

# MYT OCH PROPAGANDA

Musiken i nazismens tjänst  
i Sverige och Tyskland

av Greger Andersson & Ursula Geisler  
Lunds universitet 2007

FORUM  
FÖR  
LEVANDE  
HISTORIA

SKRIFTSERIE # 5:2007  
Forum för levande historia





# MYT OCH PROPAGANDA

**Musiken i nazismens tjänst  
i Sverige och Tyskland**

av Greger Andersson & Ursula Geisler  
Lunds universitet 2007



**SKRIFTSERIE # 5: 2007**  
Forum för levande historia

»Myt och propaganda –  
musiken i nazismens tjänst  
i Sverige och Tyskland« ingår i  
Forum för levande historias skriftserie

Författare:

Greger Andersson, Ursula Geisler

Redaktör:

Charlotte Haider

Ansvarig utgivare:

Anna-Karin Johansson

Grafisk design:

Direktör Wigg reklambyrå

Tryck: Edita

Forum för levande historia  
Box 2123, 103 13 Stockholm  
Tel: 08-723 87 50  
Fax: 08-723 87 59  
info@levandehistoria.se  
www.levandehistoria.se

ISSN 1653-5332

ISBN 978-91-977117-1-5

© Forum för levande historia

# INNEHÅLL

- 5 FÖRORD
- 7 INLEDNING
- 11 NAZISMEN OCH MUSIKEN
- 25 HERDERS »VOLKSGEIST« OCH GÖTISKA FÖRBUNDET
- 47 HUR SVENSK MUSIK TOGS EMOT I NAZITYSKLAND
- 55 KURT ATTERBERG, MOSES PERGAMENT,  
WILHELM PETERSON-BERGER OCH FELIX SAUL
- 63 MUSIKERINVANDRINGEN – FACKLIGA OCH  
RASIDEOLOGISKA STÄLLNINGSTAGANDEN
- 68 SVENSKA MUSIKTIDSKRIFTER OCH NAZISTISK MUSIKSYN
- 81 POPULÄRMUSIK OCH PROPAGANDA
- 95 KARL GERHARD, JOHNNY BODE OCH ZARAH LEANDER
- 105 FORSKNINGSOVERSIKT
- 112 BIBLIOGRAFI



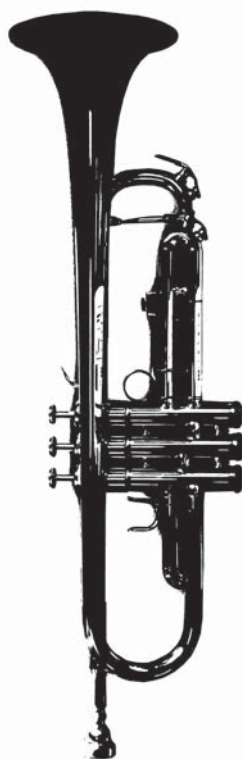
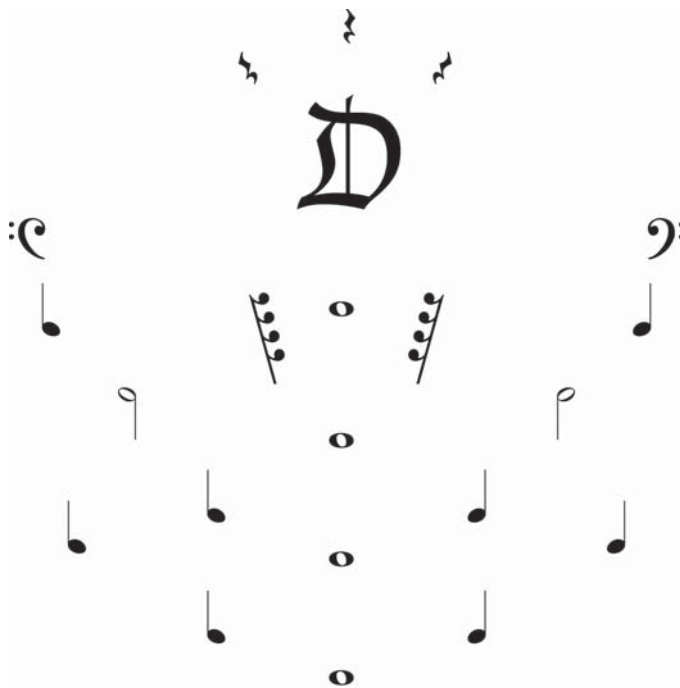
## FÖRORD

Forum för levande historias skriftserie är en länk mellan forskarsamhället och det omgivande samhället, för såväl ny som viktig äldre forskning. Syftet är att ge spridning åt centrala forskningsresultat inom myndighetens kärnområden.

Skriften »Myt och Propaganda– musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland« beskriver musikens roll i nazisternas propaganda, med målet att förena folket i kampen för Tredje riket. Här presenteras också forskning om ett nyväckt intresse i Tyskland under 1930-talet för den då över 100 år gamla svenska litterära föreningen Götiska förbundet. Föreningen betonade hur musiken kunde lyfta fram känsla för fosterlandet och ge kraft åt bevarande av den ariska rasen. I Götiska förbundets urkunder fanns dessutom paragrafer som passade väl in i nazisternas strävan med musiken som en förstärkning av deras ideologi.

»Myt och Propaganda– musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland« är skriven av professor Greger Andersson och Dr. phil. Ursula Geisler, vid Institutionen för konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet. Båda har ingått i Svenaz-projektet (Nazismprogrammet Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen). Denna skrift är fjärde delen av Forum för levande historias skriftserie som har genomförts i samarbete med Vetenskapsrådets forskningsprojekt Svenaz. Utgivningen har kunnat genomföras tack vare ett generöst samarbete med projektets samordnare professor Klas Åmark och alla forskare i projektet som bidragit med texter. Ett varmt tack till Klas Åmark och forskarna i Svenaz!

*Charlotte Haider, redaktör*





## INLEDNING

Föreställningar om en germansk eller nordisk andlig gemenskap och tankar på biologiskt släktskap mellan »germaner«, liksom pangermanska tankegångar, var vanliga i Sverige långt före det nazistiska makttillträdet. Völkischideologin var i början av 1900-talet utbredd, även bland svenska tonsättare och konstnärer. Tysksympatierna medförde också att många uppfattade Versaillesfreden år 1918 som orättfärdig.

Tyska var det första främmande språk som svenska studenter lärde sig. Svenska akademiker skrev på tyska och hade sina främsta vetenskapliga kontakter i Tyskland. Och för den evangelisk-lutherska svenska statskyrkan och svenska teologer stod Martin Luthers land i fokus. De politiska kontakterna över Östersjön var täta och det var inte bara de konservativa som hade tyska förebilder. För den svenska socialdemokratien var den tyska i mycket en förebild. Den generation av kulturpersonligheter i Sverige som dominerade kulturlivet under 1900-talets början hämtade också sin inspiration från Tyskland. Av Düsseldorfskolan lärde sig svenska konstnärer att uppskatta det svenska landskapets skönhet och att »all god konst är nationell«. På motsvarande sätt var det svenska musiklivet i hög grad orienterat mot Tyskland, där musiken betraktades som den tyskaste av alla konstarter långt före det nazistiska maktövertagandet år 1933.<sup>1</sup>

Estetiken var central inom nationalsocialismen och betydelsefull för att omforma såväl samhället som den enskilda människan. Även rasideologin hade estetiska dimensioner, bland annat genom minutiöst regisserade massmöten där musik blev ett verksamt medel för att konkret skapa vad som kallades en »Volksgemeinschaft«. Samma sak gällde indoktrineringen i det allmänna skolväsendet. Musik och politik hörde i högsta grad ihop. Konst, litteratur, musik och andra estetiska uttryck som inte ansågs passa det »nya Tyskland« dömdes ut som urartad och förbjöds.

Tysklands rykte som kulturnation byggde ända sedan 1800-talet i hög grad på dess framskjutna position inom musiken och musiklivet. Många av musikhistoriens främsta gestalter som Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Franz Schubert, Richard Wagner och Robert Schumann hörde hemma i den tysk-österrikiska kultursfären. I Tyskland fanns ett vitalt musikliv med många operor och orkestrar, världsberömda dirigenter och solister samt framstående musikkonservatorier med dragningskraft även utomlands.

Självfallet influerades också Sverige av Tyskland som musiknation. Från mitten av 1800-talet sökte sig många svenska musiker och tonsättare dit för att utbilda sig i Leipzig, Dresden och Berlin. Kännedomen om det tyska musiklivet var stor i Sverige och tyska förhållanden var ofta förebild för den svenska utvecklingen. Kort sagt: merparten av det svenska musiklivets internationella kontakter knöts med Tyskland.

Med 1930-talet och nazismen inleddes ett nytt skede i det tyska musiklivet. En brutal omgestaltning av tysk musik inleddes som omfattade allt från estetiska ideal till frågan om vilka som fick framföra musik och vilka som fick lyssna. Grunden för omdaning var rasideologiska läror.

Att förvänta sig att det nazistiska maktövertagandet skulle ha medfört ett dramatiskt kontinuitetsbrott i de svensk-tyska kontakterna på kulturlivets och vetenskapens områden är orimligt och anakronistiskt. Kontaktytorna var för stora, kontakterna för etablerade och samsynen för omfattande. Detta innebär emellertid inte att man kan utgå ifrån att allt blev vid det gamla. Fortfarande återstår att närmare kartlägga hur influenserna, kontakterna och reaktionerna såg ut, om och i så fall hur och när de förändrades. Officiellt må Sverige ha betraktat sig som neutralt, men i fråga om kulturella och särskilt musikaliska fenomen var Tyskland i 1920-talets Sverige sedan minst 150 år tillbaka en i stort sett odiskutabel referensram. Detta gällde musikutbildningen i hög grad, men även Tyskland som marknad för svenska musikprestationer. Samtidigt hade både Sverige och Tyskland ingått i nationaliseringsprocessen i Europa under 1800-talet.<sup>2</sup> I samband med denna funktionaliserades musiken och det offentliga rummet ritualiserades i allt större utsträckning. Nationalsångerna bekräftade nationstanken på ett symboliskt sätt. Manskörstävlingar och instrumentalorkestrar som uppträdde i nationalromantikens tjänst kan till exempel tolkas som kodifierande moment i nationaliseringsprocessen. Samtidigt utvecklades antika föreställningar om musikens hälsobringande funktion och samhällseliga nytta. Den musikaliska utvecklingen var under 1800-talet också präglad av föreställningar om ett ömsesidigt förhållande mellan konst- och folkmusik. Utvecklingen gick hand i hand med musikskribenters tolkningar och en långsam etablering av musikvetenskapliga discipliner. Nationalsocialismen kunde på olika sätt ansluta till dessa och andra redan etablerade idéer om musik och musikens funktion och kunde därigenom utnyttja musikens starka ställning för egna syften.

Hur ställde sig då svenskt musikliv till denna plötsliga och omvälvande omdaning av tyskt musikliv? Med hänsyn tagen

till de betydelsefulla och långvariga musikförbindelser som Sverige haft och fortfarande hade vid 1930-talets början är det i högsta grad motiverat att analysera hur svenskt musikliv förhöll sig till musiklivet i det »nya Tyskland« åren 1933–1945.

Det är dessa reaktioner, liksom de kontakter som svenska tonsättare, musiker och musikskribenter hade med kolleger och institutioner i det så kallade Tredje riket (1933–1945) som är huvudteman i föreliggande volym.

*Professor Greger Andersson*

*Dr. phil. Ursula Geisler*

*Musikvetenskapliga institutionen, Lunds Universitet*

## Noter

- 1 För svenska förhållningssätt, se t. ex.: Birgitta Almgren (Hrsg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945*, Södertörn 2002; densamma, *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945*, Stockholm 2005; Björn Andersson, *Runor, magi, ideologi. En idéhistorisk studie*, Umeå 1995; Evert Baudou, *Arkeologi och politik i Sverige 1921–1945*, Stockholm 2005; densamma, »Svar till Bozena Werbart angående nationalismen i den svenska arkeologin under 1900-talet« i *Fornvännen* 96 (2001); Norbert Götz, *Ungleiche Geschwister. Die Konstruktion von nationalsozialistischer Volksgemeinschaft und schwedischem Volksheim*, Baden-Baden 2001; Kurt Lindal, *Självcensur i stövelns skugga. Den svenska radions roll och hållning under andra världskriget*, Stockholm 1998; Eva Martinsson, *Attentatet på Dramaten. En studie av Alf Sjöbergs uppsättning av Marika Stiernstedts drama*, Lund 2000; Sverker Oredsson, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsats*, Lund 1996; Gunnar Richardson, *Beundran och fruktan. Sverige inför Tyskland 1940–1942*, Stockholm 1996; densamma *Hitler-jugend i svensk skol- och ungdomspolitik. Beredskapspedagogik och demokratifostran i Sverige under andra världskriget*, Falun 2003; Hans Ullberg, *Riksteatern i krig och fred. Några drag i teaterns utveckling i Sverige 1940–1958*, Stockholm 1994; Bozena Werbart, »Svar till Evert Baudou angående nationalismen i den svenska arkeologin under 1900-talet« i *Fornvännen* 95 (2000); Patrick Vonderau, *Schweden und das nationalsozialistische Deutschland. Eine annotierte Bibliographie der deutschsprachigen Forschungsliteratur*, Stockholm 2003.
- 2 Se även Ursula Geisler, *Gesang und nationale Gemeinschaft. Die kulturelle Konstruktion von schwedischem »folksång« und deutscher »Nationalhymne«*, Baden-Baden 2001.



## NAZISMEN OCH MUSIKEN

*av Greger Andersson*

Musikförbindelserna mellan Sverige och Tyskland sträcker sig flera hundra år tillbaka i tiden. Särskilt framträdande blev de under 1800-talet och ännu vid 1900-talets början sågs från svenskt håll Tyskland som det stora musiklandet. Svenska musiker och tonsättare betraktade Tyskland som ett första val av studie- och arbetsfält.

Det omvända förhållandet, det vill säga ett tyskt intresse för svensk musik, var inte lika omfattande. Det var främst i samband med 1800-talets allmänna folkmusikvurm på kontinenten som nordisk musik uppmärksammades, särskilt folkvisan. Den uppfattades som tilldragande och exotisk. Inte minst Jenny Lind bidrog till att förmedla den svenska folkmusikskatten. Det anordnades också nordiska musikfester i Tyskland redan vid 1900-talets början, men på helt andra grunder än vad som senare skulle bli fallet.<sup>3</sup>

På 1930-talet ökade åter intresset för den nordiska musiken. Norden, det nordiska, det germanska och det ariska blev nyckelbegrepp i den nazistiska ideologin. I det sammanhanget inställer sig frågan vilken roll den nordiska och särskilt den svenska musiken fick i Nazityskland. Tillmättes den över huvud taget någon betydelse? Om så var fallet: hur presenterades, konstruerades och togs den emot i Tredje riket? Förknippades särskilda genrer med det som uppfattades som nordiskt?

Innan dessa frågor belyses finns det skäl att närmare betrakta det som kan sägas konstituera en nazistisk musikuppfattning. Vilken roll hade musiken i det nazistiska samhällsbygget? Och vilket slags musik ansågs lämplig respektive olämplig?

Formandet av Nazityskland har på senare tid beskrivits som ett till stora delar estetiskt projekt.<sup>4</sup> I botten, menar man, fanns drömmen om folkets och individens uppgående i nationen – ett folk, en kultur. »Gleichschaltung« – likriktning – blev ett nyckelord när det gällde att utforma kulturlivet. På musikens område betydde det bland annat en sångrepertoar som »das Volk« skulle sjunga, helst som allsång (körsång) under (mass)rituella former, vare sig man gillade dem eller inte. Och där lade man ned ett betydande pedagogiskt arbete för att nå ut. Målet var: ett folk, en nation under Führerns ledning.

Ett rikt kulturliv skulle också visa att Tredje riket var en

kulturstat och inte en terrorstat. Så var till exempel musiklivet omfattande på 1930-talet. Det fanns ungefär 180 professionella orkestrar, bortåt 90 operahus, knappt 100 000 yrkesmusiker, därtill professionella körer, musikkonservatorier, musikvetenskap och publikationer. Merparten var statliga institutioner och därför direkt påverkbara av statsmakterna.<sup>5</sup>

Den nazistiska musiksynen hade sina rötter i äldre tiders synsätt och musikuppfattningar. Här skall erinras om Richard Wagners skrift »Das Judentum in der Musik« (1850) i vilken Wagner hävdar att judarna var oförmögna till musikaliskt skapande, vilket han förklarade med att de saknade en nationell förankring.<sup>6</sup> En annan skrift med stor genomslagskraft var *Die Grundlagen des XIX Jahrhunderts* (1899) skriven av Houston Stewart Chamberlain, sedermera svärson till Wagner. Den antisemitiska rasmystik som dessa och andra företrädde i Tyskland hade också sympatisörer i Sverige, däribland Wilhelm Peterson-Berger (P.-B.).<sup>7</sup> Själv lät sig P.-B. villigt förföras av det wagnerska tankegodset. De judefientliga invektiv som P.-B. kunde skriva i sina musikrecensioner var ofta hämtade direkt från Wagners »Das Judentum in der Musik«.<sup>8</sup>

Den nazistiska maktstrukturen var mycket komplicerad och ibland direkt motsägelsefull. I stället för en enda maktpyramid med Führern överst fanns det flera maktpyramider som ofta kom i konflikt med varandra, ett förhållande som Hitler gärna utnyttjade för att spela ut olika maktkonstellationer mot varandra. Bara Hitler själv hade oinskränkt makt över hela organisationen och kunde vid behov sammanfatta den till en enda pyramid. Hitler drog sig relativt tidigt tillbaka från dagspolitiken för att alltmer ägna sig åt att planera det »nya Tyskland«, en planering som i hög grad vilade på hans estetiska visioner och som också fick konsekvenser för musiklivet. Därför är det motiverat att inledningsvis försöka ringa in Hitlers musiksmak.

### Hitlers musiksmak

Vad lyssnade Adolf Hitler till och vad ansåg han om musikens roll i byggandet av det Tredje riket?

Hitlers tycke för Richard Wagner och dennes musik är ett återkommande tema. Hans förtjusning i Wagners musik går tillbaka till ett framförande av operan *Lohengrin* i Linz år 1901. De musikdramer som fascinerade honom mest var *Tristan och Isolde*, *Mästersångarna*, *Lohengrin* och *Götterdämmerung*. I frågan om hur väl Hitler var insatt i Wagners musik, libretton, skrifter etcetera råder det delade meningar om. Enligt Frederic Spotts

finns inga utsagor om att Hitler fastnade för något i musikdramernas ideologiska innehåll, utan att det var musiken i sig som han fann gripande.<sup>9</sup> Det finns heller inte, enligt Spotts, belägg för att Hitler skulle ha läst Wagners skrifter, än mindre intensivtuderat dem. Att Wagner på något sätt skulle ha bidragit till forrådet av den nazistiska ideologin avfärdar Spotts helt: »Hitlers' Wagner was an opera composer, not a political mentor.«<sup>10</sup>

Av rakt motsatt uppfattning är den tyske forskaren Joachim Köhler, som i sin bok *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*, menar att Hitler blev utvald att förverkliga Wagners visioner, icke minst beträffande »die Endlösung der Judenfrage«. Köhler menar vidare att Hitlers teatraliska och retoriska grundmönster, liksom iscensättandet av de stora nationella festerna helt och hållet byggde på dramatiken och pompan i de wagnerska dramerna. Enligt Köhlers uppfattning skulle Hitler inte varit möjlig utan förebilden Wagner.<sup>11</sup>

Det sista ordet i denna fråga är långt ifrån sagt. Här finns en pågående diskussion vars vidd och innehåll bland annat framgår av symposieantologin *Richard Wagner im Dritten Reich* (2000).<sup>12</sup>

Men Wagners musikdramer i sin helhet fick inte någon särskilt framskjuten plats under Tredje rikets dagar; däremot spelades uvertyrerna och andra utdrag ur operorna förhållandevis ofta. Säsongen 1940–1941 var antalet Wagnerföreställningar i Tyskland enbart hälften så många som under säsongen 1910–1911. Och märkvärdigt nog minskade framförandet av wagnerdramer påtagligt under Hitlers första femårsperiod vid makten. De mest spelade operorna säsongen 1932–1933 var *Carmen* (Bizet) och *Friskyttan* (Weber) som sedan i spelfrekvensen följdes av fyra Wagnerdramer: *Den flygande Holländaren*, *Tannhäuser*, *Mästersångarna* och *Lohengrin*. Säsongen 1938–1939 toppas listan av tre italienska operor: *I Pagliacci* (Leoncavallo), *Cavalleria Rusticana* (Mascagni) och *Madame Butterfly* (Puccini). Först på en tolfteplats återfinns *Lohengrin*.<sup>13</sup> Men icke desto mindre blev Wagners operahus i Bayreuth genom Hitlers personliga insatser det främsta skyltfönstret för den nazistiska musikkulturen.<sup>14</sup>

Allt eftersom kriget pågick blev det mer sällsynt att Hitler besökte konserter och operaföreställningar. Enligt hans sekreterare, Traudl Junge, ville han heller inte bjuda in musiker när han till exempel vistades på Berghof. Istället spelades grammofon. På Berghof fanns en bok med Hitlers skivor – flera hundra – förtecknade. Bakom en träpanel dölde sig ett skivskåp och en inbyggd grammofon.<sup>15</sup>

Vid sidan av Wagner uppskattade Hitler också Giacomo

*Under grammofonkvällarna på Berghof var det nästan alltid samma repertoar Hitler lät spela. Lehárs operetter, sånger av Richard Strauss, Hugo Wolff och Richard Wagner. »The Donkey Serenade« utgjorde oftast kvällens sista stycke.*

Puccini. Den symfoniska musiken engagerade honom mindre och kammarmusik inte alls.<sup>16</sup> Ludwig van Beethoven var mer en partiets tonsättare än Hitlers. Johannes Brahms avfärdade han helt liksom Igor Stravinsky, Sergej Prokofjev och Pjotr Tjajkovskij. Däremot om- och uppvärderades Anton Bruckner, som ju hörde hemma i Hitlers födelsestad Linz. Hans symfonier ansåg Hitler efter hand var i rang med Beethovens i den kanon som officiellt påbjöds i Tredje Riket.<sup>17</sup>

En liknande omvärdering gjorde Hitler av operetten. Från att ha betraktat den som något undermåligt blev operetten mot slutet av hans levnad det som han lyssnade mest på, särskilt Franz Lehárs verk.

Grammofonkvällarna på Berghof sammanfattar Traudl Junge på följande sätt: »Det var nästan alltid samma repertoar som Hitler lät spela. Lehárs operetter, sånger av Richard Strauss, Hugo Wolf och Richard Wagner. Som enda schlager lät Hitler spela *The Donkey Serenade*. Den utgjorde för det mesta konsertens sista stycke«. <sup>18</sup> *Melodin* är en konventionell amerikansk filmschlager som lanserades i filmen *The Firefly* (1937) och sjöngs av Alan Jones.<sup>19</sup> Texten handlar om södern (Spanien) och har inte något med det »germanska« att göra.

Hitler förvarade uppenbarligen också skivor i rikskansliet i Berlin. År 2007 uppdagades det att en del av denna skivsamling sedan år 1945 befunnit sig i Moskva. Enligt tidskriften *Der Spiegel* tog den ryska officeren Lew Besymenski med sig ett antal koffertar med grammofonskivor hem som souvenirer när Rikskansliet och bunkern utrymdes.<sup>20</sup> Skivorna förvarades sedan på Bezymenskis vind till hans död år 2007. Varje skiva är försedd med en nummeretikett med påskriften »Führerhauptquartier«. Förutom den musik som man kan förvänta sig (Wagner, Beethoven, Brahms och Liszt) så innehåller samlingen, anmärkningsvärt nog, också musik av judiska tonsättare och musiker.

Precis som när det gällde tonsättare, så hade Hitler bestämda uppfattningar om vilka dirigenter och andra utövare som skulle premieras. Högst bland dirigenterna rankade han Wilhelm Furtwängler, som i början på 1940-talet även gästdirigerade i Sverige.



Sammanfattningsvis kan man säga att Hitlers musiksmak var selektiv och kvalificerad när det gällde hans egna, privata musiklyssnande. Det var i stort sett endast tysk senromantik som föll honom riktigt på läppen. Hans musikaliska och musikhistoriska orientering i övrigt tycks ha varit begränsad. Det finns inga belägg för att svensk eller nordisk musik i våra dagars mening ingick i Hitlers musikpreferenser.

### Organisationer och maktstrider

Liksom den nazistiska maktapparaten i sin helhet var också den musikpolitiska maktstrukturen hierarkiskt uppbyggd. Uppfattningar och synsätt sammanföll inte alltid mellan de olika hierarkierna. Till och med i den absoluta toppen fanns skilda meningar som ibland ledde till rena maktstrider. Redan år 1929 inrättade nazistpartiets chefsideolog Alfred Rosenberg Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK) med förhoppningen att han själv skulle få styra den kulturella utvecklingen. Dessa planer grusades år 1933 då propagandaministern Joseph Goebbels efter en del stridigheter med Rosenberg inrättade en rikskulturkammare (RKK) inom sitt departement med en särskild riksmusikkammare (RMK), till vars ordförande utsågs Richard Strauss.<sup>21</sup> Denne avpolletterades redan 1935 men behöll ordförandeposten i Ständiger Rat für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten, en sammanslutning av traditionellt inriktade tonsättare med bland andra Kurt Atterberg och Yrjö Kilpinen som nordiska representanter.<sup>22</sup> De tonsättare som hyllade modernistiska ideal samlades inom ramen för International Society for Contemporary Music (ISCM).

I denna strid om makten över det tyska kulturlivet fanns också andra aktörer till exempel de nazistiska organisationerna Kraft durch Freude och Deutsche Arbeitsfront, som organiserade många musiker.

Den musikpolitiska utvecklingen skulle framgent mer präglas av personliga viljor och intressen än av en enhetlig ideologi. På en punkt rådde dock enighet: utrensandet av judar och det »judiska« inom kulturlivet. Sådana ambitioner hade funnits sedan 1920-talet och efter år 1933 var man tvungen att tillhöra RMK för att utöva sitt yrke. Dit fick inga judar (med vissa undantag) tillträde. Enligt statistik från juni 1933 var enbart två procent av alla musiker i Tyskland av judiskt ursprung (om denna siffra även speglar förhållandena före *Machtübernahme* ett halvår tidigare är oklart), vilket dock var en högre procentuell andel än inom andra konstarter. Samtidigt uppfattades musiken som den »tyskaste« av alla konstarter, men många av

de mest namnkunniga personligheterna var eller betecknades som judar: tonsättarna Arnold Schönberg (österrikare och kompositionsprofessor i Berlin 1926–1933), Kurt Weill och Hanns Eisler, dirigenterna Otto Klemperer och Bruno Walter. Att jedeförföljelserna därmed drog till sig internationell uppmärksamhet stod klart även för de tyska myndigheterna. I syfte att inte undergräva Tysklands rykte som kulturnation, men också för att skilja ut och få kontroll över judiska kulturpersoner, inrättades år 1933 ett Kulturbund deutscher Juden där judiska musiker skulle få verka. Ett slags musikaliskt getto var därmed skapat där judiska musiker skulle få framträda inför judiska åhörare. Efter novemberpogromen, av nazisterna kallad Kristallnatten, i november 1938 förändrades villkoren radikalt.

Självfallet innebar utrensningen av judiska musiker också en kvalitetsförsämring, mot vilken även en del icke-judiska musiker protesterade. Ett särskilt *Lexikon der Juden in der Musik* (1940; omfattande ca 5 000 namn och 1 600 titlar) publicerades år 1940. Hermann Gerigk, en av redaktörerna, framhåller i förordet att förhållandet mellan ras och musik nu för första gången på allvar börjat utforskas på vetenskaplig nivå. Detta lexikon uppmärksammades också i Sverige. Det recenserades i tidningen *Den svenske folksocialisten* som konstaterar att det »tillfredsställer de högsta anspråk på uppgifternas tillförlitlighet. I boken nämns i första hand tidigare i Tyskland verksamma musikjudar, men även andra länder är representerade med sina mer prominenta semiter i musiklivet«<sup>23</sup>. För Sveriges del innebar det en artikel om operakapellmästaren Herbert Sandberg. Recensenten ger också tips om hur man kan använda lexikonet. Han har själv gjort upptäckten att en stor del av den musikvetenskapliga litteraturen har judiska upphovsmän genom att med hjälp av lexikonet undersöka litteraturförteckningen i bland annat Gunnar Jeansons och Julius Rabes bok *Musiken genom tiderna*. Även radiolyssnarna kunde ha användning för lexikonet:

»För den som lyssnar till radions musikprogram är det också av intresse att kunna taga reda på huruvida en kompositör, som spelas, är jude – antingen man då vill stänga av radion eller roa sig med att söka den judiska fysionomien i musiken. Att det senare är möjligt tror sig åtminstone rec.[ensenten] kunna påstå. I några fall har det lyckats rec. att på grund av musikens karaktär fastställa kompositörens judiska härstamning. Stengel–Gerigks lexikon har efteråt lämnat sin bekräftelse på diagnosens riktighet.«<sup>24</sup>

## Likriktning och utrensning

Överlag tycks de nya lagarna ha tagits väl emot av icke-judiska musiker; påfallande få i jämförelse med andra konstarter lämnade Tyskland i protest mot regimen, ett förhållande som sedan dess sällan har diskuterats. Redan före maktövertagandet hade många musiker anslutit sig till det ovan nämnda Kampfbund für deutsche Kultur, som hade byggt upp egna orkestrar i flera tyska städer. Tyskland behöll alltså sin plats som attraktiv musiknation för musiker. Men bara ett fåtal blev medlemmar i nazistpartiet. Av Berlinfilharmonins 110 musiker tillhörde enbart åtta partiet vid maktövertagandet och endast ett fåtal av de mer betydande dirigenterna anslöt sig, däribland Hans Schmidt-Isserstedt och Herbert von Karajan.<sup>25</sup>

Det som Hitler och de tyska myndigheterna absolut inte gillade i musikkväg kan sammanfattas med följande stickord: »modernism« (inbegripet atonalitet, dissonans med mera), »bolsjevism«, »internationalism« och det som var »judiskt«. I dessa företeelser sågs det stora hotet mot hela den tyska kulturen. Atonal och dissonant musik syftade främst på tolvtonsmusiken (ej dur eller moll) och den så kallade expressionismen, som bland annat fanns i kretsen av tonsättare runt Arnold Schönberg. Jazzmusiken och andra populärmusikgenrer befarade man skulle leda till socialt kaos och bakom den föregivet norm- och moralupplösande jazzen anade de judarnas inflytande. »Bolsjevismen« fick etikettera musikinflytanden från kommunistfären, »internationalismen« förknippades liksom »modernismen« med den påstått icke-nationellt förankrade judiska »rasen«.<sup>26</sup> De musikriktningar nazisterna ogillade identifierades kort sagt med judarna och det föregivet judiska.

Tydligast uttryck tog sig den nazistiska musikideologin i bekämpandet av den musik som man uppfattade som »modernistisk« och/eller »judisk«. På samma grunder som den omtalade utställningen *Entartete Kunst* i München år 1937 arrangerades ett år senare i Düsseldorf en utställning om den moderna musiken, *Entartete Musik*. Propagandaminister Goebbels sade i sitt öppningstal bland annat följande:

»År 1933 befann sig det tyska musiklivet i en helt hopplös situation. Ett andligt och konstnärligt förfall var då hotande nära. En upplösning av alla de inre värden, som i det förgångna hjälpt tysk musik att nå en ledande ställning i världen, föreföll nästan oundviklig. De tyska mästarna, som med äkta konstnärlig anspråkslöshet skapat odödliga tyska verk, hade avlösts av den internationella judenhetens skråniga element. Den så kallade musik, som producerades och propagerades av dem,

kunde självfallet inte i längden undgå att leda till en total förtvinning av det offentliga musiklivet. «<sup>27</sup>

Till utställningen gjordes en programskrift: Hans Severus Zieglers *Entartete Musik – eine Abrechnung*, där också den musikaliska »modernismen« förbands med »bolsjevism« och det »judiska«:

»I likhet med en rad ledande musikaliska fackmän och kulturpolitiker bekänner jag mig till den uppfattningen, att den atonala musiken som en följd av att tonaliteten förstörts innebär urartning och konstbolsjevism. Eftersom det atonala formspråket dessutom har sin grund i juden Arnold Schönbergs harmonilära, förklarar jag det vara en produkt av den judiska själen. Den som förtär av denna, dör av det.«<sup>28</sup>

Till de judiska tonsättarna räknades förutom Schönberg bland andra Kurt Weill, Alban Berg, Bertholdt Goldschmidt, Hanns Eisler, Manfred Gurlitt, Darius Milhaud, Franz Schreker, Alexander Zemlinsky. Även musik av äldre tonsättare av judisk härkomst som Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy, Jacques Offenbach och Gustav Mahler blev allt mindre frekvent. Musik av judar i utlandet – som till exempel Irving Berlin och George Gershwin – tystnade snart också. Men man behövde inte vara av judisk härkomst för att drabbas. Det räckte med att få stämpeln »untragbar« (icke önskvärd). Icke-judiska tonsättare som Paul Hindemith, Ernst Krenek, Alban Berg och Anton von Webern ströks från konsertprogrammen av varierande skäl.

