

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nadja Drakslar

**Raba in zloraba glasbe v nacistični Nemčiji**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Nadja Drakslar

Mentor: doc. dr. Damijan Guštin

## **Raba in zloraba glasbe v nacistični Nemčiji**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

*Zahvala*  
*docentu dr. Damijanu Guštinu za vso potrpežljivost in kolegijalnost,*  
*Tomažu za zametek ideje,*  
*docentu Dušanu Bavdku za pomoč pri izbiri glasbenih primerov,*  
*družini za podporo in potrpežljivost*  
*in Miri za vso tehnično pomoč.*

## **Raba in zloraba glasbe v nacistični Nemčiji**

Nacionalsocialistična stranka je v Nemčiji v tridesetih letih vzpostavila diktaturo in s tem demokratično Weimarsko Nemčijo preoblikovala v totalitarni Tretji rajh. S svojo antisemitsko ideologijo ni zaznamovala le nemškega družbeno-političnega in gospodarskega življenja, temveč je proces germanizacije vpeljala tudi v tako eminentno družbeno področje, kot je umetnost, pod njegovim pritiskom pa se je nemško glasbeno življenje drastično spremenilo. Glasba se je razdelila na degenerirano – nesprejemljivo in nedegenerirano – sprejemljivo. Na povsem enak način je nacistični režim razdelil tudi njene poustvarjalce. Svoj odnos in pogled na glasbo je vsilil vsem družbenim institucijam – šolskemu sistemu, družini, cerkvi itd. Da bi z njeno pomočjo pri nemškem narodu sprožil razvoj močne nacionalne zavesti, jo je brez pomislekov izrabljal tudi v propagandne namene. V koncentracijskih taboriščih jo je za izvajanje terorja nad svojimi žrtvami pretvoril v enega izmed najhujših in najučinkovitejših dehumanizacijskih orodij.

Ključne besede: nacizem, antisemitizem, glasba, propaganda, dehumanizacija.

## **Use and abuse of music in Nazi Germany**

In the thirties National Socialist German Workers' Party established dictatorship and with this political action converted the democratic Weimar Republic into totalitarian Third Reich. With its anti-Semitic ideology and germanization process NSDAP heavily influenced political and economical specters of German society and also cultural and artistic life. Consequently German musical life changed drastically. Nazis classified music and its creators as degenerate and non-degenerate – acceptable. Because of existing tendencies toward establishing and injecting powerful nationalistic and patriotic consciousness in German people they used music as a means of propaganda without any prejudice. They also imposed their prospect and relations toward music to all social institutions – school system, church, family, etc. The worse abuse of music was its use in concentration camps, where Nazis used it to torture their victims as one of the most powerful and effective dehumanization instruments.

Key words: Nazism, anti-Semitism, music, propaganda, dehumanization.

## Kazalo

1 UVOD .....	9
2 METODOLOŠKO-HIPOTETIČNI OKVIR.....	11
2.1 Predmet preučevanja .....	11
2.2 Cilj preučevanja.....	11
2.3 Metodologija .....	11
2.4 Hipoteze .....	12
3 OPREDELITEV GLASBENEGA STANJA Z DRUŽBENO-EKONOMSKEGA VIDIKA V WEIMARSKI REPUBLIKI IN V PRVIH LETIH TRETJEGA RAJHA.....	13
3.1 Družbeno-politična opredelitev Weimarske republike .....	13
3.2 Položaj umetnosti in umetnikov v weimarski družbi .....	14
3.3 Ekonomska nestabilnost dvajsetih let in njen vpliv na kulturno sfero.....	14
3.4 Vpliv ekonomske nestabilnosti na glasbenike in njihovo dejavnost v Weimarski republiki .....	16
3.5 Vzpon nacizma in nastanek Tretjega rajha .....	18
3.6 Izboljšanje ekonomskega stanja na glasbenem področju v Tretjem rajhu .....	20
4 SLOGOVNI PLURALIZEM PRVE POLOVICE 20. STOLETJA.....	21
4.1 Romantika .....	21
4.2 Impresionizem.....	22
4.3 Ekspresionizem .....	22
4.4 Nacionalne šole 20. stoletja.....	23
4.5 Neoklasicizem .....	23
4.6 Atonalnost .....	24
4.7 Posledice nemškega slogovnega pluralizma v dvajsetih in v začetku tridesetih let.....	25
5 ORGANIZACIJSKO UREJANJE GLASBENEGA PODROČJA.....	27
5.1 Zveza bojevnikov za nemško kulturo.....	27
5.2 Državna glasbena zbornica.....	29
5.3 Judovska kulturna zveza.....	32
6 (NE)DEGENERIRANA GLASBA IN POUSTVARJALCI .....	36
6.1 Opredelitev termina »degeneriran« .....	36
6.2 Nedegenerirana glasba .....	37
6.3 Pomembnejši poustvarjalci nedegenerirane glasbe.....	38

6.3.1 Richard Strauss.....	38
6.3.2 Hans Pfitzner .....	39
6.3.3 Herbert von Karajan .....	39
6.3.4 Wilhelm Furtwängler .....	41
6.3.5 Drugi poustvarjalci nedegenerirane glasbe .....	43
6.4 Izraba nemške folklorne glasbe.....	45
6.5 Degenerirana glasba .....	45
6.6 Pomembnejši poustvarjalci degenerirane glasbe.....	48
6.6.1 Arnold Schönberg .....	48
6.6.2 Anton Webern .....	48
6.6.3 Ernst Krenek.....	49
6.6.4 Paul Hindemith.....	50
6.6.5 Bruno Walter .....	50
6.6.6 Otto Klemperer.....	51
6.6.7 Drugi pomembnejši poustvarjalci degenerirane glasbe, ki so emigrirali iz Nemčije .....	52
6.7 Nemška jazzovska scena v času nacizma.....	53
6.8 Mladinsko swingovsko gibanje.....	54
<b>7 GLASBA V GETIH IN TABORIŠČIH TER ODNOS</b>	
<b>DO NJENIH POUSTVARJALCEV .....</b>	<b>56</b>
7.1 Glasba v getih.....	57
7.2 Glasba v koncentracijskih taboriščih.....	59
7.3 Glasbeno ustvarjanje v Terezinu .....	63
7.4 Terezinska glasba in njeni ustvarjalci .....	66
7.5 Pojav jazzovske glasbe v koncentracijskih taboriščih.....	67
<b>8 GLASBA V INSTITUCIJAH .....</b>	<b>70</b>
8.1 Uporaba glasbene prakse doma.....	70
8.2 Uporaba in pomen glasbe v šoli .....	72
8.3 Hitlerjeva mladina in glasba.....	73
8.4 Glasba in protestantska cerkev .....	78
<b>9 IZRABA UMETNIŠKIH DEJAVNOSTI IN KULTURE V NEMČIJI V ČASU 2.</b>	
<b>SVETOVNE VOJNE .....</b>	<b>82</b>
9.1 Splošno poslabšanje ekonomskega stanja na kulturnem področju v začetku vojne .....	83
9.2 Klasifikacija nemških orkestrov .....	84

9.3 Pojav nepatriotskega egoizma.....	84
9.4 Nove zaposlitvene možnosti.....	84
9.5 Proces germanizacije kulture in umetnosti v vojnem času .....	86
9.6 Mobiliziranje kulturnikov in kulture za totalno vojno .....	88
10 ZAKLJUČEK IN VERIFIKACIJA HIPOTEZ.....	91
11 LITERATURA.....	95

## Razlaga kratic

BRD – Bundesrepublik Deutschland (Federalna republika Nemčija)

DAF – Deutsche Arbeitsfront (Nemška delavska fronta)

DAP – Deutsche Arbeiterpartei (Nemška delavska stranka)

DC – Deutsche Christen (nemški kristjani)

DDR – Deutsche Demokratische Republik (Nemška demokratična republika)

DeMuV – Deutscher Musiker Verband (Združenje nemških glasbenikov)

HJ – Hitlerjugend (Hitlerjeva mladina)

JuKu – Jüdischer Kulturbund (Judovska kulturna zveza)

KdF – Kraft durch Freude, del DAF-a (Moč skozi radost)

KfdK – Kampfbund für deutsche Kultur (Zveza bojevnikov za nemško kulturo)

NSDAP – Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (Nacionalsocialistična nemška delavska stranka)

NSKG – Nationalsozialistische Kulturgemeinde (Nacionalsocialistično kulturno društvo)

Promi – Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Ministrstvo za ljudsko informiranje in propagando)

RDOO – Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker (Državno združenje nemških orkestrrov in orkestrskih glasbenikov)

RFK – Reichsfilmkammer (Državna filmska zbornica)

RKK – Reichskulturkammer (Državna kulturna zbornica)

RMK – Reichsmusikkammer (Državna glasbena zbornica)

RTK – Reichstheaterkammer (Državna zbornica za gledališče)

SA – Sturmabteilungen (Udarni oddelki)

SJ – Swingjugend (Mladinsko swingovsko gibanje)

SPD – Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Nemška socialdemokratska stranka)

SS – Schutzstaffel (Varnostni oddelki)

VdkKD – Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands (Združenje koncertnih umetnikov)



# 1 UVOD

Germanska glasbena kultura že od baroka, v glasbi od 1600 do 1750, oziroma natančneje od začetka 18. stoletja naprej s skladateljema Georgom Friedrichom Händlom (1685-1759) in predvsem Johannom Sebastianom Bachom (1685-1750) pa vse do začetka 20. stoletja slovi kot največja glasbena kultura v svetu. V svetovno glasbeno sfero se ji je tako tesno uspelo zakoreniniti predvsem zaradi del germanskih mojstrov glasbenega klasicizma – Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) in Ludvig van Beethoven (1770-1827) ter romantike in pozne romantike – Franz Schubert (1797-1828), Carl Maria von Weber (1786-1826), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Richard Wagner (1813-1883), Johannes Brahms (1833-1897), Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1860-1911) in nenazadnje Richard Strauss (1864-1949).

Vzpon nemške glasbene kulture sovpada z dvigom pomena glasbe v nemškem kulturnem življenju. Poznavalec del pisatelja Thomasa Manna, enega najbolj glasbeno ozaveščenih literatov v zgodovini, ter avtor knjige *Thomas Mann in glasba* (nem. *Thomas Mann und die Musik*), Hans Rudolf Vaget trdi, da se je glasba na vrh vseh umetnosti v nemški družbi dvignila približno v začetku 19. stoletja, s tem pa je postala tudi del visoke nemške kulture. Biti Nемец je tisti čas pomenilo biti pripadnik istega naroda kot Bach, Beethoven in kasneje Wagner. Glasba je po Vagetovem mnenju postala vir za izgradnjo močnega patriotskega ponosa in narodne zavesti za vse, tudi za najbolj »neglasbene« Nemce. Takšen glasbeno pogojeni patriotizem je v nemškem glasbenem življenju, tako amaterskem kot profesionalnem, in v javnosti nasploh, sprožil razvoj potencialne agresivne mentalitete, ki jo je nacionalsocialistično gibanje izrabilo za opravičevanje svojih superiornih – rasnih in imperialističnih teženj, kajti vsaka imperialistična zavest po Vagetovem mnenju potrebuje umetnost, da lahko z njo podkrepi svoje hegemonске težnje, za kar pa je bilo domnevno zmagovito prevladovanje nemške glasbe v svetu zelo primerno. (Schneider 2007)

Ne glede na to, da Vaget v svoji razpravi o povezavi med glasbo, patriotizmom in nacionalsocializmom morda pretirava, je v realnosti vseeno mogoče najti kar nekaj dokazov, ki takšno razmišljanje potrjujejo. Najboljši primer je veliki nemški operni skladatelj Richard Wagner, ki je stremel k pisanju čiste »nemške glasbe«, ki naj bi presegala italijansko in francosko, zato je v svoja dela poskušal vnesti čim več nacionalne motivike in patosa. Tovrstno delovanje je bilo povsem v kontekstu z utripom časa, v katerem je skladatelj živel,

torej s časom vsesplošnega narodnostnega prebujenja. Nemški narod je šele leta 1871 dobil svojo narodnostno državo – Nemško cesarstvo (nem. *Deutsches Reich*), ki je združevalo Južnonemško in Severnonemško zvezo ter Prusijo, zato je bilo vzbujanje nacionalne zavesti tudi s pomočjo umetnosti povsem zaželeno. (Prunk 2008, 249) Vendar je Wagnerja k skladanju čiste »nemške glasbe« spodbujalo tudi njegovo antisemitsko prepričanje, zaradi katerega je menil, da Judje, zaradi rasne nečistosti in manjvrednosti, nimajo pravice do pisanja čiste »nemške glasbe« ter udejstvovanja v nemškem glasbenem življenju. S tem je poskušal že več kot pol stoletja pred vzponom nacizma postaviti kriterije, ki jih judovski skladatelji ne bi mogli doseči, zaradi česar bi bili lahko postopoma izločeni iz nemškega glasbenega življenja.

