



*Valdemar Lønsted*

# **BYEN UDEN JØDER**

Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938

# PubliMus

Skriftserie fra *SMKS*  
Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole

Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek *SDUB*

Valdemar Lønsted  
**Byen uden jøder**

PubliMus nr. 29-14

Esbjerg, januar2014

Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Kirkegade 61  
6700 Esbjerg

Tlf: +45 63119900 · Fax: 63119920 · e-mail: [publimus@smksnet.dk](mailto:publimus@smksnet.dk)

Redaktion:

Carl Erik Kühl, SMKS (ansvarshavende)

Anne Helle Jespersen, SDUB

Margrethe Langer Bro, SMKS

Jesper Dyhre Nielsen, SMKS

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN

Aarhus Universitet

Universitetsparken, bygn. 1163

8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-35-5



*Valdemar Lønsted*

## **BYEN UDEN JØDER**

*Om den jødiske genius i musikbyen Wien 1867-1938*

Historien om jøderne og musikbyen Wien kunne begynde med Gustav Mahler. Han kom 15 år gammel til byen i 1875 for at studere musik, forlod den igen fem år senere og begav sig ud på en årelang vandring gennem europæiske operahuse. Mahler vendte tilbage til Wien i 1897 for at tiltræde stillingen som kapelmester ved og senere direktør for den kejserlig-kongelige Hofopera. Her blev han i 10 år, en periode som er blevet kaldt Wieneroperaens egentlige blomstringstid, men det kostede for en jøde at anbringe sig på en så fremskudt plads i byens kulturliv. Mahler gav op af flere grunde, en af de vigtigste var den hyppige antisemitiske kritik fra de skrevne medier. Han gik aldrig til modangreb, men visse reaktioner kom der nu alligevel af mere u håndgribelig karakter. I begyndelsen af det nye århundrede komponerede han en række sange til digte af Friedrich Rückert, heriblandt 'Ich bin der Welt abhanden gekommen':

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange von mir nichts vernommen,  
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.

*Jeg er som tabt for verden derude,  
Og dér jeg dog førhen tiden spildte.  
For verden er nu min stemme forstummet,  
Jeg er død, må den vel mene.*

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält,  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

*Det er mig egentlig også ligegyldigt,  
Om den tror at jeg er død,  
Jeg kan heller ikke benægte det,  
For jeg er virkelig død for verden.*

Ich bin gestorben dem Weltgewimmel,  
Und ruh' in einem stillen Gebiet.  
Ich leb' allein in mir und meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied.

*Jeg er død for verdens tumult,  
Og jeg hviler på et stille sted.  
Jeg lever alene i min himmel  
I min kærlighed, i min sang.*

”Det er en følelse, der stiger op til læberne, men den kommer ikke ud over dem – det er i bund og grund mit selv,” sagde Mahler om sangen. Det kunne måske være den følelse, som han gav udtryk for over for sin hustru, Alma: ”Jeg er tre gange hjemløs. Som bøhmer blandt østrigere, som østriger blandt tyskere og som jøde i hele verden. Overalt er man uberettiget indtrængende, intetsteds ønsket.” Sangens præg af tidløshed formidles af den pentatone melodik, som bevæger sig overvejende trinvist, og på trods af en gennemgående behersket dynamik uden et egentligt *forte*, gennemstrømmes den af en stærk intensitet. Rückert-sangen skal stå som et motto for denne artikel på grund af denne tydning, ligesom originalmanuskriptets forunderlige skæbne får sin plads senere i fortællingen.

Blandt de utallige indspilninger af ’Ich bin der Welt abhanden gekommen’ findes en version med Kathleen Ferrier og Wiener Filharmonikerne under Bruno Walter, optaget i Wiens *Musikverein* i maj 1952.<sup>1</sup> Den skal fremhæves for sin historiske symbolik. Orkestret kunne heller ikke på det tidspunkt bryste sig af sin åbenhed over for musik komponeret af jøder, ganske særligt sangene og symfonierne af dets tidligere chef Gustav Mahler. Bruno Walter, selv jøde, rejste i 1938 i eksil først til Frankrig, siden permanent til USA, og hans sidste optræden med Wiens filharmonikere var med Mahlers 9. Symfoni 16. januar, et par måneder før *Anschluss*. Efter krigen vendte han tilbage med mellemrum, men den krigsødelagte musikby var forandret. Som en konsekvens af det forløbne halve århundredes politiske og menneskelige *Weltgewimmel* kunne Wien nu kalde sig byen uden jøder.



Forside til Hugo Bettauers roman *Die Stadt ohne Juden*

En profeti var gået i opfyldelse. I 1922 udgav Hugo Bettauer romanen *Die Stadt ohne Juden*, Han var af jødisk herkomst og konverteret til den evangelisk-lutherske tro i 1890. Romanen beskriver, hvordan Wien ville være stillet uden jøder. En antisemitisk regering under det kristeligsoziale parti er kommet til magten og beslutter sig for at udvise alle jøder, også konvertitter. Men det viser sig, at alting bryder sammen efter denne effektivering. Bankerne kommer på udenlandske hænder, kulturlivet bliver forarmet, kaffehusene står efterhånden

tomme og ombygges til ølstuer med pølsesalg, modebutikkernes varelager skifter fra den seneste internationale mode til lodenfrakker, det erotisk frigjorte og elegante natteliv forsvinder. De eneste, der er tilfredse med den nye tilstand, er arbejderne, som slipper for at blive omklamret af deres emsige jødiske fagforeningsledere. Romanen kom forbløffende tæt på virkeligheden, allerede på de indledende tankestadier. Hugo Bettauer døde i 1925 som følge af seks revolverskud affyret af tandteknikerens Otto Rothstock, medlem af det nydannede Nationalsocialistiske Arbejderparti. Attentatmanden blev indlagt på en psykiatrisk klinik og forlod den som frikendt et par år senere.<sup>2</sup>

### **På vej mod assimilation**

Før vi går ombord i artiklens hovedemne, kunne det være gavnligt først at resumere jødernes historiske tilstedeværelse i Wien.<sup>3</sup> Møntmester Schlom skulle angiveligt have været den første jøde, der blev givet tilladelse til at erhverve sig en grundbesiddelse i byen. Året er 1195. I 1204 blev den første synagoge bygget, og ti år senere anlagdes en gravplads. Snart kom det til begrænsninger af jødernes rettigheder, i 1294 etableredes den første ghetto i området omkring vore dages Judenplatz i 1. distrikt. Forholdet til den kristne befolkning bølgede frem og tilbage. Jøderne fik skylden for pestens plager i 1300-tallet, i begyndelsen af det følgende århundrede nedbrændte man synagogen og alle jødiske ejendomme, ligesom et stort antal jøder blev brændt levende på bålet.

Den anden ghetto kom i 1624 i det nuværende Leopoldstadt, men den overlevede ikke længe. En brand på Hofburg og kejserindens abort blev tilskrevet jøderne. Borgmesteren og byrådet lyttede til den rabiate folkestemning og lovede kejseren at erlægge 10.000 gylden årligt i skatter, hvis jøderne blev fordrevet fra Wien. Det skete i 1670. En del af dem vandrede til Mæhren og det vestlige Ungarn og fik beskyttelse af fyrstehuset Esterházy. Synagogen i Wien blev ødelagt og en kirke bygget på dens ruiner. Men det viste sig, at byen, hoffet og hæren ikke kunne undvære jødernes skattebidrag midt i en krigstid mod tyrkerne, og i 1675 blev det dem igen tilladt at slå sig ned i byen – uden en ghettos begrænsninger. 250 familier vendte tilbage, og de

blev efterfølgende kaldt privilegerede jøder eller ”hofjøder”, fordi de overvejende arbejdede som købmænd ved fyrstehusene.

To navne står frem. Det ene er Samuel Oppenheimer, leverandør af materiel til den kejserlige hær, hofbankier, vekselerer, hofleverandør af smykker og luksusartikler af enhver art. Ham gik det galt for, forretningerne hvilede for en stor del på sand, og han endte i fængsel. Samson Wertheimer var en klogere økonom, hans formidling af kapital til Den spanske Arvefølgekrig placerede ham højt i kejserens omgangskreds. Men han og andre måtte betale for deres privilegier i form af en særlig *Toleranzsteuer* ved siden af den forhøjede hovedskat. Oppenheimer, Wertheimer og andre ansete familier giftede sig ind i hinanden og købte sig residenser på de fineste adresser i Wien, og dermed begyndte en jødisk kulturel sameksistens med det etablerede Wien at tage form. På kejserinde Maria Theresias tid kom det i 1764 til nye restriktioner for de tilkomne ikke-privilegerede jøder: De måtte ikke bosætte sig inden for Wiens mure, kun husfaderen måtte være gift, og hver tredje måned skulle man indberette familiens personstand.

Et afgørende skift i forhold til det jødiske spørgsmål skete med den reformvenlige kejser Josef 2.’s såkaldte *Toleranzpatent* i 1782. Jøden skulle i oplysningstidens ånd have mulighed for at udvikle sig til et samfundsnyttigt og godt menneske, og han fik dermed adgang til studierne af medicin og jura. Indtil videre måtte han ikke opføre en synagoge, gudstjenesten fandt sted i et mere ydmygt bedehus, men han fik lov til at købe grunde og ejendomme til etablering af fabrikker og forretninger. I 1787 befalede Josef alle jøder at tage tyske for- og efternavne, året efter blev den militære værnepligt indført, dog ikke for ”de tolererede”. Der bestod nu i slutningen af 1700-tallet to jødiske befolkningsgrupper i Wien: en veluddannet og økonomisk velstående elite beskyttet af kejserhuset og en voksende masse af provinsjøder, hvis gøren og laden et oprettet *Judenamt* kontrollerede indtil revolutionsåret 1848. De privilegerede jøder vandt i stigende grad indflydelse, de assimilerede sig, og tilnærmelsen til de dannede cirkler foregik blandt andet i de litterære saloner.

Den mest prominente salon holdt til i Fanny Arnsteins hjem. Hendes far var en jødisk bankier ved det preussiske hof, Daniel Itzig; med en usædvanlig



veluddannet og velorienteret baggrund flyttede hun til Wien og giftede sig med hofbankieren Nathan Adam Arnstein i 1776. Fire år senere skabte Fanny Arnstein byens første jødiske salon i hjemmet Palais Arnstein på Hoher Markt, hvorved hun fik en enorm betydning for byens kulturliv, især med den anden salon fra 1803. Østrigske og udenlandske politikere, videnskabsfolk og intellektuelle var hendes gæster, der blev diskuteret politik, samfundsforhold og litteratur, og der blev givet koncerter af de bedste wienske musikere. Gennem årene støttede Arnstein-parret Mozart og Beethoven ganske generøst, og hun var en af medstifterne af *Die Gesellschaft der Musikfreunde* i 1812, året før hendes død.<sup>4</sup>

Inden for den nye jødisk-ortodokse menighed voksede en bemærkelsesværdig musikalsk mangfoldighed frem. Man havde i 1826 udnævnt en overkantor for den nybyggede synagoge i Seitenstettergasse, den nu tilladte og første i Wien siden den ødelagte i 1670. Hans navn var Salomon Sulzer, kun 22 år gammel med forudgående studier i musikteori og komposition ved Karlsruhes musikskole. Det blev hurtigt kendt, at Sulzer var i besiddelse af en sjældent smuk barytonstemme, og han satte sig straks for at komponere ny jødisk musik i den vestlige kunstmusiks tradition. Det var en forening af nyt og gammelt i firstemmige korudsættelser samlet i *Schir Zion* (Zions sang), et stort repertoire som kom til at få stor indflydelse på jødisk musik i og uden for synagogen helt ind i det 20. århundrede.<sup>5</sup>

## Opsving og krak

Wiens europæiske position begyndte at ændre sig midt i århundredet. Et symbol på strålende militært lederskab afgik ved døden i 1858: Joseph Wenzel Radetzky.<sup>6</sup> En af den ældgamle feltmarskals bedrifter var den knusende sejr over de italienske oprørsstyrker i revolutionsåret 1848, og Johann Strauß den ældre gav passende udtryk for nationens taknemmelighed ved at komponere en march, der som bekendt har bevist sin uopslidelighed. Samme år tiltrådte den 18-årige Franz Josef som kejser, og han gik ind i en regeringstid, der skulle vare 68 år. Med denne tiltrædelse sluttede perioden med ”det gode, gamle Wien”. Den nye tid opfattede mange som en fortsættelse af den kontrollerede stabilitet,

om end inden for fornyede rammer. Man gik fra de sidste rester af enevælde til en forfatningsmæssig regeringsform, stadig med en landsfader i spidsen. De revolutionære havde ikke sejret på kamppladserne, men mange af deres ideer blev alligevel virkeliggjort. Den politiske og økonomiske liberalisme fik tag i det gamle kejserrige, industri og landbrug blev begunstiget af nogle gyldne årtier, hvor man kunne drage nytte af de etniske mindretals arbejdskraft og talentmasse. Ikke mindst den veluddannede jødiske befolkning trivedes i denne kulturelle assimilation i de store byer.