Denna förföljelse berörde inte enbart tonsättarna utan alla kategorier inom musiklivet. Särskild uppmärksamhet fick förföljelserna av dirigenter. Bruno Walter förbjöds att dirigera i Leipzig och Berlin, Otto Klemperer avskedades från operan i Berlin. Speciell uppståndelse väckte avsättandet av Fritz Busch, som var chefsdirigent vid Dresdenoperan. Denne var inte jude men öppet kritisk mot regimen och ansågs ha gett alltför många judar engagemang. Han stämplades av de lokala myndigheterna som »untragbar«. Hitler själv beklagade att Busch entledigades eftersom han ansågs vara en av landets bästa dirigenter. Men den lokala nazistiska distriktsledaren »Gauleiter« i Dresden ville hellre engagera sina gamla partikamrater i orkesterverksamheten för att säkerställa den nationalsocialistiska andan.<sup>29</sup>

Dålig samordning inom de olika beslutsnivåerna var inget ovanligt och ledde ofta till rena maktstrider. I Berlin kämpade till exempel Goebbels och Göring om makten över kulturinstitutionerna. Den förre i egenskap av »Gauleiter« i Berlin och så småningom propagandaminister i riksregeringen, den

senare som regeringschef i den preussiska delstatsregeringen. Båda krävde inflytande över repertoar- och personalpolitik vid kulturinstitutionerna.<sup>30</sup>

Ändå kunde Hitler och hans nära medarbetare inte som i fråga om målningar och skulpturer utsätta musiken för samma typ av slutgiltig förstörelse. Den levde vidare i andra länder och efter kriget kunde den spelas även i Tyskland.

De lagar och förordningar som infördes för att nazifiera det tyska musiklivet visade enbart på negativa avgränsningar. De nazistiska ideologerna visste vad man inte ville skulle spelas. Betydligt svårare var det att formulera hur musiken enligt nazistiska ideal skulle vara beskaffad. Vissa riktmärken angavs men var så vaga att det kunde låta litet hur som helst om man försökte att omsätta dem i praktiken. Till de ingredienser som rekommenderades hörde allt som förknippades med hjältekulturen, liksom det rena, det enkla och oförfalskade.

Över huvud taget var »tysk musik« som genre något nytt, vars definition och avgränsningar sysselsatte en rad musikforskare och andra skribenter. Bland annat hävdades att den tyska musiken hade ett rent nordiskt ursprung – som ledde till dur och moll – och inte som annars antagits från den grekiska och romerska musiken. Här ställdes alltså den nordiska kulturen mot medelhavsområdet (den gregorianska sången). Stöd för dessa tankar fann man i de nordiska bronsålderslurarna och deras naturtonsserie med oktav, kvint och ters.<sup>31</sup> Efter hand betonades mer och mer rasens betydelse för den musikaliska utvecklingen. År 1932 utgavs *Musik und Rasse* av Richard Eichenauer.<sup>32</sup> I denna framträder en mycket antisemitisk hållning med olika analysmetoder för att förklara en arisk överlägsenhet inom musiken. Bland annat förs diskussioner om diatonik (»germanskt«) och kromatik (»orientalisk«). I samma ögonblick som rastänkandet förs på tal blir Felix Mendelssohn (som här räknades som jude och som tillhörde de verkligt stora i den tyska musikhistorien) och hans musik ett besvärligt fall.<sup>33</sup> Ytterligare ett par vetenskapliga framställningar som försöker definiera den »tyska« musiken ska nämnas: Ernst Bückens *Deutsche Musikkunde* (1935) och Josef Müller-Blattaus *Germanisches Erbe in deutscher Tonkunst* (1938). Mot dessa försök kunde till och med Hitler reagera. Vid partidagarna 1938 framstod han nästan som en den absoluta musikens talesman:

»Musiken som absolut konstater lyder än i dag okända lagar. Orsakerna till välljudande respektive missljudande musik vet man ännu inte exakt. Men utan tvivel är det så att just musiken bäst förmår gestalta känslor och förmimmelser, och att den duger föga till att tillfredsställa förståndet [...]. Det är dock

absolut omöjligt att musikaliskt ge uttryck åt en vetenskaplig världsåskådning. Man kan med hjälp av äldre musikverk med ett bestämt innehåll få fram olika tidsbilder, men det är omöjligt att med musikens hjälp tolka eller ens ge ett djupare perspektiv på vetenskapliga insikter eller politiska förlopp. Det finns därför varken någon tonsatt partihistoria eller världsåskådning, lika lite som det finns någon musikalisk illustration eller tolkning av filosofiska insikter. «<sup>34</sup>

Synpunkter som dessa innebar dock inte att förföljandet av judiska musiker upphörde – tvärtom: Som tidigare nämnts upplöstes Kulturbund deutscher Juden strax efter novemberpogromen 1938 och därmed försvann den sista möjligheten för judiska musiker att utöva sitt yrke i Tredje riket.

De försök som i praktiken gjordes för att skapa en »nazistisk« musik, till exempel kantater i ett slags senromantisk anda, uppfattades inte ens av sin samtid som lyckade och försöken att komponera operor som glorifierade nazirörelsen misslyckades helt.<sup>35</sup>

Följden blev att konstmusiken, den klassiska musiken, hamnade i ett slags nationalromantiskt stilläge som blev förlamande på det tyska musikskapandet. Tysklands storhet som musiknation rämnade. Många av de tonsättare som ratades av naziväldet gjorde under och efter kriget glänsande karriärer utanför Tyskland, inte minst i USA, andra hamnade i ett utanförskap.<sup>36</sup> Följande bedömning gjorde Derrick Sington och Arthur Weidenfeld i boken *Goebbels experiment* i början av 1942:

»Den kulturpolitik som förts i Tyskland sedan 1933 har haft de största verkningarna på musikens område. Å ena sida bannlyste propagandaministeriet i sin envisa kamp mot »kultursbolsjevismen« sådana män som Hindemith, Krenek och Alban Berg, deras skola och deras musik, vilken avvek från den kontrapunktiska traditionen. Å andra sidan kunde den andligt sterila regimen icke inspirera den skapande konstnären med annat än materiella belöningar och understöd. Resultat har blivit 1) banala och efterhärmande nykompositioner, 2) återupplivande och »återupptäckt« av föga kända 1800-talskompositörer inom underhållningsmusikens område och 3) ökat spelrum för klassikerna. 1) Den tyska radion uppger sig vara »budbäraren av den samtida tyska musiken«, och om detta är sant får den ihärdige lyssnaren verkligen en god föreställning om den medelmåttighet och brist på inspiration som präglar nutidens tyska kompositörer. 2) »Återupptäckten« av halvt bortglömda kompositörer och melodier har medfört en verklig högkonjunktur för den tyska fin de siècle-operetten.«<sup>37</sup>



## Noter

- 3 Se Katharine Leiska, »Svenska musikfester och Nordensvärmeri i Tyskland: Dortmund 1912 och Stuttgart 1913« i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 2005 (87), s. 69–80.
- 4 Här skall erinras om bl.a. Ingemar Karlssons och Arne Ruths bok *Samhället som teater: estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1983 och senast den amerikanske forskaren Frederic Spotts bok *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock & New York 2003.
- 5 Allmänna översikter av musik- och kulturpolitik i Nazityskland ges bl.a. i Fred K. Priebergs bok *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, i Erik Levi, *Music in the Third Reich*, Hampshire & London 1994, samt i Hanns-Werner Heister & Hans-Günter Klein (Hrsg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984.
- 6 Se här till Henrik Rosengren, »Wagnerianen Moses Pergament och »Das Judentum in der Musik« – En historiens paradox?«, i Andersson & Geisler 2006, s. 117–144. Se också Jens Malte Fischer, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«*, Frankfurt & Leipzig 2000.
- 7 Se här till Henrik Karlssons bok *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö 2005.
- 8 Henrik Karlsson, *Wilhelm Peterson-Bergers väg till antinazismen*, opublicerat textutkast, 2003-09-02, s. 21.
- 9 Spotts, s. 223ff.
- 10 Op.cit., s. 246.
- 11 Joachim Köhler, *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*, München 1997.
- 12 Antologin är en frukt av ett symposium på Schloss Elmau i Tyskland sommaren 1999, som samlade en rad experter från flera olika discipliner. Antologin är utgiven av Saul Friedländer och Jörn Rüsen.
- 13 Levi 1994, s. 191ff.
- 14 Se Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2002.
- 15 Traudl Junge, *I Hitlers tjänst. Traudl Junge berättar om sitt liv*, Lund 2003.
- 16 Spotts 2003, s. 228ff.
- 17 Spotts 2003, s. 230f. Se David B. Dennis, *Beethoven in German politics, 1870–1989*, New Haven 1996.
- 18 Junge 2003, s. 86f.
- 19 The Donkey Serenade tillhörde de verkligt populära schlagermelodierna på 1930- och 40-talet och spelades in av en hel rad artister bl.a. The Andrews Sisters, Mario Lanza, Irving Fields, Glenn Miller och Artie Shaw.
- 20 *Der Spiegel* 2007:32.
- 21 Levi 1994, s. 14ff.
- 22 Om Ständiger Rat se Petra Garberding, »Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap? Kurt Atterberg och Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten«, Andersson & Geisler 2006, s. 87–116.
- 23 *Den svenske folksocialisten* 1941:1/11.
- 24 Ibid.
- 25 Spotts 2003, s. 272.
- 26 Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart och Weimar 1994.
- 27 Cit. efter Karlsson & Ruth 1983, s. 225.
- 28 Cit. efter Karlsson & Ruth 1983, s. 226.
- 29 Spotts 2003, s. 269. Här till Prieberg 1982, s. 41f. Fritz Busch fortsatte sin karriär utanför Tysklands gränser, bl.a. i Sverige. 1937–1941 var han dirigent vid Konserthörsningen i Stockholm och vid flera tillfällen från 1940 till sin död 1951 gästdirigerade han på Operan i Stockholm. Han valdes 1941 in som utländsk ledamot i Musikaliska Akademien.
- 30 Levi 1994, s. 170f.
- 31 Levi 1994, s. 221. Som en startpunkt för dessa synsätt anges Hans Joachim Mosers artikel från 1914 »Die Entstehung des Dur-Gedankens – ein kulturgeschichtliches Problem« (i *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15, 1913–14, s. 270).
- 32 Levi 1994, s. 222f.
- 33 Se här till Prieberg 1982, avsnittet »Ein Sommernachtstraum – arisch«, s. 144–165.
- 34 Cit. efter Karlsson & Ruth 1983, s. 241f.



- 35 Se härtill Giselher Schuberts bidrag »The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music« i antologin *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, utgiven av Michael H. Kater och Albrecht Riethmüller, Laaber 2003.
- 36 Se härtill Reinhold Brinkmann & Christoph Wulf (eds.), *Driven into Paradise: the musical migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, Calif. 1999.
- 37 Derrick Sington & Arthur Weidenfeld, *Goebbels experiment. En studie över det nazistiska propagandamaskineriet*, Stockholm 1943, s. 229.



## **HERDERS »VOLKSGEIST« OCH GÖTISKA FÖRBUNDET**

av Ursula Geisler

Oftast hänvisas till Johann Gottfried von Herder (1744–1803) för att spåra europeiska likheter och skillnader på folkmusikens område. Han betraktas som en av de viktigaste initiativtagarna till insamlandet av folkmusik och speciellt folksånger. I *Volkslieder* från 1700-talets slut uppmuntrade Herder till vetenskaplig uppmärksamhet på enkla folksånger som sjöngs av befolkningen i olika länder.<sup>38</sup> Folksånger sågs som en sorts historiska dokument med kulturell innebörd samtidigt som de tolkades i nationella termer. Begreppet folkligt fick för första gången en positiv klang i kulturelitens öron, vilket i sin tur ledde till att också folkliga artefakter tillerkändes kulturellt och nationellt värde. De påstods kunna omfatta historien och gamla kulturers liv och tankar. I likhet med andra föremål blev också sångerna samlarobjekt och bärare av äldre skikt inom den egna kulturen.

### **Tysk-svenska musikpedagogiska likheter**

Det fanns en del likheter i tysk och svensk argumentation och över huvud taget i musikalisk föreställningsvärld som är värda att uppmärksammas. Främst den allmänna åsikten om musikens värde och speciellt sångens och sjungandets inflytande på människans utveckling av en gemensam föreställningsvärld. I ett komparativt perspektiv skiljer sig till exempel inte de två musikpedagogiska forskningsarbetena av Wilfried Gruhn respektive Jonas Gustafsson och deras resultat avsevärt från varandra. Det finns mycket som kan sägas ha utvecklats enligt samma förutsättningar och värderingar i Tyskland och i Sverige sedan 1700-talet, även om paradigmskiften ofta anses komma senare i Sverige än i Tyskland.

Wilfried Gruhn tecknar i *Geschichte der Musikerziehung* ett utvecklingsförlopp för musikpedagogiken i de tyskspråkiga länderna, som i hög grad byggde på idéer om att det är hälsosamt och nyttigt att sjunga. Särskilt Jean Jacques Rousseaus (1707–1778) och Johann Heinrich Pestalozzis (1746–1827) tankar från sent 1700-tal blev inflytelserika för den senare musikundervisningen.<sup>39</sup> I Sverige var det framför allt Erik Gustaf Geijer, som uppmärksammade Rousseaus pedagogiska inriktning. Han var en av de första som samlade in visor

i både Rousseaus och Herders anda. Intresset för äldre visor i hela Europa inspirerades av Achim von Arnims och Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*, som publicerades i Tyskland åren 1805–1808 i tre band. Ungefär 700 sångtexter publicerades inom olika kategorier såsom »riddarsånger« och »skämtsånger«. Herders engagemang bidrog till ett ökat intresse under senare delen av 1700-talet för lyriska texter i många av Europas länder, som ett slags motvikt till den grekiska mytologin. Idén om nationalpoesins existens började förknippas med teorier om folkens ursprung och utveckling. Han betraktade språket som ett historie- och folksjälsbevarande uttrycksmedel, organiskt förknippat med människan. I sin *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* från år 1772 framstår aspekten om den mänskliga förmågan till språkutveckling därför också som ett huvudargument mot teorier om ett gudagivet språk.<sup>40</sup> I studiet av den europeiska poesin fick översättningar till tyskan en särskild betydelse. I det lyriska versmåttet och språkets utformning påstods den historiska utvecklingen ligga. Herder tolkade språkutvecklingen som samtidig med utvecklingen av det mänskliga förnuftet. Därför ansåg han att det var både möjligt och angeläget att hitta gamla lyriska språkformer för att illustrera hur olika folks karaktärer hade utvecklats. Naturlig utgångspunkt för honom var gamla episka dikter.

### **Folkvisesamling och nordisk mytologi**

Enligt *Musiken i Sverige* »förenades [i Sverige] den tyska romantikens teser om folkkulturen med stormaktstidens götiska idévärld. Här, liksom på kontinenten, var det främst i akademiska och litterära kretsar, som svärmeriet för det folkliga hade sin grogrund«. <sup>41</sup> Till dessa »litterära kretsar« hörde Götiska förbundet, »från början en vänkrets av unga akademiker och ämbetsmän«, som grundades år 1811.<sup>42</sup> Erik Gustaf Geijers och Arvid August Afzelius *Svenska folkvisor från forntiden* utkom i likhet med *Des Knaben Wunderhorn* i tre band, åren 1814–1818, med 160 folkvisetexter och över 90 melodier. Den musikaliska bearbetningen av dessa (i motsats till Armin och Brentanos publikation där sångernas melodier inte var nedtecknade) ombesörjdes av Uppsala universitets director musices Johann Christian Friedrich Haeffner (1759–1833).<sup>43</sup> Han hade 22 år gammal flyttat till Stockholm med en tysk musikutbildning i bagaget:

»I sin häffnerska harmonisering förvandlas folkvisorna till »romanser« för sång och pianoforte, väl avpassade för tänkta avnämare – en välbärgad, kulturhungrig borgerlighet.«<sup>44</sup>

## Myten »i intet folkslags sagor framträder hjältelivet så tydligt som i nordbons« fick på 1930-talet stor betydelse för nazismens historiemytologisering och hjältekult.

Götiska förbundets folkbildningsidéer, som deklarerades i dess tidskrift *Iduna*, hade länge inflytande på den svenska sångforskningens inriktning. De konkreta musikaliska samlingssträvandena formulerades av Geijer år 1811:

»I allmänhet talat, så borde väl skaldestycken, ingivna av kärlek till fornåldern, lämpligen finna rum i en skrift, vars föremål för det första är att väcka en sådan kärlek.«<sup>45</sup>

Detta ledde till en sorts musikalisk-ideologisk grund, som skulle få stort inflytande på bildningsidealet som det formulerades i Sverige även efter mitten av 1850-talet.<sup>46</sup> När *Iduna* skulle publiceras första gången år 1811 sammanfattade utgivaren Geijer Götiska förbundets medlemmars motivering på ett sätt som bär tydliga spår av Herders tankesätt. Att medlemmarna uteslutande var män förstärker bilden av en sammanslutning som byggde på en exkluderande syn. Nordisk sång och saga ansågs förmedla egenskaper som nordborna enligt medlemmarna i Götiska Förbundet hade sedan forntiden:

»Sådana äro till en del de betraktelser, som, ej länge sedan, föranlett bildandet av ett sällskap av män, förbundne genom lika tankesätt, ehuru ej alla litteratörer, likväl upplivade av samma nit för fosterlandets minnen, och övertygade att götisk ära och kraft bäst läras i de fäders skola, som på dessa egenskaper givit världen så lysande exempel. De drogos i synnerhet till bekantskap med nordens fornålder, emedan den som vill lära känna flodens lopp gärna söker källan; emedan fornåldern, som talar till oss i nordisk sång och saga [...], samt i nordisk gudalära, likväl till karaktären kan anses såsom förebildande i avseende på all nordisk historia, – (ty i intet folkslags sagor framträder hjältelivet så skarpt och kraftigt som i nordbons); – emedan den mer än någon annan kan anses som en egen tid; och slutligen, emedan den av alla vårt folkslags åldrar är den mest glömda, den mest vårdslösade och misskända.«<sup>47</sup>

Myten om att »i intet folkslags sagor framträder hjältelivet så skarpt och kraftigt som i nordbons« fick på 1930-talet stor betydelse för nazismens historiemytologisering och hjältekult. I denna ingick den fornnordiska kulturen som ett viktigt element för upphöjandet av den egna samtida »germanska«

kulturen samt för visionen om hur det så kallade »tusenåriga riket« i framtiden skulle gestaltas. Även svenska nazister har lagt ned stor möda på att konstruera samband mellan forntid och samtid. Folkvisor har i detta sammanhang betraktats som en sorts transportmedel för gångna tiders kultur och nordbornas egenskaper. Flitigt citerades ur *Eddan* i syfte att bekräfta den påstådda kontinuiteten:

»Som var och en förstår, är visan praktiskt taget lika gammal som människorösten och det är väl numera endast den judiske professorn H. Schück<sup>48</sup>, som tror, att germanerna gått tysta och ej haft några folkvisor, förrän de träffade på fransmän. Så läsa vi t. ex. i *Snorres kungasagor*: »När konungen red genom byn, hörde han ur ett hus fager sång [...] [E]n kvinna stod vid kvarnen och sjöng förunderligt väl, under det hon malde«. Vi se således, att sången redan då beledsagade arbetet hemma.«<sup>49</sup>

Att den nazistiska hjältekulten – med den frivilliga hjältedöden för nationalistiska ändamål i sin extremaste form – i sin tur gav upphov till denna positiva värdering av den fornnordiska diktningen berodde möjligtvis också på att den gick att tolka på många olika sätt. En sammanfattning av den fornnordiska litteraturens innehåll kunde låta på följande sätt:

»Den centrala platsen intager i hjältediktningen besjundandet av de stora karaktärsbildande egenskaperna hos människan. Den unge hjälten i sin högspända idealism, utan annat mål än ära, grym och ädelmodig, och som späner [sic] sin båge så högt att den brister och han själv finner en tidig död är den ständigt återkommande gestalten. [...] Grundtankarna i denna hjältelitteratur är ej säregen för denna tid. De egenskaper vilka utgjort drivkraften i livet då är gemensam för hela den nordiska historien. Djärvhet, stolthet, ärlighet och förakt för mängden – finns någon nordisk skald utan dessa egenskaper! Vad som gör att vi älska dessa människor och detta liv är dess friskhet och dess uppriktighet. Där finns inget av sjuklighet och livströtthet. [...] Och endast vad som är starkt och friskt i naturen får leva och har rätt att leva. Det sjukliga och undermåliga trampas ner. Det är denna princip som lever i naturen och som gör denna stor och rik. [...] När livet idag går till att rasera ett döende och sjukligt system är den svenska ungdomen dess redskap. Och vi har blivit det genom att erkänna och leva efter den enklaste av alla sanningar, vilken dock har varit svårast för människorna: Du själv är intet, Ditt folk är allt.«<sup>50</sup>

När folkmusiken skulle positioneras skapades ett samband med den svenska kulturens utveckling i och med påståendet »[v]årt spelmansarv är ett stycke svensk kultur, skapad av bygdens hängivna söner till arbetets ära och skönhetens

glädje«<sup>51</sup>. Förutom folkmusikens historisering och vissa försök att definiera den blev själva folkbegreppet ett återkommande nyckelbegrepp som användes flitigt av de flesta nazister och laddades med olika innehåll och tolkningar. Herdergenerationens tänkare och den efterföljande nationaliseringen av kulturen under 1800-talet bidrog till folkbegreppets genombrott i början av 1900-talet. Nazisterna blandade ihop folkbegreppet med föreställningar om olika människoraser och påstådda medfödda egenskaper. De trodde att dessa kunde bero på regionala (hembygdens) förutsättningar vilket ledde till påståenden om kulturens och musikens ras- och naturbundna upphov:

»Ras och miljö äro således de huvudbetingelser, under vilka den nationella konsten framträder. All folklig konstproduktion blir därför ett omedelbart uttryck för folkkaraktären, ett resultat av betingelsernas samverkan.«<sup>52</sup>

Dessa Blut und Boden-tankar har flitigt spridits av svenska nationalsocialister och funktionaliserats i syfte att förändra bland annat skolpolitik och undervisningsinnehåll:

»Så länge människan var knuten till jorden var kulturen äkta och därmed i djupaste mening sedlig. [...] Nationalsocialismen definierar kultur [...] sålunda: ›Kulturen är det egna folkets och den egna rasens viljande och längtan uttryckt i konstnärlig form.« [...] De kräftsvulster som uppkommit på vårt kulturliv är det vår plikt att bortrensa. [...] Skollivets tyngdpunkt bör läggas på karaktärsdanningen och personlighetens förädling. Uppfostrans mål liksom alla andras kulturella verksamhetsgrenars måste vara att ge människorna en bestämd levnadsstil med rötter framför allt i rasstoltheten.«<sup>53</sup>

Det år 1934 grundade Samfundet Manhem anslöt sig i sina stiftelseurkunder till »den götiska traditionen« och karakteriserade Götiska förbundets första ledare Geijer som »stamgöte« och förankrade den »nygötiska samfundstanken« i Manhem historiskt:

»Enkelhet och renhet i seder och tänkesätt hade varit stamfädernas styrka, frihet och mannamod deras ära. Med den sedliga kraften var den fysiska förenad. Varje äkta göt borde eftersträva att personligen vidmakthålla nordmannadygderna Tro, Kraft och Heder – det ursvenska mannaidealet enligt stamgöten Erik Gustaf Geijer – för att därmed bliva en föresyn för andra medborgare«. Detta nordiska ideal frammanade Geijer i odödliga sånger.«<sup>54</sup>

Stiftelseurkunden är en uppräkningslista av bland annat rassistiska och andra typiskt nazistiska förklaringsmodeller över nordbornas och speciellt svenskarnas positiva egenskaper och anlag. Musik förekommer bland annat i form av den kända

symfonimetafören, där alla världens folk ska spela »det instrument som de är utvalda för«:

»I en tid, då utländska andliga modeströmningar av ofta tveklaktigt värde kraftigare än någonsin svalla in över vårt land, är det av största vikt, att vi taga vara på och främja utvecklingen av vår bästa svenska egenart, sådan den under årtusendenas lopp danats genom organisk samverkan mellan våra rasanlag, vårt lands naturförhållanden och de värdefulla yttre kulturinflytelser, som i ständig följd nått upp till vår nord. Vårt släktes slutmål kan icke vara, att alla folk skola lära sig spela en och samma melodi på samma slags pipa utan varje folk fullkomnar sitt egenartade instrument och sin färdighet att bruka det så, att mänsklighetens stora orkester därigenom blir allt rikare, fulltonigare och mera harmonisk. [...] Vi önska att verka efter förmåga för kulturen och att få leva enligt vår naturgivna egenart. Vårt folk måste därför fredas för främmande övergrepp. [...] Vår tids upptäckt av den nordiska rasens själ är av revolutionerande betydelse. [...] Alltnog: svenskens kynne är nordiskt. Detta är ett med blodet och marken givet organiskt förhållande, en naturlag, som ingen utan att vålla skada överträder.«<sup>55</sup>

Till Manhems stiftare hörde flera musikaktörer, däribland musikdirektörerna Sixten Damm, Ejnar Eklöf och John Nordquist, violinisten Evert Gustafsson, organisterna Gunnar Hahn och Östen Rystedt, musikläraren John G. Lindahl och kapellmästaren Birger Sahlberg. Dessutom hade Manhem inrättat ett så kallat »odlingsråd«, där musikdirektören Hjalmar Torell ingick. »I syfte att främja den konstnärliga smakens utveckling i en för svenskt kynne naturlig riktning«<sup>56</sup> inrättades en stipendieverksamhet, där exempelvis år 1935 påfallande många musikaktörer hade fått Samfundets stöd. Tonsättaren Josef Eriksson var »innehavare av Manhems stipendium i nationell, svensk tondikt«, Hjalmar Torell »för studier i Tonika-Do« och »social musikverksamhet i Tyskland«, Gunnar Hahn »i svensk, nationell och folklig musik, komposition och instrumentation«, Evert Gustafsson »i nationell, svensk folkmusik, främst för upptecknandet av svenska folkmelodier efter icke notkunniga bygdespelmän«, Sven Erik Jacobsson »i nationell, svensk sång«, Anna Östman »i nordisk folkmusik och folkvisedans«, Eina Danielsson och Margit Appelgren »av juniorstipendium i nationell svensk sång, musik och gymnastik«.<sup>57</sup> Förutom begreppen »nationell« och »folklig« fick även det »nordiska« i national-socialismen från officiellt håll en uteslutande positiv innebörd, vilken inte minst grundades på rasistiska teorier, som de hade formulerats av Hans F. K. Günther<sup>58</sup> och Alfred Rosenberg<sup>59</sup>.

Under 1800-talet förknippades begreppet nordisk i tysk-



språkiga länder med en allmän romantisk föreställning om naturskönhet och nordbornas förmenta renhet. Senare användes begreppet »nordisk« mer som en avgränsande term gentemot det »icke-nordiska« för att markera det man såg som »artfrämmande«. Som Birgitta Almgren skriver:

»hade Norden blivit en projektyta för en tysk längtan efter styrka, skönhet och renhet. Begreppen ›tysk‹, ›germansk‹ och ›nordisk‹ användes i ökande grad som positivt konnoterade, semantiskt obestämda synonymer, som en sorts flytande signifikanter inom den nationalsocialistiska diskursen.«<sup>60</sup>

Även om begreppet nordisk ofta användes otydligt har det icke desto mindre blivit föremål för mer specifika definitioner.

### Nordisk musik

Det finns många exempel på att begreppet nordisk även på musikens område fick en högkonjunktur i Tyskland under nazistdiktaturen. Det mest exponerade var kanske Abteilung für nordische Musik (enheten för nordisk musik) inom SS forskningsenhet »Ahnenerbe«. Där försökte man att bland annat med run- och symbolforskning bevisa konkreta släktförhållanden och det germanska ursprunget i Norden.<sup>61</sup> Det har i forskningen påpekats att institutionerna och nyckelpersoner i Nazityskland inte alls var eniga om hur nationalsocialismen skulle gestaltas och genomföras. Det ledde i sin tur till konkurrens och maktkamper institutionerna och personerna emellan.<sup>62</sup> Klaus von See påpekade i början av 1980-talet att det egentligen inte fanns någon enhetlig nationalsocialistisk världsåskådning, vilket blev mest synligt på kulturområdet:

»Faktiskt finns det ju ingen egentlig världsåskådning, ingen i sig koherent, kompakt teori som skulle kunna kallas för nationalsocialistisk. Till och med centrala begrepp som ›ras‹ och ›nordisk‹ definieras olika, otydligt eller inte alls. Det som finns kvar är endast ett diffust konglomerat av sedan länge kända idéer och därmed även – vilket är märkvärdigt i en diktatur – ett konfliktfyllt virrvarr av olika stats- och partiinstanser, speciellt på det kulturpolitiska området.«<sup>63</sup>

Men hur kunde dessa olika försök till definitioner se ut när det gällde »nordisk musik«?<sup>64</sup> Den tyska betydelsen och användningen av »nordisch« kan inte entydigt översättas med »nordiskt«, och då avse Norden som geografisk region. »Nordisch« används betydligt bredare även när det gäller musiken. »Nordische Musik« kan och kunde vara något mycket vidare än musik från Norden. Ett konkret exempel är det anförande som musikkritikern Fritz Stege i den nazistiska

## Wagners musikaliska prestationsförmåga kunde endast härledas ur » en vilja [...] som bara den nordiska människan kunde frammana «.

tidskriften *Völkischer Beobachter* höll år 1935 på temat »über nordische Seele und nordischen Menschen«. <sup>65</sup> »Die nordische Musik« karakteriseras med bland annat begreppen kylig, ren, enkel, sträng och osentimental. Fritz Stege framhåller Johann Sebastian Bach som den största »nordische Meister«. Därefter nämns Wagner, Brahms, Franz Schubert och Robert Schumann och bland de samtida tonsättarna Hans Pfitzner. En möjlighet låg alltså i att omtolka redan etablerad tysk musik och erkända tyska tonsättare eller musiker genom att tillskriva dem nordiska egenskaper. Fritz Metzler <sup>66</sup> härledde till exempel år 1934 det nordiska hos Bach i en musikstrukturell analys av isländska folkvisor. <sup>67</sup>

Eftersom dessa försök att bestämma det nordiska i den musikaliska strukturen inte var övertygande har andra skribenter försökt hitta och definiera nordiska egenskaper utanför själva musiken. Så beskrev Karl Grunsky <sup>68</sup> det nordiska hos Richard Wagner mer som ett positivt karaktärsdrag och ett transcendentalt moment än som ett musikaliskt element. Trots detta hade han år 1933 betecknat både kvartetten och symfonin som »den nordiska innerlighetens tyska genrer«. <sup>69</sup>

Grunsky definierade Wagners arbetsprocess under komponenterandet som »äkt nordiskt«. Han menade att Richard Wagners musikaliska prestationsförmåga endast kunde härledas ur »en vilja [...] som bara den nordiska människan kunde frammana«. <sup>70</sup>

Förutom att Wagnerkulten i nationalsocialismen syftade till det sublima <sup>71</sup>, användes »det nordiska« – i förening med »det tyska« – bland annat till att tillskriva eller fränkänna någons konstnärliga färdigheter över huvud taget. Detta var även ett känt faktum i exilpressen, som en och annan gång kommenterade nazisternas mistag respektive diskrepansen mellan nazisternas officiellt propagerade konstnärliga krav och verkligheten.

Under rubriken »Även den ›nordiske‹ Brahms en icke-ariet« gav Adolf Lercher i *Pariser Tageblatt* uttryck för sin skadeglädje när han skrev:

»Samtidshistoriens bästa skämt var dock, när naziregeringen helt plötsligt ställde in Brahmsfesten i Hamburg i maj förra året. Detta efter att det hade visat sig att farfadern till denne musiker, som i alla musikhistoriska verk nämns som en prototyp för den ›nordiskt kärve tyske musikern«, hade lystrat till

namnet Abraham, och att de nordisk-frisiska tonerna endast är val- men inte artbesläktade.«<sup>72</sup>

Citatet innebär dock ingen objektiv redogörelse av händelsen som hade ägt rum år 1933, eftersom det byggde på ett rykte som hade spritts i samband med festförberedelserna. Brahmsfesten hade genomförts av nazisterna efter att redan aviserade judiska musiker hade avbokats och bytts ut mot icke-judiska. Bland de första var »de kända musikerna Rudolf Serkin och Sabine Kalter – men även den skarpa nazimotståndaren Adolf Busch och hans Busch-kvartett. I stället spelade bland annat Elly Ney och Havemann-kvartetten under ledning av just Gustav Havemann«.<sup>73</sup> Brahmsfesten hade av nazisterna utsetts till att bli en »Riks-Brahmsfest« (Reichs-Brahmsfest) och betecknades som det första stora kulturpropagandistiska tonsättarfirandet efter makttillträdet år 1933. Att någon kunde tillskrivas eller fränkännas konstnärliga färdigheter med hjälp av begreppet nordisk var ett resultat av rasteoriernas inflytande på musiktolkningen.