Glasba je umetnost, ki najlažje in najbolj tesno povezuje ljudi. Zaradi kolektivističnega delovanja in ustvarjanja (skupno petje ali igranje) zliiva individualistična občutja v skupna in je zaradi tega odlično sredstvo za izgradnjo nacionalne zavesti. V nacistični Nemčiji je služila kot mehanizem za razvoj patriotizma kakor tudi kot antisemitsko sredstvo. Oba pojava sta se do vzpona nacionalsocializma sicer razvijala dokaj ločeno, vendar je nacizmu uspelo združiti ju v glasbi in umetnosti nasploh.

Po besedah Pascala Huynha, organizatorja razstave *Tretji rajh in glasba* (fr. *Le IIIe Reich et la musique*) v pariškem Cité de la musique leta 2004, »se še nobena država, katere novi oblastniki so bili prepričani v svojo nalogo obnoviti nacionalno čast, ni toliko ukvarjala s povzdigovanjem svoje dediščine. Nikdar niso tako spodbujali koncertnega življenja, celo v zmedi bombnih napadov, s pomočjo karizme izredno nadarjenih interpretov.« Takšna politika se je pričela s prihodom nacistov na oblast leta 1933, osnovana pa je bila na idejah »rekonstrukcije nemške kulture v zatonu«. (Dermoncourt 2004)

## **2 METODOLOŠKO-HIPOTETIČNI OKVIR**

### **2.1 Predmet preučevanja**

Predmet preučevanja diplomskega dela je raba in zloraba glasbe ter dejavnosti njenih poustvarjalcev (skladatelj, dirigentov, instrumentalistov in drugih izvajalcev) v času Tretjega rajha. V okviru tega želim natančneje predstaviti izrabo glasbe v propagandne namene ter njeno zlorabo v koncentracijskih taboriščih, kjer je povsem prevzela vlogo učinkovitega dehumanizacijskega sredstva, nadalje ločitev glasbe na degenerirano in nedegenerirano – sprejemljivo, njeno uporabo v nacističnih in družbenih institucijah (šola, družina, cerkev) ter nenazadnje tudi njeno integracijo v vojno družbo in v okviru tega mobilizacijo glasbenikov za (totalno) vojno. S to zgodovinsko raziskavo želim predstaviti okoliščine in dejstva, kako sta nacistični totalitarni režim in njegova ideologija vplivala na tako eminentno civilno-družbeno sfero, kot je glasba in kultura v splošnem in kako drastično se je zaradi tega vpliva spremenilo nemško glasbeno življenje. Vendar pa moram poudariti, da se predmet tega diplomskega dela ukvarja predvsem s resno klasično glasbo. Sicer so omenjene tudi folklorna glasba, jazz ter večkrat zabavna glasba (kabaret, muzikal, opereta itd.), vendar pa je poudarek na izrabi resne glasbe ter njenih največjih poustvarjalcev tistega časa.

### **2.2 Cilj preučevanja**

Cilj preučevanja tega diplomskega dela je raziskati in predstaviti zgodovinsko področje, katerega v slovenski literaturi sploh ni mogoče zaslediti, v tuji pa ga je zaradi dejstva, da gre za izredno specifičen problem novejšje zgodovine, še vedno težko izslediti. Predstavljam tematiko, ki je ravno zaradi nedostopnosti zelo aktualna in zanimiva tako za glasbeno kot tudi družboslovno sfero – za (vojaško) zgodovino, sociologijo, politologijo in socialno psihologijo.

### **2.3 Metodologija**

Ker sem v tem diplomskem delu preučevala zgodovinsko tematiko, sem večinoma uporabljala analizo in interpretacijo sekundarnih virov, predvsem monografskih publikacij in internetnih

člankov o nemški zgodovini v času nacizma in 2. svetovne vojne ter o nemškem glasbenem in umetniškem življenju iz tega časa. Vendar sem zaradi obravnavane specifične glasbeno naravnane tematike uporabila tudi analize primerov posameznih glasbenih poustvarjalcev. Zaradi potrebe po razumevanju razlik med degenerirano in t.i. čisto »nemško glasbo« sem uporabila tudi avdio posnetke, zaradi želje po vključitvi resničnih izpovedi preživelih glasbenikov iz koncentracijskih taborišč pa tudi dokumentarnega filma. Ker problematika tega diplomskega dela zahteva zgodovinsko analizo, sem uporabljala le deskriptivno metodo in preučevanje na nivoju opisovanja dejstev.

## **2.4 Hipoteze**

### **Glavni hipotezi:**

1. Spremembe v nemškem glasbenem življenju (germanizacija glasbe – izločanje Judov in tujcev ter njihovih del) v času Hitlerjeve oblasti so groba implementacija nacistične ideologije.
2. Zaradi neglasbenih meril se je glasbeni repertoar skrčil in nastala je primerna in neprimerna glasba.

### **Izvedene hipoteze:**

1. Zaradi ideološkega povratka k nacionalnim temam se je visoka glasba prepletla s folklorno in v novo napisani resni glasbi so se začeli pojavljati nacionalni motivi.
2. Zaradi mobilizacijskega učinka se je povečala vloga velikih, kolektivnih sestavov.
3. Zaradi nacistične težnje po izgradnji močne nacionalne identitete so obstajale neformalne »zahteve« po množičnem udeleževanju koncertov in drugih glasbenih prireditev.

### **3 OPREDELITEV GLASBENEGA STANJA Z DRUŽBENO-EKONOMSKEGA VIDIKA V WEIMARSKI REPUBLIKI IN V PRVIH LETIH TRETJEGA RAJHA**

#### **3.1 Družbeno-politična opredelitev Weimarske republike**

Weimarska republika se je rodila iz nemške novembrske revolucije, ki je izbruhnila še pred vojno kapitulacijo Nemčije (11. november 1918), to je 3. novembra 1918 z uporabo mornarjev, ki je v nekaj dneh zajel vse delavstvo v vseh večjih nemških mestih. Delavci so ustanavljali delavske svete ter zahtevali konec vojne in ustanovitev republike. Revolucija je imela zelo pomembno in zahtevno nalogo, katero je morala zaradi grožnje antantnih sil o vojaški intervenciji izpeljati čim hitreje – delavski razred je morala dvigniti na tisto mesto, ki mu je v tako institucionalizirani družbi, kot je bila nemška, pripadalo. Vodilna stranka v času revolucije je bila nemška socialdemokratska stranka (nem. *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* – SPD), ki je pod vodstvom zmernega socialista Friedricha Eberta 9. novembra 1918 v Reichstagu razglasila republiko. S tem je bilo cesarstvo odpravljeno, prejšnja oblast razrešena ter vzpostavljena nova demokratična parlamentarna državna ureditev. Prvi predsednik republike je postal predsednik SPD Friedrich Ebert, prve volitve v konstituinto so bile 19. januarja 1919, weimarska ustava pa je bila sprejeta 11. avgusta 1919. (Sluga 1981, 536) Weimarska republika je tako postala decentralizirana država meščanske družbene ureditve, v kateri so deželne vlade ohranile precejšnjo avtonomijo.

Nova republika se je že v začetku dvajsetih let spopadla z veliko gospodarsko krizo in notranjepolitičnimi boji. Ves čas obstoja so jo zaznamovala velika gospodarska nihanja, ki so bila predvsem posledica bremena vojnega dolga, ki ga je opredeljeval *Versajski diktat*, problem pa so predstavljale tudi še vedno obstoječe stare tradicionalne družbene sile, ki so izhajale še iz prejšnjega sistema. Zaradi vseh teh družbenopolitičnih dejavnikov se je weimarska demokracija začela razkrajati že zelo kmalu, s tem pa je ustvarila odlično podlago za vzpon Hitlerjevih nacionalsocialistov. (Sluga 1981, 556)

Življenjski stil v Weimarski republiki, ki je močno izražal veselje in končno uresničeno željo po svobodi, je bil izredno buren in dekadenten. Ljudje so ponočevali v jazz klubih in kabareti ter se obračali k novim, drznejšim in bolj inovativnim družbenim in kulturnim

trendom. Center te dekadence je bil Berlin, kjer so umetniki v svojem delovanju svobodno eksperimentirali, opuščali ustaljene prakse ter težili k odkrivanju novih. (Florida Center for Instructional Technology 2005a) Dekadentnost in avantgarda sta bili logična posledica štiriletnih vojnih grozot, saj so ljudje na ta način poskušali zabrisati in potlačiti strašno preteklost.

### **3.2 Položaj umetnosti in umetnikov v weimarski družbi**

Enako kot germanska glasbena kultura je tudi Nemčija od baroka naprej slovela kot dežela kulture z mnogimi visoko razvitimi kulturnimi centri. Nemške kulturne institucije so ves ta čas uživale močno podporo javnosti in politike, ki se je kazala predvsem v (tradicionalni) finančni podpori, ki jo je država namenjala za gledališča, muzeje, orkestre itd. Zaradi visoke vrednosti umetnosti v nemški družbi, so bili visoko cenjeni tudi umetniški poklici in bili primerljivi z ostalimi akademskimi poklici kot npr. zdravnik, pravnik, profesor, gospodarstvenik itd. Umetnost je tako torej pustila močan pečat v poklicni strukturi nemškega naroda in zato je bilo v Weimarski republiki umetnikov številčno več kot zdravnikov in pravnikov skupaj. Leta 1925 so v poklicni strukturi mest, kjer sta iniciativa in kakršnokoli umetniško znanje služila kot možnost za zaposlitev, umetniki predstavljali približno enodstotni delež, v večjih kulturnih prestolnicah kot npr. Dresden, München, Karlsruhe, Leipzig, Hamburg, Köln, Hannover in nenazadnje Berlin, kjer je bilo leta 1933 zaposlenih 28.000 umetnikov, morda celo več. (Steinweis 1993, 7)

Popis prebivalstva glede na poklic in profesijo iz leta 1933 navaja, da je v Nemčiji v tistem času profesionalno delovalo 84.362 glasbenikov, učiteljev glasbe, kapelnikov in dirigentov ter 9499 pevcev ter učiteljev petja, vendar je treba poudariti, da je bil kot glasbenik evidentiran vsak, od kabaretnega pianista do koncertnega mojstra v najboljšem orkestru. (Steinweis 1993, 8)

### **3.3 Ekonomska nestabilnost dvajsetih let in njen vpliv na kulturno sfero**

Weimarsko republiko je ves čas obstoja zaznamovala ekonomska nestabilnost, v začetku in na koncu pa celo huda ekonomska kriza. V zgodnjih letih je bila država ekonomsko zelo šibka predvsem zaradi vojne odškodnine, ki je ni mogla odplačati. Posledica te nestabilnosti so bile

množične stavke, izplačevanje plač stavgajočim pa je povzročilo velikanski padec vrednosti marke (s 4.2 marke na 1 milijon mark za ameriški dolar v avgustu 1923, ter na 4 triljone 200 biljonov mark za ameriški dolar v novembru istega leta (Wikipedija 2008a)) in s tem hiperinflacijo. Razmere so se drastično poslabšale konec leta 1929, ko je državo močno zaznamoval zlom newyorške borze, saj so ZDA Weimarsko Nemčijo v dvajsetih letih finančno podpirale in ji izplačale dve visoki denarni posojili (Davisov plan 1924 in Youngov plan 1929), zdaj pa so ji naložile 90 dnevni rok za povračilo posojil. Posledice te ekonomske depresije so bile za Weimarsko republiko katastrofalne, saj so v precejšnji meri povzročile konec njenega obstoja, še posebej zaskrbljujoča pa je bila nekontrolirana porast brezposelnosti ter obubožanje in s tem izgubljanje srednjega družbenega sloja. (Trueman 2000a)

Tabela 3.1: Prikaz rasti brezposelnosti od septembra 1928 do januarja 1933.

September 1928	650,000 brezposelnih
September 1929	1,320,000 brezposelnih
September 1930	3,000,000 brezposelnih
September 1931	4,350,000 brezposelnih
September 1932	5,102,000 brezposelnih
Januar 1933	6,100,000 brezposelnih

Vir: Trueman (2000a).