Men det varede ikke længe, før omverdenen begyndte at rokke ved stabiliteten. Østrig led et ydmygende nederlag til Preussen i 1866, og året efter blev der indgået et kompromis med Ungarn i det såkaldte *Ausgleich*. Kejserriget forvandlede til et dobbeltmonarki med Franz Josef som kejser af Østrig og konge af Ungarn, de to lande delte fælles udenrigspolitik, forsvarspolitik og husholdning, men bestemte hver især over de indenrigspolitiske anliggender. Hermed cementerede tysk-østrigerne og ungarerne deres plads som de herskende folkeslag, det var deres sprog, kultur og administration alle andre skulle indordne sig under, men dermed blev der også pustet til nationalistiske oppositioner rundt omkring. De talstærke tjekkiske, slovakiske, rumænske, italienske, kroatiske, slovenske og serbiske befolkninger følte sig endnu engang bedraget, og historien viste senere, hvordan de etniske spændinger var medvirkende til at udløse Første Verdenskrig.

Dobbeltmonarkiets nye grundlov af 21. december 1867 bragte imidlertid den fulde og uindskrænkede frihed til den jødiske befolkning, idet loven i princippet var gældende for samtlige befolkningsgrupper. For jøderne var det især vigtigt med den frie bevægelighed, retten til at bosætte sig, hvor man ville, adgangen til offentlige embeder, frit valg af erhverv, religionsfrihed og retten til at grundlægge uddannelsesinstitutioner. Dette tidehvert fik en kolossal stor betydning for Wiens politiske og kulturelle klima i de kommende årtier, og den østrigske hovedstad voksede ganske rabiater i perioden 1867-1900. Indbyggertallet blev fordoblet fra 600.000 til 1.300.000, og mere end halvdelen skyldtes indvandring. Den jødiske population blev forøget fra 71.600 i 1880, til 118.500 i 1890 og til 147.000 i 1900 eller godt 9 % af det samlede indbyggertal.

Dermed havde Wien den tredjestørste repræsentation af jøder i Europa, kun overgået af Warszawa og Budapest.<sup>7</sup>

Man kan samlet set skelne mellem tre forskellige grupper. De tysktalende assimilerede jøder fra Bøhmen og Mæhren så med bekymrede øjne på de jiddischtalende jøder fra Polen og Galicien. Man kunne tale om en kløft mellem et veluddannet borgerskab og en fattig underklasse. De assimilerede var orienteret mod tysk kultur og sågar kristen religion, og de bosatte sig i princippet overalt i byen. Østjøderne ønskede derimod at bevare deres egen kultur og religion, de samlede sig hovedsagligt i en ghetto i Leopoldstadt, og det var i særlig grad dem, der blev genstand for den antisemitiske karikatur og for fysisk vold i gaderne. Den tredje gruppe var de allerede beskrevne familier, udsprunget af "hofjøderne" fra begyndelsen af 1800-tallet, der sad inde med betydelig økonomisk og politisk magt og havde profiteret af højkonjunkturerne.

Den begyndende demografiske forvandling faldt således sammen med Wiens fysiske forvandling. Motoren i udviklingen var den liberale bevægelse organiseret i fraktioner og klubber i Parlamentets to kamre, som et stedse større antal repræsentanter for den jødiske elite havde tilsluttet sig. Wien var blevet de liberales politiske og økonomiske bastion, nu ville de omskabe den til et kulturelt og intellektuelt centrum. Det tydeligste symbol på denne foretagsomhed var Ringstraße. De gamle byvolde, der havde modstået tyrkernes angreb, blev revet ned, og på det gamle befæstningsanlæg anlagdes en pragtgade, knap 7 km lang og 57 m bred, fra Donau-kanalen i en bue tilbage igen, indviet den 1. maj 1865. Det var første fase.

Nu fulgte i de næste 20 år en stribe monumentale bygningsarbejder, der skulle vise omverdenen, at Wien hverken ville stå tilbage for Paris eller Berlin. Bygningskunst der fremstår som en spejling af borgerskabets værdier: Hofoperaen, Det Naturhistoriske Museum, Det Kunsthistoriske Museum, Votivkirken, Universitetet, Rådhuset, Børsen, Kunstakademiet og Parlamentet, de tre sidste bygget af den danske arkitekt Theophilus Hansen, som også fik ansvaret for det nye *Musikverein der Gesellschaft der Musikfreunde*. Bygningsstilen passede den liberale smag med mange stilarter i skønsom blanding. Man ville identificere sig med fortidens ypperste bygningskunst,

gotik, tidlig barok, renæssance og oldtidens klassiske stil, men absolut ikke med moderne arkitektur. Også de mange boligejendomme, der blev opført langs Ringstraße, fik præg af denne fortidige monumentalitet. Da den samlede byfornyelse var færdiggjort sidst i 1880'erne, stod den allerede som et mindesmærke for en epoke, der også var tilendebragt. Liberalismen var på tilbagetog, og andre værdier og kulturelle brudflader blev aktuelle; to nye politiske partier, begge stærkt antisemitiske, sprang ud i begyndelsen af århundredets sidste årti: Georg von Schönerers *Alldeutsche Vereinigung* og Wiens kommende overborgmester Karl Luegers *Christlichsoziale Partei*.

Men 1873, et par år før Gustav Mahler kom til Wien for at studere, blev et vendepunkt i byens og for så vidt hele dobbeltmonarkiets historie. Den 1. maj blev Verdensudstillingen åbnet; der havde været succesfyldte verdensudstillinger i London og Paris, nu regnede både det østrigske hof og erhvervsliv med at vinde prestige og profitable investeringer hos et stort antal udenlandske gæster. Man ville fremvise Ringstraße, og i Prateren havde man bygget en kæmpemæssig rotunde som udstillingsbygning og vartegn. Disse forventninger medførte en voldsom stigning i børss- og grundspekulation. Der blev bygget luksushoteller og arrangeret kostbare kulturbegivenheder, men faldet fra forventningernes tinder kom pludseligt og brutalt. Publikum udeblev, både på grund af det elendige vejr og de vanvittigt høje hotelpriser. Drømmepaladserne sank i grus. Den 9. maj fulgte børskrakket. På "Den sorte Fredag" noterede man 120 insolvenser, dagen før havde 110 meldt sig.

Der fulgte flere ulykker. I juli udbrød en koleraepidemi og krævede 3.000 dødsopfre, en skandale i et moderne fremskridtsvenligt samfund. Det store krak afslørede den virkelige sandhed bag det økonomiske boom i de foregående år: Udvidelsen af jernbanenettet og den eksplosive udvikling i jernindustrien og byggeriet havde skabt behov for nye banker og finansieringsselskaber, og som djævlene på jord myldrede de frem, kapitalister og storrentierer, som befolkede pragtejendommene på Ringstraße eller i de nærliggende kvarterer. De mest fremtrædende hed Rothschild, Königswarter, Epstein, Todesco, Gomperz og Springer, de fleste af dem var af jødiske familier. Mange af disse spekulanter sad også i Parlamentet, hvor ministerierne blev betragtet som forkontorer til

diverse aktieselskaber. Mellem 1868 og 1873 var der skudt 70 nye banker op, i 1883 var der kun 8 tilbage. Og jordskælvet bredte sig snart til andre europæiske lande, især til Tyskland hvor en lignende økonomisk boble medførte en depression, der rakte langt ind i 1880'erne. Der fulgte altså en stor usikkerhed og mistro til fremskridtet, ikke bare i Wien, men også ude i dobbeltmonarkiets provinser. Der var nu større risiko for social uro og sammenstød mellem befolkningsgrupperne, og ud af hele denne utilfredshed dukkede et tilbagevendende hovedargument op: At jøderne havde hovedskylden for den store krise.

En operette indfangede ganske overbevisende den sammensatte tidsånd, der er blevet beskrevet. Komponisten Johann Strauß den yngre var af ungarsk-jødisk herkomst, men det var der ingen, der havde den mindste anelse om. *Der Fledermaus* fik premiere den 5. april 1874 på Theater an der Wien, knap et år efter børskrakket. I første akt synger den tåbelige elskertenor Alfred en duet med Rosalinde, rentieren Eisensteins forsømte hustru (ligheden med *Eisenbahn* er ikke tilfældig), og omkvædet lyder: "Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist."<sup>8</sup> Denne sætning kunne være overskriften på hele epoken. Og hvem er det, vi møder i denne operetternes operette? Den ungdommelige spekulant Eisenstein, inkarneret som den tilsyneladende for evigt rentebeskyttede sorgløshed, en model for alle de eksistenser, der netop havde mistet deres fiktive formuer. Ingen arbejder i denne operette. Alle morer sig fra morgen til aften og mest om natten. Selv gældsængslets fangevogter går rundt i en konstant bimmelim. Og lysten bliver befordret af den uundværlige champagne, mændene vandrer fra kvinde til kvinde uden at tænke på kønssygdomme, og kvinderne forsøger at give mændene tilbage af samme mønt. I 2. akts melankolske *Brüderlein, Schwesterlein*-kor gøres det dog klart, at festen snart er forbi, evigheden varer kun i denne nat. Den jødiske forfatter Hermann Broch, født i 1886 i Wien, oplevede kun efterdønningerne af 70'ernes krise. Men han beskrev alligevel ganske præcist, hvad der skete i disse år:

Gennem en så forstærket mangel på alvor fik Wiener-frivoliteten en ejendommelig klang, som adskiller byen fra en hvilken som helst anden storby, klangen af ikke-aggressivitet, klangen af dens alt absorberende letsindighed og elskværdighed. Vist var der også indeholdt visdom i det hele – gemytlighed og visdom blomstrer i tæt naboskab – en visdom hos en sjæl, som aner undergangen og affinder sig med den. Men det var trods alt en operette-visdom, og i skyggen af den kommende undergang blev den spøgelsesagtig, den blev til Wiens muntre apokalypse.<sup>9</sup>

## **Jødisk identitet**

Hvordan definerer man en jøde? Hvis man spørger Halakah, de ældgamle love i den talmudiske litteratur, gøres det gældende, at jøde er den som er født af jødiske forældre eller som er konverteret til jødedommen efter de religiøse forskrifter. I tilfælde af et blandet ægteskab er det moderens tilhørsforhold der er afgørende. Dåbsjøder eller konvertitter forbliver i jødedommen, for de betragtes blot som forkastelige overtrædere af loven. Andre steder finder man andre definitioner. En jøde er den som uden formel religiøs tilknytning betragter jødedommens etik, levevis og litteratur som sin egen, det er en kulturel definition. En jøde er den, som selv betragter sig som jøde eller som bliver betragtet som sådan af sit samfund; det er en mere praktisk orienteret definition.