### **Rasteoriernas inflytande**

För att visa hur det »nordiska« kunde tolkas inom den nazistiskt influerade musikkursen – utöver den allmänna beteckningen för »de nordiska länderna« – kommer i det följande Wilhelm Heinitz att stå som exempel. Heinitz hade år 1934 fått titeln professor och var verksam inom nygrundade Forschungsabteilung für Vergleichende Musikwissenschaft (forskningsavdelningen för jämförande musikvetenskap) vid fonetiska laboratoriet vid Hamburgs universitet.<sup>74</sup> I en artikel från 1938 pekar titelns utformning på hans programmatiska inriktning vad gäller »det nordiska«. Under den dikotomiserande rubriken »»Musik des Nordens« oder, »nordische Musik«?» (»Nordens musik« eller »nordisk musik«?) framförde han absurda biologistiska påståenden om sambanden mellan kompositionsprocessen och den musikaliska upplevelsen. Enligt honom var det inte kulturellt eller historiskt betingade faktorer som avgjorde om musik var »nordisk« eller ej utan biologiska:

»Låt mig höra, hur denna musik berör mig på ett direkt kroppsligt sätt, så ska jag berätta för dig, genom vilken kombination av kroppslig spänning och avspänning upphovsmannen har kommit fram till just denna gestaltning och vilka landskapliga, klimatiska och biologiska bindningar just denna upphovsmans rörelse uppvisar.«<sup>75</sup>

Samtidigt levererade Heinitz sin bild av en »nordisk musiker«, som kommer att »[skap] på ett rakt och starkt, kyskt,

oförbleknat och osentimentalt, egensinnigt och envist [...] sätt, om han vill ge det, som motsvarar hans klimat och landskap«<sup>76</sup>, för att sex år senare komma fram till den universalistisk-rasistiska tesen:

»Så kan vi alltså beteckna resultaten av alla mänskliga rörelser, alla profana eller kultisk-kulturella verkmanifestationer från vilken tid som helst, som nordiskt eller icke-nordiskt präglade allt beroende på resultaten för deras »fysiologiska resonans«.«<sup>77</sup>

Sedan juni 1936 var alla professorer och andra anställda vid tyska universitet och högskolor tvungna att ansöka om tillstånd, när de skulle resa utomlands för att till exempel hålla föredrag.<sup>78</sup> För Heinitz' vidkommande godkändes en sådan resa år 1936, där han på uppdrag av »Nordische Gesellschaft i Lübeck i oktober samma år [höll ett] föredrag om Richard Wagners Mästersångarna i Köpenhamn, Odense, Århus, Randers och Ålborg«.«<sup>79</sup>

Att det var just tidskriften *Der Norden* som erbjöd ett lämpligt forum för sådana uttalanden är inte förvånande. Tidskriften gavs ut av Nordische Gesellschaft (NG), en av organisationerna som skötte det konstnärliga utbytet mellan det nationalsocialistiska Tyskland och de nordiska länderna.<sup>80</sup> Samtidigt konkurrerade organisationen med Deutsch-Nordische Gesellschaft i Hamburg och i viss mån även med Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes i Berlin om att på det kulturella planet fungera som enda kontaktorganisation med de nordeuropeiska länderna. Nordische Gesellschafts verksamhet omfattade kulturverksamheter i Norden men annars huvudsakligen olika arrangemang som genom ett flertal lokalkontor var väl förankrade i hela Tyskland. Konserter med så kallad »nordisk« musik och inbjudningar till nordeuropeiska musiker att komma till »Tredje riket« var en viktig del av verksamheten. Samfundets tidskrift tjänade dels som kulturellt propagandainstrument, ofta med hjälp av olika kända skribenter, dels som ett informationsblad med fokus på musikaliska arrangemang och radioinslag. Man anmälde och recenserade också andra nordeuropeiska tidningar och tidskrifter. Eftersom samfundet efter Alfred Rosenbergs »Gleichschaltung« från år 1933 skulle få en ny styrelse, kom frågan upp, vem som skulle kunna sköta tjänsten på – i nazistisk mening – bästa sätt. Av olika dokument på Bundesarchiv i Berlin framgår, att det inte rådde någon tvekan om organisationens egentliga rasistiska syfte, men att detta i möjligaste mån skulle undanhållas offentligheten:

»Idén att göra professor Günther<sup>81</sup> till ordförande syntes Dr

Timm vara en smula farlig eftersom Nordische Gesellschaft, som till största delen var tvunget att arbeta i hemlighet, i detta fall skulle tvingas in i en riktning, som organisationen visserligen arbetar i men som skulle kunna vara till nackdel om den blev offentlig.«<sup>82</sup>

Trots att Günther inte blev samfundets ordförande, så var det inte att ta miste på, att organisationen – och med den tidskriften *Der Norden* – efter år 1933 användes till att sprida den så kallade »nordiska tanken« som en rasistisk föreställning om »Norden«. Den »nordiska tanken« stod under den nazistiska eran för en kultursyn härledd ur ett rasistiskt tänkande. Den mytologiserade Norden fungerade som en samlingsföreställning om det som nazisterna eftersträvade: »manlighet«, »styrka«, »djärvhets«, »germanska rötter« etcetera, i kulturell och politiskt hänseende.<sup>83</sup> Begreppet hade präglats på 1920-talet och rasteoretikern Hans F. K. Günther hade med sin publikation *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen* från 1925 befäst tolkningen av begreppet.<sup>84</sup> I sin kärna definierades den som tanken om den sunda nordiska människan som förebild för urvalet av dem och gav en bild av vilka tyskar som hade de rätta anlagen för att kunna kallas tyskar.<sup>85</sup>

Med en upplaga på 3000 utkom *Der Nordische Aufseher* år 1934 (namnbyte till *Der Norden* fr. o. m. år 1935) i sin nya gestaltning och dess inriktning var mycket tydlig. Berlins polischef von Lewetzow riktade där i egenskap av chef för Berlinavdelningen ett hälsningsord till läsarna:

»Känslan av ett evigt rådande blodsförbund mellan vårt folk och den nordiska rasen ska återigen leva upp genom vård och omsorg av de kulturella förbindelserna mellan oss och de nordiska folken. Nordische Gesellschaft har underordnat sig denna rasanke [...]. I enlighet därmed vill vi sträcka ut vår hand över Östersjön för att hälsa våra nordiska bröder.«<sup>86</sup>

Utgivaren Ernst Timm fyllde på dessa tankar i artikeln »Nordischer Gedanke – Nordisches Land« med försvar för nazismens mål och inriktning:

»Man måste förstå, att den nationalsocialistiska revolutionen inte har varit en godtycklig handling utan en akt av självbesinning och nödvärn i sista ögonblicket. Men självbesinning betyder insikt i det egna folkets lagar. [...] Redan den mest ytliga undersökning kommer fram till att denna det tyska folkets plötsliga självinsikt blev nödvändig på grund av att det kulturella ursprunget och den sociologiska sammanhållningens egna lagar var övertäckta av sydliga inflytanden på ett otillbörligt sätt. Judiska och kristna, etruskiska och hellenistiska, egyptiska och arabiska inflytanden har under loppet av nästan två

årtusenden lagt lager på lager ovanpå folkets egentliga kärna.«<sup>87</sup>

Argumentationen avslutades med att Tyskland borde se sig om efter länder och etniska grupper som »icke i samma grad [som Tyskland] hade drabbats av olyckan att ha utsatts för främmande kulturers imperialism.«<sup>88</sup> Den så kallade kulturella »Überfremdung« var ett av nazismens dogmatiska argument. Motpolen skulle vara de nordeuropeiska länderna som ansågs ha en mera obruten och »oförvanskad« kulturell tradition. På det musikaliska området betraktades folkvisorna som bärare av denna tradition. Det är därför inte överraskande att folk-musikforskningen fick ett uppsving på 1930-talet. Även om Wilhelm Heinitz inte hade varit konsekvent nog att utelämna klimatläran ur sin argumentation fanns dock andra, som till förmån för rasistiska idéer betonade klimatets irrelevans för olika musikgenrer. Fritz Metzler försökte år 1935 funktionalisera skillnaden mellan samiska och svenska sånger och angav rasskillnader som enda möjliga orsak. Därigenom gav han vetenskaplig legitimitet åt rasism:

»Den som fortfarande tror att skillnaden mellan steiriska och isländska folkvisor eventuellt skulle kunna motiveras med landskap eller klimat i stället för med ras, kommer att inse att detta förklaringsförsök är fullkomligt ohållbart på grund av den djupgående olikheten mellan svenska och lapska sånger å ena sidan och det harmoniska och melodiska släktskapet mellan lapska och steiriska sånger å andra sidan. [...] Dessa lapska sånger avviker på varje sätt så mycket från de svenska (och norska) att ett annat förklaringsförsök än rasen över huvud taget inte kan komma på tal.«<sup>89</sup>

Rasteoretikernas formuleringar och tankemodeller hade alltså inflytande på musikedkursen, dock inte i alla avseenden. Adolf Seifert var chef för det tyska folkbildningsverkets musikskola i Stuttgart och dessutom NSDAP:s distriktsmedarbetare vid den raspolitiska myndigheten i Württemberg-Hohenzollern. År 1940 använde han i sin argumentation det vetenskapligt gängse arbetssättet att införliva och omtolka mycket gamla diskurser i syfte att styrka sina samtida nationalsocialistiska musikaliska påståenden:

»Mot detta talar även de medeltida skalornas släktskap med grekernas tonsystem; även de var ett folk med en i hög grad ursprungligen nordisk kultur. Visserligen stod även grekerna i ett andligt utbytesförhållande med orienten. Enligt den senaste forskningen verkar det trots detta snarare ha varit så att det grekiska folket under sin blomstringstid gav nordiskt andligt gods till orienten, och inte att det skulle ha mottagit mycket därifrån.«<sup>90</sup>

Andra nazister drömde om »att det tyska musiklivet går mot

en tidsålder som kommer att göra anspråk på en ärofull plats i historien som Tysklands nordiska tidsålder«.91 Begreppet »nordisk« spelade alltså en viktig roll i nationalsocialistiska föreställningar vid tolkningar av 1930-talets musikliv. Det öppnade för rasistiska musiktolkningar liksom själva begreppet nordiskt blev föremål för både om- och nytolkningar, vilket kan medföra att 1930-talets texter även för dagens forskare ibland är såväl tvetydiga som svårtolkade.

### Musikvetenskaplig legitimering

Nazisterna var inte först med att försöka definiera vad »tysk« respektive »nordisk« musik var, men det är påfallande hur även musikvetare lät sig ledas i regimens band i syfte att bevisa den tyska musikens överlägsenhet över andra nationers. Att försvara ett förment tyskt kulturellt överläge var en målsättning bland många andra nazistiska målsättningar. Ibland sammanföll det med ett redan etablerat nationalistiskt och reaktionärt sätt att resonera bland väletablerade musikvetare på universiteten. Ett exempel är Hans Joachim Moser som år 1933 avskedades från alla sina befattningar. Moser föddes i Berlin år 1889 och återkom till Berlin år 1919 efter sina musikstudier i Leipzig. I Berlin arbetade han som musikvetare och lärare samt direktör vid Hochschule für Musik och vid Akademie für Kirchen- und Schulmusik (högskolan för kyrko- och skolmusik). Åren 1931–1933 var han ansvarig utgivare för tidsskriften *Zeitschrift für Schulmusik*. År 1936 blev han medlem i NSDAP och försörjde sig åren 1940–1945 på olika arbetsuppgifter för musikavdelningen inom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Rikministeriet för folkupplysning och propaganda, RMVP). Moser var direkt underställd propagandaministern Joseph Goebbels. Musikavdelningen hade tillsyn över fyra underavdelningar som styrde och övervakade konsertväsendet, framförandet och komponerandet av tysk musik inom- och utomlands, liksom att musikbearbetningar skedde efter ideologiska principer. Moser var verksam i de två sistnämnda. Så sent som år 1949 publicerades ett marginellt förändrat eftertryck av Mosers då elva år gamla upplaga av *Kleine deutsche Musikgeschichte*, där han försökte åstadkomma en definition av den tyska musikens särdrag:

»Sammanfattningsvis ska frågan diskuteras om det går att hitta kännetecken (och i sådana fall vilka) som gör att våra verk inom tonkonsten kan identifieras som tyska och som skiljer dessa från andra folks musik. [...] Nu är det emellertid så, [...] att begrepp som melodityp, takt, meter, rytmiska

figurer, synkoper knappast visar på entydiga nationella skillnader: dessa ligger långt mera i själva harmoniserings sättet, och ännu mer i det svårfattbara området av klangfärger, i det smårytmiska föredragssättet. [...] Detta är alltså visserligen faktiska kännetecken, men de står bakom notbilden, [...] de låter sig endast läsas mellan raderna som de nationella tonidomens egendomligheter bortom de respektive talspråken. [...] Bevisligen är det fråga om kännetecken på den lägsta nivån i den musikalisk-fonetiska världen [...]. Det som står bakom eller över den som dess egentliga upphov, som delkrafternas igångsättare, är den andliga totalitet, den gemensamma världs- och livskänslan, som uppstår ur rasmässiga och historiska händelser och som kommer samman i miljontals individer, i hundratals stamgrupper och som binder ihop folkets alla medlemmar till en kulturell enhet. Liksom den bestämmer över den tyska folkkaraktären i många avseenden [...] så framhäver den den även på konstens område gentemot alla de andra folkens företrädare. Vi vill i konsten inte [uppnå] det fysiska utan det metafysiska, inte det som är bekvämt nära utan den fjärran idén, inte den listiga vakenheten utan den barnsliga drömmen, inte den trolösa bluffmakarens förtrollande händighet utan även i skenet av den konstnärliga leken den bittra allvarskänslan inför den slutgiltiga meningen.«<sup>92</sup>

Eftersom Moser avsattes från sina universitetsbefattningar efter påståenden om att han hade judisk börd, bortsåg även den annars mycket kritiska Fred K. Prieberg från att beteckna honom som nazivänlig. Å andra sidan finns tillräckligt många dokument som visar hur Moser efter år 1938 anpassade sig till nazistiskt språkbruk. Kanske desto mer för att han hade kritiserats för att ha nämnt Felix Mendelssohn-Bartholdy och Joseph Joachim som viktiga aktörer inom den tyska musikhistorien i sin *Kleine deutsche Musikgeschichte*?

»Annorlunda är enligt min åsikt fallet med Felix Mendelssohn och Joseph Joachim, som knappast kan räknas till de främmande folkens »Fremdvölkisch« musikhistoria i samma grad som de tidigare nämnda personerna av samma ras. [...] Om även dessa två praktiskt tagit faller bort för Tyskland sedan 1933, så i alla fall snarare på grund av den statspolitiska nödvändigheten inför judendomens totala ansvar för tidigare försök att överta tysk kultur »Überfremdung«, än på grund av att dessa verk och deras praktisk-sceniska arbete absolut inte skulle äga något värde.«<sup>93</sup>

I motsats till Wilhelm Furtwängler deklarerade Moser inte öppet sina musikvetenskapliga åsikter, utan lindade in dem med förhoppningen att de skulle få officiellt godkännande. Furtwängler hade så tidigt som i maj 1933 skrivit ett brev till



## *I sin nyaste bok »Musikhistoriens lärobok« lyser liberalen och judevännen klart igenom. Ett samarbete med Moser kommer under inga omständigheter på fråga för vår del.*

Goebbels, där han varnade för en avsevärd musikalisk kvalitetsförlust om stora konstnärer av judisk börd inte fick bidra till musiklivets utveckling framöver:

»Det måste därför tydligt sägas, att män som Walter<sup>94</sup>, Klemperer<sup>95</sup>, Reinhardt<sup>96</sup> och så vidare även i framtiden måste komma till tals i Tyskland med sin konst, liksom Kreisler<sup>97</sup>, Huberman<sup>98</sup>, Schnabel<sup>99</sup> och andra stora instrumentalister av judisk ras. Rättvisan kräver till slut av oss tyskar, att vi bör påminna oss själva att vi en gång hade en av de största violinisterna och pedagogerna av tysk-klassiskt format i Joseph Joachim och till och med en stor tysk kompositör i Felix Mendelssohn – för Mendelssohn hör till den tyska musikhistorien.«<sup>100</sup>

För Mosers vidkommande fanns det enskilda personer, till exempel Herbert Gerigk, som angav Moser. Gerigk var själv musikvetare och redaktör och bland annat ansvarig utgivare av tidskriften *Die Musik* samt musikkritiker i *Völkischer Beobachter*. Båda tidskrifterna var starkt nazistiskt influerade. Samtidigt var Gerigk verksam i Nationalsozialistische Kulturgemeinde och organisationens Kulturpolitisches Archiv. I ett utlåtande från år 1936 förnekade Herbert Gerigk med eftertryck samarbete med Moser på grund av att,

»hans åsikter grundar sig inte på samma världsåskådning som våra, även om han av konjunkturella skäl har genomgått en viss förvandling. I sin nyaste bok »Musikhistoriens lärobok« lyser liberalen och judevännen klart igenom. Ett samarbete med Moser kommer under inga omständigheter i fråga för vår del.«<sup>101</sup>

Ändå var Hans Joachim Moser verksam som generalsekretärare i Riksmyndigheten för musikbearbetningar från år 1940 när myndigheten inrättades på initiativ av Goebbels.<sup>102</sup>

### **Institutionalisering**

Denna myndighet fungerade som statlig uppdragsgivare för olika musikaliska verk. Ett av dess uttryckliga syften var att skapa stora operor för efterkrigstiden. Heinz Drewes, som åren 1937–1944 var ledare för musikavdelningen vid RMVP, berättade år 1943 att myndighetens inrättande även syftade

till att förbereda efterkrigstidens kulturella tyska dominans på operaområdet i ett då, förväntat, mycket större Tyskland:

»Idén bakom grundandet var å ena sidan att den tyska musikrepertoaren har erfarit en viss inskränkning på grund av att många utländska, judiska eller på annat sätt inte längre aktuella stycken har fallit bort. Å andra sidan förutsågs det, med tanke på att de tyska kulturorkestrarnas antal har ökat sedan krigets inledning på grund av det stortyska rikets territoriella tillväxt, att även antalet större operahus kommer att öka. Om man därför skulle sörja för deras repertoar var detta en kulturell planering som behövde initieras redan under kriget.«<sup>103</sup>

Exempel på sådana uppdragsverk var Hans Eberts »Florian Geyer« (1943) med libretto av Josef Gregor och Georg Böttchers »Das Bauernerbe«, en bondeopera från 1943–1944. Av Hans Joachim Mosers rapport från år 1943 till RMVP framgår att verksamheten med sammanlagt 28 statliga uppdrag med nya verk och sju bearbetningar av äldre verk hade kostat Riksmyndigheten 225 000 Riksmark.<sup>104</sup> I en annan verksamhetsöversikt från samma år framkommer att enskilda musikverk manipulerades i syfte att anpassas till den nya politiken:

»Ett och annat verk utspelade sig i en miljö som idag är politiskt önskad och det blev alltså nödvändigt att byta miljö på ett lämpligt men obemärkt sätt. Vi flyttade Millöckers »Betelstudent« från August den starkes Krakow till Prinz Eugens Breslau, och av Nedbals »Polenblut« blev en »Erntebraut« som utspelade sig i Sudetlandet.«<sup>105</sup>

### **Riksmusikkammarens inrättande**

Redan i november år 1933 hade Reichsmusikkammer (RMK) inrättats som en enhet under propagandaministeriet och som ett av de sju fackförbunden för musik, teater, bildkonst, litteratur, film, radio och press. Alla musikaliskt aktiva i Tyskland skulle förenas under ett gemensamt institutionellt tak. Sedan 1920-talet hade diskussioner inom musikaliska kretsar såsom i Allgemeiner Deutscher Musikverein (Allmänna tyska musikföreningen) och senare i Kampfbund für Deutsche Kultur (Kampföreningen för befrämjande av tysk kultur) krävt en sådan institutionell samling.<sup>106</sup> Men först nu genomförde regimen denna förändring i stor skala och kunde därför även räkna med ett visst stöd från föreningshåll. Samtidigt erbjöd denna likriktning av musiklivet en möjlighet för nazisterna att utesluta oönskade musikaliska föreningar eller personer. Så skedde till exempel med arbetarmusikföreningarna nära SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands) och KPD

(Kommunistische Partei Deutschlands) och alla så kallade »icke-ariska« musikaktörer. Riksmusikkammarens organisatoriska struktur var hierarkisk och bestod av sju huvudavdelningar vari hela det tyska musiklivet skulle anpassas. Dessa var:

- A. Berufsstand der Deutschen Komponisten  
(De tyska kompositörernas yrkeskår)
- B. Reichsmusikerschaft (Riksmusikerkåren)
- C. Amt für Konzertwesen (Byrån för konsertväsendet)
- D. Amt für Chorwesen und Volksmusik  
(Byrån för körmusik och folkmusik)
- E. Deutscher Musikalien-Verleger-Verein  
(Tyska musikförläggareföreningen)
- F. Reichsverband der Deutschen Musikalienhändler  
(De tyska musikhandlarnas riksförbund)
- G. Arbeitsgemeinschaften (Arbetsgrupper).<sup>107</sup>

Med vissa modifieringar bestod strukturen fram till år 1945. Musikvetaren Friedrich Welter berättar i sin *Musikgeschichte im Umriß* år 1939 med tydligt nazistiskt språkbruk om Riksmusikkammarens inrättande år 1933 och dess konsekvenser för musiklivet:

»En rad organisatoriska åtgärder gick hand i hand med denna inre uppbyggnad. Utplånandet av judendomen som bärare och spridare av tysk kultur, undanröjandet av tidigare, om än så länge existerande musikförbund och deras ombildning till en organisation under en enhetlig ledning var liktydigt med att eliminera utmattande konkurrenskamper och kraftsplittringar. Av mer än 150 mot varandra kämpande förbund skapades riksmusikkammaren [...].«<sup>108</sup>

Åren 1933–1935 var Richard Strauss RMK:s första ordförande och efterträddes av Peter Raabe, efter förfrågan från Joseph Goebbels trots att Raabe redan var pensionerad.<sup>109</sup>

Eftersom medlemskap i fackförbunden var obligatoriskt ger medlemsunderlaget en god bild av hur många som var musiker i Tyskland under denna tid. I Riksmusikkammarens första avdelning (Yrkesgruppen av tyska kompositörer) ingick 2123 medlemmar. De så kallade riksmusikerna uppgick till 72 500, ungefär samma siffra som för dem som ingick i konsertväsendet. Den största gruppen utgjorde dock avdelning D. där minst 1,5 miljoner amatörmusiker ingick varav en stor mängd körsångare. Dessa togs inte upp som enskilda medlemmar utan ingick i sina respektive föreningars medlemskap i riksmusikkammaren. Ändå var det första gången i det tyska musiklivets utveckling som alla musikaliskt verksamma – inte bara yrkesmusiker och kompositörer – institutionellt inbegreps i samma

statliga struktur, med samma mål att utöva »tysk musik«.

Den nationella politiska kontrollen av musiklivet resulterade i förtryck, likriktning och manipulation. Å andra sidan ville man utåt och framförallt i utlandet ge sken av att Tyskland som kulturnation genom i synnerhet musiken var överlägsen andra nationer. Försök till att konstruera samband mellan den musikaliska utvecklingen och nationellt kulturellt värde var i och för sig inget nytt på 1930-talet. Tvärtom kunde nazisterna bygga på en tolkningstradition för nationella syften ända från 1800-talet.<sup>110</sup>

## Noter

- 38 Johann Gottfried Herder, *Volkslieder. Stimmen der Völker in Liedern*. Leipzig 1778–79, första uppl. andra utgåva, Hildesheim & New York 1981.
- 39 Wilfried Gruhn, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, 2:a rev. och utv. uppl., Hofheim 2003.
- 40 Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin 1772.
- 41 Leif Jonsson & Martin Tegen (utg.), *Musiken i Sverige*. Band III (Den nationella identiteten 1810–1920), Stockholm 1992, s. 55.
- 42 Jmf Frauke Hillebrecht, *Skandinavien – die Heimat der Goten? Der Götizismus als Gerüst eines nordisch-schwedischen Identitätsbewußtseins* (Arbeitspapiere »Gemeinschaften«; 7), Berlin 1997.
- 43 Haeffner beskrivs i svenska musikvetenskapliga publikationer bl.a. som »svensk tonsättare och kyrkomusiker« (*Sohlmans Musiklexikon. Nordiskt och allmänt uppslagsverk för tonkonst, musikliv och dans*. Band 2. Stockholm 1950, s. 833) respektive »uppsalasångens arkitekt« (Leif Jonsson: *Ljusets Riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst* (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series; 11), Uppsala 1990, s. 51).
- 44 Jonsson & Tegen 1992, s. 60.
- 45 John Landquist (red.), *Erik Gustaf Geijer: Samlade Skrifter*. Ny utökad upplaga ordnad i tidsföljd. Del I. Essayer och avhandlingar 1803–1817, Stockholm 1923, s. 145.
- 46 Angående Geijers bildningsideal och pedagogiska åsikter se Lars Petterson, *Frihet, jämlikhet, egendom och Bentham. Utvecklingslinjer i svensk folkundervisning mellan feodalism och kapitalism, 1809–1860* (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Historica Upsaliensia; 168), Stockholm 1992, s. 43ff.
- 47 Landquist 1923, s. 144.
- 48 Johan Henrik Emil Schück (1855–1947) var litteraturhistoriker och professor vid Lunds universitet 1890–1898, vid Uppsala universitet 1898–1920 och dess rektor 1905–1918. Från 1913 fram till sin död 1947 var han medlem av Svenska Akademien.
- 49 J. A. Carlö, »Vår folkmusik«, *Nationell Socialism* 1935, s. 367.
- 50 Bertil Brisman, »Kulturlivet – en självbekännelse«, *Nationell Socialism* 1936, s. 223ff.
- 51 J. A. Carlö, »Spelmän och låtar«, *Nationell Socialism* 1936, s. 46.
- 52 Carlö 1935, s. 366.
- 53 B. B–n, »Konsten och folket. Vår kulturkamp«, *Den svenske Nationalsozialisten* 1 feb 1936, s. 5.
- 54 *Manhem. Opolitiskt samfund för svenskhetens bevarande i Sverige. Stiftelseurkund fastställt den 17 sept. 1934*, Stockholm 1934, s. 10. Till Samfundet Manhems utveckling och betydelse för svensk nazism se även Lena Berggren, *Nationell upplysning. Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria*, Stockholm 1999 och densamma, »Samfundet Manhem«, Karlsson 2000.
- 55 *Manhem* 1934, s. 19ff.
- 56 *Manhem* 1934, s. 46.
- 57 *Manhem* 1934, s. 46f.
- 58 Hans F. K. Günther, *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen*, München 1925.
- 59 Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930.
- 60 Birgitta Almgren, »Germanistik und nordische Träume in der Zeit der NS-Diktatur. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?«, i densamma (utg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?* (Södertörn Academic Studies; 11), Södertörns Högskola 2002, s. 100.
- 61 Se även Ursula Geisler, »Ur vårt svenska folkliga musikarv«. Tysk nationalsozialism och svensk musikkultur«, i Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006, s. 69.
- 62 Se t. ex. Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem* (Studien zur Zeitgeschichte; 1), 2:a uppl., München 2006.

- 63 Klaus von See, »Das ›Nordische‹ in der deutschen Wissenschaft des 20. Jahrhunderts«, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 1983:2, s. 11f.
- 64 Följande avsnitt har även publicerats på tyska i Ursula Geisler, »...was an Musik des Nordens nur nordisch maskiert ist.« Konstruktion und Rezeption ›nordischer‹ Musik im deutschsprachigen Musikdiskurs«, i Frank-Michael Kirsch & Birgitta Almgren (Hrsg.), *Sprache und Politik im skandinavischen und deutschen Kontext 1933–1945* (Schriften des Centers für deutsch-dänischen Kulturtransfer; 5), Aalborg 2003, 223–238.
- 65 Talet finns återgivet i CD-boxen *Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Originaltondokumente. Zusammestellt und kommentiert von Albrecht Dümling*. Eine POOL Musikproduktion GmbH, Berlin.
- 66 Fritz Metzler doktorerade enligt Fred K. Prieberg 1938 i Tübingen med avhandlingen »Die Tonalität und melodische Struktur des nordischen Volksliedes«. Jmf Prieberg 1982, s. 361.
- 67 Fritz Metzler, »Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied«, *Musik und Volk* 1934:1, s. 31f.
- 68 Enligt Prieberg var Karl Grunsky musikkribent i Stuttgart. Jmf Prieberg 1982, s. 58.
- 69 Karl Grunsky, »Das Nordische bei Richard Wagner«, *Die Sonne* 1933:2, s. 59. Till andra aspekter av Wagnerreceptionen i nationalsozialismen se den intressanta antologin av Saul Friedländer & Jörn Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, München 2000.
- 70 Grunsky 1933, s. 61.
- 71 Se till denna diskussion även Reinhold Brinkmann, »Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme«, i Friedländer & Rüsen 2000, s. 132ff.
- 72 Adolf Lercher, »Verbannte Musik. Verfemte Komponisten und Dirigenten«, *Pariser Tageblatt* 1934:62, söndagsbilagan, s. 3. Med uttrycket »val- men inte artbesläktade« avses att de var besläktade, men inte genom blodsband.
- 73 »Das ›Reichs-Brahmsfest‹ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation«, <http://www1.uni-hamburg.de/musik/exil/texte/brahmsfest.html> [20/8 2007]
- 74 Jmf Peter Petersen, »Musikwissenschaft in Hamburg 1933 bis 1945«, i Eckart Krause, Ludwig Huber & Holger Fischer (Hrsg.), *Hochschulalltag im Dritten Reich*, Berlin 1991, s. 625–640.
- 75 Wilhelm Heinitz, »›Musik des Nordens‹ oder ›Nordische Musik‹?«, *Der Norden* 1938:8, s. 272.
- 76 Heinitz 1938, s. 276.
- 77 Wilhelm Heinitz: »Musikdenkmale aus dem nordischen Raum«, *Der Norden* 1944:7, s. 151.
- 78 PAA/R 65628/Reisen deutscher Professoren ins Ausland/22 juni 1935.
- 79 PAA/R 65631/MF8127/Reisen deutscher Professoren ins Ausland\_1936–1937/1 okt 1936.
- 80 Nordische Gesellschaft grundades 1921 ursprungligen i syfte att stärka de ekonomiska och kulturella kontakterna mellan Lübeck och Östersjölanderna. Organisationen stod under Alfred Rosenbergs beskydd och i ledningen ingick bl.a. SS-chefen Himmler. Till Nordische Gesellschaft se även Andersson & Geisler 2006, s. 55–82.
- 81 Rasteoretikern Hans F. K. Günther, Rassen-Günther kallad.
- 82 BArch, NS 8-221/19–21/1933.
- 83 Se Geisler 2003. Se också Ruth-Maria Gleißner, *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*, Frankfurt a. M., Berlin & Bern 2002, s. 88ff.
- 84 Se Hans-Jürgen Lutzhöft, *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920–1940*, Stuttgart 1971, s. 15.
- 85 Op.cit.
- 86 von Lewetzow, »Vorwort«, *Der Nordische Aufseher* 1934:1, s. 2.
- 87 Ernst Timm, »Nordischer Gedanke – Nordisches Land«, *Der Nordische Aufseher* 1934:1, s. 4f.
- 88 Op.cit.
- 89 Fritz Metzler, »Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied«, *Musik und Volk* 1935:3, s. 98f.
- 90 Adolf Seifert, *Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde*, Reichenberg & Berlin–Lichterfelde 1940, s. 19.
- 91 Fritz Stege, »Nordische Seele und nordischer Mensch«, tal 1935, cit. efter Dümling, *Entartete*, CD 3:10. Fritz Stege var bland annat verksam som musikkritiker för *Völkischer Beobachter*. Se också Prieberg 1982.