Ne glede na to, kako visoko mesto je imela umetnost v nemški družbi in kako cenjeni so bili umetniški poklici, so bili ravno ti tisti, ki so jih statusne in ekonomske neenakosti zaznamovale dosti bolj kot ostale akademske poklice (zdravnik, pravnik, profesor itd.). Ekonomske razmere v začetku dvajsetih let so povzročale upad zaposlitvenih možnosti za umetnike: upad založniške dejavnosti, upad razstav, manj gradbenih projektov itd. Mnogi so morali za preživetje poleg stalne zaposlitve poiskati še drug vir zaslužka. In ker je brezposelnost v kulturni stroki rasla hitreje kot v drugih strokah, država pa je ukinila finančne podpore kulturnim institucijam in dejavnostim, je vedno več umetnikov težilo k združevanju in s tem k ustanavljanju interesnih skupin in profesionalnih združenj, ki bi jim omogočila legalno reprezentativnost, lažji dostop do socialnih programov in zaposlitvenih možnosti ter predvsem večji vpliv na zakonodajo in oblast – močnejši politični glas. Sicer so poklicna heterogenost, statusne in ekonomske razlike ter ideološki konflikti (za čas Weimarske

republike so namreč značilni ostri boji med skrajno levico in skrajno desnico) predstavljali velike ovire pri združevanju nemških umetnikov, vendar so težke ekonomske razmere sprožile kolektivno akcijo za strukturiranje in organiziranje kulturne sfere in tako so različne zveze in profesionalna združenja odigrala pomembno vlogo znotraj vsakega sektorja nemškega kulturnega življenja. (Steinweis 1993, 8-9)

### **3.4 Vpliv ekonomske nestabilnosti na glasbenike in njihovo dejavnost v Weimarski republiki**

Situacija na nemškem glasbenem področju se je do leta 1931 že tako poslabšala, da so nekateri opazovalci (npr. urednik časopisa *Allgemeine Musikzeitung*) opozarjali na kolaps nemške glasbene scene. Ekonomsko krizo na začetku in koncu dvajsetih let so še posebej občutili orkestrski glasbeniki, ki so bili kot javni uslužbenci podvrženi novim ostrim ekonomskih odredbam, prizadela pa jih ni le prazna državna blagajna, temveč tudi izginjanje srednjega razreda, ki je bil vse do tedaj temelj nemškega glasbenega življenja. V letih 1931 in 1932 so morali nemški orkestri odpustiti ogromno glasbenikov in drugega osebja ter odpovedati veliko projektov. Düsseldorfski mestni orkester je moral pred sezono 1932/1933 odpustiti 42 od 105 članov orkestra. V Aachnu je bil orkester zmanjšán s 60 na 52 članov. Tisti, ki so ostali, so izgubili status stalne zaposlitve in so delali na podlagi polletnih pogodb. V Dortmundu je bil orkester zmanjšán s 94 na 56 članov, v Koblenzu pa je bil preprosto razpuščen. (Steinweis 1993, 14)

Vendar pa glasbenikov niso pestile le težave povezane z ekonomsko krizo, temveč tudi učinki t.i. glasbene mehanizacije, ki je favorizirala radio in gramofon in s tem ogrožala možnosti za živo glasbeno dejavnost ter postavljala pod vprašaj obstoječo zakonodajo o avtorskih in založniških pravicah. Zabavnim glasbenikom so možnosti za delovanje kradli tudi ljubiteljski – amaterski, pol profesionalni in vojaški glasbeniki, saj za njihovo delovanje, ki je bilo običajno brezplačno ali pa zelo poceni, niso obstajale nikakršne omejitve (to dejstvo kaže na neurejeno področje licenc). Poleg tega je v tem času prevladovalo mišljenje, da mora vsaka organizacija npr. pošta, policija, telovadna združenja, vojaške organizacije idr., imeti svojo glasbeno skupino ali celo orkester. (Steinweis 1993, 15)



Nastale razmere so glasbenike prisilile, da so pomoč in zaščito za svojo dejavnost in interese iskali v različnih glasbenih združenjih in zvezah. Najstarejše takšno interesno združenje, ustanovljeno je bilo namreč že leta 1872, je bilo Združenje nemških glasbenikov (nem. *Deutscher Musiker Verband* – DeMuV). Združevalo je predvsem zabavne glasbenike ter le peščico resnih. Svojim članom je nudilo pomoč pri zaposlovanju – iskanje zaposlitvenih možnosti ter nudenje poklicnega svetovanja ter se zavzemalo za ureditev pokojnin za glasbenike, v začetku tridesetih, ko je brezposelnost med glasbeniki močno narasla, pa tudi za deliberalizacijo glasbenega trga v korist profesionalnih glasbenikov, saj se je na njem pojavljalo in delovalo preveč amaterjev in dvojnih zaslužkarjev. (Steinweis 1993, 10)

Drugo večje glasbeno združenje, ki je bilo ustanovljeno leta 1922 in je bilo dostopno izključno profesionalnim akademskim glasbenikom ter s tem namenjeno profesionalni reprezentativnosti nemških glasbenikov, je bilo Državno združenje nemških glasbenikov in glasbenih učiteljev (nem. *Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* ali krajše *Tonkünstlerverband*). To profesionalno združenje, ki je močno poudarjalo kvaliteto in s tem veliko doprineslo k razvoju nemške glasbene elite, je svojim članom nudilo zdravstveno zavarovanje, socialno podporo, poklicno svetovanje in pomoč pri zaposlovanju. (Steinweis 1993, 11)

Orkestrski glasbeniki, ki so pred izbruhom ekonomske krize v začetku dvajsetih let kot javni uslužbenci uživali zavidljive plače, mnoge privilegije in zaposlitveno varnost ter so spadali v glasbeno elito, so zaradi poslabšanja razmer leta 1923 ustanovili Državno združenje nemških orkestrskih in orkestrskih glasbenikov (nem. *Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker* – RDOO), organizacijo, ki se je zavzemala za izboljšanje stanja orkestrskih glasbenikov in vseh javnih uslužbencev v glasbeni sferi. (Steinweis 1993, 11)

Na močno organizacijsko fragmentiranost glasbenega področja v Weimarski republiki kaže tudi obstoj mnogih manjših glasbenih združenj, ki so bila namenjena predvsem glasbenikom, ki svojih interesov niso mogli uresničiti preko že omenjenih večjih organizacij: Združenje koncertnih umetnikov (nem. *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* – VdkKD) je bilo namenjeno glasbenikom, ki so delovali le kot koncertni solisti in gostujoči umetniki, Združenje nemških orkestrskih in zborovskih direktorjev (nem. *Verband deutschr Orchester und Chorleiter*) je združevalo glasbene direktorje in dirigente, Združenje nemških zborovodij (nem. *Deutscher Chormeisterverband*) je združevalo zborovodje in nenazadnje Društvo

nemških skladateljev (nem. *Genossenschaft deutscher Tonzetzer*) pa je bilo namenjeno izključno skladateljem. (Steinweis 1993, 11-12)

Vendar pa visoka organizacijska fragmentiranost ni doprinesla k izboljšanju položaja glasbenikov, temveč je le potrjevala kaotičnost tedanjega sistema zvez in združenj. Zato so si, ne samo glasbeniki, temveč vsi umetniki, želeli ustanovitve skupne krovne kulturne zveze v neokorporativističnem stilu, ki bi se financirala sama in bi izvajala nadzor in avtoriteto nad vsemi zadevami, povezanimi z legalno zaščito intelektualne lastnine umetnikov, z avtorsko in založniško zakonodajo (za literarna, glasbena, slikarska, kiparska in druga umetniška dela), z izobraževanjem in socialnim ter pokojninskim zavarovanjem umetnikov. Vendar je takšno organizacijo, z ustanovitvijo Državne kulturne zbornice, uspelo ustanoviti šele nacistom. (Steinweis 1993, 17)

### **3.5 Vzpon nacizma in nastanek Tretjega rajha**

Ključni akter nacizma je bila že v povojnem kriznem obdobju ustanovljena maloštevilna münchenska stranka lumpenproletarcev in reakcionarnih malomeščanov, imenovana Nemška delavska stranka (nem. *Deutsche Arbeiterpartei – DAP*), ki se je 24. februarja 1920 preimenovala v NSDAP, Hitler pa je njen predsednik postal že 29. julija 1921. (Wikipedia 2009) Njena prva večja politična akcija je bil novembrski puč v Münchnu leta 1923. Ker je leta popolnoma spodletel, se je stranka za nekaj let umaknila s političnega prizorišča. V tem času se je notranje prečiščevala in utrjevala, to pa ji je omogočilo, da se je v drugi polovici dvajsetih let in v času svetovne gospodarske krize razvila v močno množično stranko, ki je predstavljala usodno politično silo v zadnjih letih Weimarske republike in le-to nenazadnje tudi uničila. (Sluga 1981, 569)

V času gospodarske krize je NSDAP s svojim antikapitalizmom in odločnim antiboljševizmom pridobila množico srednjih slojev, ki so v njeni demagoški propagandi o zaščiti ljudi, ki živijo od svojega poštenega dela, našli zeleno podporo, uspelo pa ji je tudi povezati se z vladajočimi reakcionarnimi kapitalističnimi krogi, ki so potrebovali njeno pomoč v boju proti politični levici. Tako je bila NSDAP od jeseni 1931 vse tesneje povezana s temi krogi in bilo je le še vprašanje časa in načina, kdaj bo formalno prevzela oblast. (Sluga 1981, 571)

Dvojne parlamentarne volitve leta 1932 so pokazale visok vzpon nacionalsocializma, saj je NSDAP julija dobila 37,4% delež v parlamentu, novembra pa 34% in tako postala največja parlamentarna stranka. Hitler je bil 30. januarja 1933 izvoljen za nemškega kanclerja, po smrti nemškega predsednika Paula von Hindenburga 2. avgusta 1934 pa je prevzel tudi predsedniško funkcijo in tako dobil tudi vrhovno poveljstvo nad vojsko. Tako se je v Nemčiji institucionaliziral nacizem, Weimarska republika je bila odpravljena in ustanovljen je bil Tretji rajh. (Sluga 1981)

Nacistični režim je že takoj na začetku izvedel nekaj ključnih ukrepov, ki so bili temeljnega pomena za utrditev diktature. Novi parlament je že marca 1933 s privolitvijo vseh meščanskih strank sprejel Zakon o posebnih pooblastilih (nem. *Ermächtigungsgesetz*), ki je vladi štiri leta dajal pravico sprejemati zakone brez udeležbe parlamenta, odločati o državnem proračunu in sklepati mednarodne pogodbe. Na podlagi tega zakona je nacistična vlada brez ovir lahko sprejemala nacistične zakone<sup>1</sup> in z njimi institucionalizirala antisemitizem in germanizacijo. Spomladi 1933 je razpustila tudi vse deželne parlamente in vlade, velika pooblastila je dobila policija, ustanovljena je bila še tajna državna policija (nem. *Geheime Staatspolizei* – Gestapo). Maja 1933 so nacisti razpustili vse delavske sindikate, nato pa v skladu s totalitarno oblastjo prepovedali tudi vse politične stranke: najprej socialdemokratsko, nato katoliški centrum, meščanske stranke pa so se razšle samostojno. (Sluga 1981, 572)

Nemško ljudstvo je bilo za kratek čas z novim sistemom celo zadovoljno, kajti nacistična vlada je z gospodarsko politiko, ki jo je začela uresničevati takoj, ko je prevzela oblast, uspela v zelo kratkem času stabilizirati gospodarsko stanje, to je zmanjšati brezposelnost in

---

<sup>1</sup> Nacistični zakoni (navedeni so le nekateri):

- Zakon o zaščiti ljudstva in države (februar 1933) je določal ukinitve tistih členov ustave, ki so govorili o državljskih svoboščinah in o svobodi tiska pod pretvezo komunistične nevarnosti.
- Zakon o rekonstrukciji javnih služb (april 1933) je določal, da Judje nimajo več pravice do zaposlitve javnega uslužbenca.
- Nürnberški zakoni (september 1935) so institucionalizirali preganjanje Judov.
  - Zakon o zaščiti nemške krvi in časti je prepovedoval poroko med Judi in Nemci. Judom je prepovedoval izobešanje nemške nacionalne in državne zastave ter uporabo državnih barv
  - Zakon o državljanstvu je določal, da je državljan Tretjega rajha lahko le tisti, ki je nemške krvi in ki s svojim obnašanjem dokazuje lojalnost Tretjemu rajhu.
  - Prvi dekret k Zakonu o državljanstvu (november 1935) je določal, da Judje ne morejo biti državljani Tretjega rajha in nimajo nobenih političnih pravic. Določal je tudi, kdo je opredeljen za Juda: tisti, ki ima vsaj tri polnokrvne judovske stare starše, mešanec (nem. *Mischlinge*) je tisti, ki ima dva polnokrvna judovska stara starša, Jud je tudi tisti, ki pripada judovski verski skupnosti, ki je poročen z Judom/Judinjo itd. (Anti-Defamation League 1999)

stabilizirati marko. Vendar takšen gospodarski razcvet ni mogel trajati dolgo in je, tudi zaradi politike oboroževanja, že napovedoval vojaško agresijo. (Sluga 1981, 572)