Steven Beller vælger den videst mulige definition i sin kulturhistorie om Wien og jøderne.<sup>10</sup> At man var jøde i kraft af sin fødsel, afstamning og herkomst, det var sådan set Nürnberg-lovenes bedømmelsesgrundlag i 1935, og han forstår godt, at denne tale om halve og kvarte jøder kan vække opstandelse. Men i sin argumentation koger han synspunktet ned til følgende:

Det er min påstand, at tilstedeværelsen af jødiske forfædre i familien efter al sandsynlighed kom til at betyde, at man fra begyndelsen af sit liv fik et verdenssyn, som var afgørende forskelligt fra alle andre, som ikke var af jødisk herkomst. På den måde var assimilationen, som langt fra fusionerede individet fuldkomment i det omgivende samfund, i sig selv et jødisk fænomen. Derfor kan enhver, som var et produkt af denne assimilation, blive betragtet som jøde, og det må nødvendigvis også inkludere konvertitter og andre.<sup>11</sup>

Hvor jødisk var så kulturlivet i dette fin-de-siècle Wien?<sup>12</sup> Inden for psykologiens fagområde tårner skikkelsen Sigmund Freud op, og alle medlemmerne af hans psykoanalytiske selskab var jøder. En stor del af ledelsen af det østrigske socialdemokrati var jødisk, under ét kaldet ”austromarxisterne” med navne som Max Adler, Otto Bauer, Gustav Eckstein og Rudolf Hilferding. Der var en knap så fremtrædende dominans inden for den nationaløkonomiske og juridiske tænkning. Man har i eftertiden fokuseret på litteraturen som tidens væsentligste kulturområde, og spydspidserne i *Jung-Wien* var så godt som alle af jødisk herkomst: Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann, mens Hermann Bahr var undtagelsen. Inden for kunst og arkitektur herskede den nye bevægelse *Art nouveau* eller *Jugend*, også her var der en vis deltagelse af jødisk talent, men under alle omstændigheder dominerede det jødiske borgerskab blandt mæcener, samlere og det nysgerrige publikum. Hvad angår denne artikels hovedanliggende, teater- og musiklivet, må den jødiske repræsentation beskrives som kolossalt stor, sådan som det vil fremgå.

Statistikken uddyber disse forhold. Når man tager i betragtning, at jøderne kun udgjorde de 8-9 % af Wiens befolkning, er det forbløffende, at de var så stærkt repræsenteret i uddannelsessystemet omkring århundredskiftet. 30 % af samtlige gymnasielever var jødiske. De udgjorde 29 % af de studerende på den tekniske højskole, 25 % på universitetet og 28 % på musikkonservatoriet under *Die Gesellschaft der Musikfreunde*. Her var repræsentationen særligt fremtrædende i visse fag: violin 31 %, klaver 38 % og sang 36 %. Sagt på en anden måde: disse tal viser, at Wiener-jøderne i langt højere grad end den ikke-jødiske befolkning gennemgik en musikalsk uddannelse, forholdsmæssigt tre gange så mange.<sup>13</sup>

Men derudover havde musikken generelt en særdeles høj status i de jødiske familier. Man havde for længst erkendt, at den vestlige, ikke-jødiske finkultur godt kunne forenes i det traditionelle jødiske liv med dets regelsæt. Der bestod for så vidt ingen teologiske problemer – i hvert fald uden for synagogens mure – i at dyrke den abstrakte og transcenderende kunst. Og udøvelse og komposition af denne kunst, for ikke at sige lytning til den, kunne ikke henføres

til en ganske bestemt herkomst eller nationalitet. Musikken blev et vigtigt instrument i assimilationen, den musikalske dannelse var et adgangstegn til Wiens højere cirkler; når man beherskede den på et vist niveau, neutraliserede man den mistro og de fordomme, en fremmed udefra uvilkårligt ville møde. Dog var det sådan for mange jødiske familier, at musikken helst ikke måtte blive et erhverv. Det blev anset for at være risikabelt, upassende og ligefrem uværdigt, dog med undtagelse af de talenter, der viste en særlig høj musikalsk begavelse. Men det almene liebhaveri kom til udtryk i koncertkulturen. I 1870 åbnede den store koncertsal med 1680 pladser i *Musikverein*, den lille Bösendorfer-sal samme sted med 500 pladser fulgte efter et par år senere. Et nyt orkester blev grundlagt i 1900 – senere navngivet Wiener Symfonikere – og *Wiener Konzerthaus* med tre sale blev indviet i 1913. Alt dette så i hovedsagen dagens lys i kraft af jødisk kapital.

Stefan Zweig opsummerede denne kulturelle assimilation på følgende måde i sin berømte erindringsbog, udgivet i 1942:

Gennem deres lidenskabelige kærlighed til Wien og gennem deres vilje til assimilation havde jøderne fuldkommen tilpasset sig, og de var lykkelige ved at tjene Østrigs berømmelse; det, at de var østrigere, følte de som en mission over for verden, og – for ærligheds skyld må man gentage det – en stor del for ikke at sige størstedelen af alt det, Europa og Amerika i vore dage beundrer i musikken, i litteraturen, i dramaet og i kunstindustrien som udtryk for en nyopblomstret østrigsk kultur, skabtes ud fra Wiens jødiske kredse, som selv igen herved nåede at yde, hvad deres tusindårige åndelige høje stræben sigtede mod at give udtryk. En gennem århundreder vejløs intellektuel energi formælede sig her med en allerede noget træt tradition og ernærede, oplivede, øgede og opfriskede den med ny kraft og ved utrættelig bevægelighed; det vil være forbeholdt de kommende årtier at afgive bevis for, hvilken forbrydelse man begik mod Wien ved, at man med vold forsøgte at nationalisere og provinsialisere denne by, hvis betydning og kultur just bestod i mødet mellem de mest uensartede elementer i byens åndeligt internationale karakter. Thi Wiens geni – specifikt musikalske geni – havde altid bestået deri, at det harmonisk forenede i sig alle folkelige og sproglige modsætninger, dets kultur havde været en syntese af alle vesterlandske kulturer. <sup>14</sup>



## Jødiske fronter

I sin artikel om den jødiske socialhistorie i Wiens musikliv trækker Leon Botstein tre navne frem som repræsentanter for forskellige udviklingstrin i byens jødedom.<sup>15</sup> Salomon Sulzer (1804-90) reformerede og moderniserede den jødiske musikliturgi i løbet af sine 54 år som overkantor, der som tidligere nævnt udmøntede sig i en lang række værker med tydelig påvirkning fra vestlig kunstmusik. Den ungarske immigrant Adolf Ritter von Sonnenthal (1834-1909) blev betragtet som indbegrebet af wiener-elegance og stil på Burgtheater, han var tidens stjerneskuespiller og umådeligt ombejlet i Ringstraße-kulturens selskabsliv. Musikteoretikeren Heinrich Schenker (1867-1935) kom som ung mand fra Galicien for at studere ved både Wiens universitet og konservatorium. Han blev stærkt optaget af Brahms' toneverden og udviklede herudfra en siden vidt udbredt musikteori, som byggede videre på dur-mol-tonaliteten modsat den vej, som den seks år yngre (jøde) Arnold Schönberg slog ind på med tolvtonemusikken. De to var på den måde modsætninger, men ikke modstandere. Deres grundholdninger svarede overens med respekten for den gode tradition så som den klassiske kompositionsmetodik og foragten over for den dårlige, så som den utilstrækkelige musikuddannelse og de udannede, arrogante musikliebhaberers indflydelse.

Musikopdragelse, musikkritik og musikvidenskab havde nu i høj grad været et anliggende for jødisk identitet i Wien. Eduard Hanslick, immigrant fra Prag, var den første i en længere række af musikkritikere af jødisk herkomst: Max Graf, Paul Stefan, Richard Specht, Julius Korngold, Ludwig Karparth osv. Hanslick var tilmed den første af standen, der blev tilknyttet universitetet som lærer. Mahlers ungdomsven Guido Adler afløste ham og blev en af grundlæggerne af den moderne musikvidenskab. Blandt de elever, som gik i hans fodspor, var Hugo Botstiber, Hans Gál, Karl Geiringer, Egon Wellesz og Paul Pisk. Eric Werner kendes som den daværende største kapacitet i den jødiske musikhistorie og den første Mendelssohn-biograf. Han emigrerede til USA og fik der afgørende betydning for den amerikanske musikvidenskabs udvikling.

Det er ganske interessant, at denne jødiske musikalske intelligentsia delte sig i henholdsvis konservative og progressive lejre.<sup>16</sup> Der pågik en ganske heftig strid om den opdukkende modernitets værdigrundlag. Den konservative fløj forsvarede selve traditionens sjæl, fordi den havde været et sikkert skjold i den borgerlige jødiske assimilering. Man kunne ikke acceptere, at den anden fløj, avantgardisterne, brød med Mozart, Beethoven, Brahms og Wagner, at man ødelagde denne kulturelle samhørighed, som de som outsiders delte med insidernerne. Således kunne man opleve, at Heinrich Schenker og kritikeren Robert Hirschfeldt kritiserede Mahlers kompositioner og betegnede eksempelvis hans særdeles personlige opførelse af Beethovens 9. Symfoni som falsk og forkert. Mahler var faderfiguren for unge moderne komponister som Arnold Schönberg og Alexander von Zemlinsky, og deres nydannede komponistforening stod under hans protektion. Efter Mahlers død og efter Første Verdenskrig dannede Schönberg og hans elever en forening for privatopførelser af ny musik. Det var en reaktion også mod det konservative jødiske miljø. Kritikere var ikke tilladt adgang, bifald og mishagsytringer var forbudte, anmeldelser ligeledes uønskede. I de år selskabet bestod fra 1918-21, afholdtes 117 koncerter med kompositioner af samtidskomponister som Mahler, Richard Strauß, Busoni, Reger, Debussy, Satie, Korngold, Webern og Schönberg.

Mahler havde været udsat for ikke så få angreb på sin person og sin musik. Rudolf Louis var på den tid en frygtet og kyndig musikkritiker i Münchens musikliv. Han mente ikke selv at nære antisemitiske følelser mod nogen som helst, men alligevel skrev han om Mahler i sin bog om samtidens tyske musik:

Det, som virker så græsseligt frastødende på mig ved den mahlerske musik, det er dens udtalt jødiske grundkarakter. Hvis Mahlers musik talte jødisk i egentlig forstand, så ville den nok være uforståelig for mig. Men den er mig så modbydelig, fordi den *jüdelte*.<sup>17</sup> Det vil sige, den taler musikalsk tysk, om jeg så må sige, men med den accent, med det tonefald og frem for alt også med de gestus, som tilhører de østlige, de alt for østlige jøder. Symfonikeren Mahler betjener sig af Beethovens og Bruckners, Berlioz' og Wagners, Schuberts musik og af den wienske folkemusik – og man må lade ham, at han nogenlunde har tilegnet sig disse sprogs grammatik og stiltræk. Men at han for dem, der er

begavet med finere ører, med enhver sætning han udtaler, virker som en komiker fra Budapests Orpheum<sup>18</sup>, der reciterer et digt af Schiller, og at han selv ikke har den mindste anelse om, hvor grotesk han tager sig ud forklædt som en tysk mester, derpå beror den indre modsigelse, der præger det Mahlerske værk med denne karakter af det pinligt uægte. Uden at han selv bemærker det – for jeg har aldrig tvivlet et øjeblik på den subjektive ærlighed i Mahlers musik – spiller han en rolle, hvis troværdige gennemførelse på forhånd er så at sige ”konstitutionelt” umulig.<sup>19</sup>

Det angribelige ved Mahler var altså ikke, at han skrev jødisk musik, men at han som jøde forsøgte at skrive tysk musik. Her hos Robert Louis ser vi en præcis formulering af kernen i den antisemitiske kritik af Mahlers og andre jøders musik, en kritik der førte frem til den organiserede udrensning af såkaldt ”*entartete Musik*” i det nazistiske Tyskland, samordnet i *Lexikon der Juden in der Musik*, som vi vil citere fra i det følgende.