- 92 Hans Joachim Moser, *Kleine deutsche Musikgeschichte*. Stuttgart u.å. [1949], 350ff. Se för en vidare diskussion även Ursula Geisler, *Gesang und nationale Gemeinschaft. Zur kulturellen Konstruktion von schwedischem »folksång« und deutscher »Nationalhymne«*, Baden-Baden 2001.
- 93 Hans Joachim Moser, *Kleine deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart 1938, s. 244f. Cit. efter Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès des Zombry 2005, s. 4567.
- 94 Bruno Walter föddes 1876 i Berlin och dog 1962 i Beverly Hills, California, efter att ha emigrerat till USA år 1938. Han var generalmusikdirektör och orkesterdirigent. Fram till 1925 var han chef för Städtische Oper Berlin (Berlins stadsopera). Åren 1929–1933 var han Gewandhauskapellmästare i Leipzig.
- 95 Otto Klemperer (1885–1973) emigrerade 1933 till USA där han blev Los Angeles Philharmonic Orchestras dirigent. Innan dess hade han förvärvat sig titeln som en av de största tyska dirigenter. Efter 1945 återvände han till Europa och bodde bl.a. i Budapest och i Schweiz.
- 96 Max Reinhardt (1873–1943) var fram till 1933 teaterregissör i bl.a. Berlin.
- 97 Förmodligen menas Fritz Kreisler (1875–1962) som var en känd violinist och kompositör. Han var bl.a. verksam i Berlin 1924 till emigrationen 1938.
- 98 Bronisław Huberman (1882–1947) var en berömd violinist som redan som tioårig hade i Berlin börjad med violinstudier hos Joseph Joachim (1831–1907).
- 99 Artur Schnabel (1882–1951) var kompositör, pianopedagog och pianist, som ägnade sig bl.a. åt tolkningar av Arnold Schönbergs musik.
- 100 Brev Wilhelm Furtwängler–Joseph Goebbels, 6 april 1933. Kvarlåtenskap Wilhelm Furtwängler. Cit. efter Prieberg 2005, s. 1746.
- 101 Herbert Gerigk. Utlåtande 5 maj 1936. Amt Reichsleiter Rosenberg. BArch NS 15/81a. Blad 1. Cit. efter Prieberg 2005, s. 4690.
- 102 Se Prieberg 2005, s. 1245f.
- 103 Heinz Drewes, »Die Reichsstelle für Musikbearbeitungen«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 1943:4, s. 25ff. Cit. efter Prieberg 2005, s. 1245f.
- 104 Se Prieberg 2005, s. 2369f.
- 105 Hans Joachim Moser, »Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen«, *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, Leipzig 1943, s. 80.
- 106 Se Martin Thrun, »Die Errichtung der Reichsmusikkammer«, i Heister & Klein 1984, s. 75.
- 107 För en grafisk översikt över Riksmusikkammarens olika avdelningar se Thrun 1984, s. 78f. För delvis alternativa benämningar för enskilda avdelningar se Wulf, *Musik* 1963, s. 120f.
- 108 Friedrich Welter, *Musikgeschichte im Umriss. Vom Urbeginn bis zur Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Musik seit 1900*, Leipzig 1939, s. 302f. Cit. efter Wulf, *Musik* 1963, s. 119.
- 109 Se även Nina Okrassas bok om Peter Raabe, där hon – utöver problematiseringar kring Peter Raabe som ledare av Riksmusikkammaren – genomför en djupgående studie om Riksmusikkammarens utveckling och dess förhållande till »Musikabteilung des RMVP«. Nina Okrassa, *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*, Köln–Weimar–Berlin 2004.
- 110 Se också Anselm Gerhards översikt och intressanta teser i Anselm Gerhard, »Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin«, i densamme (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart–Weimar 2000, s. 1–30.





## HUR SVENSK MUSIK TOGS EMOT I NAZITYSKLAND

av Greger Andersson

Hur uppfattades och mottogs den svenska musiken i Nazityskland? Ingick den i konceptet »nordische Musik« och därmed synonyma begrepp. Och musiken användes i den nazistiska propagandan för de nya musikidealen?

Begrepp som »nordisch«, »nordeuropäisch« och »germanisch« användes mer eller mindre synonymt och ingick på 1920- och 1930-talet i en propagandadiskurs som antydde en odefinierad utopi. Den hade sin grund i nordisk mytologi snarare än i geografiska förhållanden. Den nordiska tanken (Der nordische Gedanke) blev central och byggde på de rasideologiska idéerna (den nordiska rasen).

Ett uttalat intresse för musik från Norden växer fram just på 1920- och 1930-talet i de ideologiskt färgade sammanhangen. Nordiska kulturfester, som uppenbarligen alla hade en ideologisk bakgrund, blev ett nytt fenomen på 1920-talet (Lübeck 1921, Heidelberg 1924 och Kiel 1929). Vid alla dessa spelades bland annat musik av Jean Sibelius.<sup>111</sup> Under 1930-talet arrangerade de nazistiska musikorganisationerna särskilda nordiska musikfester med musik av tonsättare verksamma i Norden.

En flitig arrangör var Nordische Gesellschaft, som svarade för Hitlerregimens nordiska propaganda och hade kontor runt om i Tyskland. Utrikesdepartementet (UD) i Stockholm fick löpande information från beskickningen i Berlin om de svenska musikaliska evenemangen i Tyskland, oftast med bifogade recensioner och andra tidningsklipp. Här följer några exempel.<sup>112</sup>

Den 24 mars 1939 anordnade Nordische Gesellschaft i samarbete med NS-Bühne Hannover en konsert i Hannover med svenska kompositioner. Medverkade gjorde tonsättaren, tillika STIM-ordföranden Eric Westberg, operasångarna Carin Carlsson och Joel Berglund. Konserten fick stor uppmärksamhet i den tysk dagspress och urklipp sändes till UD i Stockholm. Konserten ägde rum i »Kuppelsaal der Stadthalle« och bevistades av en fulltalig publik och dignitärer från båda länderna. Salen var dekorerad med hakkors och svenska flaggor. I *Hannoverscher Anzeiger* publicerades dagen efter en utförlig recension av konserten, skriven av en Erich Limmert. Den inleddes på följande sätt:

»Vi tyskar hänförs alltid av de nordiska folkens musik på grund av dess attraherande anknytning till hembygden, till

folkvisan, dansen, sagor och berättelser, en alldeles egen nationell särart som de nordiska tonsättarnas verk ger ett drag av förtrollad tidlöshet. En i allra ädlaste mening folklig musikalisk värld är det, i vilken tonsättare som norrmannen Grieg, finländaren Sibelius, svensken Atterberg – för att nämna några av de mest bekanta – har skapat. «<sup>113</sup>

I artikeln framhålls också banden mellan Tyskland och Sverige, inte minst på musikens område. Många av de svenska tonsättarna utbildade sig i Tyskland, vilket framhölls av de svenska gästerna. Vid detta tillfälle talade tonsättaren och STIM-chefen Eric Westberg om Tyskland som »Sveriges musikaliska moderland«. Han sade också att »vi har allt lärt i Tyskland och är helt uppvuxna med den tyska musiken. Under de sista 30–40 åren har vi dock dessutom funnit vårt eget tonfall. Våra tonsättare har i nyare tid begripit att om man utgår från det nationella och folkligt musikaliska kan man också skapa något nytt.«<sup>114</sup>

Vid denna konsert spelades musik av Olallo Morales (en uvertyr till en Strindberg-pjäs), Hugo Alfvén (*En skärgårds-sågen*), Oskar Lindberg (den symfoniska dikten *Från de stora skogarna*), Eric Westberg (*Rondo över svenska folkvisor*), Gunnar Ek (*Orkesterscherzo*) och Lars-Erik Larsson (*Passacaglia*). Carin Carlsson sjöng folkvisor och romanser av Wilhelm Peterson-Berger och Wagnersångaren och basen Joel Berglund sjöng romanser av Ture Rangström. Konserten avslutades med Kurt Atterbergs kör- och orkesterstycke *Sångens land*. Genomgående nationalromantiskt med starka inslag av folkton.

I en försändelse med recensioner och tidningsklipp postade från beskickningen i Berlin till UD i Stockholm år 1940 konstateras »att just nu råder en påfallande livaktighet på den kulturella upplysningsverksamhetens område«. Till det som nämns hör musikersammanslutningen Fylkingen, som dels gav en konsert i Singakademie i Berlin (1 mars), dels dagen före hade uppträtt för Deutsch-Schwedische Vereinigung med en eftermiddagskonsert. Fylkingen, som var en sammanslutning av yngre och mer traditionellt inriktade musiker och tonsättare, spelade både äldre och nyare musik. Föreningens syfte jämställde tyskarna med Gemeinschaft junger Musiker i Berlin. Påpassligt nog valde man ur den äldre repertoaren ett verk av 1700-talstonsättaren Johan Agrell, som gjorde hela sin musikaliska karriär i Tyskland (Kassel och Nürnberg) och ett av Franz Berwald, som tillbringade många år i Berlin. Dessutom bjöds musik av Ture Rangström, Erland von Koch, Gunnar de Frumerie, Dag Wirén och Ingemar Liljefors, som alla var medlemmar av Fylkingen. Enligt *Berliner Börsen-Zeitung* visade

## Begrepp som »nordisch«, »nordeuropäisch« och »germanisch« användes mer eller mindre synonymt i en propagandadiskurs som antydde en odefinierad utopi.

denna konsert med sina »folk- och konstvisor, sina instrumentalkonserter från förr och nu på ett karakteristiskt utsnitt ur det svenska musiklivet.«<sup>115</sup> Bland folkvisorna uppmärksammade man särskilt *Ack, Värmeland du sköna*.

Just visan tycks ha fascinerat den tyska publiken. Diplomaten Sven Grafström berättar i sina *Anteckningar* om hur han en eftermiddag i januari 1942 besökte Singakademie i Berlin och hörde den då nyexaminerade Sven Olof Sandberg sjunga tyska och svenska visor:

»Evenemanget var ordnat av det s.k. Nordische Gesellschaft. Sandberg, som har en liten men välskolad röst, gjorde utan överdrift en enorm succes. Man kunde inte misstaga sig på att den tyska publiken njöt av den avkoppling från en trist verklighet som dessa idylliska visor skänkte.«<sup>116</sup>

Nästan samtidigt (3 mars) arrangerade Nordische Gesellschafts Sachsen-kontor en konsert med musik av Ture Rangström i Dresden. Tonsättaren själv dirigerade uruppförandet av sitt verk *Stockholm, eine alte Festmusik*. Som det orkestrala huvudverket framstod den andra symfonin i d-moll, *Mitt Land*. Konserten recenserades i *Völkischer Beobachter*, och det sätt på vilket anmeldaren uppfattade verket väcker ingen förvåning. Här beskrivs hur tonsättaren i verkets första sats har haft sitt fädernelands historia som utgångspunkt. Man känner den svenska skärgårdens trolska stämning, vågornas rörelser mot klippiga öar. I stycket erinras om det förgångna, om att ge folket kraft och tillförsikt att forma sitt öde.<sup>117</sup>

Mellan orkesterstyckena framförde kammarsångaren Sven Nilsson vid Dresdenoperan Rangströms *Kung Eriks visor*, där hans landsman Nilsson ansågs vara en ideal uttolkare.

Ture Rangström blev också intervjuad i *Völkischer Beobachter*, där han uttryckte sin glädje över att åter vara i Tyskland. Han hoppades att hans musik skulle uppskattas lika mycket som Hugo Alfvéns och Kurt Atterbergs. I intervjun pekar Rangström också på starka historiska band mellan tyskt och svenskt musikliv, samt att han tillbringat sina studieår i Tyskland med bland andra Hans Pfitzner som lärare.<sup>118</sup>

Uruppförandet av Rangströms opera *Kronbruden* ägde

också rum i Tyskland. Andra svenska tonsättare som fick sina operor uruppförda i Tyskland var Natanael Berg (*Engelbrekt* i Braunschweig 1933) och Kurt Atterberg (*Per Svinaherde* i Chemnitz 1938).<sup>119</sup> Just Chemnitz framhålls av Atterberg själv, för där fanns den svenskvänlige chefsregissören Fritz Tutenberg.<sup>120</sup> Förutom *Per Svinaherde* fick Atterbergs opera *Härvard Harpolekare* sin tyska premiär där. Atterbergs operor spelades för övrigt flitigt i Tyskland. *Bäckhästen* och *De fåvitska jungfrurna* sattes upp i Dessau och Coburg, *Fanal (Flammendes Land)* i Braunschweig, Dortmund, München och Lübeck.<sup>121</sup>

Nordische Gesellschaft tog också kontakt med enskilda musikföreningar och musiker och inbjöd till konsertbesök i Tyskland. År 1937 inbjöds Lunds studentsångförening (LSS) för att delta i en liknande »*Reichstagung*« som skildrats ovan. Resan år 1938, som var ännu mer omfattande, skedde också efter inbjudan från Nordische Gesellschaft som bekostade körens resor, kost och logi. Särskilt den senare resan har under de senaste åren diskuterats inom LSS. År 2000 sammanställde före studentsångaren och ambassadören Finn Bergstrand en översikt (opublicerad) över omständigheterna kring resan.<sup>122</sup> Han menar att vid den tidpunkten var det väl bekant i Sverige vad Nordische Gesellschaft stod för. Det framgår också att kören fick stryka *Serenad* från programmet eftersom stycket var komponerat av den svensk-judiske tonsättaren J.A. Josephson; dock sjöng man stycket ett flertal gånger som extranummer. Det var också tal om att kören skulle inleda varje konsert med den tyska nationalsången och *Horst Wessel Lied*. Det visade sig dock rätta med nationalsången. Efter att ha tagit del av bland annat det material som finns i LSS arkiv sammanfattar Finn Bergstrand frågan på följande vis: »Bilderna av vad som förekom i samband med 1938 års sångarfärd är inte entydiga. Inte bara enskilda sångare utan också körens ledning reagerade uppenbarligen mot vissa nazistiska inslag under resan.«

Men, skriver Bergstrand:

»Den kritik man bestämt kan rikta, även med risk för att beskyllas vara efterklok, gäller LSS' ledning som ej borde ha accepterat en inbjudan från en klart nazistisk organisation att göra en turné i Tyskland. Därmed utsatte man sig för den uppenbara risken att bli utnyttjad i nazipropagandan. Att acceptera en inbjudan från en propagandaorganisation är att acceptera en muta. Självfallet hoppas den inbjudande organisationen att få utdelning på sin »investering«. Någon altruism är det inte fråga om.«<sup>123</sup>

En annan slutsats drar lundahistorikern Bengt Åhsberg, som inom ramen för den pågående diskussionen inom LSS

körhistoriska klubb våren 2001 sammanställde »Några synpunkter på LSS:s sångarfärd till Tyskland 1938.«<sup>124</sup> Åhsberg utgår från 1930-talets attityder och politiska kultur. Han menar att då rådande samhällsklimat, i vilket även studenterna inkluderades, kännetecknades av tysksympatier, antisemitism, kommunistkräck samt misstro mot demokrati och parlamentarism. Mot den bakgrunden kan man utgå ifrån, hävdar han, att 1930-talets studenter inte hade några som helst betänkligheter vad gällde att ha vänskapliga relationer med studenter i Nazityskland. Tvärtom:

»Ett genomgående drag vad gällde relationerna till »nyordningen« i Tyskland och dess naziststyrda organisationer, så som de kom till uttryck i olika studentsammanhang, var att de präglades av förståelse och tolerans. Något avståndstagande från våldsdyrkan, brutaliteten, de förryckta rasidéerna eller andra inslag i den nazistiska ideologin förekom sällan.«<sup>125</sup>

Att Lunds studentsångförening av politiska skäl skulle tacka nej till inbjudan, var enligt Åhsberg inte något man reflekterade över; ett nej tack skulle däremot fått stor uppmärksamhet, eftersom man då skulle ha frångått studentkårens (både på nationellt och lokalt plan) avsikter att vidareutveckla förbindelserna med Tyskland. Åhsbergs slutsats blir att om man ska rikta några anklagelser så ska det i så fall vara mot de värderingar och det samhällsklimat som rådde då. Mot denna slutsats kan man erinra att det fanns andra som utifrån samma informationer tog avstånd från allt samröre med Nazityskland vilket även studenterna kunde ha gjort.

Åtskilliga musikinstitutioner och föreningar, enskilda musiker och tonsättare fick naturligtvis liknande inbjudningar som Lunds studentsångförening. För framtida forskning är det viktigt att försöka klarlägga omfattningen och även hur inbjudningar togs emot.

## Noter

- 111 Se Ruth-Maria Gleißner, *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 2002, s. 71.
- 112 Riksarkivet (RA), UD 1920 års dossiésystem, Avd. I vol. 57, »Svenska konserter, svensk musik och teater i utlandet (1935–1943)«, samt vol. 365, »Utländska konserter, utländsk musik och teater i Sverige (1935–1950).«
- 113 *Hannoverscher Anzeiger*, 25 mars 1939.
- 114 *Hannoverscher Anzeiger*, 24 mars 1939.
- 115 *Berliner Börsen-Zeitung* 106, 2 mars 1940.
- 116 Sven Grafström, *Anteckningar 1938–1944*, utg. av Stig Ekman, Stockholm 1989, s. 386.
- 117 *Völkischer Beobachter* 65, 5 mars 1940.
- 118 *Völkischer Beobachter* 62, 2 mars 1940.
- 119 Prieberg 1982, s. 302.
- 120 Se Petra Garberding, »Von Schwärmerei zu kritischer Betrachtung: Das Schwedenbild von Fritz Tutenberg in Kurt Atterbergs Briefsammlung«, i Birgitta Almgren (Hg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?* (Södertörn Academic Studies; 11), Södertörns Högskola 2002, s. 69–78.
- 121 Kurt Atterberg, »Musikalisk växelverkan Tyskland-Sverige«, i *Sverige-Tyskland*, utg. av Riksföreningen Sverige-Tyskland, 6 aug 1940, s. 15ff.
- 122 Finn Bergstrand, »Lunds Studentsångförenings konsertresor till Tyskland 1937–1938«, [2000]. Duplikat i Studentsångföreningens ägo.
- 123 Bergstrand 2000, s. 5.
- 124 Duplikat i Studentsångföreningens ägo. Vill här tacka prof. em. Folke Bohlin för att han ställt denna och den ovan nämnda skriften till mitt förfogande. Se även Bengt Åhsbergs artikel »svensk-tyska studentförbindelser 1932–39«, *Scandia* 2003:2, s. 171–208.
- 125 Åhsberg 2003, s. 4.







**KURT ATTERBERG, MOSES PERGAMENT,**  
**WILHELM PETERSON-BERGER**  
**OCH FELIX SAUL** <sup>126</sup>

*av Ursula Geisler*

Den institutionella likriktningen och funktionaliseringen i Nazityskland hade inflytande på det svenska kultur- och musiklivet. Förutom Nordische Gesellschafts kulturella, nazistiskt präglade verksamhet inrättades år 1934 Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten. Tonsättaren och musikadministratören Kurt Atterbergs roll i denna tonsättarorganisation har ingående undersökts av Petra Garberding. Den 6 juni 1934 hade Ständiger Rat grundats i Wiesbaden som en del av Riksmusikkammaren på initiativ av Richard Strauss. I egenskap av ordförande övervakade han att musikalska verk inte manipulerades. Syftet med Ständiger Rat var också att få en motorganisation till International Society for Contemporary Music (ISCM), som inte accepterades av naziregimen. Som en institution mot modernitetens negativa konsekvenser betraktades Ständiger Rat av den tyska regeringen som en nazistisk organisation, som skulle hjälpa till att sprida nazistiska idéer utanför Tysklands gränser. Den sågs även som ett redskap för inflytande och kontroll över andra länders kulturliv. Ständiger Rat var verksamt från år 1934 till år 1944. Kurt Atterberg var medlem av rådet under hela perioden och därtill generalsekreterare under åren 1935–1938. Strider mellan Strauss och den nazistiska regeringen visar, att Strauss var mindre intresserad av att praktisera nazistisk politik i rådet än av att kunna styra musiklivet utifrån sina egna preferenser. Han ville »skydda« musiklivet mot det »moderna hotet« och sprida sin egen musiksmak. Rådets arbete skulle finansieras genom att kostnaderna fördelades mellan medlemsstaterna. Det innebar bland annat att musikfesterna skulle bekostas av arrangerande land. Även resor och uppehälle för deltagare fick arrangörslandet stå för. Musikfesten i Stockholm år 1936 bekostades därför av Föreningen Svenska Tonsättare, som var positivt inställd till Atterbergs uppdrag i Ständiger Rat och bekostade flera av hans resor. I rådet förekom en maktkamp om organisatoriska principer och försök att sprida makten, vilket ledde till nya stadgar år 1935. Det tyska propagandaministeriet fick via sin tyske medlem Emil Nikolaus von Reznicek och hans dotter Felicitas regelbunden information om rådets arbete – och även kännedom om medlemmarnas förehavanden

och politiska åsikter. Korrespondensen mellan Felicitas von Reznicek, som ofta var sekreterare vid rådets konferenser, och Hans Hinkel på propagandaministeriet, visar tydligt hur man ville behandla utländska tonsättare. Så sent som år 1942 pågick en maktkamp inom Ständiger Rat om hur arbetet skulle organiseras framöver:

»Tyskland försökte att få tolkningsföretråde i rådet, men lyckades bara delvis [...] Alla fick kompromissa, men de nordiska tonsättarna ansåg efteråt att de hade lyckats med att begränsa det tyska övertaget i rådet. Hotet fick dem att bilda en gemensam front mot tyskarna.«<sup>127</sup>

I minnesanteckningar avvisar Kurt Atterberg alla misstankar om att rådet var en nazistisk organisation. Som ett argument för detta kan man se hans principiella inställning i musikaliska och politiska frågor och problemområden som enligt hans mening inte hade något med varandra att göra:

»Atterberg hade en positiv inställning till rådet och ansåg att det var nödvändigt att samarbeta med de andra länderna, även med den nazistiska regeringen, för att kunna åstadkomma musikutbytet. För honom stod musiken för ›det goda‹ och placerades ovanför politiken, vilket gjorde samarbetet även med nazistiska politiker möjligt.«<sup>128</sup>

Utöver sitt arbete på Ständiger Rats möten och musikfester så var Kurt Atterberg flera gånger i Tyskland som dirigent vid Nordische Gesellschafts arrangemang. Vid en »svensk konsert« i Hochschule für Musik i Berlin år 1937 dirigerade han sin pianokonsert. *Der Norden* påpekade i sitt aprilnummer att »det nyutnämnda kungl. svenska sändebudet exc. Richert var bl.a. närvarande«.<sup>129</sup> Drygt ett halvår senare dirigerade Atterberg Berlins Filharmoniska orkester vid en så kallad svensk-norsk afton, där musik av Edvard Grieg, Eric Westberg, Oskar Lindberg och Atterberg själv uppfördes. Nordische Gesellschafts Sachsen-kontor arrangerade tillsammans med Operan i Chemnitz år 1939 en konsert, som dirigerades av Kurt Atterberg. Så långt som två år efter krigsutbrottet dirigerade Atterberg i Tyskland vid en »svensk konsert« i Braunschweig tillsammans med Braunschweiger stadsteaters orkester. Programmet präglades av tonsättare som Eric Westberg, Ture Rangström, August Söderman och Kurt Atterberg själv. Efter konserten höll fristaten Braunschweigs ministerpresident Dietrich Klagges, välkänd nazist, ett tal om det svensk-tyska kulturella släktskapet och om Tysklands strävanden att även under kriget hålla de kulturella kontakterna med Sverige vid liv. *Der Norden* tar upp ämnet och sammanfattar Kurt Atterbergs svarstal på Klagges på följande sätt:

»I sitt svarstal påpekade Kurt Atterberg att han tidigare särskilt hade betonat de nära förbindelserna mellan Tyskland och Sverige på just det musikaliska området. Den tyska musiken vore så att säga den svenska musikens moder, men den svenska hade även utvecklat sig självständigt och han hoppades att modern var lite stolt över barnens prestationer. Enligt honom hade man i Sverige alltid erkänt den tyska musikens befruktande inverkan och därför välkomnade han detta utbyte å det varmaste.«<sup>130</sup>

Ett fortsatt utbyte på det kulturella planet med Tyskland var inte svenska musikaktörers enda målsättning. Den finlandfödde och i Sverige verksamme tonsättaren Moses Pergament var sedan år 1923 anställd som musikkribent i *Svenska Dagbladet*. På grund av att han var jude och svensk uppstår ett intressant spänningsförhållande, när hans relation till Richard Wagners kulturfilosofi undersöks, särskilt till antisemitismen som den uttrycktes i Wagners artikel »Das Judentum in der Musik« från år 1850. Fram till år 1933 bestod Pergaments artiklar om Wagner i *Svenska Dagbladet* av essäerna »Operan och Wagner« (1923), »Operan i Tyskland efter Wagner« (1924), »Nibelungens Ring« (1933), »Konstnären och odjuret« (1933), »Wagner och vår tid« (1933) samt många recensioner av Wagnerframföranden i Sverige och i Tyskland. Henrik Rosengren pekar i sin analys på att Pergaments Wagnertolkning bland annat byggde på uppfattningen, att det var möjligt att skilja mellan livet och läran:

»Det var framförallt läran som borde vara föremål för analys. Läran utgjordes enligt Pergament främst av musikdramatiken och den definierades som ett övernationellt väsen vilket stod över den nationella politiken.«<sup>131</sup>

Richard Wagner hade i »Das Judentum in der Musik« uttryckt ett starkt motstånd mot judar som anammade de nationella majoritetsvärderingarna, vilket kommer fram i beteckningen »der gebildete Jude« (den bildade juden) för de judar som påstods försöka »dölja« sin judiska börd genom att utge sig för att vara tyskar:<sup>132</sup>

»Moses Pergament, som behöll sitt judiska arv samtidigt som han strävade efter att inlemmas i och accepteras av en svensk kultur, utgjorde en enkel måltavla för den typ av argumentation som Wagner förfäktat.«<sup>133</sup>

Wagners text från år 1850 ingick i en debatt i *Neue Zeitschrift für Musik*, där tonsättarna Giacomo Meyerbeers (1791–1864) och Felix Mendelssohn-Bartholdys (1809–1847) judiska börd diskuterats.<sup>134</sup> Eftersom Wagner i sin argumentation byggde på folksjälstanken, konstruerade han en väsensskillnad mellan

## Även om Peterson-Berger till synes var starkt influerad av det wagnerska tankegodset tog han tidigt avstånd från nazismens kultur- och musikpolitik.

den »nationella folksjälen« och »det judiska«. Judarna saknade enligt honom förmåga att förstå den »sanna« konsten och kunde därför endast ägna sig åt »Nachkünsteln«, alltså åt imitation. Kulturutbytet mellan Sverige och Tyskland överförde den antisemitiska rasmystiken till svenska förhållanden och därmed uppfattningen om judarnas skadliga inflytande och bristande förmåga att förstå så kallad nationell konst. Pergaments recensioner tolkades som hot mot vad som sågs som svensk nationell tonkonst och förklarades utifrån Pergaments påstådda bristande känsla för »den svenska folksjälen«.

Detta kunde inte drabba musikkritikern och tonsättaren Wilhelm Peterson-Berger, som vid sekelskiftet hade konstaterat, att Wagners antisemitism var »allbekanta drag i Wagners karaktär«. <sup>135</sup> Även om Peterson-Berger till synes var starkt influerad av det wagnerska tankegodset, vilket framkom i hans recensioner – där han stundtals klart framstod som antisemit – tog han tidigt avstånd från nazismens musik- och kulturpolitik. Hans avståndstagande från nazismen var uppenbarligen mindre känt eller irrelevant i nazistiska kretsar, eftersom han flitigt beskrevs som »nordisk« tonsättare. <sup>136</sup> Han inbjöds flera gånger till musikfester i Tyskland, men svarade – så långt känt – uppenbarligen inte. Peterson-Berger var djupt förankrad i det sena 1800-talets konstfilosofi. I likhet med Moses Pergament hyste också Peterson-Berger en förkärlek för Richard Wagners musik och översatte bland annat *Tristan och Isolde* till svenska. Privat kunde han umgås med judiska kulturpersonligheter, vilket inte behöver tolkas som en ursäkt för tidigare antisemitiska åsikter.

En av dessa var Felix Saul (1883–1942). <sup>137</sup> Han kom till Sverige år 1909 efter sin musikutbildning i Düsseldorf. Han fick anställning som kantor i Mosaiska församlingen i Stockholm och arbetade där tills han avskedades år 1932. Åren 1926–1929 gav han ut tidskriften *Musikkultur* tillsammans med Peterson-Berger och var även verksam som musikkritiker i *Dagens Nyheter* och *Folkets Dagblad*. Hans avskedande år 1932 resulterade bland annat i en mediedebatt om Sauls uppgifter som kantor och om huruvida Mosaiska församlingen hade handlat rätt. Officiellt beskylldes Saul för att ha hållit ett begravn-

ningstal för en kristen vän, vilket – enligt församlingen – inte passade ihop med en judisk kantors uppgifter och religiösa tillhörighet. De flesta tidningar berättade om detta på ett mer sakligt sätt. Endast *Karlskronatidningen* yttrade sig främlingsfientligt, vilket citerades i *Nya Dagligt Allehanda*:

»Hr Saul, som ej är född i Sverige utan hit inflyttad, har nämligen missbrukat den gästfrihet, han åtnjutit här i landet, där han både funnit sin bärgning och vunnit medborgarrätt, genom att här bedriva bolsjevikisk och antireligiös propaganda. [...] Skulle hans samlade inkomst likväl visa sig otillräcklig, lär han icke förgäves kunna klappa på hos sina sovjetvänner om understöd till belöning för visade tjänster.«<sup>138</sup>

Dessa rasistiska uttalanden kan jämföras med en undersökning som Internationella kommittén till skydd för orättvist avskedade tjänstemän (I.k.) publicerade år 1940 och som i efterhand blev ett stöd för Saul gentemot Mosaiska församlingen. Kommittén jämförde indirekt metoderna som hade använts för att avskeda Saul med »Tredje rikets« metoder gentemot judiska medborgare:

»I.k. vill i detta sammanhang [...] uttala sin förvåning över, att i fallet Saul just det judiska samfundet i Stockholm velat göra början med att i Sverige, som annars är känt och högt skattat för sin humanitets- och rättsanda och vars statliga skydd och stöd i olika avseenden det judiska samfundet åtnjuter, inom sin egen maktsfär under åsidosättande av sanning, tolerans och lag tillämpa metoder, som uppvisa en lika slående som beklämande likhet med de metoder, vilka just nu i vissa länder brukas mot judarna.«<sup>139</sup>

## Noter

- 126 Den följande forskningssammanfattningen bygger i stora drag på forskningsresultat av Petra Garberding, Henrik Rosengren och Henrik Karlsson, så som de presenteras i Andersson & Geisler 2006 och i författarnas andra publikationer. Jmf Petra Garberding, »Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap? Kurt Atterberg och Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten«, i Andersson & Geisler 2006, s. 87–116; densamma, »Von Schwärmerei zu kritischer Betrachtung: Das Schwedenbild von Fritz Tutenberg in Kurt Atterbergs Briefsammlung«, i Birgitta Almgren (Hg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?* (Södertörn Academic Studies; 11), Södertörns Högskola 2002, s. 69–78; densamma, »Kurt Atterberg och den förvånade propagandaministern«, i Charlotta Brylla, Birgitta Almgren & Frank-Michael Kirsch (Hrsg.), *Bilder i kontrast. Interkulturella processer Sverige/Tyskland i skuggan av nazismen 1933–1945* (Skriften des Centers für deutsch-dänischen Kulturtransfer; 9) Aalborg 2005, s. 295–318 och densamma, *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, Lund 2007. Henrik Rosengren, »Slagsmålet på Rådmanngatan – en fallstudie av antimodernism och antisemitism i 1920-talets Sverige«, *Historieläraarnas förening. Årsskrift 2002*, s. 43–52; densamma, »Moses Pergament och den judiska identifikationens ambivalens«, *Finsk tidskrift* 2003;7, s. 489–495; densamma, »Wagnerianen Moses Pergament och ›Das Judentum in der Musik‹ – En historiens paradox?«, i Andersson & Geisler 2006, s. 117–144 och densamma, »Judarnas Wagner«. *Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*, Lund 2007. Henrik Karlsson, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö 2005.
- 127 Garberding 2006, s. 112.
- 128 Op.cit., s. 113.
- 129 *Der Norden* 1937:4, s. 210.
- 130 *Der Norden* 1941:4, s. 118.
- 131 Rosengren 2006, s. 141.
- 132 Richard Wagner, »Das Judentum in der Musik«, i *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtung*, Fünfter Band, Leipzig 1871–1911, s. 73f.
- 133 Rosengren 2006, s. 119f.
- 134 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners ›Das Judentum in der Musik‹. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt a. M. 2000, s. 28.
- 135 Wilhelm Peterson-Berger, *Richard Wagners skrifter i urval*, Stockholm 1901, s. 333.
- 136 Jmf Karlsson 2005, s. 119.
- 137 Till Peterson-Bergers förhållande till Saul se också Karlsson 2005, s. 95ff.
- 138 *Nya Dagligt Allehanda*, 26 okt 1932.
- 139 Comité international pour la protection des employés renvoyés injustement (Internationella kommittén till skydd för orättvist avskedade tjänstemän), *Fallet Felix Saul. Ett meddelande till Stockholms mosaiska församlings medlemmar*, Stockholm 1940, s. 19.







## MUSIKERINVANDRINGEN – FACKLIGA OCH RASIDEOLOGISKA STÄLLNINGSTAGANDEN

av Greger Andersson

Diskussionen om musikerinvandringen var under 1930- och 1940-talen intensiv. Den instans som fattade slutgiltiga beslut om inrese- och arbetstillstånd var Socialstyrelsen. När det gällde musiker var Musikaliska akademien och Svenska Musikerförbundet de två viktigaste remissinstanserna.

Förutom de sedvanliga fackliga och protektionistiska argumenten i anslutning till en stor inhemsk arbetslöshet så fanns också ett rasideologiskt inslag i debatten, och gränsdragningen var i många fall otydlig.