### **3.6 Izboljšanje ekonomskega stanja na glasbenem področju v Tretjem rajhu**

Ekonomsko stanje na kulturnem področju se je v Tretjem rajhu počasi izboljšalo skupaj s splošnim ekonomskim izboljšanjem. Leta 1933 je država berlinskim filharmonikom še vedno trgala 40 procentov plače, do leta 1936 pa je večina glasbenikov še vedno zaslužila manj kot modri ovratniki – manj kot 200 mark. Razmere so se izboljšale v letih od 1936 do 1939, ko so se dvignile tudi potrebe po glasbeni dejavnosti, saj je vsaka vladna ali strankarska organizacija želela imeti svojo glasbeno zasedbo. Glasbeniki so po letu 1936 zaslužiti tudi enkrat več kot prej, koncertni mojstri, solisti in dirigenti pa so glede na višino plače spadali med najboljše plačane poklice, kot so bili npr. zdravnik, zobozdravnik in odvetnik. Najbolj priznani dirigenti, npr. Wilhelm Furtvängler, so zaslužili tudi po 2000 mark na termin, skladatelji, med katerimi je bil daleč najboljše plačan Richard Strauss, ki je leta 1936 zaslužil 80.000 mark, pa tudi dvakrat toliko. (Kater 1997, 9-10)

Nacistični ukrepi za pomoč glasbenikom so poleg dviga plač vključevali tudi organiziranje dobrodelnih prireditev za zbiranje sredstev namenjenih obubožanim in upokojenim glasbenikom, izplačevanje finančnih pomoči in financiranje posebnih komornih in simfoničnih orkestrrov, ki so jih sestavljali le brezposelni glasbeniki. Leta 1936 je propagandni minister Joseph Goebbels ustanovil program za socialno pomoč umetnikom, imenovan *Künstlerdank*, ki je v sezoni 1937/1938 podpiral več kot 3000 glasbenikov z do 300 markami mesečno. Vsi ti programi socialne pomoči so se izvajali tudi takrat, ko so se ekonomske razmere na glasbenem področju že znatno izboljšale. (Kater 1997, 10)

## 4 SLOGOVNI PLURALIZEM PRVE POLOVICE 20. STOLETJA

20. stoletje je uvedlo glasbeni slogovni pluralizem kot nobeno obdobje dotlej. K temu so prispevali bogata prisotnost lastne preteklosti, razširjeno poznavanje glasbe drugih ljudstev in dostopnost glasbe na ploščah in trakovih (ki so s svojim učinkom podobne iznajdbi umetnosti tiskanja knjig). Glasba tudi v pluralizmu odraža duha časa, dobe, če o tem zaradi njene raznovrstnosti sploh še lahko govorimo. (Michels 2002, 485)

Medtem ko zgodovina značaj in lastnosti posameznih zgodovinskih obdobj opredeljuje s povsem veljavnimi pojmi, kot so npr. barok, humanizem, renesansa itd., se obdobje 20. stoletja zaradi družbenega (razkol med politično levico in desnico, svetovni vojni, nevarnost totalnega uničenja, razlike med severom in jugom, vzhodom in zahodom, uveljavljanje materializma in kapitalizma itd.), socialnega (naraščajoče razlike med bogatimi in revnimi itd.) in kulturnega (slogovni pluralizem) nasičenja, globalizacije in množičnih komunikacij, ki svet pomanjšujejo, takim splošnim opredelitvam spretno izmikata. (Michels 2002, 485)

Sočasni obstoj dveh ali več kompozicijskih slogovnih smeri v začetku 20. stoletja je logična posledica sobivanja različnih generacij, od katerih je starejša praviloma zastopala tradicijo, mlajša pa iskala nove možnosti (Bavdek 2006, 109) ter širokega spektra že uveljavljenih slogov, ki so se razvili skozi zgodovino.

### 4.1 Romantika

Obdobje romantike, ki ga glasbeni teoretiki časovno zamejujejo od začetka 19. stoletja do prvega desetletja 20. stoletja, se je zavleklo še daleč v 20. stoletje predvsem zaradi nekaterih skladateljev pozne romantike (Gustav Mahler (1860-1911) in Richard Strauss (1864-1949)), »podaljšane romantike« (Sergej Rahmaninov (1873-1943) in Jean Sibelius (1865-1957)) in zaradi romantičnih realistov veristične opere<sup>2</sup> (Giacomo Puccini (1858-1924)). (Bavdek 2006, 109)

---

<sup>2</sup> Veristična opera namesto zgodovinskih in mitoloških tem snov črpa iz realističnih, življenjskih izkušenj in likov.

## 4.2 Impresionizem

Impresionizem, ki je predvsem zaznamoval francosko glasbo, je prvi od modernejših slogovnih smeri 20. stoletja, ki ima svoj začetek v poznem 19. stoletju v Parizu, težišče pa v začetku 20. stoletja. Nastal je predvsem kot odgovor na romantiko, ki je v svoji strastni izraznosti, in s tem tudi v zvočnosti, mnogokrat že močno pretiravala (npr. dela Richarda Wagnerja). Impresionistična glasba je izredno umirjena, prelivajoča se in barvita, saj je bilo temeljno načelo tega sloga zvočno barvanje, ki je imelo prednost pred jasnimi linijami (isti princip je obstajal tudi v slikarstvu). Impresionisti, ki so navdih iskali v impresijah – trenutnih vtisih iz zunanjega sveta, so začeli opuščati nekatere tradicionalne in utečene prakse komponiranja ter iskali povsem nove poti in rešitve, npr. svobodna gradnja in povezovanje akordov (pojavljale so se povsem nove oblike akordov, utečeni principi in zakonitosti funkcionalne harmonije pa so izgubljale na pomenu) ter svobodno gibanje melodije, ki je postala precej neodvisna od akordične podlage, poleg tega je prišlo tudi do opuščanja formalnih in ustaljenih glasbenih oblik, kot so npr. simfonija, sonata, koncert idr. (Wikipedija 2008b)

Najbolj tipični in najbolj poznani predstavniki impresionizma so: francoska skladateljka Claude Debussy (1862-1918) in Maurice Ravel (1875-1937), ruski skladatelj Aleksander Skrjabin (1872-1915), španski skladatelj Manuel de Falla (1876-1946) ter italijanski skladatelj Ottorino Respighi (1879-1936). (Michels 2002, 481)

## 4.3 Ekspresionizem

Ekspresionizem, ki tudi spada med moderne glasbene sloge, je neposredni otrok romantike, ki njena sredstva potencira do skrajnih meja. (Bavdek 2006, 109) Nastal je v prvem desetletju 20. stoletja kot posledica notranje razdvojenosti umetnika v času socialnih in nacionalnih krivic, slutnje 1. svetovne vojne, kot protest proti formalizmu države, meščanstvu in takratnemu načinu življenja nasploh ter kot reakcija na takratno stanje v umetnosti. V nasprotju z impresionizmom ekspresionizem ne ustvarja na podlagi impresij, ampak ekspresij, t.j. umetnikovih notranjih doživljanj ob zanikanju mnogih do tedaj veljavnih zakonov. (Wikipedija 2008c) Ekspresije so izraz močnih in burnih čustvenih stanj, ki so marsikdaj globoko podzavestna, iracionalna in temačna ter pričajo o umetnikovem pesimističnem pogledu na svet. (Bavdek 2006, 109) Ekspresionistična dela so izredno strastna, polna

nasprotij in skrajnosti, katera od tedaj naprej predstavljajo bistvo nove glasbe in se kažejo tudi v odstopu od harmonskih, melodičnih, ritmičnih in drugih formalnih pravil kompozicije in postopno vodijo v atonalnost. (Wikipedija 2008c)

Ključni predstavniki ekspresionizma, ki je bil predvsem germanska, natančneje avstrijska smer, so predvsem predstavniki druge dunajske šole Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) in Anton Webern (1883-1945). (Michels 2002, 481)

#### **4.4 Nacionalne šole 20. stoletja**

Slog, imenovan nacionalne šole 20. stoletja, katerega bistvo je vključevanje folklornih in ljudskih elementov v dela resne glasbe, je v bistvu modernizirano nadaljevanje tovrstnega pristopa iz obdobja romantike, la da so skladatelji za obdelavo folklornega gradiva v novem obdobju uporabljali sodobnejša kompozicijska sredstva. Nekateri najbolj poznani predstavniki tega sloga so španski skladatelj Manuel de Falla (1876-1946), madžarski skladatelj Zoltan Kodaly (1882-1976), ameriški skladatelj Aaron Copland (1900-1990), češki skladatelj Leoš Janaček (1854-1928), armenski skladatelj Aram Hačaturjan (1903-1978) in brazilski skladatelj Heitor Villa-Lobos (1887-1959) itd. (Bavdek 2006, 109)

Nekateri skladatelji so folkloro učinkovito povezali z ekspresionizmom, ta povezava pa je izšla iz težnje ekspresionizma po odkrivanju arhaičnih poganskih ostalin v najstarejših fragmentih folklorne dediščine, torej divjega, instinktivnega in iracionalnega. Značilna dela te smeri so Posvetitev pomladi in Svatba Igorja Stravinskega, Skitska suita Sergeja Prokofjeva in Allegro barbaro Bele Bartoka. (Bavdek 2006, 109)

#### **4.5 Neoklasicizem**

Med moderne glasbene slogove prve polovice 20. stoletja spada tudi neoklasicizem, ki je bil najbolj razširjen izmed »neo« stilov in je nastal ob koncu prve svetovne vojne v času atonalne revolucije kot reakcija na takrat še vedno odmirajočo poetičnost romantične glasbe in kot reakcija na zvočno in akordično bogastvo impresionizma. Že pred 1. svetovno vojno se je glasba osvobodila tonalnosti in dur-molovskega sistema, vendar v takem stanju ni mogla dolgo obstati. Podobno kot pri vseh ostalih zgodovinskih razvojnih ali revolucionarnih

dogodkih, ki opuščajo staro in iščejo novo, je glasbo prevelika svoboda vodila v anarhijo, komponistične postopke pa v slepo ulico. Nekateri skladatelji so v tem videli potrebo po iskanju starega v tradiciji oziroma novem klasicizmu, ki predstavlja neke vrste preporod in obnovitev nečesa, kar je bilo pozabljeno. (Wikipedija 2008č)

Najbolj preprosto je neoklasicizem mogoče definirati kot ponovno iskanje ravnovesja med vsebino in obliko ter povratek k čisti glasbi – k čvrstemu in preglednemu oblikovanju, k ponovni vrnitvi pomena melodiji, k organizirani ritmiki in prečiščeni ter jasni harmoniji ter k tradicionalnim jasnim glasbenim oblikam – simfonija, sonata, koncert, suita itd. Kot podzvrst neoklasicizma sta se pojavljala neobarok in neoromantika, ki vsak zase črpata iz zgodovinskih obdobij baroka in romantike tako v kompozicijskem in oblikovnem kot tudi izraznem smislu. (Bavdek 2006, 109-110)

V okviru neoklasicizma so v prvi polovici 20. stoletja delovali mnogi skladatelji, najslavnejši med njimi pa so: francoski skladatelji Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974) in Jean Françaix (1912-1997), nemški skladatelj Paul Hindemith (1895-1063), češki skladatelj Bohuslav Martinu (1890-1959), armenski skladatelj Aram Hačaturjan (1903-1978), madžarski skladatelj Zoltan Kodaly (1882-1976), češki skladatelj Viktor Ullmann (1898-1944) ter ruski skladatelji Sergej Prokofjev (1891-1953), Igor Stravinski (1882-1971) in Dimitrij Šostakovič (1906-1975) itd. (Wikipedija 2008č)

## 4.6 Atonalnost

Atonalnost<sup>3</sup>, katere temeljna lastnost je opustitev tonskega sistema (dur-mol) in tematike, in katero sta napovedovala že impresionizem in ekspresionizem, predstavlja skrajnost v glasbenem razmišljanju tistega časa. (Bavdek 2006, 84) Atonalno razmišljanje je težilo k osvoboditvi od tradicionalnosti v glasbenem izrazu in od vseh do tedaj veljavnih glasbenih zakonov, na katerih je slonelo glasbeno izobraževanje in koncertni repertoar do tedaj. Te težnje se jasno kažejo v uporabi harmonskih (opustitev veljavnih akordičnih oblik, gibanj in povezovanj, uporaba ostrozvočnih – disonančnih intervalov in enakopravnost vseh tonov v