## **Strauß og Korngold**

Konversion og blandede ægteskaber var i udgangspunktet en mulighed til at nå frem til fuld assimilation og dermed en opløsning af den jødiske identitet. Der var ikke overvældende mange konversioner i tiden 1867-1938, men de gælder kendte navne som Eduard Hanslick, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Franz Schreker og Fritz Kreisler. Konversionen fritog dem dog ikke for at blive indlemmet i ovennævnte leksikon. Det undgik en særdeles elsket og berømt konvertit-familie, Strauß-dynastiet. Johann Michael Strauß (ca. 1720-1800), bedstefaren til Johann Strauß den ældre (1804-49), havde som ung mand været i militærtjeneste hos feltmarskal Roggendorf. Han var af jødisk herkomst og rejste fra Budapest til Wien i 1760 for at slå sig ned som gæstgiver i Leopoldstadt. Et par år senere konverterede han til katolicismen og giftede sig med en katolik, Rosalia Buschin.<sup>20</sup> Det gamle tyske efternavn Strauß blev formodentligt valgt som en konsekvens af konversionen.

Første gang, der blev gravet i Straußernes jødiske herkomst, var i 1905, men da overborgmester Karl Lueger fik nys om sagen, mørklagde han den

øjeblikkeligt. ”Hvem der er jøde, det bestemmer jeg” – var jo et af hans ofte citerede udsagn. Kort efter *Anschluss* i marts 1938 fandt imidlertid en gruppe Strauß-forskere bryllupsregistret fra 1762 i Skt. Stefan Domens arkiver. Fundet medførte stor opstandelse i nazikredse. For ifølge Nürnberg-racelovene skulle Strauß-dynastiets musik herefter nødvendigvis forbydes overalt i tyske og østrigske koncertsale og ikke mindst i radioudsendelserne. Og som der stod i det nazistiske ugeblad *Der Stürmer*: ”Der findes vel ingen anden musik, der er så tysk og folkelig som den store valsekonges.” Nyheden nåede Joseph Goebbels, der ligesom Hitler var en lidenskabelig tilhænger af denne musik, og han skrev i sin dagbog den 5. juni 1938: ”Strauß er 1/8 jøde. Dette må ikke komme til offentlighedens kendskab. Sagen skal hurtigst muligt bringes i orden.”<sup>21</sup>

I februar 1941 beslaglagde man i al hemmelighed bryllupsregistret og bragte det til Berlin. Her fabrikerede man en klodset forfalskning. Den originale side gældende for 11. februar 1762, hvor Johann Michael Strauß står anført som dåbsjøde, blev fjernet, og man indsatte en kopi, hvor alt om Strauß var udeladt. Derefter blev original og kopi bragt tilbage til Wien, den ægte side forsvandt i Statsarkivets gemmer, men mange år senere fundet frem igen, og fagfolk har let kunne gennemskue falskneriet.

I 1867 fik oldebarnet Johann Strauß den yngre (1825-99) uropført en bestilling fra *Wiener Männergesang-Verein*. Man havde ønsket sig en vals med en munter tekst, der skulle prise den herlige hovedstad. Teksten forfattedes af Josef Weyl, sangforeningens huspoet, og kom til at hedde ’Wiener, seid froh’. Wienere, vær glade. Strauß orkestrerede snart valsen, og den ændrede titel lød ’An der schönen blauen Donau’. Hvad man givetvis ikke tænker over, når man år efter år hører denne vals som ekstranummer – med en kort afbrydelse og et udråbt *Prosit Neujahr* – ved Wiener Filharmonikernes nytårskoncert, er, at den for det wienske borgerskab dengang repræsenterede en overvældende psykologisk genklang. Det var den herskende desillusion over tidens uoverskuelige forandringer sat over for en musikalsk genvækkelse af byens magiske fortid. De første takter i valsens indledning beskriver denne konflikt mellem virkelighed og drøm. Den lokkende overflade både signalerer og

kamuflerer tvivlen, frygten og fortvivlelsen over det, der i virkeligheden gik for sig i deres hovedstad. Alle wienere kom til at elske denne vals, uanset musiksmag, social status, religiøs overbevisning eller nationalitet. Strauß ramte lige ned i byens hjertekule. Men i den oprindelige mandskorversion lød en af stroferne i Josef Weyls tekst sådan her:

Wer uns're Wienerstadt	<i>Den som ej har set</i>
Hübsch lang nicht g'sehen hat	<i>Vor smukke wienerby så længe,</i>
Der find't kein Haus mehr fast;	<i>Han finder knap noget hus mere;</i>
Denn wo man nur hinschaut steht	<i>Thi hvorhen end han ser, står der</i>
A Palast!	<i>Et palads!</i>
Der Ring ist ein Juwel,	<i>Ringene er en sand juvel,</i>
Dort wohnt ganz Israel,	<i>Der bor hele Israel.</i>
In zehn Jahren baun's bequem	<i>I ti år har det uden videre</i>
Sich dorten ein neues	<i>Bygget sig der et nyt</i>
Jerusalem.	<i>Jerusalem.</i>

Er satiren godmodig, er den perfid? Eller selvironisk? Det er svært at greje. At komponisten havde jødiske aner, anede man næppe. Men *Wiener Männer-sang-Verein* var en magtfuld organisation, og den havde faktisk mange jødiske medlemmer. Den daværende formand var Nikolaus Dumba, af jødisk herkomst, hovedrig industrimand og kunstmæcen, selv med et nybygget palads på Ringstraße, i besiddelse af flere end 200 Schubert-autografer og en af de mest ihærdige forkæmpere for den første udgivelse af hans samlede værker.

En assimilation af en ganske anden karakter end valsekongens finder vi et helt andet sted end på de fornemme adresser. For de fattige østjøder hjemmehørende i Leopoldstadt gav også deres bidrag til Wiens særlige identitet omkring århundredskiftet. Gustav Pick ernærede sig som fiakerkusk, Wiens særlige variant af droschen med tospand. Han skrev i 1885 en "Wiener Fiakerlied", som blev elsket i så at sige alle byens befolkningssegmenter. Sangen handler om en hyggelig og jævn mand, populær i gadebilledet, tjenstvillig og hjælpsom, når han kører pæne folk hid og did. Sproget er *wienerisch*, perfekt tilegnet af denne jødiske indvandrer, og til sidst bliver der

sunget: ”Mit blod er så luftigt og let som vinden, jeg er skam et ægte wienerbarn.”<sup>22</sup>

Lad os se på et andet musikalsk fænomen. Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) blev født i Brünn i Mähren. Familien slog sig ned i Wien i 1901, hvor faren Julius Korngold, med baggrund i sin juridiske doktorgrad fra Wiens Universitet og musikstudier hos bl.a. Anton Bruckner, arbejdede som musikkritiker ved den jødisk-liberale avis *Neue Freie Presse*. Sønnen viste sig snart som et sjældent begavet komponisttalent. Mahler blev opmærksom på ham og sendte ham til undervisning hos Alexander Zemlinsky, og teenageren Korngold skabte hurtigt en række bemærkelsesværdige værker. Han blev ikke alene hyldet som vidunderbarn i Wien, men efterhånden også i andre europæiske musikbyer. Tidens største personligheder dirigerede hans musik, Arthur Nikisch, Felix Weingartner, Richard Strauß og Bruno Walter. Med sin far som librettist komponerede Korngold i 1920 operaen *Die tote Stadt* – en symbolist-inspireret fortælling om den belgiske by Brügge, ”Nordens Venedig”. Det er en drømmefortælling, hvor døden og forfaldet er fremtrædende, fortiden dominerer og præger nutidens indbyggere. Det kunne være et psykogram af Wien, og derfor er det ikke tilfældigt, at Korngold rammer operettetonen i en arie som *Mein Sehnen, mein Wähnen* fra 2. akt. For det var operettens sorgløse og dulmende klange, der var særdeles fremtrædende i Wiens musikliv på denne mellemkrigstid.

Ligesom det var tilfældet med Gustav Mahler, blev Korngold fristet af et tilbud fra Amerika. Tilskyndelsen til det, der skulle blive et eksil, var angiveligt også sulten efter nye eventyr. Men man kunne tænke, at det alligevel lignede uddrivelsen af Paradiset. Omvendt er det blevet hævdet, at den antisemitiske forfølgelse har været en gave til mange af de jøder, der slap væk til Amerika. Korngold gik til Hollywood i 1934 og blev en af filmhistoriens største komponister. Hans berømmelse voksede i en grad, som den måske ikke ville have gjort, hvis han var blevet i Europa. Selv ville han gerne tilbage efter krigen og genoptage kontakten med det seriøse musikliv, en violinkoncert skulle bane vejen, men det viste sig at være umuligt. Han var måske ”blevet væk fra verden”, for at citere Rückert-sangen i begyndelsen af artiklen.

## Leksikon om jøderne

I den nazistiske musikbibel, Stengels og Gerigks *Lexikon der Juden in der Musik* fra 1940, står der følgende i opslaget om Erich Wolfgang Korngold:<sup>23</sup>

Allerede som 12-årig *Wunderkind* blev Korngold præsenteret af sin far, den mest indflydelsesrige wiener-musikkritiker på sin tid, som en ny Mozart med hans pantomime *Der Schneemann* over for en undrende samtid. Efterfølgende beskæftigede han sig hovedsagligt som opera- og operettekomponist. Efter at han ikke kunne komme sig over disse rask forfløjne sensationssucceser, forgreb han sig på værker af valsekongen Johann Strauß, idet han forbedrede dem med jazzagtige tilføjelser.

Dette leksikon må betegnes som den endelige formalisering af antisemitismens gabestok, opsummerende det forgangne halve århundredes kampe mod jødisk indflydelse i det tyske sprogområde. Titlen signalerer objektivitet og videnskabelighed. Bogen er det andet bind i udgivelsesrækken *Veröffentlichungen des Instituts der NSDAP zur Erforschung der Judenfrage*. Materialet havde et hovedformål: at give det fornødne ”juridiske” grundlag for implementeringen af mordprogrammet mod jøderne ud fra definitioner fastlagt i Nürnberg-lovene. I forordet til opslagsværket begynder musikforskeren Herbert Gerigk (1905-96) med at skrive, at udrensningen i kulturlivet, og dermed også musiklivet, af alle jødiske elementer er blevet gennemført. Klare lovmæssige regelsæt garanterer for i Stortyskland, at det ikke tillades jøden at være offentligt virksom på de kunstneriske områder, hverken som udøvende eller producerende, som forfatter, forlægger eller forhandler.