En av de hätskare debattörerna med rasideologiska förtecknen var musikdirektören Martin Andreasson i Göteborg, som bland annat var medlem i Samfundet Manhem. I publikationen *Nationell krönika* framhöll denne att den:

»svåraste konkurrenten för våra svenska musikutövare är som nyss anmärkts judarna. Om man konstaterar att denna judiska konkurrens till sitt förfogande har en internationell – även i vårt land representerad – impressarioorganisation, en judisk tidningspress, en av judiskt politiska och finansiella intressen genomsyrad statsmyndighet, ett av judar och deras bulvaner behärskat musikliv, så kan man kanske förstå i vilken situation våra egna musiker befinna sig.«<sup>140</sup>

Han ger också frågan vidare perspektiv som berör hela musikkulturen:

»Den andliga revolution, som är huvudvillkoret för en musikkulturell pånyttfödelse, är dock inte möjlig utan att det judiska maktinflytandet inom vårt musikliv brytes och i grund utrotas. Även om en och annan finansjude av rasegoistiska skäl uppträtt som donator inom svenskt musikliv, måste det betraktas som en skändlighet om de därmed ansett sig ha inköpt förstfödslovet till vår andliga odling. Vårt musikliv måste rensas från dessa inflytanden. Vår musikakademi måste befrias från dilettantism och ›musikälskande‹ nollor.«<sup>141</sup>

Liksom de flesta som uttalade sig i musikaliska frågor hänvisade Andreasson till den svenska, i de flestas tycke högtstående, folkmusiken som man menade skulle ligga till grund för den högre nationella musiken, det vill säga konstmusiken.

Dessa åsikter kan jämföras med en artikel i *Dagsposten* år 1945 som under rubriken »Judarna i Göteborg blockera svensk musik« kommenterar en skrivelse från Musikaliska akademien.<sup>142</sup>

Då inser man svårigheten att dra gränsen mellan rent rasistiska syften och värnande om Sveriges nationella musikliv som det uttrycks av en institution med myndighetsansvar. Innehållet i akademiens skrivelse anslöt till den kritik som dess sekreterare Kurt Atterberg hade framfört redan år 1941 mot de svenska orkestrarna. Han var missnöjd med att de hade anförtrott:

»den konstnärliga ledningen eller ledningen av ett oproportionerligt och onödigt stort antal konserter åt icke svenska dirigenter, vilket i sin ordning bidragit till att den svenska musiken endast sporadiskt förekommit på programmen [...]. Allra minst kan det i dessa tider, då allmän uppslutning sker kring svenska värden, försvaras, att dessa för musikens del i alltför stor utsträckning anförtros åt icke svenska tonkonstnärer, under det att dugande svenskar genom att berövas tillfälle till konstutövning stoppas i sin konstnärliga växt.«<sup>143</sup>

Som ett särskilt dåligt exempel pekade Atterberg ut Göteborgs orkesterförening, en kritik som man återkom till åren 1944–1945. Göteborgs orkesterförening hade engagerat Issay Dobrowen som dirigent.<sup>144</sup> Endast fjorton av 59 konserter leddes av svenska dirigenter och endast 17 av de spelade verken var svenska. De uppgifter och synpunkter som akademien här presenterade bidrog till att de naziinfluerade kretsarna fick vatten på sin kvarn. Den ovan citerade artikeln avslutas med följande rader:

»Det kan nämnas att judarna helt behärska såväl musik- och teaterlivet i Göteborg. Advokaten Mannheimer samt dis-pachören Pinéus styra sålunda Göteborgs orkesterförening och det är ju ingenting märkvärdigt, att dessa herrar sakna intresse för svensk musik.«<sup>145</sup>

Den musikerfackliga utvecklingen i Tyskland följdes noga av Musikerförbundet i Sverige. Arbetslösheten bland svenska musiker var liksom bland de tyska mycket hög sedan slutet av 1920-talet, bland annat till följd av ljudfilmens genombrott.

Men Musikerförbundet i Sverige attraherades inte av den tyska ordningen, i varje fall inte när det gällde rastänkan-det. Tvärtom tog man genom sin medlemstidning *Musikern* relativt tidigt avstånd från musiklivets utveckling i Tredje riket.

I en redaktionell skriven artikel år 1938 (före Kristallnatten) med rubriken »Musiklivet i våra dagars Österrike«, föranledd av Tredje rikets annekterande av landet, befarar man att arbetslösheten bland musiker kommer att öka genom att samma metoder skulle tillämpas i Österrike som i Tyskland. Som exempel nämns förbudet mot att spela musik av Mendelssohn och att tusentals musiker förlorat sina arbeten på grund av sin politiska inställning eller arierparagrafen.

## Arbetslösheten bland svenska musiker var liksom bland de tyska mycket hög.

Artikelns slutkläm tyder på att det inom Musikerförbundet fanns en mycket klar insikt och kännedom om vad som hände i Tyskland:

»Lika säkert som Tyskland i och med nazismens intåg förlorade sin ledarställning i den internationella musikvärlden, lika säkert är det nu Österrikes tur att dela samma öde. Det hela blir nu nazifierat efter mönster från det Tredje riket, och diktaturens förlamande hand kommer att lägga sig över det förr så frodiga österrikiska musiklivet, som genom århundraden kan uppvisa de mest lysande namnen i det europeiska kulturlivet.«<sup>146</sup>

Därmed inte sagt att det inte fanns antisemitiska och klart pronazistiska uppfattningar bland enskilda medlemmar. En av de mest framträdande i *Musikerns* spalter var den ovan nämnde musikdirektören Martin Andreasson. I ett genmäle deklarerar han klart sin inställning i frågan:

»Förhållandet är detta att medan det i Tyskland före Hitler fanns tusentals arbetslösa musiker, numera knappast någon kvalificerad musiker av tysk härkomst saknar arbete. Om däri-genom något tusental judiska musiker – av dessa en stor del under senare år inflyttade – fått lämna sina platser åt landets urinvånare torde inte vara mer än rättvist.«<sup>147</sup>

Mendelssohn karakteriseras av Andreasson – som hänvisar till ett studium av Wagners »Das Judentum in der Musik« – som en orientalisk tyskepigon. Andreasson är vidare av den uppfattningen att det västerländska musiklivet domineras av en »kringresande samling judiska musikutövare, organiserade i den världsomfattande Columbiakoncernen«.<sup>148</sup> Meningsutbytet pågick i ytterligare något nummer av *Musikern*. Redaktionen står dock fast vid sin uppfattning och fastslår:

»En sammanblandning av konstutövning och raspolitik må vara Tyskland förbehållet – däri hava vi ingen rätt att inblanda oss – men i ett demokratiskt land bör sådana musikpolitiska åtgärder vara bannlysta. Jude eller icke jude är icke det primära. Vi särskilja endast goda och icke goda människor – rasursprunget är oss i detta fall ovidkommande.«<sup>149</sup>

Inom Musikerförbundet tycks man ha varit väl medveten om utvecklingen i Tyskland och tog kraftfullt avstånd från den, liksom man valde att betona den strikta neutraliteten. Man kan också dra slutsatsen att större delen av yrkesmusiker-

kåren hade kännedom om vad som pågick i Tyskland.

Icke desto mindre har man på senare tid med början på 1990-talet tolkat Musikerförbundets agerande mot utländska musiker som direkt riktade mot judiska musiker. En som också stämplades var tonsättaren Hugo Alfvén. Ett resultat av det blev att en medaljong av honom inte fick sättas upp i Stockholms stadshus bredvid medaljonger av Carl Michael Bellman, Franz Berwald, Jenny Lind och Wilhelm Stenhammar. Det finns nu sedan mars 2007 på plats och om det kan man läsa följande på Sveriges Radios hemsida under »Mitt i musiken« (2007: 7 mars):

»En medaljong som föreställer den nationalromantiske tonsättaren Hugo Alfvén sattes upp idag i Stockholms stadshus, 34 år senare än det var tänkt. Skälet är bland annat spekulationerna huruvida han hade nazistiska sympatier eller inte.«

Vidare står följande att läsa om Hugo Alfvén:

»Hugo Alfvén föddes 1872 och skrev musik i nationalromantisk stil, och under senare år har det spekulerats i om han var nazist, nazivänlig eller bara medlöpare. Bakgrunden är dels besöket i Norge 1941, dels det som hände i Stockholm i oktober 1937. Då dirigerade Hugo Alfvén sitt stycke »Sveriges Flagga« och verk av andra tonsättare i Kungsträdgården, i samband med att Musikerförbundet demonstrerade mot utländsk arbetskraft som vissa har sagt handlade om judiska musiker som sökte skydd, men var han nazisympatisör? Det vet ingen.«<sup>150</sup>

Allmänt sett finns det inte mycket som talar för att Alfvén var nazisympatisör. Den orkester som engagerades till Grand Hotell i Stockholm år 1937, vilket ledde till Musikerförbundets demonstration i Kungsträdgården med Hugo Alfvén som dirigent för en för tillfället sammansatt orkester, var Freddy Brethertons sju-man-na-orkester från England. Bandet skulle spela hela vintersäsongen (sept–april). Musikerförbundet sa bestämt nej och fick medhåll av *Orkesterjournalen* som framhöll att:

»Med hänsyn till att den kommande vintern tycks komma att uppvisa ett betydligt överskott på i alla avseenden kvalitativa dansmusiker, är detta engelska engagemang ingenting mindre än en skandal. Om det hade varit en engelsk stjärn-orkester, kunde man ju peka på det förhållandet, att våra svenska musiker då haft tillfälle till studium och förkovring, men denna Brethertons orkester är ju endast av andra klass, och här i Stockholm kan ju uppvisas flertaliga kombinationer, som mer än väl äro kvalificerade för detta engagemang. Med bästa vilja i världen kunna vi således inte hälsa dessa engelska musiker välkomna.«<sup>151</sup>

## Noter

- 140 Martin Andreasson, *Nationell krönika*, 1940, s. 27.  
141 Op.cit., s. 28.  
142 *Dagsposten* 1945:27/1.  
143 Cit. Efter Johan Bengtsson & Henrik Karlsson, »Ovan stridsvimlet«. *Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920–1945*, Lund 2006, s. 27.  
144 Om »Dobrowenaffären«, se op.cit., s. 62ff.  
145 *Dagsposten* 1945:27/1.  
146 *Musikern* 1938:16–17, s. 206.  
147 Ibid.  
148 *Musikern* 1938:18–19, s. 225.  
149 *Musikern* 1938:21, s. 257.  
150 www.sr.se, »Mitt i musiken«, 2007:7/3.  
151 *Orkesterjournalen*, 1937:9, s. 5.

## SVENSKA MUSIKTIDSKRIFTER OCH NAZISTISK MUSIKSYN

av Ursula Geisler

Sedan länge hade tyskt musikliv varit en sorts förebild för svenskt musikliv. Tysklands rykte som kulturnation byggde i stort sett på dess internationella framgångar på musikens område. Svenska Musikerförbundets artiklar i organisationens tidskrift *Musikern* vittnar om det. Som Paul Stempel skriver, kunde »de läsare som var intresserade av utvecklingen i den internationella musikvärlden [...] via Musikern hålla sig à jour«. <sup>152</sup> Detta gällde särskilt utvecklingen inom tyskt musikliv:

»Det fanns både allmänmusikaliskt och musikpedagogiskt material och som ett exempel infördes år 1933 många artiklar om musikundervisning vilka hämtats från *Deutsche Musiker-Zeitung*. Artiklar och notiser om det utländska musiklivet infördes i nästan varje nummer och läsarna fick därigenom information kring personer och händelser på kontinenten. Den största delen av sådant material behandlade tyskspråkiga länder [...].« <sup>153</sup>

Även om omvälvningarna i Tyskland efter år 1933 uppmärksammades av tidskriftens redaktörer och skribenter i olika ordalag och ibland kritiskt, kunde *Musikern* långt in på 1930-talet publicera odelat positiva rapporter, där nazistiska inskränkningar i det tyska musiklivet togs som förebild för Sverige. Arbetslösheten användes som ett argument i sammanhanget. Det framgår av följande exempel ur 1935 års upplaga av *Musikern*:

»Grammofonmusiken har bannlysts av tysk radio [...] Grammofonutsändningarna ersättas numera med levande musik. Tänk om vår riksprogramchef, Julius Rabe, skulle vilja handla lika resolut i grammofonutsändningsfrågan! Det skulle giva bröd åt många svenska musiker om Radiotjänst lät grammofontimmen ersättas med levande musik, och allmänheten skulle inte förlora på bytet [...] ty det är just den mekaniska musiken och radion, som till stor del förorsakat arbetslösheten inom musikeryrket.« <sup>154</sup>

Att grammofonmusiken – här som representant för »den mekaniska musiken« – ansågs vara orsak till musikernas arbetslöshet i Sverige kopplas i argumentet ihop med krav på ett avgörande från Julius Rabe.

Detta gällde inte bara för facket's tidskrift *Musikern* utan också för en del andra tidskrifter inom musikområdet (och deras redaktörer och utgivare). År 1927 hade en tidskrift med



sången i fokus startats i Sverige. *Vår Sång* fann det angeläget att berätta om det som skedde inom tyskt musikliv. Man skrev om hur debatten om musiken och speciellt sången – framför allt i undervisningssammanhang – fördes i Tyskland och om dess praktiska konsekvenser.

»Josef Jonsson: Nyheter från utländska förlag [...] Ett modernt körverk, Paul Graeners »Marien-Kantate« [...] har i klaverutdrag insänts till redaktionen [...] Tonsättaren hör till dem, som taga bestämt avstånd från atonalismen och strida för en sund, ärlig och viljebetonad tonkonst. Men han är därför icke konservativ eller reaktionär på något sätt. Man kan säga, att han förenar god tradition med en sund modernitet.«<sup>155</sup>

Intressant i ovanstående citat är att författaren förknippar avståndsstagandet från »atonalismen« med »en sund modernitet«. Paul Graener hade i Tyskland offentligt gjort sig till tolk för folkets musikaliska röst gentemot alla »hårresande kakofonier«. Han anklagade »de falska profeterna« och presens förment skadliga inflytande för att ha »trängt bort den naivare publiken från den tyska konstens sanna väsen i många år«.<sup>156</sup> Samtidigt hade Graener redan före år 1933 varit aktivt involverad i Kampfbund für Deutsche Kulturs propagandaverksamhet och dess ansträngningar efter år 1933 för att få bort oönskade musikkollegor från deras yrkespositioner, där de oftast sedan länge hade undervisat. Så skedde till exempel vid Hochschule für Musik i Berlin med Oskar Daniel, Franz Ludwig Hoerth, Frieda Loebenstein, Emanuel Feuermann, Bruno Eisner, Siegfried Borris och Leonid Kreutzer.<sup>157</sup> Även dessa avskedanden skedde med rättsväsendets stöd, som nazisterna hade försäkrat sig om genom förändringar i lagstiftningen efter januari 1933. I praktiken fick Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums (Lagen om återinrättandet av tjänstemannakåren) från 7 april 1933 störst genomslagskraft. Där fastställdes att »Beamte, die nicht arischer Abstammung sind, sind in den Ruhestand zu versetzen« (Ämbetsmän som inte har arisk härkomst, skall pensioneras). De följande två åren pågick en långsam men alltmer tilltagande försämring för alla med statlig anställning som var oönskade av regimen. Med stöd av Reichsbürgergesetz (Riksmedborgarlagen, de så kallade »Nürnberglagarna«) från den 15 september 1935 blev till slut alla »icke-ariska« ämbetsmän avskedade. Där fastställdes, att »riksmedborgare« fick bara de kallas som var »tyska medborgare av tysk eller tyskbesläktad härkomst«.<sup>158</sup> I augusti 1933 hade denna arierparagraf specificerats: »Det räcker med att någon av mor- eller farföräldrarna är av icke-arisk härstamning.«<sup>159</sup> Speciellt för konstnärliga yrken kunde de finansiella



konsekvenserna bli avsevärda. Under en period fanns dock möjlighet till engagemang för musiker inom Jüdischer Kulturbund (Judisk kulturförbund).

En annan musiktidskrift var *Skolmusik*, som började ges ut år 1936. Det var tolv år efter att *Die Musikerziehung* och åtta år efter att *Zeitschrift für Schulmusik* – båda tyskspråkiga – hade börjat ges ut i Tyskland. *Skolmusiks* utgivare och redaktörer pekar inte uttryckligen på ett samband med dessa tidskrifter, men man kan anta ett positivt förhållningssätt åtminstone till den senare. Som utgivare av *Zeitschrift für Schulmusik* stod Fritz Jöde. Han kallas också för den svenska allsångens fader. Denna beteckning hade Jöde fått efter sina sverigevistelser på 1930-talet. Efter att Jöde hade turnerat i Danmark i början av 1930-talet, blev han inbjuden till Sverige för att arbeta inom vuxen- och vidareutbildning med sångpedagogik. Hans framgång i att motivera folk att sjunga tillsammans var internationellt känd. Och Jöde turnerade under 1930-talet bland annat i Schweiz, Danmark och Sverige för att lära ut en sångmetod som i hög grad byggde på hans idéer om att sången förenar och för människor närmare varandra. I Tyskland var han framför allt känd som ledare inom ungdomsmusikrörelsen på 1920-talet. Denna rörelse hade i spåren av Wandervogelbewegung vid 1900-talets början knutit stora delar av den tyska ungdomen till sig. Rörelsen hade antiintellektuella och landsbygdsromantiska drag vilket påverkade sångrepertoaren och rörelsens interna struktur. Den riktade sig mot det tekniska samhället i största allmänhet och förmådde storstadsungdomarna att sångmässigt erövra landsbygden. Den stod bland annat för antimoderna musikuppfattningar och hade »Führerprinzip« och »Volksgemeinschaft« som ideal. Forskningen har ansett att det var enkelt för nationalsocialisterna att integrera denna rörelse i Hitler-Jugends musikorganisation efter år 1933. Fritz Jöde hade sedan början av 1920-talet fått anhängare till sina åsikter och ansågs vara den mest inflytelserika personen i sammanhanget. En del av hans elever fick under nazisterna positioner inom Hitler-Jugends musikuppföringsprogram, exempelvis Wolfgang Stumme. I Reichsjugendführung (Riksungdomsledningen) inrättades år 1935 ett särskilt »Kulturamt« (kulturämbete) som ett år senare utvidgades till »Kultur- und Rundfunkamt« (kultur- och radioämbetet). Dess musikaliska ledare blev Wolfgang Stumme som redan tidigare hade arbetat vid radions musikavdelning.<sup>160</sup> I *Skolmusiks* första nummer från år 1936 beskrevs syftet med att ge ut en så specialiserad tidskrift:

»I en tid av starka materiella intressen och sociala spänningar förbises lätt ideella och kulturella värden. [...] En tendens till

## En filosof som bland andra åberopades var Rousseau och hans idéer om hur människan skulle kunna »uppfostas« genom musik.

ensidig förståndsutbildning gör sig stundom märkbar, och krass uppfattning vill smyga sig in i kulturlivet. En sådan grundval för den allmänna fostran kan ej stå i god samklang med t. ex. anti-kens beprövade och harmoniska människoideal, en väl avvägd utbildning av kroppsliga, intellektuella och sedliga krafter. Här har ej minst skolans musikundervisning intressen att bevaka och uppgifter att fullgöra. Ty det är mot bakgrunden av sin sociala uppgift, som de allmänna bildningsanstalternas musikundervisning måste ses. Den vill och den kan vara en samhällsbildande kraft med stor räckvidd, och den bör bidra att balansera en möjligen ensidig intellektuell eller kroppslig bildning. [...] Musik har rätt brukad en god inverkan på mentaliteten.«<sup>161</sup>

Vad innebar detta postulat om »rätt brukad« musik utöver en etisk-moralisk kategorisering? Det påminner om musikundervisningens utveckling i skolan sedan 1800-talet med dess uppfostringsideal och estetiska föreställningar om det »sanna, sköna och goda«. Tankegångarna återkommer i senare nummer av *Skolmusik*, till exempel året därpå, när redaktionen inleder med en artikel om »musikalisk fostran«. Där heter det, att »något av det sanna och gedigna i fråga om folklig musikalisk bildning är främst förmågan att öppna sinnet för det sköna och goda«. <sup>162</sup> Dessutom finns en intressant och tydlig förklaring till vad som uppfattades som »musikalisk fostran« i motsats till »musikalisk bildning«:

»Tanklös sång är ej gedigen, ett skrikigt föredrag är kanske det hörbara uttrycket för ett otuktat och trotsigt sinnelag, intresset för musikaliska svårigheter inspireras måhända av fåfänga, blotta fingerspelet är mekanik och ej musik. För större klarhets skull är det bäst att skilja mellan musikundervisning och musikalisk fostran. Den förra har sin uppmärksamhet fäst blott på musiken som sådan. Den senare ser ej blott till att barnen lära utan huru de lära. [...] Varje enkelt moment skall vara fostrande och livsbejakande. Meningen är ej blott att lära det eller det stycket utan att rationellt utnyttja de musikaliska elementen för att utveckla uppfattningsförmåga och minne, stärka viljan, bilda karaktären.«<sup>163</sup>

Som det tyska »Musikerziehung« kunde även det svenska »musikalisk fostran« syfta på två olika saker. Antingen betecknade det att någon fostras till att musicera eller att någon

fostras med hjälp av musik. Att detta ingalunda var en ny idé i början av 1900-talet kan exemplifieras med Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* från 1772:

»Den mest allmänna målsättningen som man kan ha vid musikens användning är lynnets bildning vid uppfostran. Att den verkligen kan bidra mycket därtill har olika grekiska folkslag insett, och det har även påpekats att de gamla kelterna har använt den i detta syfte. I våra tider är det inte heller så ovanligt att se musiken som en del av en god bildning; men man ser färdigheter i densamma blott som en utsmyckning för unga personer med en finare livsstil snarare än som ett medel att bilda lymnet.«<sup>164</sup>

En rekonstruktion av påstått historiska, musikpedagogiska ideal och praktik var en integrerad del av *Skolmusiks* argumentation för musikfostrans betydelse och inriktning. En pedagog som bland andra åberopades var Rousseau och hans idéer om hur människan skulle kunna »uppfostras« genom musik:

»Hos honom finnes fordran på att musikupplevelsen inbygges i undervisningen i form av rytmik, gehörsbildning, tonföreställning och improvisation. Vår tids uppfostringsidéer ställa åter människan med alla hennes krafter i mittpunkten.«<sup>165</sup>

Med Rousseau som argumentförstärkare hävdades vidare:

»Det måste helt enkelt krävas att musiken som uppfostringsmedel utan några undanflykter åter tillerkännes den allsidigt fostrande betydelse, som den en gång med rätta haft.«<sup>166</sup>

Dåtida historiesyn var att »under upplysningstiden minskade intresset för musikalisk fostran«.<sup>167</sup> *Skolmusiks* resonemang om sin egen uppgift och målsättning handlade sedan om det universella i musikfostran och om kollektivismen. Det senare syftade bland annat på körsammanslutningar och den unisona sångrörelsen sedan början av 1900-talet. På det praktiska planet blev Tonika-Do-metoden under en längre tid tidskriftens favoritmetod. Det är, som Nordenström framhöll år 1937 »den första metod som går rakt på nervus rerum, när det gäller att fostra musikalitet«.<sup>168</sup>

Hjalmar Torell, en av *Skolmusiks* utgivare, fick på 1930-talet ett »stipendium för studier i Tonika-Do och social musikverksamhet i Tyskland« av Samfundet Manhem. År 1938 publicerade Torell sin reseberättelse och gick detaljerat in på sina musikpedagogiska kontakter i Berlin under studieresan. Artikeln avslutades med ett allmänt ställningstagande om tysk musikpedagogik under den tiden:

»Det blev en lärorik studietripp i första hand tack vare det älskvärda tillmötesgående, som jag överallt mötte. Några pedagogiska doktriner uttalades ej, men att en lämplig musi-

kalisk fostran är den oeftergivliga grunden för en sann folklig musikkultur, det framgick med all önsvärd [sic] tydlighet.«<sup>169</sup>

Det visar att också Torell fallit för den musikpedagogik som man praktiserade och propagerade för i Hitlers så kallade »Tredje rike«. Även han använde okritiskt den förhärskande tyska terminologin när han skriver om en »sann folklig musikkultur« – en mening som med all sannolikhet var inspirerad av det tyska »eine wahre völkische Musikkultur«.

Ytterligare ett exempel på denna sammanblandning av tankar om musikalisk fostran i allmänhet och statens självpåtagna uppgift som folkets uppfostrare i synnerhet är ett avsnitt ur Eberhard Preußners tal inför studenter vid Mozarteum i Salzburg år 1939:

»Hela bilden försköt sig först när nationalsocialismens idéer formulerade helt nya mål för kulturen inom folkets uppfostran. [...]

1. Musik är hela folkets angelägenhet. Musiker är bara representanter och lämpliga förmedlare av det kulturgods som tillhör folket. I folket måste alltså den folkliga [völkisch] upplevelsen av musiken väckas. [...]

2. Musik är en av de mest ideala, man kan säga den mest ideala uttrycksformen för det folkliga [völkisch] livet, vilket vi idag förstår under begreppet gemenskap. Musikalisk fostran måste alltså alltid vara en del av en fostran till gemenskap i folklig [völkisch] mening.

3. Musik är en del av kulturen och därmed en av statens livsformer. Statens institutioner ropar efter musikalisk gestaltning. Det gäller att se till att statens festligheter genomsyras av musik. »Musik är en högre uppenbarelse än all filosofi« är ett känt uttalande av Beethoven. Förkunnarna av denna uppenbarelse genom musiken måste vara begåvade människor som på grund av sina personligheter blir gemenskapens ledare [Führer]. Dessa folkets konstnärer ställer sig inte vid sidan om gemenskapen utan mitt i den. I denna mening är musikalisk fostran vid högskolan personlighetsbildning i sin högsta form och samtidigt gemenskapsbildning. [...]

Om det är sant, att musiken är det folkliga [völkisch] kulturlivets högsta uttryck, att musiken är den renaste formen av gemenskapskonst, så måste den som vill utöva denna konst, först och främst vara en förebildlig tjänare för gemenskapen för att sedan kanske bli en ledare på det kulturella området.«<sup>170</sup>

I nationalsocialismen ingår att musiken förkroppsligade folkgemenskapen. Försöken att likrikta det officiella och offentliga musiklivet efter år 1933, samt att man inom skolan och i Hitler-Jugend uppvärderade den gemensamma sångens betydelse och kopplade ihop den med nationalsymboliken, talar ett tydligt språk. Dessa åsikter fick även förfäste i svensk

pedagogik. Ett av argumenten för att stärka skolans undervisning i musikämnen var bland annat språkens dominans:

»Den sekelgamla kampen mellan musik och filologi lever ännu i dag och kommer att leva tills fred slutes genom att musik jämställs med övriga läroämnena som bildningsmedel. Den nya pedagogiska rörelsen, vilken sätter människan högre än stoff, som skall fostra henne, borde göra det lätt att medgiva detta. Då skolledningen ej blott tolererar utan kräver en planmässig musikalisk fostran, en praktisk kändedom om tonskriften och förmåga att tyda den samt anser detta lika naturligt som läskunnigheten, är reformen till förmån för en sann musikalisk fostran genomförd.«<sup>171</sup>

*Skolmusik* sysslade även med att styrka den egna argumentationen med hjälp av tyskspråkiga publikationer i svensk översättning. År 1938 översattes till exempel den tyske kyrkomusikdirektören Alfred Stiers »Stille« från år 1930. Den »själsliga och kroppsliga hälsan« i förening framhålls som ett positivt ideal för den musikaliska bildningsverksamheten:

»Så måste vi vara klart medvetna om att vi inom vår del av den musikaliska bildningen alltid har att göra med hela människans bildning och att vi med vårt arbete gör en framstöt på ett centralt område, vars vård i vår tid torde vara mycket nödvändigare än tidigare, inte enbart för att stärka de själsliga krafterna utan framför allt för att upprätthålla den själsliga och kroppsliga hälsan.«<sup>172</sup>

Under rubriken »I allvarstider« publicerades efter krigsutbrottet i 1939 års andra häfte ett ställningstagande, där *Skolmusiks* redaktions grundläggande åsikter angående musik och fostran berördes:

»Personlig ärelystnad, politiska tvister, slapp disciplin, bristande objektivitet i fråga om undervisning i allmänhet och musikundervisning i synnerhet har gjort även skolan till tummelplats för socialt äventyrlig verksamhet. I samma mån som musikundervisningen söker höja sig över rangen av dekoration och tidsfördriv och vill påtaga sig en sant fostrande och karaktärsdanande uppgift har den kommit i konflikt med sådana tendenser i skollivet. Ty en musikundervisning, som vill gå till botten med sin etiskt-sociala uppgift måste helt naturligt komma i konflikt med en försumpad uppfattning om musikundervisningens mål och medel bland föräldrar och lärare. Ej minst olyckligt skulle det vara, om allmänheten läte vilseleda sig av en ensidig och korrumperad musikerpolitik, som innerst inne ej innebär annat än exploatering av nya arbetsområden åt därför olämpliga personer och en mekaniserad musikundervisning med förbiseende av sant pedagogiska och mänskliga krav.«<sup>173</sup>

## Tyska musikaktörer i exil i Sverige

Judeförföljelserna inom det tyska musiklivet hade inverkan på musikvetenskapen i Sverige och det svenska musiklivet. Flera musikaktörer sökte sig till Sverige efter år 1936 och stannade oftast livet ut efter att under sent 1940-tal ha sökt och fått svenskt medborgarskap. Som exempel kan nämnas Richard Engländer (1889 Leipzig – 1966 Uppsala), Hans Eppstein (1911 Mannheim), Werner Wolf Glaser (1913 Köln – 2006 Västerås), Moritz Mayer-Mahr (1869 Mannheim – 1947 Göteborg), Ruth Schonthal (Schönthal) (1924 Hamburg – 2006 Scarsdale) och Ernst Emsheimer (1904 Frankfurt am Main – 1989 Stockholm). Dessa kom att betyda mycket för musikforskningen i Sverige. Redan år 1932 hade Emsheimer lämnat Tyskland och via Ryssland kommit till Sverige år 1936. Han stannade i landet till sin död år 1989.

Dessa musikaktörer hade via olika kanaler oftast fått kontakt med Sverige före nazisternas maktövertagande i Tyskland och sökte sig därför till Sverige när situationen i Tyskland inte längre tillät dem att stanna.<sup>174</sup>

Att just Sverige blev nytt hemland för en del musikaliskt verksamma flyktingar berodde mindre på den svenska flykting- och sociallagstiftningen, som kunde vara mycket restriktiv<sup>175</sup>, utan oftast mer på det faktum att kontakter som hade funnits sedan tidigare utnyttjades. Musikforskaren Richard Engländers levnadsbana är ett bra exempel. Han kom till Sverige så sent som i maj 1939. Han växte upp i en traditionell judisk familj i Leipzig, som redan i början av 1800-talet hade konverterat till protestantismen. Engländer fick undervisning i piano, orgel, violoncell och komposition vid Leipzigs musikkonservatorium och läste musikvetenskap för Hugo Riemann och Arnold Schering samt germanistik och historia vid stadens universitet. Från och med år 1908 fortsatte han sina universitetsstudier i Berlin med bland andra Johannes Wolf och Hermann Kretzschmar som lärare. Under sin studietid var han på studieresa till Italien och Sverige i samband med sitt avhandlingsprojekt om den gustavianske operatörsättaren Johann Gottlieb Naumann. Detta arbete, *Johann Gottlieb Naumann als Opernkomponist*, blev Engländers doktorsavhandling som han disputerade på år 1916 i Berlin. Efter första världskriget arbetade han som repetitör, kapellmästare, cembalist, pianoackompanjator, universitetslärare och recensent. År 1922 publicerades hans avhandling i en utvidgad version. Åren 1922–1926 hade han yrkeskontakter med Fritz Busch och arbetade vid Sächsisches Staatstheater (Sachsiska statsteatern). Han undervisade från och med år 1926 i musik-

historia vid Sachsens statskapells (Sächsische Staatskapelle) orkesterskola. Samtidigt jobbade han som radioredaktör vid Reichssender Hamburg (Hamburgs rikssändare). Engländer drabbades av den nazistiska lagstiftningen. Han avskedades från sin befattning år 1935, varefter han enbart kunde ge privatundervisning åt sina före detta studenter. Som musiker kunde han endast medverka i konserter i hemmen (Hauskonzerte) och publiceras enbart utomlands. Situationen skärptes efter år 1937 och Engländer fängslades år 1939. En speditörsfamilj från Dresden hjälpte honom ut ur fängelset. Först nu försökte Engländer uppenbarligen att organisera sin flykt till utlandet. Han skrev till den kände musikforskaren Curt Sachs, som redan hade emigrerat till USA, och till Fritz Busch, som vistades i Sverige. Med hjälp av ärkebiskop Nathan Söderbloms änka kunde han till slut i maj 1939 resa till Uppsala, där han stannade i 27 år innan han dog år 1966 som svensk medborgare. Medborgarskapet hade han förvärvat år 1947. Det var återigen speditörsfamiljen Heinicke från Dresden som hjälpte Engländer att få sitt bibliotek och även sin cembalo skickade till Sverige. Detta hjälpte honom att fortsätta sin musikaliska verksamhet. Han försökte försörja sig genom att byta musikundervisning mot mat, och vänner samlade in pengar åt honom. Han blev senare organist i Uppsala domkyrka. Som musikvetare arbetade han bland annat för Sveriges Radio, även om hans bristande svenska språkkunskaper var ett praktiskt hinder i början. Efter år 1948 undervisade han vid universiteten i Uppsala och Århus. Han var även engagerad när Stockholmsoperan satte upp operor av Georg Friedrich Händel och Christoph Willibald Gluck. Engländer komponerade också och en del körverk med svensk text har publicerats.