---

<sup>3</sup> Atonalnost se deli na svobodno atonalnost (drugo desetletje 20. stoletja), urejeno atonalnost (dodekafonija – dvanajst-tonska tehnika, katero je utemeljil Arnold Schönberg) ter organizirano atonalnost (totalna serializacija, ki zahteva točno določeno zaporedje tonov in njihovo natančno višino in trajanje ter dinamično in artikulativno karakterizacijo). (Bavdek 2006, 84-85)



kromatični letvici), ritmičnih (uporaba asimetričnih in izogibanje klasičnim simetričnim ritmom), melodičnih (svobodno gibanje melodije in uporaba večih razcepljenih melodij), dinamičnih (velike dinamične spremembe), agogičnih (nagle agogične spremembe) in oblikovnih (opustitev tradicionalnih glasbenih oblik) elementov, prav tako tudi v inštrumentaciji (nenavadne kombinacije inštrumentov ter uporaba govornega petja). (Bavdek 2006, 84-85)

Najbolj tipični predstavniki atonalnega sloga v prvi polovici 20. stoletja so predstavniki druge dunajske šole – avstrijski skladatelji Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) in Anton Webern (1883-1945), v atonalnem razmišljanju so jim v vseh ali vsaj nekaterih delih sledili še francoska skladatelja Oliver Messiaen in Pierre Boulez, madžarski skladatelj Bela Bartok (1881-1945), ruski skladatelji Sergej Prokofjev (1891-1953), Igor Stravinski (1882-1971) in Aleksander Skrjabin (1872-1915) idr. (Wikipedia 2008a)

#### **4.7 Posledice nemškega slogovnega pluralizma v dvajsetih in v začetku tridesetih let**

Po letu 1924, ko je bila nemška politična in družbeno-socialna stabilnost v Weimarski republiki ponovno vzpostavljena, se je nemško glasbeno življenje, ki ga je tisti čas zaznamoval cvetoči pluralizem, razdelilo v nekaj, med seboj razlikujočih in izključujočih se gibanj. Starejši skladatelji, kot sta bila Richard Strauss in Hans Pfitzner, so se v svojem kompozicijskem slogu vračali k romantičnim in predromantičnim idealom ter k obujanju nemške tradicije, vendar pa so s svojimi izrazito nemškimi deli nenamerno vplivali tudi na razvoj izredno agresivnih nacionalističnih elementov. (Schubert 2006)

Mlajši skladatelji, ki so se v Weimarski republiki uveljavili po letu 1921 in so podpirali novo demokratično ureditev družbe, so bili predvsem Paul Hindemith, Ernst Krenek, Kurt Weill in Hanns Eisler. Ti so za nove, radikalno spremenjene družbeno-socialne razmere tistega časa v okviru gibanja, imenovanega Nova stvarnost<sup>4</sup> (nem. *Neue Sachlichkeit*), razvili povsem nov, bolj funkcionalen koncept skladanja, imenovan *uporabna glasba* (nem. *Gebrauchsmusik*). V skladu s tem konceptom so v svoji stroki iskali predvsem uporabnost in tako pisali le glasbo

---

<sup>4</sup> Termin »Nova stvarnost«, ki izvira iz slikarske stroke in opisuje položaj, za glasbeno stroko po Hindemithovih besedah pomeni »da naj sodobni skladatelj piše le, če ve za kakšno priložnost oziroma namen piše, kajti časi, ko so skladatelji pisali zase, se morda nikoli več ne bodo ponovili.« (Schubert 2006)

za povsem nove namene: za nove množične medije – radio in kino, za otroke in amaterje, za politične naročnike (predvsem delavske stranke) in nenazadnje tudi za operne in koncertne hiše. S kompozicijskega vidika so njihova dela, ki so bila večinoma pisana za manjše komorne zasedbe, obsegala elemente od neoklasicizma do ekspresionizma, po zvrsti pa so pisali vse od komercialnih balad, parodij in operet do kabaretnih šansonov. Niso bili osredotočeni na resno glasbo, temveč so pretežno pisali lahko, zabavno glasbo, vendar so njihova dela, ne glede na to ali so spadala v okvir zabavne ali resne glasbe, mnogokrat zvenela ostro, kričeče, trdo in okorno. (Schubert 2006)

Tretje močno glasbeno gibanje v Weimarski republiki v dvajsetih letih je bilo Mladinsko glasbeno gibanje (nem. *Jugendmusikbewegung*), katerega pripadniki (predvsem mladi) so poskušali oblikovati povsem novo zvrst glasbe, ki ni bila niti resna niti zabavna. Privilegirali so narodno in folklorno glasbo ter zagovarjali pomen amaterske glasbene aktivnosti. (Schubert 2006)

Vendar pa je delitev nemškega glasbenega življenja na različna gibanja vodila v nespravljive kontroverznosti. Tradicionalisti so obtožili pripadnike poznega ekspresionizma in Schönbergove šole ter pripadnike gibanja Nove stvarnosti za izdajalce nemške tradicije, ekspresionisti so obtožili tradicionaliste in privrženca gibanja Nove stvarnosti za konformiste z anahronističnimi kompozicijskimi tehnikami, pripadniki Nove stvarnosti so tradicionaliste in ekspresioniste obtožili estetske konservativnosti in jih kritizirali, da so izgubili občutek za potrebe časa, Mladinsko glasbeno gibanje pa je bilo umerjeno v dekadenco. (Schubert 2006)

Padec svetovne borze v oktobru 1929 je nemško pluralistično in svetovljansko glasbeno življenje potisnil v krizo, ki je vodila v opazno spremenjeno intelektualno klimo in zaprla pot nadaljnjemu razvoju mnogih glasbenih tokov iz dvajsetih let. Pripadniki gibanja Nove stvarnosti so zaradi izgubljanja simpatizerjev in odobravanja ter zaradi vzpona nove radikalne politike opustili vse sodobne tendence v kompozicijskem slogu. Leta 1930 je Hindemith zapisal: »V preteklih letih sem se praktično popolnoma odvrnil stran od koncertne glasbe in namesto te pisal glasbo za izobraževalne in družbene namene: za amaterje, otroke, radio itd. Verjamem, da je tovrstna glasba pomembnejša od koncertne, saj slednja ne vpliva dosti na nadaljnji glasbeni razvoj, ampak je v veliki meri namenjena le tehničnemu izpopolnjevanju izvajalca«. V letu 1931 pa je zapisal: »Zdi se, da se smernice v glasbi v veliki meri ponovno obračajo k resni glasbi ...« (Schubert 2006)

## 5 ORGANIZACIJSKO UREJANJE GLASBENEGA PODROČJA

### 5.1 Zveza bojevnikov za nemško kulturo (nem. *Kampfbund für deutsche Kultur* – KfdK)

Zveza bojevnikov za nemško kulturo je bila organizacija, ki je delovala kot kulturni lobi, organiziran na lokalnih ravneh, ki jo je februarja 1929 ustanovil ideolog nacistične stranke Alfred Rosenberg, služila pa naj bi za dvig nemške ljudske zavesti. (Kater 1997, 14) Ključni namen KfdK-ja je bila ubranitev vrednost nemškega kulturnega bistva v tedanjem času kulturne dekadence, kar pa naj bi dosegli s promoviranjem avtentične izraznosti nemškega kulturnega življenja, ki bi razsvetlila nemško ljudstvo o povezavi med raso, umetnostjo in znanostjo. (Steinweis 1993, 23)

Glavni cilj KfdK-ja je bilo očiščenje nemške kulture vseh judovskih, komunističnih, feminističnih, modernističnih (jazz in atonalna glasba) in liberalističnih vplivov. (Steinweis 1993, 23) Za lažje vodenje, administracijo in preglednost je imela pododdelke za resno, lahko, inštrumentalno in vokalno glasbo, za kompozicijo, za opero ter glasbeno izobraževanje. (Kater 1997, 14)

Usmerjena je bila k izobraženemu sloju in do januarja 1932 se ji je v lokalnih izpostavah kot npr. München, Dresden, Düsseldorf, Bohm, Heidelberg in kasneje tudi Berlin, pridružilo okrog 2100 konzervativno, rasno in nacistično umerjenih profesionalnih umetnikov – pisateljev, igralcev, fotografov, slikarjev, arhitektov in glasbenikov, ter drugih Nemcev, ki so večinoma pripadali akademskemu krogu – univerzitetnih profesorjev, direktorjev, javnih uslužbencev itd. (Steinweis 1993, 23) Med njimi so bili tudi profesor violine Gustav Havemann in profesor kompozicije Max Trapp z berlinske Akademije za glasbo, glasbeni direktor Berlinske mestne opere Clemens Krauss in direktor prestižnega berlinskega konservatorija Stern. (Steinweis 1993, 25) Večina posameznikov se je včlanila predvsem iz oportunističnih razlogov, saj so predpostavljali, da jim tovrstno članstvo lahko zagotovi zaposlitveno varnost in boljše možnosti za zaposlitev v prihodnosti. (Steinweis 1993, 32)

Lokalne izpostave so se na glasbeni ravni, mnogokrat s pomočjo brezposelnih glasbenikov<sup>5</sup> (po vzoru zaposlitvene sheme, ki je predpostavljala zaposlitev čim večih brezposelnih umetnikov), večinoma ukvarjale z organizacijo koncertov in recitalov, na katerih so se izvajala dela velikih germanskih skladateljev kot npr. Händla, Bacha, Mozarta, Beethovna, Wagnerja idr. ter dela sodobnih nemških skladateljev, ki so pisali v tradicionalističnem nemškem stilu. Ti dogodki so bili predvsem namenjeni nacističnim simpatizerjem, ki so imeli interes za visoko kulturo in so tudi prispevali finančna sredstva. (Kater 1997, 14)

Po januarju 1933 so se ambicije KfdK-ja za avtonomno urejanje glasbenih zadev v Tretjem rajhu z namenom, da bi ostala edina organizacija za urejanje tega področja, močno dvignile, razlog pa je treba iskati v porastu ambicij ustanovitelja zveze Alfreda Rosenberga, ki se je razglašal za edinega uradnega strankarskega filozofa in varuha kulturnih in s tem tudi glasbenih zadev. Zato, da bi pridobila in si zagotovila javno veljavo in priznanje, si je KfdK prizadevala za organizacijo in izvedbo čim večih dogodkov javnega pomena (npr. organizacija slovesnosti za Hitlerjev rojstni dan 20. aprila 1933 in organizacija koncerta za proslavitev stoletnice Brahmsovega rojstva itd.), k sodelovanju je vabila pomembne osebnosti ali ljudi, ki so bili z njimi tesno povezani (npr. pianistko Annemarie Heyne – nečakinjo Hitlerjevega namestnika Rudolfa Hessa) ter iskala pomoč pri lokalnih glasbenih veljakah, ki so zasedali ključne pozicije v lokalnih glasbenih krogih. (Kater 1997, 14-15)

Vendar je bila KfdK šibke in kratkotrajne narave, in sicer iz dveh razlogov. Prvi je, da je bila neuradna in nepooblaščen strankarska organizacija, ki ni imela močne Hitlerjeve podpore, temeljila pa je na prevelikih ambicijah enega človeka. Organizacijski in finančni temelj je imela le v NSDAP in nikoli ni postala vladna organizacija. Drugi razlog je bil pomanjkanje avtoritete, centralizacije in koordinacije ter rivalstvo med vodji. Vodenje je obstajalo le na lokalni in regionalni ravni, izvajali pa so ga srednji strankarski vodje, od katerih mnogi niti niso bili umetniki. (Kater 1997, 15)

Propad KfdK-ja se je začel spomladi 1933, in sicer vzporedno z dvigom članstva (od januarja do oktobra 1933) s 6000 na 18.000<sup>6</sup> in z naraščanjem prepričanja, da bo organizacija prevzela dominantno vlogo v nemškem kulturnem življenju. (Steinweis 1993, 34) Vendar je bil propad

---

<sup>5</sup> Berlinska izpostava je imela celo svoj simfonični orkester, sestavljen le iz brezposelnih glasbenikov. (Steinweis 1993, 25)

<sup>6</sup> Ta dvig članstva je bil tudi rezultat vsesplošnega simpatiziranja z nacističnim gibanjem. (Steinweis 1993, 25)

neizogiben, glede na to, da so lokalni vodje začeli povsem samostojno ukrepati in (pre)urejati glasbeno politiko ter administracijo (npr. Renska KfdK je aprila 1933 skladatelja in dirigenta Hansu Pfitznerja povsem avtonomno in brez soglasja župana imenovala na mesto direktorja düsseldorfске opere, katerega pa zaradi nevednosti in nesoglasja župana kasneje ni dobil), za kar niso imeli pooblastil in s čimer so le osramotili tako civilne kot tudi strankarske nosilce avtoritete. (Kater 1997, 16) Marca 1933 je propagandni minister Joseph Goebbels dobil pooblastilo za nadzor vseh glasbenih zadev v Tretjem rajhu in ustanovil Državno kulturno zbornico (nem. *Reichsmusikkammer* – RKK). KfdK se je, odstranjena iz centra moči, preimenovala v Nacionalsocialistično kulturno društvo (nem. *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* – NSKG) in nastopila vlogo ostrega kritika Državne kulturne zbornice, ki naj bi bila po njenem mnenju v svoji politiki do izločanja Judov in moderne atonalne glasbe iz nemškega kulturnega življenja, preveč popustljiva. (Steinweis 1993, 34)