Senere i forordet står der, at Tysklands omverden endnu ikke har begrebet, at der ikke kan bestå en virkelig forbindelse mellem tysk og jødisk ånd. Det drejer sig ikke om den enkelte jøde, men om hele jødespørgsmålet. Vi måler, skriver Gerigk, med *vores* races målestok, og ud fra den kommer vi unægtelig til det resultat, at jøden ikke evner at skabe kunst, og at han på musikkens område udelukkende kan efterligne og nå frem til en vis håndværksmæssig færdighed. Hans indfølingsevne sætter ham i stand til at udøve forbløffende præstationer

som virtuos, men efter nærmere øjesyn viser de sig at være indholdsløse. Dette leksikon skal være en vejviser, slutter Gerigk, for kulturpolitikere, teaterledere, dirigenter, radioen, de ledende lag i partorganisationen og ikke mindst for lederne af underholdningsorkestrene.<sup>24</sup>

En vejviser på 285 sider med udhængte navne fra Karoline Abarbanell til Anna Toni Zylberberg og en titelfortegnelse på 78 sider over jødiske operaer, operetter, syngespil, revyer, tonefilm, osv. Opslaget om Arnold Schönberg er af de meste fyldige, for det meste udsagn af forskellige tyske musikvidenskabsmænd:

I sin egen harmonilære forsøger han at begrunde sit spidsfindigt udspekulerede misklangssystem, som han påtænker at sætte i stedet for vores af treklangen afledte vesterlandske harmonik – Komponistens naive tilståelse af, at han ikke har læst en musikhistoriebog, fortæller alt om dette enestående dilettantiske makværk. – Udnævnelsen af Arnold Schönberg som leder af en af de tre mesterklasser i komposition ved *Preußische Akademie der Künste* i Berlin er et slag mod den tyske musik, et slag som næppe kan tænkes mere provokerende.<sup>25</sup>

Disse nedgørelser var skrevet i årtierne inden leksikonets udgivelse. Og sandt at sige havde Arnold Schönberg (1874-1951) om nogen repræsenteret det moderne, først og fremmest i Wiens musikliv. Han var ud af en jævn jødisk familie i Leopoldstadt, og måske for at distancere sig fra dette ghetto-image konverterede han til protestantismen i 1898. Men i 1933 vendte han tilbage til den jødiske tro, emigrerede til USA året efter og slog sig ned i Los Angeles, hvorfra han ikke siden vendte tilbage til Europa. Den ovenfor omtalte harmonilære blev udgivet i 1911 og tilegnet den nyligt afdøde Gustav Mahler. Også herfra skal der citeres fra forordet. Først betoner Schönberg, at han har lært, hvad der står i bogen, af sine elever. Nemlig af deres fejl, ikke når de blindt fulgte hans anvisninger, men når de søgte på egen hånd. Lærer og elever lærte dermed sammen at løse problemerne. Han håber, at hans elever vil vedblive at søge. Fordi de vil vide, at man kun søger for at søge. At finde er måske målet, men dermed kan det let blive enden på at stræbe. Og så kommenterer Schönberg sin samtid (s.25):





Jødisk filmtalent foran og bagved kameraet i 1936. Også denne populære musikfilm om Wien som livsglædens by blev optaget i nazisternes jødeleksikon. Fra Botstein 2003.

Vor tid søger meget. Den har frem for alt fundet dette: komforten. Den trænger i hele sin bredde ned i ideernes verden og gør det os så bekvemt, som vi aldrig før har haft det. I dag forstår man bedre end nogensinde at gøre sig livet behageligt. Man løser problemer for at rydde vejen for ubehageligheder. Men hvordan løser man dem? Og at man dog overhovedet mener at have løst dem! Deri viser sig allertydeligst, hvad forudsætningen for bekvemmeligheden er: overfladiskheden. Så er det let at have en ”verdensanskuelse”, når man kun betragter, hvad der er behageligt og ikke værdiger det øvrige et blik. Det øvrige, dét er nemlig hovedsagen ... For besynderligt nok: menneskene i vor tid, som opstiller nye morallove (eller endnu bedre: omstøder de gamle), kan ikke leve med skylden! Men komforten tænker ikke på selvtugt, og så bliver skylden afvist eller ophævet til dyd. Tænkeren, som ikke desto mindre søger, gør det modsatte. Han viser, at der er problemer, og at de er uløste. Som Strindberg, at ”livet gør alt hæsligt”. Eller som Maeterlinck, at ”tre fjerdedele af vore brødre er dømt til elendighed”. Eller som Weininger og alle andre, som har tænkt alvorligt over tingene: Komfort som verdensanskuelse! Så vidt muligt lidt bevægelse, ingen rystelse. De, der elsker komforten så højt, vil aldrig søge derhen, hvor der ikke er noget bestemt at finde.<sup>26</sup>

Schönbergs elever tilhørte det, der senere er blevet kaldt Den Anden Wiener-skole. De fremmeste af dem var ikke-jøder, Anton Webern og Alban Berg, men alligevel blev deres musik betragtet som jødisk-degenereret af de ideologiske modstandere, senere påhæftet den nazistiske mærkat *Entartete Musik*. Men mange elever i de ”yngre klasser” var jøder: Heinrich Jalowetz, Erwin Stein, Egon Wellesz, Eduard Steuermann, Hanns Eisler, Rudolf Kolisch, Paul Pisk og Viktor Ullmann.

Ernst Krenek (1900-91) tilhørte Schönberg-kredsen, han var ud af en katolsk-tjekkisk militærfamilie, studerede hos Franz Schreker i Berlin og bosatte sig i Wien efter Første Verdenskrig. Her blev han trukket ind i Alma Mahlers cirkler, hun levede sammen med den jødiske forfatter Franz Werfel, og Krenek giftede sig med Gustav og Anna Mahlers yngste datter Anna i marts 1924. Ægteskabet holdt ikke ud over det første år, men tilknytningen til den halv-jødiske familie, sammenholdt med Kreneks ståsted i samtidsmusikken,

satte ham på den sorte liste. I 1921 komponerede han *Jonny spielt auf*, en munter opera hvor det gamle Europas verden støder sammen med den nye verden, Amerika. Handlingen foregår på et skisportshotel. I en scene fortæller komponisten Max i en noget anstrengt arie om sin utro kæreste, tilhøreren er en gletsjer, som faktisk har en stemme, nemlig fusionen af et damekor og en glasharmonika. På en fjern skiløjpe hører Max sin kæreste synge en af hans kompositioner i radioen, og da den er slut siger speakeren: ”Nu går vi videre med noget jazz.” ”Gott sei dank,” udbryder derefter skiløberne ude på pisterne.

I forbindelse med Wiener Operaens opsætning i 1928 kom det til et nazistisk opløb. På en plakat med hagekors henvendt til *Wiener und Wienerinnen* betegnede man operaen som en fræk jødisk-negroid besudling og opfordrede til kæmpedemonstration. Ernst Krenek blev efterfølgende forfulgt og benævnt jødisk kunstner under nationalsocialisternes herredømme, og efter *Anschluss* i 1938 følte han sig presset til at emigrere til USA, hvor han bosatte sig resten af sit liv.

## Operettens nostalgi

Den 5. april 1928 – tre måneder efter den nævnte demonstration foran Statsoperaen – havde Emmerich Kálmán (1882-1953) og librettisterne Julius Brammer og Alfred Grünwald premiere på operetten *Die Herzogin von Chicago* på Theater an der Wien.<sup>27</sup> Den kunne kun høres som en parodi på *Jonny spielt auf*, for også her er der tale om modstillingen af den gamle og den nye verden. Kálmán var ungarsk jøde, han var kommet til Wien i 1909, han assimilerede sig fuldstændigt og fik hurtigt succes som operettekomponist. Wien var et paradis for ham, som den var det for operettepublikummet, som for en stor del bestod af jøder. For Kálmán var wienermusikken en hilsen fra himmeriget, byen var *Die Stadt der Lieder*, og operettens slagnummer kom til at hedde *Das Wienerlied, so süß und weich*, tilsat ungarsk flavour med zymbalon i orkestret. Men denne besyngelse af Wien var og blev nostalgisk, for paradiset eksisterede jo ikke mere. Sangen slutter med håbet om, at denne *Wienermusik, du holdes, klingendes Glück* engang vil vende tilbage. Operetten berørte faktisk et ømtåligt emne, jazzens indtrængen i wieneroperetten, og det kostede. Efter 1929

forsvandt den fra scenen og blev først genopdaget i 1997. Kálmán var angiveligt en af Hitlers favoritkomponister. Efter *Anschluss* tilbød føreren ham at blive ”æresarier”, Kálmán afslog, emigrerede til USA, og heller ikke han vendte tilbage til Wien.

Byen var hjemstedet for et stort antal jødiske operettekomponister i 1920’erne og 30’erne: Leo Fall, Richard Fall, Edmund Eysler, Paul Abraham, Leo Asher, Bruno Granichstaedten og Oscar Straus, og så var der en komponist, hvis navn godt kunne lyde jødisk, Ralph Benatzky – manden bag *En sommer i Tyrol*. Benatzky skrev om de jødiske kolleger i sin dagbog i året vi kredser omkring, 1928:

Denne races åndelige livfuldhed, den hurtige opfattelse, kulturen, sansen for pointen er ideel for kunstneren, og ikke forgæves rekrutteres hovedkontingentet af de udøvende og skabende kunstnere fra denne nation. Af vore wienerkomponister er kun Lehár og jeg selv kristne, af librettisterne kender jeg for tiden overhovedet ingen, der skulle være det. Ligeledes er der meget få ikke-jøder blandt skuespillere og sangere, for slet ikke at tale om teaterdirektørerne.<sup>28</sup>

Jøderne, der kom til Wien, fandt behag i noget ganske specielt i kulturlivet, nemlig traditionen for satire og komedie, og de følte sågar fortrolighed med den træfsikre skarphed i wienernes dialekt. Faktisk kom den jiddische dialekt til at påvirke wienersproget, for den afspejler jødernes sarkasme i forhold til livets tilskikkelser, og på den måde opstod der en symbiose mellem jødisk livsindstilling og det populære musikteater. Men overordnet set gik wieneroperetten på sporet af den tabte tid over en bred kam i årene op til og under Første Verdenskrig. Man forherligede byen som et syngende, klingende eventyr i lyst og nød, sådan som man kan se det udtrykt i følgende highlights:

Man preist in tausend Liedern dich,  
O Wien, mein schönes Wien.  
(Leo Asher: *Hoheit tanzt Walzer*, 1912)

*Man priser dig i tusind lieder,  
O Wien, mit skønne Wien.*

Drunten am blauen Donaustrand  
Liegt eine Stadt, Vindobona genannt,

*Dernede ved den blå Donaubred  
Ligger en by, kaldet Vindobona*

Da lebte vor alter, urdenklicher Zeit  
Der Wiener Humor und die G'mütlichkeit.  
(Leo Asher: *Vindobona du herrliche Stadt*, 1910)

*Der levede i ældgamle dage  
Wiener-humoren og gemytligheden.*

Wenn sich der Wiener im Walzer dreht,  
Weiß er von nichts und tanzt weiter,  
Und wenn die Welt auch grad' untergeht,  
Tanzt ruhig er immer weiter.  
(Leo Asher: *Hoheit tanzt Walzer*, 1912)

*Når wieneren drejer sig i valsen,  
Glemmer han alt og danser videre,  
Og når verden er på nippet til at gå under,  
Danser han roligt videre.*

Süßester Schmerzen zärtlicher Chor  
Dringt aus dem Herzen selig empor.  
Frühlingsverlangen, Glück ohne Ruh',  
Hoffen und Bangen, Liebe, bist du!  
(Oscar Straus: *Ein Walzertraum*, 1907)

*De sødste smerters sarte kor  
Trænger saligt frem fra hjertet.  
Forårslængsel, lykke uden ro  
Håb og angst, kærlighed, det er du!*

Das singende, klingende, fröhlichkeitsbringende,  
Herzenbezwingende Lied aus Wien.<sup>29</sup>  
(Heinrich Berté: *Das Dreimäderlhaus*, 1916)

*Den syngende, klingende, glædesbringende,  
Hjertebetvingende sang fra Wien.*

Det paradoksale ved denne drømmefabrik var jo, at det var stort set assimilerede jøder, som leverede teksten, tonerne og dansen og for en stor del publikummet, de tilflyttere som ellers blev hængt ud som en hovedårsag til de utrygge og kaotiske tilstande, der havde inficeret den elskede by. Når alt kom til alt, var disse operetters sigte en kritik af selve deres eksistens. Men de wienske jøder huskede på de tider, da deres forfædre ikke blev tilladt at emigrere til Wien fra Ungarn og provinserne, med mindre de tilhørte særligt privilegerede kredse. Ud fra dette gennembrud fik forherligelsen af Wien op mod Første Verdenskrig en helt ny nuance, som den italienske germanist Claudio Magris har udlagt som en følelsesmæssig erindring af en verden af i går, forbundet med en dels bevidst, dels ubevidst sublimering af det wienske samfund til en malerisk og frem for alt sikker og velordnet eventyrverden for de jødiske bosættere.<sup>30</sup>

En bestemt operette skal fremhæves: *Das Dreimäderlhaus* eller *Jomfruburet*, og den har følgende forhistorie.<sup>31</sup> I 1912 udkom *Schwammerl. Ein Schubert-Roman* af Rudolf Bartsch. Titlen betyder svamp og kunne hentyde enten til

Franz Schuberts kropbygning eller til hans rigelige alkoholindtag. Men romanens tydning af ordet går nu på noget tredje, nemlig Schuberts milde væsen og rummelige person, og denne bogs virkningshistorie skulle blive stærkt konstituerende for opfattelsen af den ”rigtige” Schubert, og måske er den det fortsat i ældre generationers bevidsthed. *Schwammerl* må læses som en kalkuleret blanding af overleveret biografisk stof og frit opfundne begivenheder delvis med fiktive personer. Handlingen koncentrerer sig om tre giftefærdige jomfruer, døtre af hofglasmester Christian Tschöll og modelleret efter virkelighedens søstre Fröhlich. Schubert forelsker sig i den yngste, forsøger at erklære sig gennem sine sange, men mislykkes på grund af kejtethed og manglende mod. I stedet er det Franz von Schober, kvindebedåreren, som til sidst løber af med den vakse Hannerl.