Att de svenska musikernas yrkesförbund Svenska Musikerförbundet i stort sett förde en restriktiv och protektionistisk utlänningspolitik framgår av Greger Anderssons bidrag och flera undersökningar som har gjorts på området.

## Noter

- 152 Paul Stempel, *Protektionism eller lojalitet? Svenska Musikerförbundet och utlänningsarna åren 1933–1945*, Stockholm 2007, s. 12.
- 153 Ibid.
- 154 *Musikern* 1935:10, s. 119. Angående att arbetsmarknadsskäl användes som argument mot att ta emot flyktingar, se även Sven Nordlund, »Belastung oder Gewinn? Hitlerflüchtlinge auf dem schwedischen Arbeitsmarkt 1933–1945«, i Einhard Lorenz, Klaus Misgeld, Helmut Müssener & Hans Uwe Petersen (Hrsg.), *Ein sehr trübes Kapitel? Hitlerflüchtlinge im nordeuropäischen Exil 1933 bis 1950*, Hamburg 1998, s. 94ff.
- 155 *Vår Sång* 1934, s. 89f.
- 156 Paul Graener, »Aufklang«, *Die Musik* 1933, s. 641f. Cit. efter Wulf, *Musik* 1963, s. 74.
- 157 Jmf Christine Fischer-Defoy, *Kunst Macht Politik: Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, [Berlin 1987], s. 125.
- 158 Cit. efter Lionel Richard, »Die jüdische Kultur unter nationalsozialistischer Kontrolle«, i Stiftung Schloss Neuhardenberg & Cité de la musique (Hg.), *Das »Dritte Reich« und die Musik*, Berlin 2006, s. 184.
- 159 Op.cit., s. 126.
- 160 Se Ulrich Günther, »Musikerziehung im Dritten Reich – Ursachen und Folgen«, i Hans-Christian Schmidt (Hg.), *Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik*, band 1, Kassel–Basel–London 1986, s. 95.
- 161 *Skolmusik* 1936:10, s. 1.
- 162 *Skolmusik* 1937:2, s. 1.
- 163 Op.cit.
- 164 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Berlin 1772.
- 165 *Skolmusik* 1937:2, s. 2.
- 166 Op.cit.
- 167 Op.cit.
- 168 Ulf Nordenström, »Tysk musikundervisning. Några intryck från en resa i Tyskland«, *Skolmusik* 1937:1, s. 9.
- 169 Hjalmar Torell, »Intryck från en studieresa till Berlin«, *Skolmusik* 1938:1, s. 5.
- 170 Eberhard Preußner, »Musikstudium und Musikstudent. Aus einem Vortrag, gehalten beim Gemeinschaftsappell am 25. Oktober 1939«, i *Staatliche Hochschule für Musik Mozarteum in Salzburg. Jahresbericht. Schuljahr 1939/40*. Angående Preußners »anpassningsförmåga« till nazistiska förhållanden se Heide Hammel, *Eberhard Preußner: Anwalt der Musikerziehung und Menschenbildung*, Wolfenbüttel 1993.
- 171 »Musikalisk fostran«, *Skolmusik* 1937:2, s. 2.
- 172 *Skolmusik* 1938:3, s. 1f. Översättning av: Alfred Stier, »Stille«, *Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes* 1930:5, s. 3–6.
- 173 *Skolmusik* 1939:4, s. 1.
- 174 Där inget annat är angivet, har uppgifterna om personerna i fråga hämtats från *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* på dess hemsida: <http://cmslib.rz.uni-hamburg.de/lexm/content/home.xml> [24.8.2007]
- 175 Se därtill även Helmut Müssener, *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933* (Acta Universitatis Stockholmiensis; 14), München 1974, s. 60ff.







## POPULÄRMUSIK OCH PROPAGANDA

av Greger Andersson

Den nationalsocialistiska regimen i Tyskland förde ett politiskt och psykologiskt krig mot det tyska folket och mot resten av världen i en omfattning som saknade motstycke i historien. Propagandaapparaten var både omfattande och effektiv.

Den bestod av det nationalsocialistiska partiets propagandaavdelning och hundra dagliga tidningar som ägdes och kontrollerades av partiet. Dessutom ministeriet för folkupplysning och propaganda som leddes av Joseph Goebbels och Rikskulturkammaren, som i regimens nät fångade in alla enskilda tyskar och alla tyska organisationer och institutioner, som ägnade sig åt det som nazisterna definierade som kulturarbete.

Den dyrkan som på officiellt håll ägnades klassikerna hade bestämda politiska syften. Berlins och Wiens filharmoniska orkestrar omhuldades på ett särskilt sätt och skickades regelbundet utomlands för att representera den tyska kulturen. Likaså marknadsfördes de årliga festspelen i Salzburg och Bayreuth över hela världen. Ändamålet var att vederlägga anklagelsen att kulturell nihilism skulle råda i Tyskland. Man ville också ge intryck av att den nya regimen hyste djup respekt för den tyska musiktraditionen.

Om konstmusiken blev en tämligen marginell företeelse i den nazistiska propagandan kom populärmusiken att få så mycket större betydelse. Folkvisan, den politiska visan och marschvisan i den unisona sångens skepnad blev verksamma medel att nå den »Gleichschaltung« som omfattade de stora befolkningsgrupperna och innebar ett slags kollektivisering och likriktning. Målet var att alla skulle delta i musikutövningen vare sig de gillade musiken eller ej. Stora insatser, såväl pedagogiska som konstnärliga, gjordes inom de nämnda organisationerna, liksom i Hitler-Jugend och dess kvinnliga motsvarighet Bund Deutscher Mädel. Vissång i olika former blev ett viktigt verktyg i den nazistiska propagandaapparaten.<sup>176</sup> Sånghäften trycktes i stora upplagor med titlar som *HJ singt. Die schönsten Lieder der Hitler-Jugend, Frontgesänge-Heimatlänge och Was singt der Soldat?* Många av visorna nykomponerades av vismakare som Norbert Schultze och Herms Niel.<sup>177</sup>

För Hitler-Jugend skrevs också speciella körspel, som publicerades och spreds. I boken *Goebbels experiment* ges en kort beskrivning av körspelen »Ledare och folk«:

»Det fordrar en scen, dekorationer och ljuseffekter och sysselsätter en kör bestående av män, kvinnor och ungdomar. Männerna stå, medan kvinnorna och ungdomarna knäböja på scenen. Alla sjunga klagosånger över Tysklands öde. Slutligen meddelar en solostämman att en ledare har givits tyska folket. Kören faller åter in med en sång som stiger till våldsamt crescendo. Alla kalla på ledaren. Plötsligt strålar scenen i ljus och man får se en upphöjning med tre trappsteg. På det lägsta sitter ledaren med huvudet i händerna, försjunknen i djupa tankar. Kören kallar på honom och ber om hjälp. Efter en stund hörsammar ledaren dess böner, reser sig upp och talar. Han uttrycker sig i rytmisk prosa, och medan han talar blir körens extas allt starkare. Han stiger sakta upp från det ena steget till det andra och då till slut står han på toppen högt över alla omgiven av ljus. Scenanvisningarna till detta körspel betona att trumma och flöjt skola komma till riktig användning men i början skola det spelas dämpat och sakta. Kören skall beflita sig om att få fram en stark rytm – ett säkert sätt att sätta massans känslor i svallning. Det är lätt att föreställa sig vilken verkan en omsorgsfullt genomförd föreställning av detta spel måste ha på en 10-årig Hitlerjugendmedlem.«<sup>178</sup>

Mer omstridd blev den jazzinfluerade underhållnings- och dansmusiken. Men genom att ge melodierna tyska titlar lyckades man kringgå många problem. Icke desto mindre var repertoaren påpassad av de tyska myndigheterna. I februari 1939 gästspelade den stockholmsbaserade Håkan von Eichwalds orkester i Berlin. Med som pianist var Charlie Norman. I sina memoarer berättar han om sina intryck av vistelsen i Berlin. Om själva musicerandet sägs följande:

»Bättre blev det inte när ›Reichsmusikkammer‹ (som hade hand om gästspelet) sände några representanter för att gå igenom vår notmapp. Melodier som var komponerade av judar, eller som var utgivna av judiska förlag, försågs med stämpel på det vi skulle stryka dessa nummer ur repertoaren. Kvar blev ett fåtal wienervalser och någon Rolfmelodi. Vi löste dock krisen genom att spela utantill och kalla exempelvis Count Basies *Jumping at the Woodside* för *Frühling in dem Wald*.«<sup>179</sup>

Men det fanns melodier som var svåra att förbjuda. I Håkan von Eichwalds notmapp fanns en schlager som den tyska Riksmusikkammaren bett orkestern spela endast i nödfall. Det var Lambeth Walk, och den melodin var enligt Charlie Norman så populär i Nazityskland att inga förbud i världen kunde hindra dess framfart.<sup>180</sup>

Särskilt illa sedd var jazzmusiken liksom saxofonen som mest förknippades med denna musik. Men Hermann Göring

## Särskilt illa sedd var jazzmusiken liksom saxofonen som mest förknippades med denna musik.

gillade saxofon. Han kunde inte låta bli att såsom chef för det nyetablerade flygvapnet (Luftwaffe) år 1935 införa den i flygvapnets musikkårer, något som Heinrich Himmler aldrig skulle tillåta för SS-musikkårerna.<sup>181</sup> Här möter vi alltså återigen ett exempel på motsägelsefulla uppfattningar om hur den nazityska musiken skulle utformas och uppfattas.

Att dans- och underhållningsmusiken var oerhört populär, inte minst bland de yngre, insåg den pragmatiskt inriktade propagandaministern Goebbels, vilket gav populärmusiken större utrymme än vad som hade varit fallet om till exempel den reaktionäre Alfred Rosenberg hade fått styra även på detta område. Den lättare musiken förmedlades i första hand genom radio och grammofon, medier där Goebbels hade störst inflytande. Under 1930- och 1940-talen uppgick andelen musikinslag inklusive konstmusikaliska sådana vissa år till nära 70 procent av den totala sändningstiden.

Förutom kontroll över de här nämnda områdena gick nazistisk musikpolitik även ut på att kontrollera musikvetenskapen. En stor skara musikskribenter och professorer kom därför att utveckla och stödja en nazistisk musiksyn. Musiktidsskrifter som t.ex. *Die Musik* och *Völkische Musikerziehung* blev viktiga förmedlare av denna musiksyn.

### Judisk Jazzanda över Sverige

Det är väl bekant att den populärmusik som kallades jazz inte stod högt i kurs i Nazityskland. I Sverige framfördes liknande åsikter, inte minst från naziinfluerat håll. Även själva danserna som förknippades med »jazz« sågs med oblida ögon.

»Vi börja med dansen och jazzen. Importvaror från Amerika godtagas som bevis på hög kultur. Negerrytm och trumpetjtut är numera ungdomens ideal och till detta skall den negroida dansen »Jitterbugg« dansas. Men det är inte att undra på. Socialdemokratiska ungdomsklubbarna föregå med gott exempel. Det ordnas samkväm med dans. Men har någon märkt samkväm med nordisk musik eller över huvud taget konsertmusik? I skolan fostras ungdomen inte till att begripa konsertmusiken.«<sup>182</sup>

Rasfrågan var central. Under rubriken »Vad är sving – vad är

jazz?« konstaterar tidningen *Den svenske nationalsocialisten* 1936 att »[f]ör den som strävar efter själslig renlevnad kan knappast något vara viktigare än den ›musikaliska hygienens‹. Om erfarenheterna från andra områden lära oss att rasens betydelse sträcker sig även till det andliga planet, måste rasen spela en särskilt stor roll för musiken.«<sup>183</sup>

I Sverige kände man på musikerhåll till att den så kallade »hotjazzen« var officiellt förbjuden i Tyskland. *Jazztidskriften Orkesterjournalen* antog att det var därför som man så sällan hörde goda hotsolos där, men framförde också hypotesen att hotjazzen »ej ligger tysken i blodet såsom en del andra nationer«.<sup>184</sup> Samma tidskrift skrev också att »[t]ysk dansmusik förekommer mer och mer på skivor här i landet, men det är sällan det är något särskilt märkvärdigt och som regel inte i klass med engelskt eller amerikanskt.«<sup>185</sup> Den tyska jazzen stod alltså inte särskilt högt i kurs i Sverige. Här var det England och Amerika som gällde. Icke desto mindre kom det hit en hel rad tyska »jazz-swing«-dansorkestrar till följd av det musikerutbytesavtal som fanns mellan Sverige och andra europeiska länder. Tyskland var framför allt i slutet av 1930-talet ett attraktivt land att spela i för svenska orkestrar som Arne Hülphers och Håkan von Eichwalds ensembler.

År 1936 hade Arne Hülphers orkester ett månadslångt engagemang på Europa-Haus i Berlin. I utbyte kom då Heinz Wehners Swingorchester från Berlin för att ta Arne Hülphers plats på Fenix-Kronprinsen i Stockholm. Det handlade i varje fall så mycket om jazz att *Orkesterjournalen* bevakade insatserna. Heinz Wehners orkester betraktades som överraskande bra, men »[a]tt kalla den swingorkester är överdrivet förstås [...] Vi hyser ju i Sverige inte någon överdriven beundran för tysk dansmusik.«<sup>186</sup> Vilka orkestrar som skulle få resa ut från respektive komma in i Tyskland bestämdes av Riksmusikkammaren. Denna bevakade också det i populärsammanhang vanliga användandet av artistnamn och pseudonymer. Medlemmarna av Riksmusikkammaren tilläts inte använda utländskt klingande artistnamn och tillstånd att använda pseudonym gavs endast i särskilda fall, om syftet bedömdes som gott.

Året därpå – 1937 – återvände Arne Hülphers orkester för en tre månader lång sejour på Europa-Haus i Berlin och hade inlett förhandlingar med etablissemang i bland annat Hamburg och Dresden. Den tyska Riksmusikkammaren hade nämligen gett orkestern uppehållstillstånd i åtta månader, det vill säga hela vintersäsongen, och den tiden skulle utnyttjas. I gengäld kom motsvarande antal tyska musiker till Sverige, oftast upp-

delade på flera mindre ensembler.<sup>187</sup> Under år 1939 fortsatte Arne Hülphers orkester med större engagemang i Berlin och Hamburg och en turné i stora delar av Tyskland, från Wismar i norr till München i söder. Man planerade också en amerikaresa, men den sköts upp eftersom »amerikanerna på grund av judeförföljelsen i Tyskland bojkottat alla tyska ångare, så att dessa få gå nästan tomma över Atlanten«. <sup>188</sup> Hülphers skrev samma år kontrakt med ett hotell i Milano, som dessutom tydligen erbjöd orkestern att spela på en italiensk amerikabåt om inte det tyska rederiet kunde placera orkestern.<sup>189</sup>

År 1939 engagerades också Håkan von Eichwalds orkester i Tyskland, nämligen till Femina, »Berlins flottaste danspalats«. Femina var ett mycket omskrivet ställe – med telefon- och postförbindelse mellan varje bord, ett skjutbart tak (sommartid var himlen tak) – och räknades som »ett av de elegantaste etablissemangen på hela kontinenten.« Man spelade åtta timmar om dagen: från 15.30 till 18.30 och från 21.30 till 02.30, med en dag ledig i veckan.

En figur som ständigt retade nazisterna var swingpjatten. I tidskriften *Boken och svärdet* gjordes till exempel en jämförelse mellan swingpjatten och S.A.-mannen. »Två oförenliga storheter.«<sup>190</sup> Man undrade: »Känner ni swingpjatten, han med det långa håret, den bredbrättade slokhatten och de smala stupränneliknande byxorna, och hans synnerligen gode vän och rival, nalensnadjaren med de vida långbyxorna fladdrande som ett amerikanskt stjärnbanér kring benen?« Båda figurerna fick symbolisera den anglosaxiska (nöjes-)kulturen och dessutom, som man tyckte, totala dekadens och ryggradslöshet. Mot swingpjatten ställdes S.A.-mannen: »Han gick i en enkel ljusbrun uniform. Han såg kanske litet tafatt ut bland de eleganta montrerna ute på gatan. Men anletsdragen voro hårda och blicken sade, att han ville något annat. Det var S.A.-mannen.«

## Den tyska radion

Radions uppgift var enligt Goebbels definition att vara »ett instrument för att forma den politiska viljan« och »en kultur-spridare«. <sup>191</sup> Därmed menas i själva verket ingenting annat än att radion bör vara ett medel för propaganda och förströelse. Det tyska radioprogrammet innehöll knappast något annat än koncentrerad propaganda, som följde dagens direktiv från propagandaministeriet, och förströelse, som ej tvingade lyssnaren att tänka. Föredrag eller debatter som inbjöd till diskussion och analys förekom aldrig i tysk radio.

Musikinslag i tysk radio utgjorde mer än hälften av den totala

## Under vintern 1941–1942 sänktes den konst- mässiga standarden i musikprogrammen för att ge frontsoldaterna förströelse.

programtiden. På 1930-talet blev utbudet av svensk och annan nordisk musik markant i tysk radio, något som en genomgång av tidskriften *Der Nordische Aufseher* (utg. av Nordische Gesellschaft; från 1935 hette tidskriften *Der Norden*) ger besked om.

I oktober 1923 började *Radio Stunde Berlin* (senare *Funkstunde Berlin*) med sina sändningar. Följande år bildades lokala radiostationer i Leipzig (*Mitteldeutscher Rundfunk*), München (*Deutsche Stunde in Bayern*), Frankfurt (*Südwestdeutscher Rundfunk*), Hamburg (*Nordischer Rundfunk*), Stuttgart (*Süddeutscher Rundfunk*), Breslau (*Schlesische Funkstunde*), Königsberg (*Ostmarker Rundfunk*) och Münster (*Westdeutscher Rundfunk*). Samtliga dessa sändare sände nordisk musik.

Enligt boken *Goebbels experiment* utgjorde den politiska propagandan i Tyskland i början av 1940-talet knappt 25 procent av det inhemska radioutbudet. Av 19 timmars daglig utsändning ägnades 14 åt ren underhållning. Det framhålls att:

»Huvuddelen av underhållningsprogrammen bestod av god musik. Ofta förekom direktutsändningar av symfonikorster som med Berlins filharmoniska orkester och andra tyska orkestrar. I de lättare musikprogrammen övervägde Wienermusiken, vilket berodde på den stora bristen på kompositörer i Tredje riket och följaktligen på nya fångslände melodier. Samtidig operett av Nico Dostal, Eduard Kuenneke och Franz Grothe förekommer dock ofta, ehuru den är mycket underlägsen Strauss och Lehars verk. (Libretton till många av Lehars populäraste operetter har skrivits av en jude, Fritz Löhner Beda, som enligt meddelandena från hösten 1934 sitter i koncentrationsläger i Dachau, men vars sångtexter fortfarande sjungs i Tyskland.)«<sup>192</sup>

Ett annat stående inslag var folkvisan/folkmusiken och kompositioner i »folkviseton«.

Under krigets två första år följde underhållningsprogrammen strängt det tyska radiobolaget RRG:s generaldirektör Heinrich Glasmeiers befallning från den 10 augusti 1938 som bannlyste »den judiska destruktiva andan på den lätta underhållningens område«.<sup>193</sup> Likaså såg man till att »hot jazz« och »swing« inte fick »förstöra« den tyske lyssnaren. Men det ryska fälttåget fick konsekvenser inte bara för de politiska utsändningarna, utan också för underhållningsprogrammen.



Under vintern 1941–1942 sänktes den konstmässiga standarden i musikprogrammen väsentligt för att ge frontsoldaterna förströelse. Den 1 mars 1942 underströk Goebbels för andra gången behovet av att tillmötesgå soldaterna och fabriksarbetarna ytterligare på bekostnad av de program som hade högre kvalitet. Han gick till och med så långt att han sanktionerade jazzen som en form av underhållning. Han skrev i *Völkischer Beobachter*:

»Vi skulle vilja tala helt öppet om huruvida den tyska radion bör ta upp den s. k. Jazzen på sitt program. Om med jazz menas musik som fullständigt lämnar melodins räkning och t.o.m. gör narr av den där rytmen huvudsakligen framträder genom det där öronskärrande gnisslande på instrumenten kan vårt svar endast bli negativt... Å andra sidan vilja vi inte göra gällande att våra farföräldrars valser måste beteckna slutet på den musikaliska utvecklingen och att allt som skiljer sig från dem är av ondo... Vi leva inte i Biedermeierperioden utan i ett århundrade vars melodi bestämmes av maskinernas dånande och motorernas surr... Radion måste ta vederbörlig hänsyn till detta faktum... Vi måste ta hänsyn till vårt kämpande och arbetande folks rättmätiga krav.«<sup>194</sup>

Detta uttalande följdes av en ny organisationsplan för musik- och underhållningsprogrammen som innehöll tio kategorier som var och en fick en särskild personalstab. De tio kategorierna var:

1. Lätt underhållnings- och dansmusik
2. Högre underhållningsmusik
3. Kabaretprogram
4. Folklig underhållningsmusik
5. Seriös välkänd klassisk musik
6. Underhållning för de väpnade styrkorna
7. Folklig klassisk musik
8. Soloframföranden
9. Dramatik
10. Seriös, men inte välkänd, klassisk musik

Därtill fanns en särskild avdelning inom propagandaministeriet för fälttruppernas underhållning. De populäraste programmen var de så kallade önskekonserterna (Das Wunschkonzert für die Wehrmacht) som alltid inleddes med orden »Hier ist der Grossdeutsche Rundfunk: Liebe Soldaten, liebe Hörer in der Heimat, liebe Freunde jenseits der Grenzen, ruft die Fanfare zum Wunschkonzert für die Wehrmacht«. Programmet sändes på söndagseftermiddagarna och hade upp till 80 miljoner lyssnare. De stycken som spelades bestod av en blandning av populära melodier, visor, soldatsånger, marscher, operaarior och konsertstycken av lättare slag. Och varje

stycke spelades »på begäran« av något kompani, batteri, någon eskader eller flygenhet. Enligt Brian Matthews deltog många lysande artister i detta program. Han räknar upp den italienske cellisten Enrico Mainardi, den spanske baritonen Celestino Sarobe, den danske tenoren Helge Roswænge, sångerskor som Rosita Serrano från Chile och Zarah Leander från Sverige, och inte minst Lale Andersen.<sup>195</sup>

Sammanfattningsvis genomgick radions underhållningsprogram stora förändringar under åren 1941 och 1942, som föranleddes av det stora tryck som både soldater och civila då började utsättas för i form av det tyska fälttåget, varubrist, förluster och långa arbetsdagar. Åren 1938–1941 hade underhållningsprogrammen haft en ganska seriös prägel, vilket uppgavs bero på att man hade rensat dem från så kallad »judisk anda«.

### Svensk och nordisk musik i tysk radio

År 1934 gavs en översikt i *Der Nordische Aufseher* över utbudet från de olika tyska sändarna som inleds med noteringen att intresset för nordisk musik är i växande:

»Det växande antalet skandinaviska program i tysk radio visar att intresset för Norden och dess problem ökar i Tyskland. Liksom föregående månader finner man också i denna månad ett stort antal musikprogram med musik av nordiska tonsättare, t.ex. »Från de ljusa nätternas land«, »Nordisk baccanal«, »Carl Michael Bellman, den nordiske Anakreon«.«<sup>196</sup>

Den klassiska musiken och folkviseprogrammen utgjorde ett betydande inslag, och det fanns ett särskilt utbytesavtal mellan Sverige och Tyskland gällande radiosänd folkmusik. Men även sändningar med klassisk musik – också tysk sådan – överfördes från Stockholm till de tyska radiostationerna.<sup>197</sup> I vilken utsträckning populärmusik med nordisk förankring kom att spelas av de tyska radiostationerna återstår att utreda.

Vid radion i Hamburg tillkom år 1935 en programserie som hette »Die nordische Brücke« och som sändes varannan vecka. I *Der Norden* noteras att:

»Genom inrättandet av radioserien »Den nordiska bron« som sänds var fjortonde dag, träder nu rikssändaren i Hamburg i tjänst inom det nordisk-tyska samarbetet. Det första programmet innehöll ny dansk och svensk musik, det andra nordiska folkvisor som sjöngs av Thorkild Noval vid stadsteatern i Kiel. Programpresentationerna sker på tyska, danska och svenska. Denna gemensamma serie måste ges de varmaste välkomsthälsningar.«<sup>198</sup>

En liknande serie – »Ausblick nach Norden« – producerades av radion i Köln i samarbete med Nordische Gesellschaft. Programmen presenterades av Dr. Fred J. Domes, chef för organisationens kulturavdelning.<sup>199</sup>

Den här typen av sändningar betraktades alltså som samarbete och just i det här fallet skedde programpresentationerna på tre språk. Programmen sändes på lång- eller mellanvågsfrekvenser och kunde höras också i Norden. Som tidigare nämnts sändes program med nordisk musik av samtliga radiosändare i Tyskland.

Ytterligare utdrag ur programöversiktterna i *Der Norden* sommaren 1935 belyser bredd och innehåll i dessa sändningar.<sup>200</sup> Klassisk musik av »nationalromantiska« nordiska tonsättare förekom ofta, till exempel sånger av Ture Rangström, pianostycken av Grieg och orkesterverk av Eric Westberg. Många av programtitlarna avslöjar inte programmets närmare innehåll, som till exempel »Kleine schwedische Musik«, »die norwegische Pianistin Ilonka Bartok-Kepsland spielt heimische Musik«, »der dänische Pianist Willy Klasen spielt Werke nordischer Tonsetzer«, »Nordische Musik, mitwirkend der finnische Studentenchor«.

Exempel på programtitlar med folkmusik var: »Deutsche und nordische Volkslieder in den Originalsprachen«, »Skandinavische Volksmusik«, »Volksmusik aus dem Norden«. Program med nordisk underhållningsmusik var mer sällsynta, men tycks ha varit mycket populära eftersom flera stationer sände samma programpunkt. Ett exempel är »Aus Kopenhagen: Unterhaltungsmusik« som måste ha nått hela Tyskland med hjälp av sändarna i Berlin, Königsberg, Leipzig, Köln, Stuttgart och München.

Speciella händelser uppmärksammades också. Under år 1935 spelades musik av Sibelius ofta i samband med dennes 70-årsdag, liksom musik av Grieg i anslutning till dennes dödsdag. Året efter uppmärksammades den norske tonsättaren Christian Sinding med anledning av 80-årsdagen. Sinding var sedan år 1934 uttalad nazist.

*Der Nordische Aufseher* rapporterade också om vilken tysk musik som sändes i svensk radio. Majoriteten av programmen var svenskproducerade men här fanns också överföringar från Tyskland och Österrike. Programtablåerna dominerades helt av den klassiska musiken komponerad av Bach, Händel, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, Franz Liszt, Wagner, Hugo Wolff och Richard Strauss.

## Königsberg radion

Propagandaapparaten använde sig emellertid inte av radion enbart inom Tyskland för att sprida sina ideal. Strax efter krigsutbrottet sände den tyska radion på fjorton främmande språk. Sändningarna över Europa skedde via redaktioner där de anställda vanligtvis var medborgare i det land som sändningarna vände sig till. I november 1939 inrättades en svensk redaktion vars sändningar i folkmun kallades *Königsberg-radion*; man sände nämligen oftast över mellanvågssändaren i Königsberg (idag Kaliningrad). I sin bok *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation* ger Niclas Sennerteg en fascinerande och inträngande skildring av hur radiostationen fungerade och vilka svenskar som rekryterades dit som hallåmän och redaktörer.<sup>201</sup> Den nazistiska retoriken stod i centrum. Men när kriget hade vänt efter slaget vid Stalingrad minskade intresset för radiopropagandan bland svenska lyssnargrupper. Tyskarna ville dock ändå ha svenskarna kvar i sitt radiogrepp. Sennerteg menar att *Königsberg radion* år 1943 hade förvandlats till en kuriositet, som ändå behöll lyssnare genom sin satsning på ett ökat musikbud. Han skriver:

»Musiken hade börjat spela en allt viktigare roll för att locka lyssnare och samtidigt distrahera dem från de föga uppmunt-  
rande nyheterna. Inför Barbarossa år 1941 hade Goebbels infört ›gladare och ljusare‹ program i tyska radion, bland annat som avkoppling för soldaterna vid fronten och han lättade även på förbudet mot att sända jazz med ›judisk eller negroid‹ anstrykning. Detta återspeglades även i *Königsberg radion* som inte bara spelade klassiska tonsättare, utan även vad som senare generationer skulle komma att kalla topplistemusik.«<sup>202</sup>

Vid den här tiden hade radion också skaffat sig en egen kapellmästare som hette Olle Lindberg. Han hade varit kapellmästare på Berns i Stockholm och dessutom spelat med orkestrar som Charles Redlands och Arne Hülphers. Att Königsberg radion för många blev en attraktiv musikkanal vittnar flera av de lyssnarbrev om, som Sennertag har tagit del av.

I boken återges också en intervju med en före detta finlandsfrivillig:

»Musikönskningarna och brevhälsningarna drog många lyssnare till radio Königsberg. De spelade så fin musik på programmen från Tyskland, för att knyta samman folk och låta dem slippa tänka. Det var all möjlig musik som förekom där, men mest av det lättsamma slaget. Bland annat kunde man få höra den berömde pianisten Topp leka på pianot. Ingen som jag umgicks med nämnde *Königsberg radion* vare sig negativt eller positivt. Innehållet var trevligt, lätt och underhållande att

höra på. Men ingen stod direkt på torget och ropade ut att de lyssnade på *Königsbergsradiön*.<sup>203</sup>

Musiken tycks således för många ha varit viktigare än politiken och propagandan.

## Radiotjänst

Sverige låg redan före kriget som god tvåa i Europa i fråga om antalet lyssnare per tusen invånare.<sup>204</sup> Vid krigsutbrottet i september 1939 tillkom snabbt ytterligare lyssnare och vid årets slut hade antalet licenser stigit till 1 350 000 stycken.

Boel Lindberg har gjort en undersökning om vilket slags musik AB Radiotjänst sände ut och hur lyssnarna reagerade på denna, och av vilken här följer en sammanfattning.<sup>205</sup> Hennes undersökningsmaterial består av drygt ett åttiotal brev som skickades in av lyssnarna till radion. Breven analyserades utifrån tre olika aspekter: musikens »neutralitet«, »nationalitet« eller »funktion« i de orostider som kriget förde med sig.

Antalet brev som tar upp frågor kring musikens neutralitet uppgår till ett tiotal. I flertalet av dessa var det musikinslag som uppfattades som protyska som klandrades. Det var främst när kriget fanns nära inpå våra gränser som lyssnarreaktioner uppstod mot »olämpliga« musikinslag som hotade Sveriges neutralitet. Ockupationen av Norge och Danmark den 9 april 1940 är ett sådant exempel. På den första årsdagen av denna ockupation utlöser morgongymnastikens inledande marsch – som innehåller tysk sång – starka lyssnarreaktioner både i brev och genom telefonsamtal. Reaktionerna är också kraftiga när en tysk dirigent strax efter ockupationen av Danmark och Norge dirigerade Radiotjänsts symfoniorkester i en direktsändning. Två andra brev vänder sig också emot att artister, vars ställningsstaganden för eller emot Tyskland är välbekanta – Zarah Leander respektive Karl Gerhard – släpps fram i radion.

I fråga om musikens nationella hemvist, främst den klassiska musiken och den moderna dansmusiken, framgår att det är sällsynt att den klassiska musiken hänfördes till något bestämt land. I de två fall detta skedde var det Tyskland som pekades ut. Att så få kopplingar gjordes mellan ursprungsland och tonsättare förklarades sannolikt med att den rådande föreställningen var att detta slags musik hade en »övernationell« status – ett internationellt bildningskapital som stod över nationsgränserna.

För den moderna dansmusiken gällde däremot att den på gott eller ont nästan entydigt tolkades som en kulturyttring med hemvist hos västmakterna och då främst USA. En stor

grupp brevskrivare förknippade allt som lät som jazz med moralupplösning, dekadens, lågt stående, primitiva kulturers orgiastiska utlevelser, kort sagt med något farligt som hotar hela samhället. Med argument liknande de Platon en gång använde för ungdomens musikaliska fostran i idealstaten kräver de, att Radiotjänst ska rensa bort all jazz ur sändningarna. Några av brevskrivarna visar att de anammat samma syn på jazzen som officiellt föreskrevs i Nazityskland. Men de som försvarade jazzen är minst lika många som belackarna. Alla dessa brevskrivare förefaller vara unga. För dem representerade jazzen framtidens musik, de förknippade den med framsteg och modernitet.

Vilka önskemål ställde brevskrivarna på musikutbudet utifrån den funktion musiken hade för dem? En stor grupp – ungefär en fjärdedel av brevskrivarna – menade att den lätta musiken hade för stort utrymme. Tidens allvar krävde värdig musik. En lika stor grupp önskade motsatsen – mer lätt musik som kunde hjälpa människor att glömma krigets fasor och elände.

