten entlang spektakulärer Ereignisse erzählen. Zu Kriegszeiten war dies von großem Vorteil, da die Machthaber eine kollektive Stimmung mit gewaltsamen Methoden kaum bekämpfen konnten, sodass man im Fall der Musik auf propagandistische Mittel auswich. Wenn erstens diese Mittel aber bereits von der einheimischen Kulturszene dominiert werden, zweitens weite Teile der Bevölkerung traditionell über Vereine, Konzerte, gemeinsames Musizieren, Kirche und Schule fest in etablierte Strukturen eingebunden sind und sie drittens ihren dortigen Ansprechpartnern, Repräsentanten

30 Radioprogramm *Ole Jakob Malm om arbeidet i Koordinasjonskomiteen (KK)*, NRK 24. November 1964, online auf www.nb.no (10.08.2020); undatiertes Interview mit Ole Jacob Malm, NHM-16/I/L0003/0002/0001.

31 Ola Hegerberg, Teltlægret „Pappenheim“, in: Sverre S. Amundsen / John Bjørkstad / Haakon Holmboe / G. Natvig Pedersen / Kåre Norum (Hg.), *Kirkenes Ferda 1942*, Oslo: J.W.Cappelens 1946; Radioprogramm *Kåre Norum om lærernes kamp mot nazifisering av den norske skole*, NRK 1. Juni 1967, online auf https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_dra_1994-13617P (10.8.2020); Torleiv Austad, *Church Resistance against Nazism in Norway, 1940–1945*, in: *Kirchliche Zeitgeschichte* 28 (2015), Heft 2, S. 278–293.

und Führungspersönlichkeiten vertrauen, ist es für Widerstandskämpfer leicht, eine Kulturfront aufzubauen und über längere Zeit zu halten. Somit wirkte die offizielle Propaganda der Machthaber nur auf ohnehin regimetreue Norweger. Alle anderen wollten nicht riskieren – so die landesweite Warnung der Widerstandsführung –, sich mit der Affirmation des offiziellen NS-Kulturlebens gegen die königstreue Mehrheit zu stellen und nach Kriegsende dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden.

IV. Spannweiten

Nicht zuletzt angesichts zahlloser Ereignisse, die keine Spuren hinterlassen haben, muss trotz aller rekonstruierbaren Kontexte der Eindruck vermieden werden, dass der musikalische Widerstand gegen die Besetzung Norwegens durch Hitler-Deutschland einer konstanten, homogenen und widerspruchsfreien Entwicklung gefolgt wäre. Wie alle anderen Bereiche der NS-Diktatur und des Zweiten Weltkriegs unterlag sie stattdessen den Verschiebungen, die von wechselnden personellen, politischen und militärischen Konstellationen verursacht wurden. Zudem sollte eine Erforschung von Musik als Widerstand nicht allein die Kernzeit einer Diktatur in den Blick nehmen. Denn die unter solchen extremen Bedingungen getroffenen Entscheidungen wären ohne eine kulturgeschichtliche Herleitung aus Traditionen und Haltungen der vorangegangenen Jahrzehnte weder verständlich, noch wären die Konsequenzen dieser Entscheidungen für die postdiktatorische Zeit hinsichtlich ideologischer wie personeller Kontinuitäten und Brüche ansatzweise erklärbar.

Eine solche Schnittmenge zwischen Besatzern und Besetzten war in Norwegen die gemeinsame tiefe Verbundenheit zur deutschen Kultur, die allerdings – entsprechend der sich widersprechenden politischen Überzeugungen – gegensätzlich interpretiert wurde. Hier zeigt sich einer der wesentlichsten Ansprüche des kollektiven Widerstands gegen Hitler-Deutschland: Man wollte ihm und seinem Regime nicht die Deutungshoheit über ein kulturelles Erbe überlassen, das Norwegen über Jahrhunderte tief geprägt hatte und das längst europäisches Allgemeingut geworden war. Diese Differenzierung zwischen traditionell gepflegtem deutschen Repertoire und deutschen Propagandakonzerten war zugleich ein Schlüssel für das Musikverständnis der Nachkriegszeit: Das Beibehalten einer Musiktradition aus den Vorkriegsjahren schlug bereits während der Okkupationszeit eine imaginäre Brücke in die Zukunft einer herbeigesehnten europäischen Nachkriegszeit. Diese Weitsicht, zwischen gemeinsamem Kulturgut und militärischen Besatzern zu unterscheiden, lieferte damit einen wesentlichen, ersten Baustein zu unserem heutigen Verständnis von Erinnerungskultur in einem gemeinsamen europäischen Kulturraum. Denn ein

Blick auf Musik als Widerstand zeigt Menschen und ihre Kultur unter außergewöhnlichen politischen Bedingungen: Unter dem Druck einer ungewollten, übermächtigen fremden Diktatur beschützen sie ihre eigenen Normen, Überzeugungen und Werke. Dafür ist Musik ein einzigartiges Werkzeug, politisch abweichende Meinungen zu kommunizieren und kulturelles Erbe zu bewahren.