Kljub nenadnemu propadu je KfdK za seboj pustila pomembno zapuščino: v njej se je izurilo mnogo aktivistov (npr. Gustav Havemann), ki so kasneje prevzeli ključna mesta v Ministrstvu za propagando in RKK-ju, njeno delo pa je tudi veliko pripomoglo k oblikovanju kulturne agende v Tretjem rajhu. (Steinweis 1993, 27)

## **5.2 Državna glasbena zbornica** (nem. *Reichsmusikkammer* – RMK)

Državna kulturna zbornica, katere formalna ustanovitev je bila 1. novembra 1933, je bila ena izmed sedmih oddelkov znotraj Državne kulturne zbornice (nem. *Reichskulturkammer* – RKK) in se je ukvarjala izključno z glasbenimi zadevami, ostali oddelki pa so bili še za gledališče, vizualno umetnost, film, literaturo, novinarstvo in radio. RKK je bila sicer zbornica za kulturo znotraj novonastalega Ministrstva za propagando (nem. *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* – Promi), kateremu je ministroval Joseph Goebbels, ki je bil obenem tudi predsednik RKK. (Kater 1997, 17)

Temeljna funkcija RMK-ja je bilo koordiniranje in urejanje vseh glasbenih zadev, od storitev do industrije, temeljna cilja pa izločanje judovskih glasbenikov iz nemškega glasbenega življenja in očiščenje nemške glasbe vseh t.i. degeneriranih del. V ta namen je RMK leta 1938 tudi organizirala festival, imenovan *Državni glasbeni dnevi* (nem. *Reichsmusikstage*), katerih cilj je bilo povečevanje čiste »nemške glasbe«. (World ORT 2008a) Zaradi lažjega vodenja

je bila razdeljena na pododdelke za kompozicijo, soliste, orkestre, zabavno glasbo, glasbeno šolstvo, zborovsko glasbo, cerkveno glasbo, koncertne agencije, trgovino z glasbenimi instrumenti in literaturo, založništvo ter nenazadnje za finančne in pravne zadeve. (Potter 2006b)

Med mnoge dejavnosti in uspehe RMK-ja so spadale: ureditev plač, pokojninskega sistema in certifikatov za profesionalne glasbenike (s čimer je bilo amaterskim glasbenikom preprečeno nastopanje za plačilo), organiziranje strokovnih seminarjev za učitelje, postavitve meril za oblikovanje končnih izpitov v privatnem poučevanju ter obujanje pozabljenih del. (Potter 2006a) Po vzoru zaposlitvene sheme, ki jo je sicer v manjši meri uvedla že KfdK, je RMK stremela k zaposlitvi čim večih brezposelnih glasbenikov in v skladu s tem tudi odločala o koncertiranju tujih glasbenikov v Nemčiji, s čimer je želela zavarovati nemške glasbenike in njihove možnosti za delo. (Kater 1997, 17)

Članstvo v RMK, za katerega je bilo potrebno plačevati mesečno članarino, je bilo obvezno za vse profesionalne glasbenike arijskega porekla, zato je organizacija služila tudi kot učinkovit mehanizem za izključevanje Judov iz nemškega glasbenega življenja, kar pa je bil tudi eden izmed njenih temeljnih ciljev. (Potter 2006b) V ta namen je RMK izdelovala glasbeni register, ki je bil dokončan leta 1940, vseboval pa je podatke o vseh delujočih in živečih glasbenikih v Nemčiji ter podrobnosti o njihovi rasni in religiozni pripadnosti. Na podlagi tega registra je bilo ljudi zelo enostavno najti in tisti judovski glasbeniki, ki do leta 1940 niso emigrirali, so bili od tedaj naprej v veliki nevarnosti. (Florida Center for Instructional Technology 2005a)

Prvi predsednik RMK-ja je bil nemški skladatelj svetovnega slovesa Richard Strauss (njegov namestnik je bil ugleden nemški dirigent Wilhelm Furtwängler), ki je to mesto sprejel predvsem zato, ker je v Hitlerjevi diktaturi videl priložnost za uresničitev svojih ciljev glede izboljšanja stanja za profesionalne glasbenike in skladatelje resne glasbe. Z zahtevami po višji ravni izurjenosti instrumentalistov in boljših izvedbah je želel doseči kakovostni dvig nemške glasbene kulture, prizadeval si je za zagotovitev višjega dobička za skladatelje resne glasbe glede na dobiček skladateljev zabavne glasbe (še posebej operete) in želel urediti področje avtorskih pravic za kompozicije resne glasbe na tak način, ki bi koristil skladateljem le-teh in njihovim dedičem. Torej, zavzemal se je predvsem za resno glasbo in njene skladatelje, kar pa je bil tudi sam. (Kater 1997, 18)

Goebbels je Straussa nastavil za direktorja RMK-ja predvsem zato, ker je bil le-ta ugledna mednarodna osebnost in zato je upal, da bo mednarodna skupnost zaradi tovrstnih političnih potez hitreje priznala novi nacistični sistem (torej je šlo za obojestransko izkoriščanje). Zato je Goebbels v začetku vzpostavitve nacizma kot kulturni diktator nastopal zelo blago in rezervirano, s tem pa je želel tudi potrditi svoje (navidezno) zagovarjanje relativne kulturne svobode, Strauss pa je zato v tem času lahko izvajal minimalno kontrolo in cenzuro, saj se ni strinjal in ni podpiral izločanja moderne atonalne glasbe in Judov iz nemškega glasbenega življenja. (Kater 1997, 18-19)

Ne glede na to, kako velika osebnost je bil Strauss v nemški glasbeni družbi in kakšen mednarodni pomen je imel, ga je Goebbels julija 1935 odstavil iz večih razlogov. Strauss je sodeloval z avstrijskim libretistom judovskega porekla Stefanom Zweigom in tega sodelovanja ni želel prekiniti, poleg tega je v nekem pismu Zweigu, ki ga je prestregel Gestapo, jasno izrazil svoje nestrinjanje in nepodporo tedanjemu sistemu. Nasprotno s pričakovanim je bilo tudi njegovo odkrito podpiranje skladatelja Paula Hindemitha. Vendar pa za odstavitev obstajajo tudi globlji razlogi, in sicer so Goebbelsa motile Straussova samovoljnost in egoizem, saj se je ukvarjal le s tistimi zadevami, ki so ga zanimale, za vsakdanjo administracijo pa ni imel interesa. Problem je bila tudi pogosta odsotnost na delavnem mestu. Strauss je RMK namreč vodil kar iz domačega Garmischa, ker se ni želel odpovedati komfortnemu življenju, vendar pa je njegova odsotnost v Berlinu na sedežu RMK-ja imela kar hude posledice, saj je pomanjkanje usmerjanja v zgornjih plasteh institucije rezultiralo v korupciji, kaotičnosti, konfliktih in pomanjkanju kontrole. (Kater 1997, 19-20)

Straussa je na predsedniškem položaju RMK-ja nasledil muzikolog in dirigent Peter Raabe, goreč zagovornik nacistične ideologije, ki je mesto sprejel predvsem zato, ker je bila njegova dirigentska kariera zaradi vzpona Herberta von Karajana v zatonu. Pri svojem vodenju je bil izredno podrejen Goebbelsu (zaradi podpiranja in dovzetnosti za moderno glasbo je bilo z njim zelo lahko manipulirati), na kar pa kažejo dejstva, da je RMK že v začetku njegovega predsednikovanja (septembra 1935) izdala črno listo del judovskih in tujih avtorjev, ki je obsegala preko sto skladateljev, česar Strauss nikakor ne bi dopustil; da se je zaostri la kontrola nad oblikovanjem koncertnih programov in nenazadnje je Raabe leta 1936 na Goebbelsovo prigovarjanje vsa Hindemithova dela označil za degenerirana. (Kater 1997, 20-21)

### 5.3 Judovska kulturna zveza (nem. *Jüdischer Kulturbund* – JuKu oziroma *Kulturbund deutscher Juden*)

7. aprila 1933 je nacistični režim z Zakonom o rekonstrukciji javnih služb (nem. *Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*) začel uradni napad na nemško kulturno življenje. Po tem zakonu so morali biti odpuščeni in odstavljene vsi javni uslužbenci, ki niso bili arijskega porekla (opredelitev judovskega porekla – glej opombo 1, str. 18) in po njem niso imeli več pravice do mest v javni sferi, še posebej v kulturnih institucijah, kot so bile operne in koncertne hiše, gledališča ter kulturno izobraževalne ustanove, npr. glasbene šole, akademije in konservatoriji. Da pa bi Judje vendarle lahko izvajali kulturne aktivnosti, je nacistična vlada že maja 1933 po pogajanjih med berlinsko judovsko skupnostjo, katere gonilna sila je bil berlinski nevrolog, zborovski dirigent in direktor Berlinske mestne opere v letih 1930 do 1932 dr. Kurt Singer in pruskim komisarjem za judovske zadeve Hansom Hinklom dala dovoljenje za ustanovitev JuKu-ja. (Hirsch 2008)

JuKu je bila izključno judovska kulturna organizacija, ki so jo vodili in financirali Judje sami, njena dejavnost, o kateri je lahko poročal le judovski tisk, pa je bila namenjena izključno judovskim poustvarjalcem in judovski publiki. Predsedstvo zveze so sestavljale ugledne judovske osebnosti kot npr. filozof, teolog, berlinski rabin in predavatelj Leo Baeck, filozof Martin Buber, dirigent Joseph Rosenstock, producent Kurt Baumann, gledališki kritik Julius Bab, novinar Werner Levie itd. Sicer je administracija že v začetku obstoja organizacije prejela okrog 2000 prijav umetnikov in pomožnega osebja, med katerimi so bili tudi nenemški in pokristjanjeni Judje, vendar jih je sprejela le okrog 200. (Kater 1997, 97)

Berlinski JuKu, ki je bila največja in je imela do leta 1934 že 20.000 članov<sup>7</sup> (kar pa je bilo tudi največ v času obstoja), so se kmalu pridružile še regionalne, in sicer v mestih Köln, Frankfurt, Hamburg, München, Kassel ter Breslau in do marca 1935 še 46 lokalnih, vse pa so bile združene pod berlinsko krovno zvezo, imenovano Državno združenje judovskih kulturnih zvez (nem. *Reichsverband der Jüdischen Kulurbünde*) (Kater 1997, 97), ki je imela pod svojim okriljem tri gledališke ansamble, eno operno hišo, dva simfonična orkestra, en otroški gledališki ansambel, en zbor in mnogo godalnih orkestrrov (Zortman 1972, 159), organizirana

---

<sup>7</sup> Vendar je bilo teh 20.000 članov le 12,5 odstotkov celotne judovske populacije živeče v Berlinu. Torej so se mnogi odpovedali včlanitvi v JuKu, in sicer predvsem zato, ker so želeli svobodno izbirati kulturne dogodke in ker so želeli ostati čim bolj anonimni in neopaženi in se s tem izogniti ožigosanju. (Petrescu 2005)



pa je bila v osem oddelkov: oddelek za predavanja (o filozofiji, religiji, umetnosti in glasbi), igro, dramaturgijo, opero, scenografijo in kostumografijo ter koncertni, menedžerski in tehnični oddelek. (Hirsch 2008)

Nacisti so ustanovitev JuKu-ja podpirali izključno iz lastnih interesov, še posebej omembe vredni pa so štirje temeljni razlogi. Vzporedno ustanavljanje RKK-ja in JuKu-ja je imelo svoj razlog v konceptu »čiščenja« in nacifikacije nemških kulturnih institucij (po Zakonu o rekonstrukciji javnih služb), torej z ustanovitvijo izključno judovske kulturne organizacije so nacisti želeli doseči izločitev Judov iz nemških kulturnih organizacij. Nadalje so nacisti z ustanovitvijo JuKu-ja želeli obubožanim Judom, ki so bili žrtve ostrih in nenadnih ekonomskih ukrepov (odstavljanje s položajev, odpustitve, kasneje pa tudi zaplembe), ki so povzročali socialni nemir, zagotoviti nov vir dohodka. Honorarji so bili sicer nizki, toda zadostni za preživetje. Leta 1933 so bile predpogoj za včlanitev (za katero je bilo sicer treba plačevati mesečno članarino okrog tri marke) in delo preko JuKu-ja akutne finančne razmere in potrebe, leta 1938 pa je Promi izdal odredbo, da lahko nastopajo le tisti Judje, ki so člani zveze in nimajo drugih uradnih prihodkov. S temi ukrepi so nacisti želeli preprečiti morebitni judovski upor, ki bi nastal zaradi ekonomskega nezadovoljstva. Z ustanovitvijo JuKu-ja so nacisti želeli doseči tudi kulturno getoizacijo, ki pa je že napovedovala fizično getoizacijo ter s tem zaostrovanje judovske politike (nem. *Judenpolitik*). Nenazadnje pa so nacisti podpirali ustanovitev JuKu-ja tudi zato, ker je imela v tujini visoko propagandno vrednost, saj naj bi njen obstoj pričal o kulturni avtonomiji, katero naj bi Judje uživali v Nemčiji, in s tem tudi o mehki, ne zatiralni, temveč velikodušni nacistični judovski politiki. (Kater 1997, 98)