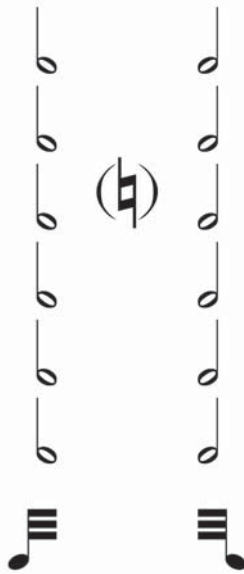
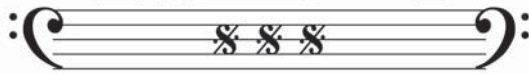
Radion förmedlade inte bara nyheter utan också trygghet och förtröstan inför framtiden. Denna tillit skapades inte minst genom att tillgodose lyssnarnas önskemål om musik. Göran Elgemyr sammanfattar i sin studie över yttrandefriheten i svensk radio 1925–1960 beredskapsårens radiopolitik med några ord som kan belysa detta påstående:

»Krigsåren var naturligtvis på många sätt en påfrestningarnas tid för Radiotjänst, men det fanns också positiva faktorer som är svåra att mäta. Radion fick en stor popularitet mycket beroende på att dess inneboende resurser tilläts komma till användning. Den fick också en för hela riket samlande funktion i höjandet av beredskapsandan och försvarsviljan och betydde mycket för att undanröja samhällsfarliga rykten. Trots allt blev radion betydligt mer aktuell än tidigare och fick också ett mindre akademiskt präglat programutbud, något som tidigare begränsat yttrandefriheten i radio.«<sup>206</sup>

Den popularitet som radion tillkämpade sig vilade i hög grad på musikutbudet och då inte minst radioledningens vilja att tillgodose lyssnarnas önskemål om mer underhållande och lättillgänglig musik. Här är parallellerna med Tyskland slående: det är under krigsåren som den klassiska repertoarens hegemoni i musikutbudet börjar ifrågasättas. Det är framför allt under de sista krigsåren som jazz och afro-amerikanskt präglad underhållningsmusik vinner utrymme på den klassiska musikens bekostnad.

## Noter

- 176 Härtill Ursula Geisler, »Ur vårt svenska folkliga muskarv«. Tysk nationalsocialism och svensk musikkultur«, i Andersson & Geisler 2006, s. 47–70.
- 177 Brian Matthews, *The Military Music & Bandsmen of Adolf Hitler's Third Reich 1933–1945*, Winchester, Hampshire 2002, s. 50. Om Norbert Schultze och Herms Niel se Prieberg 1982, s. 335ff.
- 178 Sington & Weidenfeld 1943, s. 229.
- 179 Charlie Norman, *Musikant med brutet gehör*, Stockholm 1980, s. 43.
- 180 Op.cit., s. 44.
- 181 Matthews 2002, s. 154ff.
- 182 *Dagsposten* 1942:2, s. 1.
- 183 *Orkesterjournalen* 1936:7, s. 3.
- 184 *Orkesterjournalen* 1935:11, s. 11.
- 185 *Orkesterjournalen* 1939:7, s. 26.
- 186 *Orkesterjournalen* 1937:1, s. 16.
- 187 *Orkesterjournalen* 1937:5, s. 4.
- 188 *Orkesterjournalen* 1939:1, s. 7.
- 189 Ibid.
- 190 *Boken och svärdet* 1944:2, s. 2.
- 191 Sington & Weidenfeld 1943, s. 229.
- 192 Op.cit., s. 154.
- 193 Sington & Weidenfeld 1943, s. 155.
- 194 Cit. efter Sington & Weidenfeld 1943, s. 155f.
- 195 Matthews 2002, s. 197ff. Se även Jutta Jacobi, *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*, Hamburg 2006, s. 169f.
- 196 *Der Nordische Aufseher* 11, 1934:7, s. 219.
- 197 *Der Norden* 12, 1935:2, s. 55.
- 198 *Der Norden* 12, 1935:10, s. 335.
- 199 *Der Nordische Aufseher* 11, 1934:7, s. 219.
- 200 *Der Norden* 12, 1935:7–10.
- 201 Niclas Sennerteg, *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation*, Lund 2006.
- 202 Op.cit., s. 178.
- 203 Op.cit., s. 179.
- 204 C. A. Dymling, »Radiotjänst fyller 15 år. En återblick i text och bild«, *Röster i Radio* 1940:1. Danmark låg på första plats.
- 205 Se Boel Lindberg, »Exportera den där Hitlermusikerna till Tyskland.« Brev til Radiotjänst om musiken i svensk radio under andra världskriget«, i Andersson & Geisler 2006, s. 145–178.
- 206 Göran Elgemyr, *Får jag be om en kommentar. Yttrandefriheten i svensk radio 1925–1960*, Stockholm 2005, s. 249.





## **KARL GERHARD, JOHNNY BODE OCH ZARAH LEANDER**

av Greger Andersson

Tre svenska populärartister har långt efter krigets slut blivit uppmärksammade för sina ställningstaganden gentemot nazismen. De är Karl Gerhard (1891–1964), Johnny Bode (1912–1983) och Zarah Leander (1907–1981). Den förstnämndes bestämda motstånd och avståndstagande från nazismen är oomstritt. Desto mer har de båda andras inställning debatterats, ofta i hätska ordalag. Var de nazistiska medlöpare eller kanske rent av nazister som med öppna ögon för vad som pågick, ställde upp för regimen?

Karl Gerhard och hans revyer stod under tysk uppsikt under i stort sett hela 1930-talet och fram till 1945. Väl bekant är hur tyskarna lyckades stoppa kupletten »Den ökända hästen från Troja« i revyn *Gullregn* år 1940. Han hölls också under bevakning av den svenska nazipressen. Tidningen *Dagsposten* pekade i september 1943 på att Karl Gerhard, enligt vad tidningen erfor, nu uppträdde på svenska militärföreläggningar. Man skrev den 9 september, att »den anglofile propagandamakaren och salongsbolsjevikern Karl Gerhard förnekar inte vare sig själv eller sina uppdragsgivare och nu uppträder han, enligt vad DP fått bekräftat, ute på militärföreläggningarna som fröjd pappa med hetspropaganda mot Tyskland och dess statsöverhuvud.« Tidningen hänvisade till att tidigare regeringsdirektiv rörande underhållning av militären hade stadgat absolut utrikespolitisk neutralitet. Man vände sig till den ansvarige på försvarets personalvårdsavdelning, men denne kände inte till något om det inträffade<sup>207</sup>. Tidningen tog då kontakt med överbefälhavaren Olof Thörnell som beslöt att tillsätta en utredning om vad som hade förekommit. Påståendet att Karl Gerhard hade framträtt inför trupp med sina tysk-fientliga kupletter visade sig befogat. Från personalvårdsavdelningen meddelades att det fall som hade påtalats tycks ha varit en enstaka företeelse och hade anordnats genom ett enskilt förbands försorg. Antagligen ansågs det mindre kontroversiellt att engagera Karl Gerhard vid den här tidpunkten då kriget på allvar hade vänt till tyskarnas nackdel. Enligt *Dagsposten* (20 september) fortsatte »Karl Gerhard-skandalen« trots pågående utredning. Man hänvisar till att »nu i veckan [var] en nöjesafton anordnad vid Svea artilleri, där denna sköna symbol för svensk beredskapspropaganda enligt

egen uppgift ›bejublades‹ och ›bekransades‹. Några dagar senare slog *Dagsposten* (24 september) upp följande rubrik: »General Thörnell stoppar Karl Gerhard-hetsen. Varje politisk propaganda förbjuden vid krigsmakten. Ingen agitation mot främmande makt får förekomma«. *Dagsposten* förklarade sig nöjd med de åtgärder som Thörnell vidtagit och avslutade artikeln med följande passus: »Om Karl Gerhard alltså fortfarande tror, att han är välkommen med samma fasoner som hittills vid militära underhållningsaftnar, bedrar han sig storligen.«

Det som tidningen hade hängt upp sig på var att Karl Gerhard så tydligt, enligt tidningen, hade framhållit den svenska neutraliteten som »tarvlig« och något som »bör kastas på sophögen«. <sup>208</sup> Därtill kom hans tilltag att sjunga den tidigare nämnda kupletten »Den ökända hästen från Troja« som några år tidigare hade förbjudits av myndigheterna. Det mest upprörande förefaller ändå ha varit att Karl Gerhard presenterade en ny kuplett – »Nu vänta vi enbart på honom« – som enligt *Dagsposten* med sin »anknytning till Mussolinis störtande med ord och plumpa gester rikta sig mot den tyske rikskanslern och hans närmaste män« <sup>209</sup>. Och att detta skedde inför svenska fältförband. *Dagsposten* citerade också en av kuplettens verser:

»På herr Mussolini var käften så stor  
som på en tenor,  
ty en diktator  
han måste med rytande ta sin publik  
och med knytnävens dynamik.  
När han som en pannkaka föll utan kraft,  
sa hela vår klot: Fabelhaft!

Nu är det bara Honom vi väntar på.  
Sen kommer tjocka Göring och Gestapo.  
Best han har dubbel livvakt kring  
sin la Salle,  
och vid les Halles  
skriks: Vive Laval!  
Quisling till Möllergatan får själv  
snart gå,  
nu är det bara honom vi väntar på.  
När Spanien åter dansar till fri  
kastanjett,  
då är den lilla skaran  
komplett! «

Men enligt Karl Gerhard själv reagerade också stora delar av revypubliken på hans inställning till nazismen. I sina memoarer framhåller han att redan i slutet av 1930-talet var det så att

## *Ett fåtal trogna slöt upp kring revyn »I gala och galla«, men de försiktiga krämarna övergav templet vid Östermalmstorg av fruktan att mista sina goda tyska kunder.*

hans negativa hållning »mot nazismen och de svenska medlöparna irriterade en stor del av publiken. Svenska folket ville ogärna tro på rapporterna från Berlin, de som berättade om trakasserier mot judar och intellektuella. Hitler var en hel karl som slog näven i bordet, när de engelska krämarna blev för fräcka, och han byggde autostrador. «<sup>210</sup> Han fortsätter:

»I och med 1941 ansågs fallet Karl Gerhard som hopplöst. Den s.k. bättre publiken vände mig och teatern ryggen. Ett fåtal trogna slöt upp kring revyn *I gala och galla*, men de försiktiga krämarna övergav templet vid Östermalmstorg (Folkan) av fruktan att mista sina goda tyska kunder. Folkan fick en ny publik, inte lika köpstark men starkare i tron. Det var en radikal publik, som fann ersättning för vad som fattades av populär underhållning i nöjet att höra sina egna åsikter uttalas från scenen med agitatorisk röst. «<sup>211</sup>

Johnny Bode var i första hand kompositör och schlagersångare, bitvis en mycket framgångsrik sådan. Den svenska säkerhetspolisen bevakade honom ända fram till hans död år 1983, främst beroende på hans kontakter med nazikretsar och hans vistelse i Oslo i slutet av 1930-talet, då han lierade sig med Quisling och det norska nazistpartiet, Nasjonal Samling (NS). Johnny Bode var en sammansatt person som under nästan hela sin levnad var kriminellt belastad (stöld och bedrägerier) vilket gjorde att han allt som oftast hamnade »inför skranket« med vistelser i fängelser och på mentalsjukhus som följd. Johnny Bode var också en utpräglad mytoman som kunde hitta på de mest osannolika historier. Flera av dessa rör hans samröre med nazismen. Dit hör hans skrönor om hur han fick titeln »Kammersänger« av Joseph Goebbels i närvaro av ministerpresident Quisling. Han påstod sig vara släkt med Hermann Göring på mödernet (vilket saknar allt fog) och återgav livfullt skildringar av jakter, mat- och dryckesorgier på Görings sommarresidens Carinhall.

Efter en kort sejour som finlandsfrivillig (han ansågs inte vapenför men fick i uppdrag att sätta musik till en revyoperett i Åbo) fick han smak för uniformer. Sedan han nyss hade blivit hemskickad från Finland besökte han Karl Gerhards revy

på Folkan iklädd en fantasiuniform med ett stort hakkors på bröstet. Norlén & Nyquist menar i sin biografi om Bode att han efter denna händelse var en »död man« i offentliga sammanhang.<sup>212</sup> De framhåller att »som välkänd Sonoraartist göra nazistiska åtbörder på en Karl Gerhard-revy var bland det mest utmanande han kunde ta sig till. Karl Gerhard stod ju som symbol för det intellektuella motståndet mot nazismen«<sup>213</sup>. Nya möjligheter öppnade sig emellertid i Oslo där den nazistiska propagandapparaten var i stort behov av skrupelfria artister. Det stora flertalet av den norska artistkåren var nämligen motståndare till ockupationsmakten och ville således varken ställa upp för tyskarna eller Quisling och hans parti (NS). När det så blev dags för en hyllningsrevy med anledning av NS-partidagen den 29 september 1942 gick budet till Bode. Han skrev både texter och musik, regisserade och framträdde som kuplettsångare. Succén uteblev emellertid samtidigt som hans förehavanden följdes med stort intresse i Sverige, där han blev om möjligt än mer illa sedd än han tidigare hade varit.

Under rubriken »Bort med Bode!« skrev tidningen *Schlageren* en redaktionell artikel där det talas om att tidningens utgivare fick ett brev från Johnny Bode med en uppmaning att lyssna till hans utsändning från *Osloradion* den 8 april 1942. Artikeln fortsätter:

»Inte utan onda aningar kopplade vi vid utsatt tidpunkt in vår apparat på den quislingska våglängden. Men vad vi då fingro höra var värre än vi väntat. Visserligen har Bode här hemma icke stuckit under stol med sina politiska åsikter, men ingen vettig människa har fäst sig vid hans svada. Det enda som väckt förvåning har varit att, i ett land där åtskilliga miljoner årligen lägges ned på sinnessjukvården, stadigvarande plats icke kunnat beredas för en person i så uppenbart behov av vård. Man förundrade sig över att de ansvariga läkarna vid Växjö hospital verkligen kunnat öppna portarna för en så lite »tillfrisknad« person som »plattpjatten« [tillmäle myntat av Kar De Mumma] ifråga, och i någon mån även över de gramfonbolag och nöjesarrangörer som togo honom i tjänst. Vad det senare beträffar, vilja vi emellertid framhålla att både gramfonbolag och nöjesarrangörer under det senaste året tagit definitivt avstånd från honom och några insjungningar har han oss veterligen icke fått göra på senare tid. Åtminstone inte hos svenska bolag.«<sup>214</sup>

Om innehållet tyckte tidningen att det hela »stank av äckligt kryperi för de nya makthavande i vårt hårt prövade broderland«, och man drog sig inte för att kalla vissa delar av Bodes texter för landsförräderi: »Ty den som i ett annat land

sprider falska påståenden om tillståndet här hemma och om våra folkvalda styresmän, den är och förblir en förrädare mot sitt land.«

I början av år 1943 utvisades han och återbördades till sinnessjukhuset i Växjö. Hans artistbana var emellertid inte slut härmed. Efter kriget gjorde han comeback som artist både i Sverige och utlandet, ej sällan med succéartade resultat.

Norlén & Nyquist framhåller i sin bok med skärpa att »Vi kan åtminstone efter noggrann forskning konstatera att han aldrig var medlem i något nazistparti.«<sup>215</sup> Men icke desto mindre fick han länge dras med en naziststämpel. Medan Zarah Leanders skivor började spelas igen i slutet av 1940-talet så dröjde det för Johnny Bodes del ända fram till 1970-talets början innan hans skivor åter ljöd i etern. Uno Myggan Ericson (»Från scen och cabaret«) och Lars-Göran Frisk (»Skivor från Vetlanda«) bidrog till denna »upprättelse« och Bodes insjungningar kom dessutom att bli bland de mest önskade i dessa program.

Zarah Leander å andra sidan var en artist både på grammofofon och film som man fick ta på allvar. Hon har också blivit den mest omskrivna och kontroversiella personen i denna trio i fråga om sin inställning till nazismen. Efter en inledande karriär på 1930-talet hos revykungarna Ernst Rolf, Gösta Ekman och Karl Gerhard fick hon sitt stora genombrott som operettsångerska i Wien år 1936 tillsammans med Max Hansen. Här blev hon föremål för tyskarnas intresse. Det tyska filmbolaget UFA ville knyta henne till sig som filmskådespelare. Hon tackade ja inte minst, enligt egen utsago, på grund av det furstliga gage som erbjöds henne för en tvåårsperiod. Snart insåg Zarah Leander att hon skulle lanseras som storstjärna direkt med hjälp av en särskild »Herstellungsgruppe Leander«.<sup>216</sup> Visserligen var Joseph Goebbels i början inte nöjd med att hon engagerades. Han menade att det skulle vara en person av tyskt ursprung som skulle vara den stora stjärnan i Tyskland. Men sedan hennes totala succé var ett faktum ändrade han mening. Här hade man funnit en person med samma kapacitet och attraktionskraft som Marlene Dietrich, som hade lämnat Tyskland för USA, och Greta Garbo. Zarah Leander stannade som film- och schlagerstjärna i Tyskland under sex år, fram till år 1943. Hennes samröre med nazismen har sedan förföljt henne även om hon blev »avnazifierad« i slutet av 1940-talet. Hon framhöll själv att hon inte förstod eller kunde veta vad naziregimen stod för; dels befann hon sig för det mesta i filmstudior, dels var den nazistiska propagandan (press och radio) så effektiv att inget negativt nådde den vanlige medborgaren. I sina memoarer framhåller hon att:

»Möjligheterna att hålla sig informerad om ›det vidriga

skådespel som nazisterna satt i scen<sup>217</sup> var sannolikt större på en tidningsredaktion i Stockholm än i filmateljéerna i Berlin eller i Tyskland över huvud taget. Nyhetsförmedlingen i press och radio (TV existerade ännu inte) var tillrättalagd in i minsta detalj av Rikspresskammaren, om detta vittnar åtskilliga dokumentära skildringar redan från krigsåren.<sup>217</sup>

Att Zarah Leander träffade propagandaministern ett oräkneligt antal gånger har hon inte stuckit under stol med.

»Chef för drömfabriken UFA var ju Joseph Goebbels, och jag måste besöka honom då och då, vare sig jag ville eller inte. Under 40-talets hätska presskampanj mot min person anklagades jag ständigt för »samröre<sup>218</sup> med nazisterna. Medan håren reste sig på deras huvuden skildrade journalister världen runt hur jag upprepade gånger »träffat dr Goebbels«. Goebbels var nazistpamp, Goebbels var min chef, alltså var jag nazist. Vilket skulle bevisas. Ekvationer kan vara så enkla ibland. För närvarande turnerar jag varje sommar i Sveriges folkparker. Chef för folkparkerna är Ragnar Lundkvist. Ragnar Lundkvist är socialdemokrat. Alltså är jag socialdemokrat. Vilket alltså också skulle kunna bevisas.<sup>218</sup>

När Goebbels erbjöd henne tyskt medborgarskap 1942 med en rad förmåner (bland annat ett slott) tackade hon nej, och därmed började hennes stjärna inom UFA att dala.<sup>219</sup> Den tyska pressen bidrog med negativa skrivelser. Zarah Leander vidhåller dock sin uppfattning att »Goebbels var en intressant person. Jag tyckte inte illa om honom förrän mot slutet. Då blev han dum, och farlig.<sup>220</sup>

Men enligt Zarah Leander själv så var det efter hemkomsten till Sverige år 1943 som den verkliga förföljelsen började.

»Den tyska pressen var dock en stilla västanfläkt mot den storm som min hemresa rörde upp i svensk press. Nog visste jag, att jag hade opinionen emot mej hemma i Sverige, men inte hade jag anat, att den svenska pressen skulle kasta sej över mej med samma aptit som ulvarna kastar sej över ett får. Jag beskylldes för allt utom mord och rån. Jag hade köpt Lönö [herrgård], hette det, för att kunna hyra ut godsets vikar och stränder som ubåtshamn åt tyskarna. Det berättades att hela mitt hus på Lönö var fyllt med hemliga radiosändare. Det sades att man fått bevis för att jag köpt fastigheter i ockuperade länder. Man hade bevis för, att jag sjungit för tyska soldater i ockuperat land.<sup>221</sup>

Sommaren 1944 ville Karl Gerhard återigen inleda ett samarbete med Zarah Leander, men fick på grund av den kraftiga opinionen överge dessa tankar.<sup>222</sup> Först år 1949 kunde hon återfå sin svenska publik genom ett succéframträdande i

Malmö, och som kan sägas vara början på den »avnazifieringsprocess« som följde. Men enligt Zarah Leander själv:

»Men lika förbannat – ja, ursäkta att jag svär – blir jag aldrig någonsin fri från fördömmelsen. I tretti år har man anklagat mig men aldrig bevisat någonting. Jag är inte frikänd men inte dömd heller. Det är olustigt, det är orättvist, det är omänskligt. Det är nästan så jag önskade att jag någon gång begått ett mord. Då hade jag fått ett straff av en kompetent domstol, avtjänat detta straff och sedan fått vara ifred.«<sup>223</sup>

Zarah Leander tjänade mycket pengar som UFA-stjärna, men det var grammofoninspelningarna som gav de verkligt stora slantarna. »Jag kan sanningsenligt säga att skivköparna Europa runt betalat min goda gård Lönö.«<sup>224</sup> Det var i filmerna som många av hennes schlagers lanserades. Under Tysklandsåren spelade hon in ett drygt 70-tal melodier på grammofon och de såldes i stora upplagor.<sup>225</sup> Zarah Leander konstaterade själv belåtet att om:

»en skiva såldes bra på trettitalet så såldes den i miljonupplagor. Stenkakorna hade den (ur försäljningssynpunkt) utmärkta egenskapen att lätt gå sönder och att tämligen snart bli utspelade. Man måste köpa nytt [...] Om jag hade fått guldskivor [som då ännu inte fanns] för alla mina inspelningar under stenkakans tid kunde jag ha tapetserat hela matsalen här på Lönö med guldplattor.«<sup>226</sup>

Det ter sig märkligt att just Karl Gerhard, som om någon höll sig informerad om vad som pågick i Tyskland, tog initiativ till ett samarbete med Zarah Leander redan 1944. Vilka bedömningar han gjorde är inte helt tydliga. Överskuggade gammal vänskap och artistisk briljans hos Zarah Leander det faktum att hon medverkat i den nazistiska propagandaapparatens? Behövde han pengar? Varför böjde han sig för den opinion mot ett sådant samarbete som företrädades av bland andra Torgny Segerstedt och Carl-Adam Nycop?

Sammanfattningsvis kan man säga att oavsett vad artister som Zarah Leander och Johnny Bode än sade och tyckte om sina insatser så fanns det en inhemsk opinion som kraftfullt, ibland mycket starkt, reagerade på deras förehavanden. Ett sådant konstaterande måste anses viktigare än att tala för och emot den enskilda artisten. Att Zarah Leander sattes i karantän mellan 1943 och 1949 berodde inte på vad hennes insatser i Nazityskland faktiskt betydde i ett slags objektiv mening, ej heller på vad hon själv uppfattade, utan på hur en svensk opinion uppfattade hennes roll som film- och schlagerstjärna i Nazityskland, nämligen som ett ansikte utåt för maktapparaten.

Dåvarande radiomannen Nils Castegren menar att:

»Varken Bode eller Zarah Leander var i egentlig mening bojkottade av svensk radio under krigsåren. Men det blev ändå en naturlig ransonering av deras medverkan. Många lyssnare reagerade vid den här känsliga tiden på att vi, som man sade, »släppte fram nazistsympatisörer« i den enda radiokanal som vi då hade i Sverige. Då även deras skivbolag var restriktiva med att göra nyinspelningar med dem, blev det naturligtvis heller inget tillskott av nya melodier med dessa artister.«<sup>227</sup>

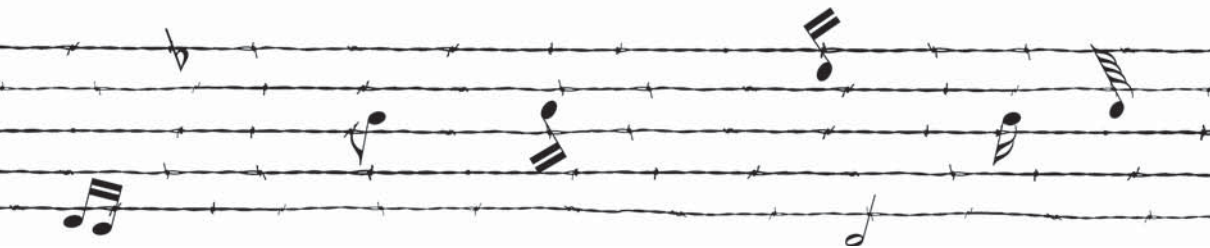
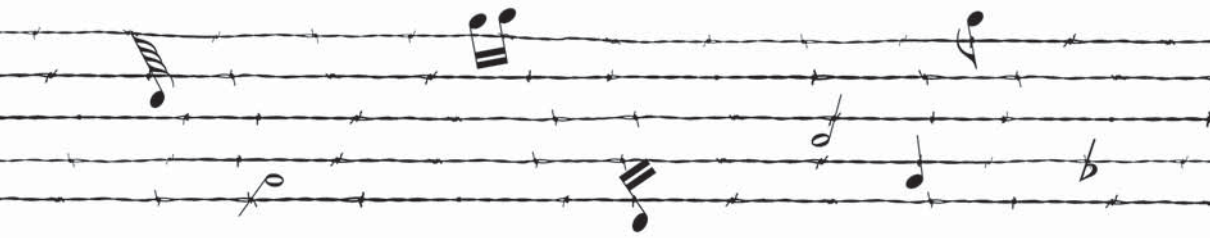
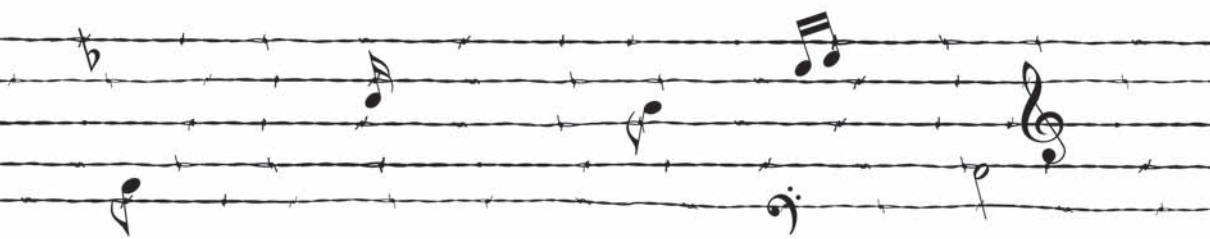
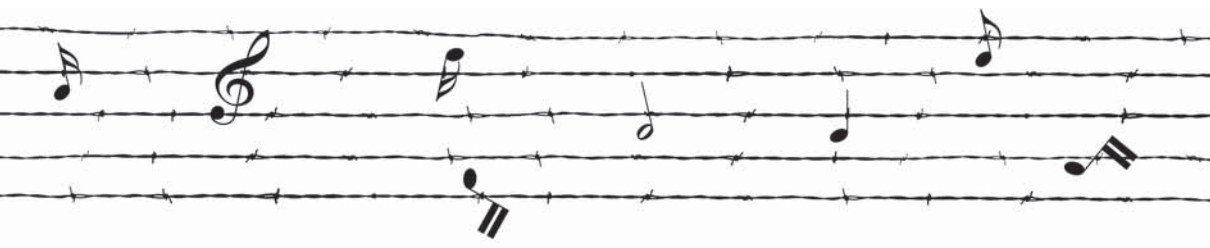
År 2006 gav Jutta Jacobi ut sin Leanderbiografi *Zarah. Das Leben einer Diva*. Hon menar att Zarah Leander har kommit att bli ett slags syndabock, eftersom hon saknade förmågan att göra en som det numera heter »svensk pudel«. Hon ansåg sig inte ha något att be om förlåtelse för.<sup>228</sup>

Zarah Leander ansåg sig själv vara en »politisk idiot«. I det sammanhanget konstaterar Jacobi syrligt att det också betyder att man undviker att ställa vissa frågor, som till exempel vem som tidigare hade ägt alla de möbler, antikviteter och konstverk som Zarah Leander år 1943 lät transportera hem till Lönö i två godsvagnar. Saker och ting som man i 1930-talets Berlin kunde köpa till »fantastiskt låga priser«.<sup>229</sup>



## Noter

- 207 *Dagsposten* 1943:15/9.  
208 Ibid.  
209 *Dagsposten* 1943:9/9.  
210 Karl Gerhard, *Med mitt goda minne*, Stockholm 1964, s. 104.  
211 Op.cit., s. 116.  
212 Ingmar Norlén & Bengt Nyquist, *Herre i frack*, Stockholm 1991.  
213 Op.cit., s. 91.  
214 *Schlagern*, 1942:4, s. 12.  
215 Norlén & Nyquist 1991, s. 136.  
216 Zarah Leander, *Vill ni se en diva?*, Stockholm 1958, s. 40f.  
217 *Zarah, Zarah Leanders minnen*. Handsekreterare Jan Gabrielsson, Stockholm 1972, s. 231.  
218 Leander 1958, s. 43.  
219 Op.cit., s. 76.  
220 Leander 1972, s. 173.  
221 Leander 1958, s. 85.  
222 Op.cit., s. 88ff.  
223 Leander 1972, s. 218.  
224 Op. Cit., s. 209.  
225 För en fullständig förteckning över hennes inspelningar se Paul Seiler, *Vill Ni se...Zarah Leander*, Stockholm 1987, s. 189ff.  
226 Leander 1972, s. 209.  
227 Norlén & Nyquist 1991, s. 256.  
228 Jutta Jacobi, *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*, Hamburg 2006, s. 214.  
229 Op.cit., s. 12.