Rundt omkring dette enkle plot udfolder Bartsch et muntret *Biedermeier-Leben* i selskaber, rejser, udflugter og spadsereture med Schubert og kvartetten Vogl, Schwind, Kupelwieser og Schober, men alligevel dominerer et hjerteskrærende billede af Schubert som det passive, stakkels og til døden ensomme geni. Bartsch fortæller sin historie enkelt, gemytligt og på sine steder skamløst sentimentalt, i en så vidtgående massage af den feminiserede Schubert-mytologi, at klicheerne skygger for den mere redelige fremstillingsform, som faktisk også er til stede. Tidsånden råbte, som vi ved, på vækkelsen af det gode gamle Wien før indvandringen, før voldene faldt, før revolutionen i 1848. Det efterkom Rudolf Bartsch og gav dermed også et kærkomment stof at brygge videre på til et kontingent af romanforfattere, komponister, librettister og filminstruktører. Bearbejdelsen af *Schwammerl* til operetten *Das Dreimäderlhaus* blev den langt mest slidstærke i denne nostalgiske kulturindustri.

Tiden er slutningen af 1915. Operettens jødiske skrædder, Heinrich Berté, havde haft fiaskoer med sine første forsøg i genren, lysten var derfor ikke stor til at forsætte ad den vej, men han lod han sig overtale af sin bror, musikforlæggeren Emil Berté.<sup>32</sup> Librettoen var færdigskrevet af Alfred Maria Willner og Heinrich Reichert, og det var Willners ide, at det eneste originale Schubertmateriale skulle være den berusende lied ’Ungeduld’ fra *Die schöne Müllerin*. Resten af musikken fik Berté til opgave at komponere, og det var nu op til

broren at sælge *Das Dreimäderlhaus* til opførelse. Carltheater afslog, det samme gjorde andre teatre, men direktør Wilhelm Karczag fra Raimundtheater slog til i mangel af bedre. Dog insisterede han med henblik på tidernes ugunst, verdenskrigen og dens mentale nedbrydning af befolkningen på, at musikken udelukkende skulle være af Schubert.

Heinrich Berté afviste kravet i første omgang, men lod sig endnu engang overtale af sin bror. Han viste sig at være en kompetent arrangør; han hentede stof fra fire lieder, ni klaverværker og en række danse, lagde det behændigt ud i vokale ensembler, duetter og soli, men overlod selve instrumentationen til kollegaen Oskar Stalla. Premiereren fandt sted den 15. januar 1916, succesen var øjeblikkelig og blev snart endnu mere vidtrækkende end Bartschs roman. *Das Dreimäderlhaus* gik 701 gange på Raimundtheater, i løbet af året kom en genopsætning på Theater an der Wien, i 1918 endnu en opsætning på Carltheater, og sådan fortsatte det langt ud over de østrigske grænser. Operetten blev med 80.000 opførelser århundredets hyppigst opførte i genren efter 'Der Fledermaus'.

Hvis flertallet var begejstret, var der på den anden side ikke så få protesterende stemmer blandt kulturlivets spidser. Berté blev kaldt en synder mod den gode smag, en ryggesløs udbytter, en åndsforbryder, og selveste Richard Strauß mente, at han burde straffes med tugthus. Da operetten igen blev sat op på Carltheater umiddelbart efter verdenskrigen, fik den jødiske kulturkritiker Karl Kraus flettet et vitriolsk angreb på nostalgikernes Wien ind i sin kommentar i *Die Fackel* januar 1919. *Das Dreimäderlhaus* var en fornærmelse mod Schubert, og alene af den grund havde Wien gjort sig fortjent til pest og bomber. Og et andet sted står der om det opportunistiske forsøg på at opføre denne umulige tosseglade operette, samtidig med at kejserriget gik sin undergang i møde:

Er det ikke et sindbillede på denne exit, at der i en avisspalte – under titlen 'en berettiget klage' og ikke som en bøn til kosmos om et jordskælv – bliver meddelt, at man gør nar af de krigsblinde hertillands, og ved siden af dette berettes der så, her midt i den almindelige knaphed på kul, om højmodigheden, som har tilladt operetteteatrene at åbne, så konsortierne til udbytningen af den schubertske udødelighed ikke bliver forhindret i at gøre deres forretninger.<sup>33</sup>

Ligesom Willner og Reichert var Heinrich Berté et barn af dette jødiske gennembrud. *Das Dreimäderlhaus* var en genistreg i en så folkelig forstand, man kan tænke sig, uden at det i første omgang blev anklaget for at være et jødisk gennemsyret produkt af de antisemitiske kredse. Men det skete naturligvis i 1940. I *Lexikon der Juden in der Musik* finder man følgende fordømmelse i opslaget om Berté:

Denne skrupelløse udplyndring og forfalskning af en af de største tyske mestres værker og personlighed har efterfølgende virket ødelæggende på folkets almene kunstmoral og kunstneriske følsomhed.<sup>34</sup>

### **Andre skæbner**

I det hele taget forekommer listen endeløs over de jødiske musikere, musikforskere, musikskribenter, musikforlæggere med mere, der forlod Wien i løbet af de første fire årtier af det 20. århundrede. De, der blev tilbage efter 1938, blev stort set enten fordrevet eller myrdet. Her er blot nogle få navne på endnu ikke nævnte navne, som prægede Wiens musikliv:



*Komponister*

Franz Schreker

Stefan Wolpe

Ernst Toch

Egon Wellesz

Karl Weigl

Joseph Horowitz

Karl Goldmark

Max Steiner

Robert Stolz

Alexander Zemlinsky

Julius Bürger

Eric Zeisl

Herbert Zipper

Joseph Kosma

*Sangere*

Lotte Lehmann

Emanuel List

Richard Tauber

Selma Kurz

Alexander Kipnis

Elisabeth Schumann

Lotte Lenya

Fritzy Massary

*Instrumentalister*

Carl Flesch

Bronislaw Hubermann

Georg Knepler

Fritz Kreisler

Moritz Rosenthal

Max Rostal

Artur Schnabel

Rudolf Serkin

Paul Wittgenstein

Erica Moroni

Alfred Grünfeld

Emanuel Feuermann

Ignaz Friedmann

*Dirigenter*

Erich Leinsdorf

George Szell

Ferdinand Löwe

Josef Krips

Julius Rudel

Felix Weingartner

Georg Tintner

Bernhard Paumgartner

Joseph Rosenstock

Karl Rankl

*Musikforskere*

Otto Erich Deutsch

Hans Gál

Hans Keller

Hans Ferdinand Redlich

Heller ikke før *Anschluss* holdt Wiener Filharmonikerne sig tilbage med at afvise jødiske musikere. Violinisten Felix Galimir vandt et prøvespil med bravour i 1936 og meldte sig om efteråret til tjeneste. Her meddelte orkestrets formand ham, at man havde besat stillingen til anden side. Derefter emigrerede Galimir til USA, hvor han blev en af det amerikanske musiklivs største violinpædagoger og grundlagde Marlborough Festivalen.

Så var der orkestrets koncertmester gennem 57 år, violinisten Arnold Rosé (1863-1946), gift med Gustav Mahlers søster Justine. Han spillede under sin svoger i Hofoperaen, og han gjorde en epokegørende indsats for at højne filharmonikernes renommé. Arnold Rosés strygekvartet uropførte Brahms' Strygekvintet i G-dur og Klarinetkvintet samt flere af Schönbergs værker. Efter *Anschluss* meddelte man Arnold Rosé, at han nu var pensioneret fra orkestret. Derefter blev han hjulpet i eksil til England.

Datteren var ikke så heldig. Alma, opkaldt efter Alma Mahler, var også højt respekteret violinist, Korngold tilegnede hende et af sine værker. Hun fik sin wienerdebut i 1926 ved en koncert, hvor hun blandt andet opførte Bachs koncert for to violiner sammen med faren.<sup>35</sup> I 1930'erne skabte Alma sig en international karriere som leder af det kvindelige salonorkester *Wiener-Walzermädeln*, men efter *Anschluss* måtte hun følge med sin far til London. Alligevel valgte Alma at rejse til Holland i 1940 for at give koncerter, hun blev så at sige fanget i den tyske invasion og måtte gå under jorden. Under et forsøg på at undslippe til Schweiz blev hun pågrebet i Dijon af Gestapo og bragt til en opsamlingslejr i Paris for derfra at blive transporteret til Auschwitz i juli 1943. Mange af de 1000 nyankomne fanger blev omgående sendt i gaskamrene, men Alma blev med flere jævnaldrende udvalgt til kvindelejren i det nærliggende lejrkompleks Birkenau. I første omgang udset til at være forsøgskaniner i afdelingen for medicinske eksperimenter, der blev ledet af den berygtede SS-læge Josef Mengele.

Violinspillet reddede Almas liv i første omgang. Man gav hende det fulde administrative og musikalske ansvar for lejrens beskedne kvindeorkester, og på ganske kort tid fik hun det udvidet med et større antal musikere og løftede det op på et under disse omstændigheder forbløffende højt niveau. Orkestret blev beordret til at musicere hver morgen og aften, når medfangerne marcherede til og fra tvangsarbejdet, det er også blevet sagt, at det spillede før henrettelserne. Alma sagde til sine musikere: "Hvis vi ikke spiller godt, bliver vi sendt i gassen." Og cellisten Anita Lasker-Wallfisch, senere medlem af English Chamber Orchestra, udtalte efter befrielsen: "Uden hende havde ingen af os overlevet." Alma hersede med dem otte timer hver eneste dag: violinister, mandolinspillere, guitarister, cellister, fløjtenister, harmonikaspillere og sangerinder. De spillede militærmarcher, Mozart, Bach, Brahms, Schubert, Beethoven og udtog af operaer og operetter. Alma gik til arbejdet med en lidenskab og en kompromisløshed på samme måde som sin berømte onkel. Og miraklet indtraf: kvindeorkestret i Birkenau kunne få kz-fangerne til at glemme rædslerne i nogle minutter hver dag, og deres fangevogtere kom til at beundre dets karismatiske leder.