Vendar je bila kulturna avtonomija JuKu-ja samo navidezna, dejansko je bila organizacija povsem odvisna od Hinklovih avtorizacij, saj je moral potrditi praktično vsako aktivnost in vsak koncertni program, in Goebbelsovih odredb, ki je med drugim odločal tudi o njenem delovanju in nedelovanju. Organizacija je bila prisiljena prenehati s svojimi aktivnostmi zaradi raznovrstnih prekoračitev, npr. če je slabo opravljala lastno cenzuro, leta 1936 je bila dejavnost ustavljena zato, ker je bil morilec nacističnega predstavnika v Švici Wilhelma Gustloffa judovskega porekla, njeno delovanje pa je bilo za dalj časa prekinjeno tudi po kristalni noči (9.-10. november 1938). (Kater 1997, 99)

Izmed vseh dejavnosti JuKu-ja je najbolj izstopala glasba, še posebej klasični koncerti, opereta in opera, ki je bila tudi največji proračunski porabnik. Pod njenim okriljem je

delovalo veliko odličnih glasbenikov, vendar jih je mnogo od njih emigriralo, nadomestiti pa jih je bilo praktično nemogoče. Zato je JuKu v okviru svoje koncertne dejavnosti v Nemčijo vabila tuje ugledne judovske glasbenike in jim organizirala recitale in koncerte, s čimer je želela v svoje vrste pritegniti več domačih judovskih glasbenikov, tako profesionalnih kot tudi ljubiteljskih. V ta namen so v Berlinu ustanovili poseben orkester namenjen brezposelnim Judom, ki so se z glasbo ukvarjali le na ljubiteljski ravni. Torej je JuKu delovala tudi kot nekakšen socialni mehanizem, saj je poleg tega, da je svojim članom izplačevala sicer mizerne plače (okrog 200 mark), finančno podpirala tudi nekatere ugledne judovske osebnosti, npr. obubožane zdravnike in umetnike. (Kater 1997, 99-100)

Koncertni programi so bili sprva mešani (od 39 del na programih berlinske zveze do februarja 1938 je bilo le 19 judovskih avtorjev) in zelo raznoliki. Izvajala so se dela Händla, Mozarta, Beethovna, Čajkovskega itd. JuKu je samovoljno cenzurirala le dela Wagnerja, Richarda Straussa in Carla Marie von Webra, in sicer zaradi prepričanja, da je njihov glasbeni jezik preveč tipično nemški. Vendar pa so nacisti kmalu zahtevali ločitev vse nemške umetnosti od judovske in v ta namen oblikovali definicijo, ki je kot judovsko glasbo opredeljevala tudi vsa dela z libreti, katere je napisal Jud, dela z zgodbo iz Stare zaveze ter dela judovskih avtorjev. Od leta 1936 naprej je bilo Judom prepovedano izvajati (in poslušati) Beethovnova, od 1938 naprej pa še Mozartova dela. Tuji, tudi nejudovski, skladatelji so ostali na avtorizirani listi vse do propada zvrze, zanimivo pa je dejstvo, da je bila Schönbergova glasba, ki naj bi po mnenju Hitlerja posebej ljubila judovsko glasbo, med Judi ravno tako neprijetljiva kot med Nemci. Zaradi tolikšnih prepovedi in zahtev nacistične avtoritete, da naj se v okviru JuKu-ja izvaja le avtohtona judovska umetnost, so se na njenih programih pogosto pojavljale jidiš in hebrejske sakralne kompozicije, dela tedaj živečih lokalnih skladateljev judovskega porekla, ki pa so danes praktično povsem neznani, ter tudi tista Händlova dela, katerih zgodbe so izhajale iz Stare zaveze. (Kater 1997, 101-102) Nemci so namreč Händla, zato ker je črpal zgodbe iz Stare zaveze, imeli za izdajalca nemške kulture in zato je bilo Judom izvajanje njegovih del dovoljeno. Vendar se večina umetnikov in občinstva ni strinjala s takšnim vsiljevanjem vzhodnoevropske judovske kulture, ker je ni razumela in se z njo ni mogla poistovetiti, saj je bila zaradi lastne družbene emancipacije močno zakoreninjena v nemško kulturo. Ta večina je bila ponosna na svojo asimilacijo in tesno zasidrana v nemškem kulturnem življenju, čemur se ni želela tako zlahka odpovedati. (Petrescu 2005)

Članstvo v zvezi in tudi njena publika se je z leti zaradi emigracij, pobojev in deportacij počasi zmanjševala, propad organizacije pa se je začel novembra 1938, ko so Judje prvič postali žrtev pogroma (kristalna noč). Nacisti so obstoj lokalnih zvez dovolili in tolerirali le še zato, da bi Judje na ta način ostali centralizirani in bi jih bilo zato lažje nadzirati, vendar so se morale vse lokalne enote zapreti že 1. januarja 1939. Zaradi pomanjkanja kadra, predvsem igralskega in glasbenega (pihalcev je vedno primanjkovalo, godalci pa so bili v presežku), se je JuKu usmerila v predvajanje filmov, od časa do časa je na lokalni ravni organizirala še kakšen solistični recital ali koncert godalnega kvarteta, sicer pa je njena dejavnost v splošnem počasi zamirala. (Kater 1997, 99) Frankfurtska JuKu je morala svoj orkester zaradi pomanjkanja sredstev razpustiti ob koncu sezone 35/36, glasbene aktivnosti v celotnem rajhu so v sezoni 36/37 upadle za 26 odstotkov, vse kulturne aktivnosti pa za 20 odstotkov, do junija 1939 pa je bila razpuščena tudi Berlinska judovska opera. (Kater 1997, 103) Končno razpustitev in prepoved JuKu-ja je Gestapo razglasil 11. septembra 1941 (Kater 1997, 99), njeno premoženje pa so nacistični funkcionarji zaplenili in razdelili enotam SA in SS, klavirje pa so obdržale nacistične socialne organizacije ter vojaški sanatoriji. (Kater 1997, 103)

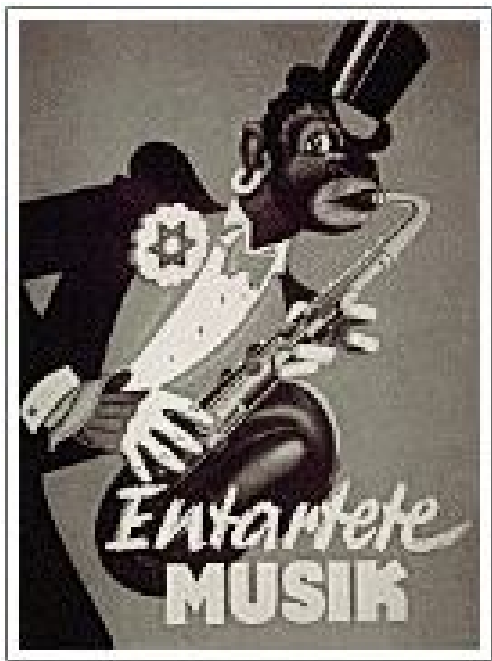
## 6 (NE)DEGENERIRANA GLASBA IN POUSTVARJALCI

### 6.1 Opredelitev termina »degeneriran«

Termin »degeneriran« (nem. *entartete*, ang. *degenerate*) izhaja iz 19. stoletja. Psihologi so z njim najprej opredeljevali nekaj, kar naj bi bilo deviantno in klinično mentalno bolno, kasnejša širša definicija pa je vključila še medicinske, biološke in antropološke znanstvene elemente. Prvi, ki ga je natančneje opredelil kot neko nenormalno stanje, sorodno z moralno in duhovno deviantnostjo, je bil doktor in kriminalist Cesare Lombroso. (Levi 2006)

V tridesetih letih so nacisti za degenerirane ljudi smatrali homoseksualce, komuniste, Rome in Jude, ker so bili po njihovem mnenju podvrsta človeške (arijske) rase. S kulturnega vidika je bil termin ohlapno in nejasno definiran koncept za obsodbo moderne avantgardne kulture, ki je po Hitlerjevem mnenju povzročala narodnostno propadanje. (Florida Center for Instructional Technology 2005a) Atonalna glasba, jazz in dela judovskih, poljskih (z izjemo Chopina), ruskih, francoskih (z izjemo Bizeta), ameriških in temnopoltih skladateljev, (World ORT 2008a) vse to je bilo ožigosano kot degenerirano in za Tretji rajh nesprejemljivo, čeprav so nazadnjaški glasbeni kritiki nacistične Nemčije termin uporabljali za širok spekter stilov od avantgarde do operete, še posebej, če je bil skladatelj ali izvajalec za režim politično ali raso nesprejemljiv. (Levi 2006)

Slika 6.1: Oglasni plakat za degenerirano glasbo.



Simbol za degenerirano umetnost in dogodke je bila kruta in pretirana priredba oglasnega plakata za opero *Jonny spielt auf* Ernsta Kreneka, ki je bil v času nacizma uporabljen za oglaševanje vse degenerirane glasbe. (Florida Center for Instructional Technology 2005a)

Vir: Florida Center for Instructional Technology (2005a).

## 6.2 Nedegenerirana glasba

S terminom »nedegenerirana glasba« opredeljujem glasbo, ki je bila v nacistični Nemčiji sprejeta in odobravana, dejansko pa se v njej zrcalijo smernice cenzure, rasne politike, ki je opredeljevala, kdo lahko sklada in izvaja ter glasbene politike, ki je postavljala smernice, kaj in kako se lahko sklada ter standarde »dobre nemške glasbe«, katerim bi morala ustrezati vsa novonastala dela. Ti standardi so temeljili na zgledih del treh največjih mojstrov nemške glasbe po Hitlerjevem in Goebbelsovem mnenju – Ludwiga van Beethovna<sup>8</sup>, Richarda Wagnerja<sup>9</sup> in Antona Brucknerja<sup>10</sup>.

Hitler se je identificiral z **Ludvigom van Beethovnom** (1770 – 18291) zaradi njegovega herojskega nemškega duha. Beethoven je bil pri nemškem narodu tako oboževan, da so bili ostali skladatelji s svojimi deli povsem nekonkurenčni. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)

**Richard Wagner** (1818 – 1883) je bil Hitlerjev najljubši komponist, zato ni presenetljivo, da so se njegova dela pogostokrat izvajala na Hitlerjevih in strankarskih zabavah, srečanjih in drugih dogodkih. Wagnerjeva glasba je zelo resna in izrazito germanska, Hitlerja pa je prepričal tudi zaradi svojih političnih usmeritev. Leta 1850 je napisal precej sovražno antisemitsko brošuro z naslovom *Judovstvo v glasbi* (nem. *Das Judentum in die Musik*), v kateri razlaga, da so Judje »zastupili« umetniški okus javnosti. Kot propagandno orodje proti Judom je ustanovil Bayreuthski festival, ki je v tridesetih in štiridesetih letih prešel v roke nacistov. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)

**Anton Bruckner** (1824 – 1896) je bil Wagnerjev sodobnik in oboževalec. Oba sta večino svojih del ustvarila v letih 1845 – 1880. Prvič sta se srečala leta 1865 na premieri Wagnerjeve opere *Tristan in Izolda* v Münchnu. Ker je bil Bruckner nad njim močno navdušen, mu je posvetil svojo tretjo simfonijo. Drugi stavek – Adagio – iz njegove sedme simfonije glasbeni teoretiki in zgodovinarji opredeljujejo kot slutnjo smrti, saj je Wagner leta 1883 umrl kmalu po tem, ko je Bruckner omenjeni stavek končal. Prav tako so ta stavek leta 1945 mediji uporabili za podlago k novici o Hitlerjevi smrti. Tako kot Hitler je tudi Bruckner imel

---

<sup>8</sup> Glasbeni primer št. 1: L. van Beethoven – Simfonija št. 9 v d-molu, op. 125, 4. st. - Presto