## FORSKNINGSÖVERSIKT

av Ursula Geisler

Musikforskningen har varit sent ute med att granska musikens politiska funktion under nazitiden. I efterkrigstidens Tyskland fanns ett reflexmässigt försvar från ämnets företrädare. Musikforskningens likriktning under år 1933 och framöver undersöktes mer noggrant så sent som i början av 1990-talet, av Pamela M. Potter.<sup>230</sup>

I Tyskland har det – bortsett från enstaka skribenter, som Theodor W. Adorno på 1950-talet<sup>231</sup> – dröjt fram till 1960-talet innan sambandet mellan politik och musik under tidsperioden 1933–1945 undersöktes. Följande forskningsöversikt behandlar enstaka intressanta publikationer och antologier, värda att fördjupa sig i. Även andra hade kunnat nämnas. När Joseph Wulf<sup>232</sup> publicerade sin bok *Musik im Dritten Reich* år 1963 utgjorde denna den ditills mest omfattande sammanställningen av musikrelevanta källtexter från åren 1933–1944.<sup>233</sup> Under de fyra huvudrubrikerna »Das Jahr 1933«, »Gesteuerte Musik«, »Arteigene Kunst« och »Artfremde Musik« samlade Wulf drygt 400 olika dokument.<sup>234</sup> Dessa belyste ur olika synvinklar musikens ställning under nazitiden och Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP) och enskilda aktörers inflytande på musikområdets utveckling i nazistisk anda. Den var bara delvis systematiserad och gav därför inte någon djupgående analys. Den blev ändå grundläggande för den fortsatta forskningen om sambanden mellan nazistisk ideologi och musikinstitutionella förändringar. Dorothea Kolland har i sin doktorsavhandling *Gemeinschaft und Musik* från år 1978 tydligare teoretiska utgångspunkter.<sup>235</sup> Där behandlas växelverkan mellan »Gemeinschaftsmusik« inom den tyska Jugendmusikbewegung (ungdomsmusikrörelsen) och musik- och sångteoretiska föreställningar framför allt på 1920-talet. Kolland framhåller bland annat ungdomsmusikrörelsens samhörighet med tanken om en eftersträvansvärd »Volksgemeinschaft«, sådan den kom att uttolkas inom den nazistiska världsåskådningen.<sup>236</sup> Fred K. Prieberg anlägger i boken *Musik im NS-Staat* år 1982 ett aktörsperspektiv. Han utgår ifrån att »den nationalsocialistiska statens musikhistoria är även – och framför allt – den individuella historien om de personer som har tonsatt och publicerat, musicerat och propagerat, undervisat och forskat om tonkonsten. De var objekt för och ibland genomdrivare av en musikpolitik, som behövde offren lika

mycket som den behövde gärningsmännen.<sup>237</sup> Sedan mitten av 1980-talet har forskningen ökat både kvantitativt och kvalitativt. Mot den bakgrunden har ett stort antal antologier publicerats, där flera bidrag är sammanfattade. Liksom *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*<sup>238</sup> redan år 1984 gav en mängd olika perspektiv – från grundläggande sammanhang mellan diverse nazistiska nyckelbegrepp till enskilda tonsättares musikaliska motstånd – kännetecknas efterföljande publikationer oftast av samma fenomen: I *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*<sup>239</sup>, *Musik–Macht–Missbrauch*<sup>240</sup> och *Musikforschung–Faschismus–Nationalsozialismus*<sup>241</sup> finns få gemensamma metodologiska utgångspunkter förutom att ämnets ram är »musik och nazism« i största allmänhet. Böcker som *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz*<sup>242</sup> och *Die Kirchenmusik im Nationalsozialismus*<sup>243</sup> har åtminstone försökt fokusera på endast vissa aspekter. Det kan i viss mån också sägas om *Verfemte Musik*<sup>244</sup> från 1995, *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*<sup>245</sup> och *Musikwissenschaft: Eine verspätete Disziplin?*<sup>246</sup>. Sedan början av 1990-talet har forskningen delvis forskjutits mot nazismens konsekvenser för det internationella musiklivet. Denna perspektivförändring har bland annat inneburit exilforskningens genombrott. Att nazisternas kultur- och fördrivningspolitik också hade konsekvenser för musiklivet i andra länder än Tyskland blev uppenbart. Antologier som *Musik im Exil*<sup>247</sup>, *Musiktradition im Exil*<sup>248</sup>, *Musik in der Emigration 1933–1945*<sup>249</sup>, *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945*<sup>250</sup>, *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil*<sup>251</sup> och *Exilmusik*<sup>252</sup> vittnar om detta. Även inrättandet av ett online-lexikon, där förföljda musikers biografier och verkförteckningar med mera har samlats och fortsätter att utvecklas kan ses som ett tecken på att forskningen vill ge röst åt dem som inte själva kan tala längre, på grund av förföljelse, flykt eller efter att ha blivit mördade och därför inte har kommit in i den musikvetenskapliga kanonprocessen. Redan på 1970-talet undersöktes och granskades Sveriges exilpolitik med särskilt fokus på kulturlivet. Helmut Müsseners *Exil in Schweden* från 1974 är både en gedigen faktagrupp och en kritisk analys av Sveriges flyktingpolitik.<sup>253</sup>

### **Svenskspråkig forskning om nationalsocialism och musik**

Först på senare tid har man i Sverige börjat forska och publicera kunskap om sambandet mellan musik och nazismen. Var tid tolkar historien på sitt sätt. De senaste årens utveckling inom humaniora och forskningsmetodik tar inte längre

historien för given utan inbegriper tolkning och omtolkning av själva historiedefinitionen. Att svenska staten i slutet av 1990-talet avsatte pengar för studier av Sveriges förhållande till nazismen säger en hel del om historiesynen på 1990-talet. Svenskspråkiga publikationer som behandlar det svenska musiklivet och nazismen använder olika metoder och teorier, eftersom författarna är skolade i olika vetenskapliga miljöer och hör hemma i olika discipliner. Ett bra exempel på detta är antologin *Anpassning, Motstånd, Naivitet* med såväl etnologiska, musikvetenskapliga som historiska perspektiv om musikaliska fenomen och nationalsocialismen.<sup>254</sup> Heléne Lööw beskriver »De svenska nationalsocialisternas musik« och ger några exempel på nationalsocialistiska sångtexter och deras konkreta användning i ritualiserade sammanhang från 1920- till 1990-talet.<sup>255</sup> Petra Garberdings artikel »Kurt Atterberg och Tyskland« problematiserar svensk-tyska musikförhållanden i samma volym och ger exempel på strategier för införlivande och pangermanisering å den tyska sidan och på anpassning och förlöjligande å den svenska.<sup>256</sup> När det gäller olika nyckelord som »folklig« eller »nordisk«, vilkas betydelse betraktas som självklar, behövs ett jämförande språkperspektiv för att kunna övervinna en snäv, nationellt avgränsad kultursyns begränsningar.<sup>257</sup> Så hade ett transnationellt perspektiv också kunnat bidra till, att till exempel Jonas Gustafsson i *Så ska det låta* ännu mer hade fokuserat på ett europeiskt perspektiv i stället för det musikpedagogiska fältet »i Sverige«.<sup>258</sup> I svensk forskning har oftast enskilda personer varit i fokus, som i Henrik Karlssons *Det fruktade märket*<sup>259</sup>, där Wilhelm Peterson-Bergers antisemitism och hans antinazism undersöks, i Henrik Rosengrens bok *Judarnas Wagner*<sup>260</sup>, där Moses Pergaments kulturella identifikation står i fokus och i Petra Garberdings bok om *Musik och politik i skuggan av nazismen*<sup>261</sup>, där Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationer undersöks. Förutom musikpersonligheters har musikinstitutioners verksamhet uppmärksammats. Kungliga Musikaliska Akademiens Tysklandskontakter 1920–1945 utreder Johan Bengtsson och Henrik Karlsson i boken *Ovan stridsvimlet*.<sup>262</sup> Svenska Musikerförbundets inställning till flyktingar under åren 1933–1945 granskas av Paul Stempel i boken *Protektionism eller lojalitet?*<sup>263</sup> Sex år efter antologin *Anpassning, Motstånd, Naivitet* kom år 2006 antologin *Fruktan, fascination, frändskap* om det svenska musiklivet och nazismen.<sup>264</sup>

Förutom att en stor del av forskningen i Sverige är ung är det också anmärkningsvärt i hur liten grad den tyskspråkiga akademiska efterkrigslitteraturen har avsatt spår i svensk

forskning. När det gäller att problematisera svenska musikaktörers – musikpedagogers, tonsättares, musikskribenters, musikforskares och musikers – agerande i förhållande till den tyska utvecklingen på 1930–1950-talen skulle tyskspråkig efterkrigsforskning kunna bidra med viktiga impulser.

En sak är ändå de flesta samtida forskare eniga om när det gäller musik och nazism: att åren 1933–1945 inte får tolkas som en strikt avgränsad och avslutad period med avseende bland annat på kulturella fenomen, estetisering av det offentliga rummet eller rasistisk tolkning av musik. Det finns ett »före« och ett »efter« nazismen, som båda måste tas i beaktande. Bakåt i tiden sträcker sig idéerna om den nationella gemenskapen och folkbegreppet, som efter andra världskriget laddades med andra betydelser. Samtidigt fick nazismens gärningar fortsatta konsekvenser inte minst för musik- och kulturlivet till följd av bland annat att många kulturpersonligheter tvingades fly utomlands, framförallt till Västeuropa och USA.

## Noter

- 230 Pamela M. Potter, *Trends in German musicology 1918–1945: The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*, Yale University 1991. Se även hennes utmärkta bok om den tyska musikvetenskapen under nazitiden, Pamela M. Potter, *Most German of the arts: Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*, New Haven 1998.
- 231 Theodor W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956.
- 232 Joseph Wulf (1912–1974) föddes i Krakow (eller Chemnitz som anges som födelseort i andra källor) och överlevde koncentrationslägret Auschwitz. Efter andra världskriget var han bl.a. medlem i den judiska historiekommissionen i Polen och verksam vid Centrum för de polska judarnas historia i Paris. Han publicerade på 1960-talet ett flertal dokumentsamlingar som behandlar olika ämnen i samband med nazismen som *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964 och *Presse und Funk im Dritten Reich*, Gütersloh 1964.
- 233 Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963.
- 234 Delvis i utdrag och med Joseph Wulfs rubrikbeteckningar och kommentarer.
- 235 Dorothea Kolland, *Gemeinschaft und Musik. Zur Theorie und Praxis der Jugendmusikbewegung*, Berlin 1978.
- 236 Se också Norbert Götz, *Ungleiche Geschwister. Die Konstruktion von nationalsozialistischer Volksgemeinschaft und schwedischem Volksheim*, Baden-Baden 2001.
- 237 Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, s. 203.
- 238 Hanns-Werner Heister & Hans-Günther Klein (Hrsg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984.
- 239 Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Borech & Detlef Gojowy (Hrsg.), *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus* (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie; 3), Köln 1999.
- 240 Hans Grüss, Kolja Lessing, Marion Demuth, Frank Geissler & Eckhard John (Hrsg.), *Musik–Macht–Missbrauch*, Altenburg 1999.
- 241 Isolde von Foerster, Christoph Hust & Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.), *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus – Referate der Tagung Schloss Engers vom 8. bis 11. März 2000*, Mainz 2001.
- 242 Otto Kolleritsch (Hg.), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Wertungsforschung; 22), Wien & Graz 1990.
- 243 Dietrich Schuberth (Hg.), *Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge*, Kassel 1995.
- 244 Joachim Braun, Vladimir Karbusicky & Heidi Tamar Hoffmann (Hrsg.), *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1995. 2., rev. uppl. Berlin 1997.
- 245 George Broderick & Gottfried Niedhart (Hrsg.), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1999.
- 246 Anselm Gerhard (Hg.), *Musikwissenschaft: Eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 2000.
- 247 Hanns-Werner Heister, Claudia Maurer Zenck & Peter Petersen (Hrsg.), *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt a. M. 1993.
- 248 Juan Allende-Blin (Hg.), *Musiktradition im Exil: Zurück aus dem Vergessen*, Köln 1993.
- 249 Horst Weber (Hg.), *Musik in der Emigration 1933–1945: Verfolgung–Vertreibung–Rückwirkung*, Stuttgart 1994.
- 250 Nils Grosch, Joachim Lucchesi & Jürgen Schebera, *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945* (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau; 2), Stuttgart 1998.
- 251 Peri Arndt (Hg.), *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil* (Musik im »Dritten Reich« und im Exil; 8), Hamburg 2000.
- 252 Friedrich Geiger & Thomas Schäfer, *Exilmusik: Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg 2000.
- 253 Helmut Müssener, *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933*, München 1974.

- 254 Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Närhet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000. På 100 sidor har åtta inlägg fått plats: Henrik Karlsson, »Inledning«; Gunnar Broberg, »Ansvar och Inlevelse«; Sverker Oredsson, »Nazismen inom institutionerna«; Lena Berggren, »Samfundet Manhem«; Bengt Landgren, »Svensk litteratur under beredskapsåren«; Heléne Lööw, »De svenska nationalsocialisternas musik«; Lennart Bromander, »Musik, moral och makt – musiklivet i Tredje riket i den tyska eftervärldens ögon«; Petra Garberding, »Kurt Atterberg och Tyskland – brevväxling mellan tonsättaren och översättare«.
- 255 Heléne Lööw, »De svenska nationalsocialisternas musik«, i Karlsson 2000, s. 65–77.
- 256 Petra Garberding, »Kurt Atterberg och Tyskland. Brevväxlingen mellan tonsättaren och översättare«, i Karlsson 2000, s. 87–100.
- 257 Se även Ursula Geisler, »Nationalmusik und nationale Wissenschaftskulturen. Eine Problematisierung schwedisch-deutscher Musikdiskurse«, i Alexandra Bänsch & Bernd Henningsen (Hrsg.), *Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften. Schweden und Deutschland im Modernisierungsprozeß*, Baden-Baden 2001, s. 145–162.
- 258 Jonas Gustafsson, *Så ska det låta. Studier av det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900–1965*, Uppsala 2000.
- 259 Henrik Karlsson, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö 2005.
- 260 Henrik Rosengren, *Judarnas Wagner«. Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*, Lund 2007.
- 261 Petra Garberding, *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, Lund 2007.
- 262 Johan Bengtsson & Henrik Karlsson, *Ovan stridsvimlet«. Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920–1945*, Malmö 2006.
- 263 Paul Stempel, *Protektionism eller lojalitet? Svenska Musikerförbundet och utlämningarna åren 1933–1945*, Stockholm 2007.
- 264 Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006.





## BIBLIOGRAFI

- Adorno, Theodor W., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956.
- Allende-Blin, Juan (Hg.), *Musiktradition im Exil: Zurück aus dem Vergessen*, Köln 1993.
- Almgren, Birgitta (Hg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945*, Södertörn 2002.
- Almgren, Birgitta, »Germanistik und nordische Träumer in der Zeit der NS-Diktatur. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?«, i densamma (Hg.), *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität eller politiska Anpassning? (Södertörn Academic Studies; 11)*, Södertörns Högskola 2002.
- Almgren, Birgitta, *Drömmen om Norden. Nazistisk infiltration i Sverige 1933–1945*, Stockholm 2005.
- Andersson, Björn, *Runor, magi, ideologi. En idéhistorisk studie*, Umeå 1995.
- Andersson, Greger & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006.
- Arndt, Peri (Hg.), *Lebenswege von Musikerinnen im »Dritten Reich« und im Exil* (Musik im »Dritten Reich« und im Exil; 8), Hamburg 2000.
- Atterberg, Kurt, »Musikalisk växelverkan Tyskland-Sverige«, i *Sverige-Tyskland* 1940.
- Baudou, Evert, *Arkeologi och politik i Sverige 1921–1945*, Stockholm 2005.
- Baudou, Evert, »Svar till Bozena Werbart angående nationalismen i den svenska arkeologin under 1900-talet«, i *Forvännen* 96, 2001.
- Bengtsson, Johan & Henrik Karlsson, »Ovan stridsvimmel«. *Kungl. Musikaliska Akademien och Tyskland 1920–1945*, Malmö 2006.
- Berggren, Lena, *Nationell upplysning. Drag i den svenska antisemitismens idéhistoria*, Stockholm 1999.
- Berggren, Lena, »Samfundet Manhem«, i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000.

- Bergstrand, Finn, *Lunds Studentsångförenings konsertresor till Tyskland 1937–1938*, [2000].
- Bollmus, Reinhard, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem* (Studien zur Zeitgeschichte; 1), 2:a uppl., München 2006.
- Braun, Joachim, Vladimir Karbusicky & Heidi Tamar Hoffmann (Hrsg.), *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1995.  
2:a rev. uppl., Berlin 1997.
- Brinkmann, Reinhold & Christoph Wulf, *Driven into Paradise: the musical migration from Nazi Germany to the United States*, Berkeley, Calif. 1999.
- Brinkmann, Reinhold, »Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme«, i Saul Friedländer & Jörn Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, München 2000.
- Brisman, Bertil, »Kulturlivet – en självbekännelse«, *Nationell Socialism* 1936.
- B–n, B, »Konsten och folket. Vår kulturkamp«, *Den svenske Nationalsocialisten* 1 feb 1936.
- Broberg, Gunnar, »Ansvar och Inlevelse«, i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000.
- Broderick, George & Gottfried Niedhart (Hrsg.), *Lieder in Politik und Alltag des Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 1999.
- Bromander, Lennart, »Musik, moral och makt – musiklivet i Tredje riket i den tyska eftervärldens ögon«, Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000.
- Carlö, J. A., »Vår folkmusik«, *Nationell Socialism* 1935.
- Carlö, J. A., »Spelmän och låtar«, *Nationell Socialism* 1936.
- Comité international pour la protection des employés renvoyés injustement, *Fallet Felix Saul. Ett meddelande till Stockholms mosaiska församlings medlemmar*, Stockholm 1940.
- »Das ›Reichs-Brahmsfest‹ 1933 in Hamburg. Rekonstruktion und Dokumentation«, <http://www1.uni-hamburg.de/musik/exil/texte/brahmsfest.html> [20/8 2007].

- Dennis, David B., *Beethoven in German politics, 1870–1989*, New Haven 1996.
- Drewes, Heinz, »Die Reichsstelle für Musikbearbeitungen«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 70, 1943:4.
- Dümling, Albrecht (Hg.), *Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*. Eine POOL Musikproduktion GmbH, Berlin. CD-box.
- Dymling, C. A., »Radiotjänst fyller 15 år. En återblick i text och bild«, *Röster i Radio* 1940:1.
- Elgemyr, Göran, *Får jag be om en kommentar. Yttrandefriheten i svensk radio 1925–1960*, Stockholm 2005.
- Fischer, Jens Malte, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt a. M. 2000.
- Fischer-Defoy, Christine, *Kunst Macht Politik: Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, [Berlin 1987].
- Foerster, Isolde von, Christoph Hust & Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.), *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus – Referate der Tagung Schloss Engers vom 8. bis 11. März 2000*, Mainz 2001.
- Friedländer, Saul & Jörn Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, München 2000.
- Garberding, Petra, »Kurt Atterberg och Tyskland. Brevväxlingen mellan tonsättaren och översättare«, i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000.
- Garberding, Petra, »Von Schwärmerei zu kritischer Betrachtung: Das Schwedenbild von Fritz Tutenberg in Kurt Atterbergs Briefsammlung«, i Birgitta Almgren (Hg.): *Bilder des Nordens in der Germanistik 1929–1945. Wissenschaftliche Integrität oder politische Anpassung?* (Södertörn Academic Studies; 11), Södertörns Högskola 2002, s. 69–78.
- Garberding, Petra, »Kurt Atterberg och den förvånade propagandaministern«, i Charlotta Brylla, Birgitta Almgren & Frank-Michael Kirsch (red.), *Bilder i kontrast. Interkulturella processer Sverige/Tyskland i skuggan av nazismen 1933–1945* (Skriften des Centers für deutsch-dänischen Kulturtransfer; 9), Aalborg 2005, s. 295–318.

- Garberding, Petra, »Musiken som ett nationalsocialistiskt redskap? Kurt Atterberg och Ständiger Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten«, i Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006, s. 87–116.
- Garberding, Petra, *Musik och politik i skuggan av nazismen. Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, Lund 2007.
- Geiger, Friedrich & Thomas Schäfer, *Exilmusik: Komposition während der NS-Zeit*, Hamburg 2000.
- Geisler, Ursula, *Gesang und nationale Gemeinschaft. Die kulturelle Konstruktion von schwedischem »folksång« und deutscher »Nationalhymne«*, Baden-Baden 2001.
- Geisler, Ursula, »Nationalmusik« und »nationale« Wissenschaftskulturen. Eine Problematisierung schwedisch-deutscher Musikdiskurse«, i Alexandra Bänsch & Bernd Henningsen (Hrsg.), *Die kulturelle Konstruktion von Gemeinschaften. Schweden und Deutschland im Modernisierungsprozeß*, Baden-Baden 2001, s. 145–162.
- Geisler, Ursula, »...was an Musik des Nordens nur nordisch maskiert ist.« Konstruktion und Rezeption »nordischer« Musik im deutschsprachigen Musikdiskurs«, i Frank-Michael Kirsch & Birgitta Almgren (Hrsg.), *Sprache und Politik im skandinavischen und deutschen Kontext 1933–1945* (Schriften des Centers für deutsch-dänischen Kulturtransfer, 5), Aalborg 2003, s. 223–238.
- Geisler, Ursula, »Ur vårt svenska folkliga muskarv«. Tysk nationalsocialism och svensk musikkultur«, i Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006, s. 47–70.
- Gerhard, Anselm (Hg.), *Musikwissenschaft: Eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart 2000.
- Gerhard, Karl, *Med mitt goda minne*, Stockholm 1964.
- Gleißner, Ruth-Maria, *Der unpolitische Komponist als Politikum. Die Rezeption von Jean Sibelius im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 2002.
- Graener, Paul, »Aufklang«, *Die Musik* 1933.
- Grafström, Sven, *Anteckningar 1938–1944*, utg. av Stig Ekman, Stockholm 1989.

- Grosch, Nils, Joachim Lucchesi & Jürgen Schebera, *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945* (Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau; 2), Stuttgart 1998.
- Gruhn, Wilfried, *Geschichte der Musikerziehung. Eine Kultur- und Sozialgeschichte vom Gesangsunterricht der Aufklärungspädagogik zu ästhetisch-kultureller Bildung*, 2:a rev. och utv. uppl., Hofheim 2003.
- Grunsky, Karl, »Das Nordische bei Richard Wagner«, *Die Sonne* 1933:2.
- Grüss, Hans, Kolja Lessing, Marion Demuth, Frank Geissler & Eckhard John (Hrsg.), *Musik–Macht–Missbrauch*, Altenburg 1999.
- Gustafsson, Jonas, *Så ska det låta. Studier av det musikpedagogiska fältets framväxt i Sverige 1900–1965*, Uppsala 2000.
- Günther, Hans F. K., *Der Nordische Gedanke unter den Deutschen*, München 1925.
- Günther, Ulrich, »Musikerziehung im Dritten Reich – Ursachen und Folgen«, i Hans-Christian Schmidt (Hg.), *Geschichte der Musikpädagogik. Handbuch der Musikpädagogik*, band 1, Kassel–Basel–London 1986.
- Götz, Norbert, *Ungleiche Geschwister. Die Konstruktion von nationalsozialistischer Volksgemeinschaft und schwedischem Volksheim*, Baden-Baden 2001.
- Hamann, Brigitte, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2002.
- Hammel, Heide, *Eberhard Preußner: Anwalt der Musikerziehung und Menschenbildung*, Wolfenbüttel 1993.
- Heinitz, Wilhelm, »›Musik des Nordens‹ oder ›Nordische Musik‹?«, *Der Norden* 1938:8.
- Heinitz, Wilhelm, »Musikdenkmale aus dem nordischen Raum«, *Der Norden* 1944:7.
- Heister, Hanns-Werner & Hans-Günther Klein (Hrsg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984.
- Heister, Hanns-Werner, Claudia Maurer Zenck & Peter Petersen (Hrsg.), *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt a. M. 1993.

- Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin 1772.
- Herder, Johann Gottfried, *Volkslieder. Stimmen der Völker in Liedern*, Leipzig 1778/79. Första uppl. eftertryck, Hildesheim–New York 1981.
- Hillebrecht, Frauke, *Skandinavien – die Heimat der Goten? Der Götizismus als Gerüst eines nordisch-schwedischen Identitätsbewußtseins* (Arbeitspapiere »Gemeinschaften«; 7), Berlin 1997.
- Jacobi, Jutta, *Zarah Leander. Das Leben einer Diva*, Hamburg 2006.
- John, Eckhard, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart & Weimar 1994.
- Jonsson, Leif, *Ljusets Riddarvakt. 1800-talets studentsång utövad som offentlig samhällskonst* (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia musicologica Upsaliensis. Nova Series; 11), Uppsala 1990.
- Jonsson, Leif & Martin Tegen (utg.), *Musiken i Sverige. Band III (Den nationella identiteten 1810–1920)*, Stockholm 1992.
- Junge, Traudl, *I Hitlers tjänst. Traudl Junge berättar om sitt liv*, Lund 2003.
- Karlsson, Henrik (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000.
- Karlsson, Henrik, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö 2005.
- Karlsson, Ingemar & Arne Ruth, *Samhället som teater: estetik och politik i Tredje riket*, Stockholm 1983.
- Kolland, Dorothea, *Gemeinschaft und Musik. Zur Theorie und Praxis der Jugendmusikbewegung*, Berlin 1978.
- Kolleritsch, Otto (Hg.), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts* (Studien zur Wertungsforschung; 22), Wien & Graz 1990.
- Köhler, Joachim, *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*, München 1997.
- Landquist, John (red.), *Erik Gustaf Geijer. Samlade Skrifter*. Ny ökad upplaga ordnad i tidsföljd. Del 1. Essayer och avhandlingar 1803–1817, Stockholm 1923.

- Leander, Zarah, *Vill ni se en diva?*, Stockholm 1958.
- [Leander] Zarah, *Zarah Leanders minnen*. Handsekreterare Jan Gabrielsson, Stockholm 1972.
- Leiska, Katharine, »Svenska musikfester och Nordensvärmeri i Tyskland: Dortmund 1912 och Stuttgart 1913«, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 2005 (87), s. 69–80.
- Lercher, Adolf, »Verbannte Musik. Verfemte Komponisten und Dirigenten«, *Pariser Tageblatt* 1934:62, söndagsbilaga.
- Levi, Erik, *Music in the Third Reich*, Hampshire & London 1994.
- von Lewetzow, »Vorwort«, *Der Nordische Aufseher* 1934:1.
- Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.  
<http://cmslib.rrz.uni-hamburg.de/lexm/content/home.xml>  
 [24.8.2007]
- Lindal, Kurt, *Självcensur i stövelns skugga. Den svenska radions roll och hållning under andra världskriget*, Stockholm 1998.
- Lindberg, Boel, »Exportera den där Hitlermusiken till Tyskland. Brev till Radiotjänst om musiken i svensk radio under andra världskriget«, i Greger Andersson & Ursula Geisler (red.), *Frukta, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006, s. 145–178.
- Lutzhöft, Hans-Jürgen, *Der Nordische Gedanke in Deutschland 1920–1940*, Stuttgart 1971.
- Lööw, Heléne, »De svenska nationalsocialisternas musik«, i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000, s. 65–77.
- Manhem. Opolitiskt samfund för svenskhetens bevarande i Sverige. Stiftelseurkund fastställt den 17 sept. 1934*, Stockholm 1934.
- Martinsson, Eva, *Attentatet på Dramaten. En studie av Alf Sjöbergs uppsättning av Marika Stiernstedts drama*, Lund 2000.
- Matthews, Brian, *The Military Music & Bandsmen of Adolf Hitler's Third Reich 1933–1945*, Winchester, Hampshire 2002.
- Metzler, Fritz, »Nordischer und dinarischer Stil im germanischen Volkslied«, *Musik und Volk* 1934:1.
- Moser, Hans Joachim, »Die Entstehung des Dur-Gedankens – ein kulturgeschichtliches Problem«, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15, 1913–14.
- Moser, Hans Joachim, *Kleine deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart 1938.



- Moser, Hans Joachim, »Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen«, *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, Leipzig 1943.
- Müssener, Helmut, *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933* (Acta Universitatis Stockholmiensis; 14), München 1974.
- Norlén, Ingmar & Bengt Nyquist, *Herre i frack. Berättelsen om Johnny Bode*. Stockholm 1991.
- Nordenström, Ulf, »Tysk musikundervisning. Några intryck från en resa i Tyskland«, *Skolmusik* 1937:1.
- Nordlund, Sven, »Belastung oder Gewinn? Hitlerflüchtlinge auf dem schwedischen Arbeitsmarkt 1933–1945«, i Einarhard Lorenz, Klaus Misgeld, Helmut Müssener & Hans Uwe Petersen (Hrsg.), *Ein sehr trübes Kapitel? Hitlerflüchtlinge im nordeuropäischen Exil 1933 bis 1950*, Hamburg 1998.
- Norman, Charlie, *Musikant med brutet gehör*, Stockholm 1980.
- Okrassa, Nina, *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945)*, Köln–Weimar–Berlin 2004.
- Oredsson, Sverker, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsatser*, Lund 1996.
- Oredsson, Sverker, »Nazismen inom institutionerna«, i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning, Motstånd, Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930–45*, Stockholm 2000.
- Petersen, Peter, »Musikwissenschaft in Hamburg 1933 bis 1945«, i Eckart Krause, Ludwig Huber & Holger Fischer (Hrsg.), *Hochschulalltag im Dritten Reich*, Berlin 1991, s. 625–640.
- Peterson-Berger, Wilhelm, *Richard Wagners skrifter i urval*, Stockholm 1901.
- Petterson, Lars, *Frihet, jämlikhet, egendom och Bentham. Utvecklingslinjer i svensk folkundervisning mellan feodalism och kapitalism, 1809–1860* (Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Historica Upsaliensia; 168), Stockholm 1992.
- Potter, Pamela M., *Trends in German musicology 1918–1945: The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history*, Yale University 1991.
- Potter, Pamela M., *Most German of the arts: Musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich*, New Haven 1998.

- Preußner, Eberhard, »Musikstudium und Musikstudent. Aus einem Vortrag, gehalten beim Gemeinschaftsappell am 25. Oktober 1939«, *Staatliche Hochschule für Musik Mozarteum in Salzburg. Jahresbericht. Schuljahr 1939/40*.
- Prieberg, Fred K., *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982.
- Prieberg, Fred K., *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Après des Zombry 2005.
- Richard, Lionel, »Die jüdische Kultur unter nationalsozialistischer Kontrolle«, i Stiftung Schloss Neuhardenberg & Cité de la musique (Hrsg.): *Das »Dritte Reich« und die Musik*, Berlin 2006.
- Richardson, Gunnar, *Beundran och fruktan. Sverige inför Tyskland 1940–1942*, Stockholm 1996.
- Richardson, Gunnar, *Hitler-jugend i svensk skol- och ungdomspolitik. Beredskapspedagogik och demokratifostran i Sverige under andra världskriget*, Falun 2003.
- Rosenberg, Alfred, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltungskämpfe unserer Zeit*, München 1930.
- Rosengren, Henrik, »Slagsmålet på Rådmanngatan – en fallstudie av antimodernism och antisemitism i 1920-talets Sverige«, *Historielärarnas förening. Årsskrift 2002*, s. 43–52.
- Rosengren, Henrik, »Moses Pergament och den judiska identifikationens ambivalens«, *Finsk tidskrift 2003:7*, s. 489–495.
- Rosengren, Henrik, »Wagnerianen Moses Pergament och ›Das Judentum in der Musik‹ – En historiens paradox?«, i Greger Andersson, & Ursula Geisler (red.), *Fruktan, fascination, frändskap. Det svenska musiklivet och nazismen*, Malmö 2006, s. 117–144.
- Rosengren, Henrik, »Judarnas Wagner« *Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*, Lund 2007.
- Schubert, Giselher, »The Aesthetic Premises of a Nazi Conception of Music«, i Michael H. Kater & Albrecht Riethmüller (eds), *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, Laaber 2003.
- Schuberth, Dietrich (Hg.), *Kirchenmusik im Nationalsozialismus. Zehn Vorträge*, Kassel 1995.

- See, Klaus von, »Das ›Nordische‹ in der deutschen Wissenschaft des 20. Jahrhunderts«, *Jahrbuch für internationale Germanistik* 1983:2.
- Seifert, Adolf, *Volkslied und Rasse. Ein Beitrag zur Rassenkunde*, Reichenberg & Berlin–Lichterfelde 1940.
- Seiler, Paul, *Vill Ni se...Zarah Leander*, Stockholm 1987.
- Sennerteg, Niclas, *Tyskland talar. Hitlers svenska radiostation*, Lund 2006.
- Sington, Derrick & Arthur Weidenfeld, *Goebbels experiment. En studie över det nazistiska propagandamaskineriet*, Stockholm 1943.
- Sonntag, Brunhilde, Hans-Werner Borech & Detlef Gojowy (Hrsg.), *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus* (Schriften zur Musikwissenschaft und Musiktheorie; 3), Köln 1999.
- Spotts, Frederic, *Hitler and the power of aesthetics*, Woodstock & New York 2003.
- Stege, Fritz, »Nordische Seele und nordischer Mensch«, tal 1935, i Albrecht Dümmling (Hg.), *Entartete Musik. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, CD 3:10.
- Stempel, Paul, *Protektionism eller lojalitet? Svenska Musikerförbundet och utlänningarna åren 1933–1945*, Stockholm 2007.
- Stier, Alfred, »Stille«, *Mitteilungen des Tonika-Do-Bundes* 1930:5.
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771–1774.
- Thrun, Martin, »Die Errichtung der Reichsmusikkammer«, i Hanns-Werner Heister & Hans-Günther Klein (Hrsg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984.
- Timm, Ernst, »Nordischer Gedanke – Nordisches Land«, *Der Nordische Aufseher* 1934:1.
- Torell, Hjalmar, »Intryck från en studieresa till Berlin«, *Skolmusik* 1938:1.
- Ullberg, Hans, *Riksteatern i krig och fred. Några drag i teaterns utveckling i Sverige 1940–1958*, Stockholm 1994.

- Wagner, Richard, »Das Judentum in der Musik«, i *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtung*, Fünfter Band, Leipzig 1871–1911.
- Weber, Horst (Hg.), *Musik in der Emigration 1933–1945: Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, Stuttgart 1994.
- Welter, Friedrich, *Musikgeschichte im Umriss. Vom Urbeginn bis zur Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Musik seit 1900*, Leipzig 1939.
- Werbart, Bozena, »Svar till Evert Baudou angående nationalismen i den svenska arkeologin under 1900-talet«, *Fornvännen* 95, 2000.
- Vonderau, Patrick, *Schweden und das nationalsozialistische Deutschland. Eine annotierte Bibliographie der deutschsprachigen Forschungsliteratur*, Stockholm 2003.
- Wulf, Joseph, *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963.
- Wulf, Joseph, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, Gütersloh 1963.
- Wulf, Joseph, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, Gütersloh 1963.
- Wulf, Joseph, *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh 1964.
- Wulf, Joseph, *Presse und Funk im Dritten Reich*, Gütersloh 1964.
- Åhsberg, Bengt, »Svensk-tyska studentförbindelser 1932–39«, *Scandia* 69, 2003:2, s. 171–208.
- Årsberättelse av Kungl. Musikaliska Akademiens sekreterare Kurt Atterberg (Föredragen vid akademiens årshögtid den 3 december 1940), *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 22, 1940.

## **Arkiv**

Bundesarchiv, Berlin (BArch)

Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin (PAA)

Riksarkivet, Stockholm (RA)

## **Ursprungscitat**

I denna skrift finns en rad citat översatta från tyska till svenska. För den läsare som är intresserad av originaltexterna se [www.levandehistoria.se/skriftserie](http://www.levandehistoria.se/skriftserie)







Forum för levande historias skriftserie är en länk mellan forskarsamhället och det omgivande samhället, för såväl ny som viktig äldre forskning. Syftet är att ge spridning åt centrala forskningsresultat inom myndighetens kärnområden.

Skrift nr 5, »Myt och propaganda – musiken i nazismens tjänst i Sverige och Tyskland«, beskriver musikens roll i nazisternas propagandamaskineri. Författare är professor Greger Andersson och Dr. phil. Ursula Geisler, vid Institutionen för konst- och musikvetenskap vid Lunds universitet. Båda har ingått i Vetenskapsrådets Svenaz-projekt (Nazismprogrammet Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och Förintelsen).

För mer information om Forum för levande historias publikationer och verksamhet se [www.levandehistoria.se](http://www.levandehistoria.se)