Alma omkom ikke i gaskammeret. Under en sammenkomst hos en overordnet medfange spiste hun noget fordærvet kødkonserves og pådrog sig en akut pølseforgiftning; selv de øverste lejrlæger gik langt for at redde hendes liv, men hun døde – i en seng med hvidt, rent linned – den 5. april 1944. Det Jødiske Museum i Wien mindedes 60-året for Alma Rosés død med en lille udstilling. Dens tema blev beskrevet med følgende linjer: ”Ved hendes vugge stod geniet Gustav Mahler, ved dødssengen SS-lægen Mengele.”<sup>36</sup>

Musikvidenskabsmanden Guido Adler står også på listen over de uønskede.<sup>37</sup> Han var fem år ældre end Mahler, født i Mæhren og kom til Wien allerede som barn. Adler var det fuldkomne eksempel på den assimilerede jøde. Alle holdt af dette venlige, flittige og umådeligt vidende musikmenneske. Da Adler fyldte 50 – den 1. november 1905 – forærede Mahler ham originalmanuskriptet til den orkestrerede version af ’Ich bin der Welt abhanden gekommen’. Den 26. oktober 1939 fik den nu 84-årige Adler et brev fra præsidenten for *Die Gesellschaft der Musikfreunde*, dette tempel i Wiens musikliv som Adler var æresmedlem af. Brevet blev fundet i hans efterladenskaber. Brevet var uåbnet, for Adler anede åbenbart, hvad det indeholdt. Det viste sig at være en tilbagetrækning af æresmedlemskabet ifølge en paragraf 5 i de nye vedtægter.

Adlers søn, Achim, sikrede, at familien kunne få udrejsetilladelse til USA, men Adler ville ikke forlade sit elskede bibliotek. Sønnen emigrerede, mens datteren, Melanie, blev tilbage hos faren. Hun skrev til Winifred Wagner, herskerinden over Bayreuth og Hitlers nære veninde, og bad om et beskyttelsesbrev, der kunne sikre Guido Adlers person og ejendom. Et svarbrev vidner om, at hun forsøgte at hjælpe. Men en advokat, Richard Heiserer, fik overdraget ansvaret for Adlers biblioteks videre skæbne, og han hindrede Melanie i at sælge bøger og samlinger intakt til et offentligt arkiv i München.

Guido Adler døde af alderdom i februar 1941, men Melanie blev hentet af Gestapo og deporteret til Minsk, hvor hun omkom i en koncentrationslejr. Richard Heiserer blev administrator af Adler-boet, ligesom af boer af andre distingverede jødiske universitetsfolk. Der sket nu det, at Mahler-manuskriptet forsvandt fra jordens overflade, indtil det dukkede op i år 2000 på en Sotheby-auktion i Wien. Sælgeren var Richard Heiserer, søn af Adler-boets administrator. Guido Adlers barnebarn, advokaten Tom Adler, fløj sporenstregs

til Wien og hævdede sin lovformelige ejendomsret. Men Heiserer påstod, at Melanie Adler frivilligt havde overladt manuskriptet til hans far. Den østrigske regering, som i øvrigt intet havde gjort for at undersøge eller retsforfølge røveriet af Adlers bibliotek, blandede sig nu og nedlagde forbud mod eksport af, hvad man hævdede var en vigtig del af den nationale kulturarv. Tom Adler kom dog overens med Richard Heiserer. Manuskriptet blev sat til salg af Adler på Sotheby, denne gang i London, og indbragte 420.000 pund. Køberen var Gilbert Kaplan fra New York, mangemillionær, amatørdirigent og Mahler-entusiast.

## **Epilog**

En ganske særlig begivenhed skal danne slutscenen i denne fortælling om jøderne og musikbyen Wien.<sup>38</sup> Alban Bergs violinkoncert blev uropført i april 1936 i Barcelona, og i oktober samme år tog Wiener Filharmonikerne den på programmet ved en af sine koncerter i Musikverein. Solisten var den samme som i Barcelona, værkets opdragsgiver, den russisk-amerikansk-jødiske violinist Louis Krasner. Otto Klemperer dirigerede, også af jødisk herkomst, konverteret til protestantismen, og koncertmesteren var Arnold Rosé. Berg var ikke-jøde, men med sine modernistiske værker blev han alligevel af sine antisemitiske kritikere opfattet som et medlem af det jødisk-kosmopolitiske komplot mod den hellige tyske musik. Alt tegnede til, at den skulle blive en gedigen skandale.

Ledelsen af orkestret ønskede at aflyse koncerten. Klemperer og Krasner tilbød at afstå fra deres honorarer, og koncerten fandt alligevel sted trods orkestrets modstand. Da violinkoncerten var færdigspillet, fulgte et bifald fra en del af publikum, men orkestret forlod omgående podiet med undtagelse af Arnold Rosé og nogle enkelte kolleger. Her stod altså tre jøder så at sige helt alene som forkæmpere for et af mesterværkerne i det 20. århundredes europæiske kunstmusik. Louis Krasner bemærkede mange år senere over for Leon Botstein, at dette øjeblik symboliserede enden på den jødiske integration i Wiens musikkultur.

## NOTER

- <sup>1</sup> Gustav Mahler: *Das Lied von der Erde. 3 Rückert-Lieder*. Legendary Performances (Decca 466 576-2).
- <sup>2</sup> Beller 1989, 6.
- <sup>3</sup> Brzobohaty 2008, 7ff.
- <sup>4</sup> Andre jødiske bankierer med vidtrækkende betydning for kulturlivet og finansverdenen var Bernhard von Eskeles (1753-1839) og Salomon Mayer von Rothschild (1774-1855).
- <sup>5</sup> Tina Frühhauf: 'Remembrance and Renewal', website: The Jewish Theological Seminary.
- <sup>6</sup> Den følgende beskrivelse af Wiens demografiske udvikling i anden halvdel af det 19. århundrede er bl.a. hentet fra Lønsted 2013, 461f.
- <sup>7</sup> Botstein 2003, s. 47f.
- <sup>8</sup> "Lykkelig er den, som glemmer det, der ikke kan ændres på."
- <sup>9</sup> Broch 1976, 174f.
- <sup>10</sup> Beller 1989, 11f.
- <sup>11</sup> Ibid., 13.
- <sup>12</sup> Ibid., 14ff.
- <sup>13</sup> Botstein 2003, 47.
- <sup>14</sup> Zweig 1948, 29.
- <sup>15</sup> Botstein 2003, 43ff.
- <sup>16</sup> Ibid., 57.
- <sup>17</sup> *jüdeln* betyder: at tale som en jøde, dvs. at mumle.
- <sup>18</sup> Et lille teater som var kendt for sin underholdning på jøde-jargon.
- <sup>19</sup> Louis 1909, 182f.
- <sup>20</sup> Oplysningerne stammer fra websitet for Wiener Institut für Strauss-Forschung: [http://www.johann-strauss.at/wissen/faelschung\\_e.shtml](http://www.johann-strauss.at/wissen/faelschung_e.shtml).
- <sup>21</sup> Alix Kirsta: Feud in C Major, *The Times* 15. juni 2002.
- <sup>22</sup> Botstein 2003, 99.
- <sup>23</sup> Stengel 1940, 141.
- <sup>24</sup> Ibid., 7f.
- <sup>25</sup> Ibid., 245f.
- <sup>26</sup> Schönberg 1922.
- <sup>27</sup> Botstein 2003, 119f.
- <sup>28</sup> Ibid., 107.
- <sup>29</sup> Leo Asher (1880-1942) blev arresteret under Krystalnatten 9. november 1938, blev løsladt og emigrerede til New York. Den mere kendte Oscar Straus (1874-1954) måtte forlade Wien i 1939 og emigrerede til Paris, derefter til New York og Hollywood. Vendte tilbage til Østrig efter Anden Verdenskrig.

<sup>30</sup> Botstein 2003, 112.

<sup>31</sup> Lønsted 2013, 480ff.

<sup>32</sup> Heinrich Berté (1858-1924). Ungarsk-østrigsk komponist af jødisk herkomst, familienavnet var oprindeligt Bettelheim. Rejste de godt 100 km fra hjembyen Galgócz (i dag Hlohovec i Tjekkiet) til Wien for at studere hos Josef Hellmesberger og Anton Bruckner og blev en særdeles respekteret pianist. Første store succes som komponist var balletten 'Die goldene Märchenwelt' på Hofoperaen i 1893, som kom til at føre karrieren ind i teaterverdenen.

<sup>33</sup> Karl Kraus (1874-1936): Nachruf, Die Fackel, 25. januar 1919, hefte 501, 41.

Online adgang via Austrian Academy Corpus: <http://corpus1.aac.ac.at/fackel>.

<sup>34</sup> Stengel 1940, 31.

<sup>35</sup> Der findes en gramfonoptagelse af Bachs dobbeltkoncert med Alma og Arnold Rosé fra 1928, udgivet på cd af plademærket Biddulph (LAB 056-57).

<sup>36</sup> Lønsted 2006, 517f. Kilden til denne beretning om Alma Rosé er Newman 2005.

<sup>37</sup> Beretningen om Guido Adler er hovedsagligt hentet fra hans barnebarns bog, Tom Adler (2002): *Lost to the World*.

<sup>38</sup> Botstein 2003, 60f.

## LITTERATUR

Adler, Tom, 2002: *Lost to the World*, Xlibris

Beller, Steven, 1989: *Vienna and the Jews. 1867-1938. A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge & New York

Bettauer, Hugo, 1980 (1922): *Die Stadt ohne Juden, ein Roman von übermorgen*, Gloriette-Verlag, Wien. E-bog på Gutenberg.org

Botstein, Leon & Hanak, Werner, 2003: *Quasi una fantasia. Juden und die Musikstadt Wien*, Jüdisches Museum Wien, Wolke Verlag

Broch, Hermann, 1976: *Schriften zur Literatur 1, Kritik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

Brzobohaty, Johannes, 2008: *Die demographischen Bewegungen der Wiener Juden zwischen 1867 und 1914 im Spiegel der Statistischen Jahrbücher der Stadt Wien*. Diplomarbeit, Universität Wien

Louis, Robert, 1909: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München/Leipzig

Lønsted, Valdemar, 2013: *Schubert*, Forlaget Klematis, Aarhus

Lønsted, Valdemar, 2006: *Mahler*, Gyldendal, København

Newman, Richard, 2005: *Alma Rosé: Wien 1906 - Auschwitz 1944*, Berliner Taschenbuch Verlag

Schorske, Carl E., 1981: *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, Vintage Books Edition, New York

Schönberg, Arnold, 1922: *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien.

Stengel, Theo & Gerigk, Herbert, 1940: *Lexikon der Juden in der Musik*, Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin

Zweig, Stefan, 1948 (1939): *Verden af i går. En europæers erindringer*, Jespersen og Pios Forlag, København

Om forfatteren:

Valdemar Lønsted (f. 1946) er tidligere mangeårig medarbejder ved DR's klassiske musikkanal P2. Nu freelance journalist og foredragsholder. Forfatter til *Musikalske fortællinger* (2000), *Flere musikalske fortællinger* (2003), *Mahler* (2006) og *Anton Kontra* (2010) Hans seneste bog *Schubert* (2013) er den første danske bog om komponisten i næsten 70 år, og i sin grundighed og med sine godt 500 sider den eneste i sin vægtklasse.

# PubliMus

Skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole  
Udgivet i samarbejde med Musikafdelingen, Syddansk Universitetsbibliotek

*PubliMus* bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole og Syddansk Universitet, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på skriftlig og elektronisk publikation.

Alle numre af skriftserien kan afhentes eller rekvireres gratis på fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole, så længe oplaget rækker.

Elektroniske udgaver af *PUFF/PubliMus* kan hentes på adressen:  
<http://www.smks.dk/udgivelser/skriftserier/>

Indtil februar 2010 blev *PubliMus* udgivet af Vestjysk Musikkonservatorium under navnet *PUFF*.



## I øjeblikket kan følgende skrifter i skriftserien *PUFF/PubliMus* rekvireres:

### 1-07. *Mogens Christensen*: Ugler i musen

Musikkonservatorierne er skabt ind i en anden tid end vor og har et langt stykke vej fået lov til at leve med kraften fra denne undfangelse. I det nye årtusinde er vor tilgang til musik og til uddannelse dog ændret så meget, at konservatorieverdenen bør formulere et bud på, hvilke værdier den vil satse på, og hvorledes disse ideer kan levendegøres i de krav og behov, der i dag er til kunst, uddannelse og forskning. Ugler i musen tager sig for at kridte nogle tanker op og henvise til, hvordan man kan formulere nogle muligheder for formidling af, om og med musik, der forener kunstnerisk praksis med videnskabelig teoretisering.

### 2-07. *Fredrik Søegaard*: Lyden af Viking

'Lyden af Viking' er en kompositionsproces, hvor virksomhedens medarbejdere komponerer musik, som skal afspejle deres oplevelser af deres virksomhed.

### 3-07. *Carl Erik Kühl*: Lytning og Begreb

Artiklen præsenterer en række begreber til brug ved beskrivelsen af, hvorledes et musikalsk forløb er bygget op. Begreberne er på en gang så enkle, at de kan benyttes af enhver – med eller uden musikalsk skoling – og så almene, at de kan benyttes på al slags musik.

### 4-07. *Hans Sydow*: Tonespace – mere end musik.

*Tonespace* er navnet på Vestjysk Musikkonservatoriums elektroniske projektuddannelse. Computeren er hovedinstrumentet, som bruges til at skabe, spille og formidle elektronisk musik og lydkunst. *Tonespace* er også navnet på et hus, som endnu ikke er bygget - et musikalsk eksperimentarium, hvor man skal kunne lege sig til erfaringer med lyd og musik.

### 5-07. *Charles Morrow*: Lydkunst i det offentlige rum

Inden for de seneste årtier er interessen for lydkunst (sound art) stadig vokset, både hvad angår publikum, museer, samlere, gallerier og offentlige kunstbestillinger. Mængden af lydkunstillationer i det offentlige rum vokser i takt med, at vi bliver mere opmærksomme på vores auditive miljøer. Denne artikel beskæftiger sig med historien bag samt praksis omkring lyd kunsten og fremsætter aktuelle strategier for nye projekter i det offentlige rum.

### 6-08. *Elisabeth Meyer-Topsøe*: Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!

Sopranen Birgit Nilsson (1918-2005) sang de mest krævende partier hos Wagner, Strauss og Puccini, på verdens største operascener, til hun var langt op i 60erne. Læs her om nogle af hendes vigtigste sangtekniske principper om en bæredygtig sangteknik.

### 7-08. *Niels la Cour*: Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen

Kvalificeret indsigt i barokkens fugakunst kan næppe opnås uden et studium af dens indlysende stilistiske hovedforudsætning: Renæssancens vokalpolyfoni. Med artiklen har det været hensigten ud fra en række korrektionseksempler fra teoriundervisningen i Bachfuga at vise, hvorledes de foretagne rettelser bedst forstås gennem et kendskab til de bagved liggende og indirekte benyttede Palestrinaregler. Afslutningsvis bringes en række almene betragtninger omkring Palestrinas musikhistoriske betydning.

### 8-08. *Orla Vinther*: At skabe en interesse – fra et liv i musikformidlingens tjeneste

I artiklen beskæftiger forfatteren sig med de motiver, der ligger bag mange års virksomhed som musikteoretiker og musikformidler. Udgangspunktet er en fascination af den kunstneriske oplevelse og en optagethed af at finde og beskrive de formelle mønstre, hvori den kunstneriske oplevelse er forankret. En anden drivkraft har været interessen for værket som tidsdokument. Dette belyses ved en sammenlignende analyse af Franz Liszts symfoniske digt *Les Préludes* og Gustav Mahlers symfoniske lied *Wo die schönen Trompeten blasen*.

9-08. *Eva Fock*: Du store verden!

Artiklen præsenterer historien om et konkret pædagogisk udviklingsprojekt for musikfaget i gymnasiet: *Tværsnit i Musikken*, men historien rummer andet og mere end 'blot' erfaringerne fra et konkret case study fra gymnasieverdenen. Gennem overvejelserne omkring projektet præsenteres og diskuteres forskellige tilgange til musikalsk mangfoldighed, multikulturel pædagogik og musikundervisning i det flerkulturelle samfund – tilgange, som er relevante langt ud over gymnasieverdenen og som rækker langt ud over det flerkulturelle felt.

10-08. *Leif Ludwig Albertsen*: Brahms og Magelone

Musikgenren *Liederabend* udvikler sig på basis af Schuberts *Die schöne Müllerin* og *Winterreise* i løbet af 1800-tallet fra sublim privatkunst til en seriøs offentlig koncertgenre med skiftende hensyn til en eventuel handling i tekstforlægget. Schumann-eleven Brahms var selv usikker over for, om man skulle lade rækken af sange afspejle nogen sammenhængende fortælling. I artiklen redegøres for bogen om Magelone siden middelalderen og der tages afstand fra gentagne forsøg på at se Ludwig Tiecks roman med indlagte sange og tekst som et stort, romantisk eventyr.

11-08. *Palle Jespersen*: Zoltán Kodály.

Komponisten, folkemusikforskeren og musikpædagogen *Zoltán Kodály* fyldte for nylig 125 år. Hans liv og værk præsenteres hér af formanden for Dansk Kodály Selskab, Palle Jespersen.

12-09. *Peer Birch*: De tre hjørnevokaler.

De tre så kaldte 'hjørnevokaler' er hjørnstenen i klassisk sangteknik. I artiklen forklares dette med henvisning til resultater inden for nyere stemmeforskning, og i en række enkle øvelser vises det, hvordan man i sanguddannelsen drager praktisk nytte deraf.

13-09. *Carl Humphries*: Teaching Improvisation

Artiklen diskuterer begrebet 'improvisation', dets betydning i musikhistorien, og hvorledes improvisation på ny kan inddrages i klassisk musikundervisning.

14-09. *Magnus Tessing Schneider*: Mozart og hans venner.

Om uropførelsen af Mozarts opera *Don Giovanni* i Prag 1787 og om barytonen Luigi Bassis dramatiske og musikalske fortolkning af hovedrollen, der blev skabt netop med henblik på ham.

15-09. *Ole Kühn*: Musikhistoriens ikonisering: motown og bebop.

Er det *ikoner*, der skaber forandringer og fornyelser af musikken? To fortællinger fra det 20. århundredes afro-amerikanske musikhistorie, *Motown* og *Bebop* antyder, at der også kan være andre forklaringer.

16-10. *Bendt Viinholt*: Omkring Rued Langgaards første symfoni 'Klippepastorale'

Komponisten Rued Langgaard (1893-1952) er en særling i dansk musikliv, der først 20-30 efter sin død blev anerkendt som en af de helt store. Som 19-årig havde han sin komponistdebut - og nåede måske sin karrieres højdepunkt - med den timelange Symfoni nr. 1. Originalpartituret til dette værk har haft en ejendommeligt skæbne, og det er den, Bendt Viinholt udreder i sin artikel.

17-10. *Leif Ludwig Albertsen*: Goethe som sangskriver.

Goethes digt 'Kennst du das Land' stammer fra romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hvor det synges af en ung pige, Mignon. Hun er en gådefuld skikkelse, der drager omkring og synger anelsesfulde sange. Op til 90 komponister har tonesat digtet, heriblandt Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Tjajkovsky, Hugo Wolf og Alban Berg. Artiklen beskæftiger sig med sangen, dens episke kontekst og med Goethes egen opfattelse af, hvorledes sange bør synges.

18-10. *Johan Bender*: Niensens kantate

I 1909 skrev Carl Nielsen en kantate til Landsudstillingen i Århus. Artiklen beretter om dens usædvanlige - til dels dramatiske - tilblivelseshistorie, der tegner et billede af Carl Niensens tid, liv og personlighed.

19-10. *Mads Bille*: Den Jyske Sangskole.

Lederen af Den Jyske Sangskole, Mads Bille, fortæller om skolens tilblivelse og udvikling i sine 10 første leveår - og om ideerne bag.

20-10. *Finn Jespersen*: Carmina Burana, Carl Orff og nazismen.

Den tyske komponist Carl Orffs værk *Carmina Burana* er ét af det 20. århundredes hyppigst opførte værker overhovedet, og det er højt værdsat selv af et publikum, der normalt ikke lytter til den såkaldte 'klassiske' musik. Værket blev uropført i 1937 og fejrede store triumfer i det nazistiske Tyskland under krigen. Hvad var Orffs forhold til nazismen? Er værket et 'nazistisk' værk?

21-12. *Orla Vinther*: At tolke et digt.

Schumanns 'Mondnacht' regnes blandt hans allersmukkeste bidrag til liedkunsten. Artiklen gør rede for det originale samspil mellem digt og musik.

22-12. *Søren Ryge Petersen*: Musik i TV.

Søren Ryge Petersen er kendt af de fleste for sine TV- programmer. Mange har også glædet sig over hans ofte overraskende, men altid træfsikre valg af musikken i programmerne. I sin artikel fortæller han om en række af de udsendelser, han har lavet, og om, hvordan han i det enkelte tilfælde fandt frem til lige netop dén musik.

23-12. *Jørgen Erichsen*: Kuhlau og klaveret.

Skønt Friedrich Kuhlau (1786-1832) af nogle benævnes "Fløjtens Beethoven", kender de fleste især den nordtyske komponist for sonatinerne, som helt op til vor tid har figureret i et utal af klaverskoler. Jørgen Erichsen udgav i 2011 den første større biografi nogensinde om Kuhlau - komponisten, vi næsten tør regne for en af vore egne, idet han levede det meste af sit produktive liv i København.

24-13. *Karl Aage Rasmussen*: Klinkede skår

I 2009 præsenterede Karl Aage Rasmussen sit bud på en fuldstændiggørelse af Schumanns ufuldendte Fjerde Klaversonate. I artiklen giver han et kig ind i værkstedet og delagtiggør læseren i de overvejelser, han konkret har gjort sig, når han sidder med en enkelt stemme i højre hånd hér, tyve tomme takter dér, etc.

25-13. *Thomas Vilhelm* og *Per Wium*

2013 er 20-året for Frank Zappas død. I denne forbindelse har musiker og forfatter Thomas Vilhelm og DR-journalist og musikformidler Per Wium udarbejdet et biografisk indblik i Zappas person, musik og verdenssyn. Artiklen er en skriftlig pendant til en foredragsrække, som Vilhelm og Wium tog hul på i efteråret 2013, men bygger på et årelangt arbejde med Zappas univers, der for Per Wiums vedkommende startede allerede i 1960'erne.

26-13. *Henrik Nebelong*: Wagners parallelle tertser.

2013 er 200-året for Richard Wagners fødsel. Men skønt Wagner er en af alle tiders mest biograferede personer, er Henrik Nebelongs *Richard Wagner. Liv, værk og politik (2008)* den første danske Wagnerbiografi i et århundrede. I sin artikel i *PubliMus* skriver han om et særlig signifikant ledemotiv hos Wagner ("de parallelle tertser"), giver en oversigt over dets forekomst og forsøger en samlet tolkning.

27-13. *Manfred Eger*: Således talte Hanslick.

Filosoffen Friedrich Nietzsches "opgør" med komponisten – og mennesket – Richard Wagner er meget grundigt undersøgt. Men hvor Nietzsche i grunden samlede sit mere professionelt musikalske og musikteoretiske skyts, har derimod ikke stået helt klart. Manfred Eger giver et meget veldokumenteret bud.

28-14. *Mogens Wenzel Andreasen*: Erik Satie – lille komponist med stor betydning.

Det diskuteres stadig, om Erik Satie var en stor komponist. Men han fik umådelig stor betydning for musikkens udvikling fra 1890'erne til i dag, både for en række komponister og for flere af det tyvende århundredes musikalske stilretninger. Artiklen præsenterer hans liv, værk og indflydelse.