<sup>9</sup> Glasbeni primer št. 2: R. Wagner – Uvertura iz opere *Tannhäuser*

<sup>10</sup> Glasbeni primer št. 3: A. Bruckner – Simfonija št. 7 v E-duru, 2. st. - Adagio

skromne kmečke korenine, ki jih ni nikoli pozabil. Hitlerja je pri Brucknerju privlačilo tudi to, da je, tako kot on sam, čutil pristno ljubezen do narave in nemške domovine. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)

Večina glasbenikov – izvajalcev in skladateljev, ki so živeli v času nacistične Nemčije, je bila pri zadovoljevanju Hitlerjevih glasbenih potreb manj uspešna. Za mnoge glasbenike je preživetje pomenilo kompromis in boj z vzpostavljanjem ravnovesja med zvestobo do domovine, ubogljivostjo ter predanostjo svojemu delu, katerega je bilo zelo težko doseči, a so se zavedali, da jih bo v nasprotnem primeru doletela deportacija ali celo smrt. Nekateri glasbeniki so dosegli (dokaj) visoko stopnjo vključenosti v Tretji rajh ali celo dobili prestižna mesta in nazive. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)

### **6.3 Pomembnejši poustvarjalci nedegenerirane glasbe**

#### **6.3.1 Richard Strauss**

Richard Strauss<sup>11</sup> (1864 – 1949) je bil eminentna in superiorna glasbena osebnost svojega časa tako v Nemčiji kot v mednarodnem prostoru. Deloval je kot dirigent (Berlinska državna opera, Münchenska opera, Dunajska državna opera idr.) in skladatelj, najbolj pa se je proslavil s svojimi operami in simfoničnimi pesnitvami. (Coy 2000)

Glede na to, da je Strauss živel in deloval v nacistični Nemčiji ter pisal glasbo v nemškem programskem slogu (torej je bila njegova glasba izrazito nemškega karakterja in zato zelo sprejemljiva za tisti čas), ni presenetljivo, da je bil (ne na svojo željo) tesneje povezan z nacističnim gibanjem. Nacistična propaganda je uporabljala (zlorabljala) njegova dela v propagandne namene, vendar ne zaradi kakšnega posebnega sporočila ali pomena, temveč zaradi izrazito nemškega karakterja. (Coy 2000) Leta 1933, s Hitlerjevim prevzemom oblasti, je bil Strauss imenovan na mesto predsednika RMK. Mesto je sprejel predvsem zato, ker je želel vzpodbuditi sprejem zakonodaje, ki bi koristila predvsem komponistom resne glasbe, saj je Nemčija v tistem času, po njegovem mnenju, v glasbenem okusu postajala vedno bolj komercialna. Njegov primarni interes je bil zgolj profesionalni, rasno vprašanje je bilo zanj povsem irelevantno, in zato tudi ni podpiral izločanja judovskih glasbenikov in njihovih del iz

---

<sup>11</sup> Glasbeni primer št. 4: R. Strauss - Rosenkavalier suita za orkester

javnega življenja. Sam je še naprej sodeloval z judovskim libretistom Stefanom Zweigom, pred katerim, in tudi javno, ni skrival svoje nenaklonjenosti do nacistične politike. Zaradi takšnega obnašanja in ravnanja je prišel v konflikt z nacistično vlado in ministrski predsednik Joseph Goebbels ga je, kljub temu, da je njegovo glasbo smatral za nemško, označil za oportunisto in zaupanja nevrednega človeka. Posledično je bil Strauss leta 1935 prisiljen odstopiti z mesta predsednika RMK, njegova dela pa so bila za eno leto celo cenzurirana. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)

### **6.3.2 Hans Pfitzner**

Hans Pfitzner (1869 – 1949) je bil nemški skladatelj, sodobnik Gustava Mahlerja in Richarda Straussa, s katerim je bil v času nacizma primerljiv, vendar je danes praktično neznan. (Florida Center for Instructional Technology 2005e) Večino življenja je preživel v Nemčiji ter delal kot dirigent, profesor (Berlin, Strasbourg, München), pianist in komponist. Bil je izredno nacionalistično in patriotsko usmerjen, zato ni presenetljivo, da se je navduševal nad Wagnerjem in da so njegova zgodnja dela izredno wagnerjanska. Najbolj se je proslavil z opero Palestrina, ki je avtobiografsko delo o renesančnem skladatelju Giovanniju Pierluigiju da Plaestrini. (Boynick 1996)

Zaradi svoje nacionalistične in patriotske usmerjenosti je bil Pfitzner v dobrih odnosih s pomembnimi nacističnimi osebnostmi, vendar je zaradi sodelovanja z judovskim dirigentom Brunom Walterjem in zaradi zavrnitve zahteve po komponiranju novega glasbenega dela, ki bi nadomestilo Mendelssohnovo<sup>12</sup> glasbo v predstavi Sen kresne noči W. Shakespeara, pri nacističnih vodjih izgubil praktično vso podporo. (Wikipedia 2008c)

### **6.3.3 Herbert von Karajan**

Herbert von Karajan (1908 – 1989) je bil eden izmed najbolj priznanih evropskih dirigentov (avstrijskega rodu) dvajsetega stoletja, sam pa se je opisal kot verjetno svetovno najbolj priznanega dirigenta in eno izmed najmočnejših glasbenih osebnosti tistega časa. (Wikipedia 2008b)

---

<sup>12</sup> Tudi Felix Mendelssohn je bil judovskega porekla in zato so njegova dela v času Tretjega rajha spadala med degenerirano glasbo. (Degenerate music)

Vstop v nacistično stranko leta 1933, zaradi katerega je bil med drugim tudi imenovan za najmlajšega generalnega glasbenega direktorja<sup>13</sup> v Nemčiji (nem. *der Generalmusikdirektor*), mu je še kot zelo mlademu in neizkušenemu dirigentu omogočil mesto gostujočega dirigenta v koncertnih in opernih hišah v Bukarešti, Bruslju, Stockholmu, Amsterdamu in Parizu, leta 1937 pa je prvič dirigiral Berlinski državni operi in Berlinski filharmoniji, katere dosmrtni glasbeni direktor je postal leta 1955<sup>14</sup> ter na svetovnih turnejah od ZDA do Japonske z njo žel velike uspehe in posnel mnogo plošč za Deutsche Grammophon, EMI ter druge založbe<sup>15</sup>. Po vojni mu je sovjetska okupacijska oblast zaradi članstva v NSDAP prepovedala dirigirati, vendar so že leta 1947 to prepoved odpravili<sup>16</sup>. (Wikipedia 2008b) Poleg Berlinske filharmonije in Berlinske državne opere je tesno sodeloval (kot gostujoči dirigent, šef dirigent ali glasbeni direktor) tudi z Dunajsko filharmonijo, z Dunajsko državno opero, z milansko La Scala, z Londonsko kraljevo opero, z Londonsko filharmonijo in še z mnogimi drugimi orkestri ter koncertnimi in opernimi hišami ter z mnogimi priznanimi glasbenimi festivali kot npr. s Salzburškim in Bayrouthskim. Velikokrat je praktično sam odločal o zasedbah in drugih kadrovskih vprašanjih v mnogih pomembnejših glasbenih hišah po Evropi, zato ni presenetljivo, da ga je glasbena javnost napol v šali imenovala za »generalnega glasbenega direktorja Evrope«. Zaradi iskanja zvočne popolnosti je ogromno prispeval tudi k razvoju in izboljšavi snemalnih tehnik in k razvoju kompaktnega diska. (STA 2008)

O Karajanovem članstvu v NSDAP obstaja mnogo ugibanj, ali je v stranko vstopil le zaradi karierizma, ali je dejansko podpiral nacistično ideologijo, vendar obstoječi dokazi, da je po drugi poroki z ženo z judovskimi koreninami prejel kar nekaj groženj in zato iskal možnosti za izstop iz stranke ter da se je na koncertih izogibal političnim in nacističnim gestam, njegovo prepričanje v nacistično ideologijo postavlja pod vprašaj. Dejstvo pa je, da mnogi eminentni glasbeniki judovskega porekla kot npr. pianist Artur Schnabel, violinist Itzhak Perlman in drugi, niso želeli sodelovati z njim zaradi njegove nacistične preteklosti. (Wikipedia 2008b)

---

<sup>13</sup> Funkcija generalnega glasbenega direktorja združuje funkcije generalnega direktorja, umetniškega direktorja in šefa dirigenta.

<sup>14</sup> Različni viri navajajo različne letnice imenovanja Karajana za dosmrtnega direktorja Berlinske filharmonije: Florida Center for Instructional Technology 2005e – 1958, Sony BMG Masterworks 2008a – 1956, STA 2008 in Wikipedia 2008b – 1955.

<sup>15</sup> Posnetki, ki jih je z različnimi orkestri (Berlinska filharmonija, Dunajska filharmonija idr.) posnel Karajan, so eni izmed najboljših obstoječih, prodanih pa je bilo že okrog dva milijona plošč. (Wikipedia 2008b)

<sup>16</sup> Viri navajajo različne letnice odprave prepovedi dirigiranja: Florida Center for Instructional Technology 2005e – 1948, STA 2008 in Wikipedia 2008b – 1947.



### 6.3.4 Wilhelm Furtwängler

Wilhelm Furtwängler (1886 – 1954) je bil nemški dirigent in skladatelj, danes priznan kot eden največjih umetnikov dvajsetega stoletja. Njegova primarna želja je bila postati skladatelj in dirigirati lastna dela, vendar se je zaradi eksistenčnih težav svoje družine po očetovi smrti osredotočil na dirigiranje. (Gutmann 1996) Največji uspehi njegove kariere so vsekakor bila mesta glasbenega direktorja in šefa dirigenta Berlinske filharmonije (od 1922 do 1945 in po 1950), Berlinske državne opere, Orkestra Gewandhaus iz Leipziga, Dunajske filharmonije, Salzburškega festivala in nenazadnje Bayreuthskega festivala, katerega glasbeni direktor je postal leta 1930 in s tem dobil najboljše mesto, ki ga je bilo v takratni Nemčiji kot dirigent sploh mogoče dobiti. (Wikipedia 2008k) Že pred nastopom nacističnega režima je deloval tudi v tujini (najpomembnejše je bilo sodelovanje z Londonsko kraljevo opero in Newyorško filharmonijo) in si tako do leta 1932 zgradil uspešno in trdno mednarodno kariero.

Furtwängler je v času nacističnega režima in druge svetovne vojne ostal in deloval v Nemčiji, vendar je njegova povezava z nacisti, ki zelo jasno prikazuje nacistično izkoriščanje in izsiljevanje uglednih glasbenih osebnosti, zelo zapletena in kompleksna in še danes sproža vroče polemike, katerih ključno vprašanje je, zakaj je ostal v Nemčiji in ni emigriral, tako kot večina eminentnih nemških glasbenikov. Furtwängler je bil goreč patriot, vendar ni podpiral nacistične ideologije, niti ni vstopil v nacistično stranko, izogibal pa se je tudi nacističnim in političnim gestam, saj je menil, da sta glasba in politika nezdružljivi – ni želel nastopati v dvoranh, kjer so bile izobešene nacistične zastave in na uradnih prireditvah; na njegovih koncertih se nikoli ni izvajala nacistična himna; dirigentsko palico je ob prihodu na oder običajno držal v desni roki, da mu ni bilo treba salutirati, obstaja pa tudi posnetek, kako si je po rokovanju s Goebbelsom z robcem obrisal roko. Sam je na denacifikacijskem zaslišanju po vojni dejal, da je v Nemčiji ostal zato, ker je želel zaščititi nemško glasbeno kulturo pred nacističnimi vplivi. Vendar pa za njegovo odločitev obstajajo dosti bolj praktični razlogi. (Gutmann 1996)

Leta 1934 bi moral z Berlinsko državno opero izvesti novo opero P. Hindemitha z naslovom *Slikar Mathis* (nem. *Mathis, der Maler*), vendar so nacisti predstavo zato, ker je bila skladateljeva glasba ožigosana za degenerirano (njegova žena je bila Judinja) in ker je vsebina opere preveč opozarjala na aktualno stanje nemških umetnikov, še posebej na Furtwänglerja samega, prepovedali. Zaradi te prepovedi je dirigent odstopil z mesta glasbenega direktorja v

Berlinski filharmoniji in Berlinski državni operi in prišel v konflikt z Goebbelsom ter mu očital omejeno glasbeno politiko. V tistem času bi lahko zapustil Nemčijo, saj mu je Newyorška filharmonija na Toscaninijev<sup>17</sup> predlog ponudila mesto glasbenega direktorja, vendar je moral zaradi nacističnih groženj, intrig in izsiljevanj ostati. Grozili so mu, da bodo zaprli njegovo mater; nadlegovali in končno tudi izgnali so njegovega tajnika, ki je bil judovskega porekla; namigovali so, da bodo razpustili Berlinsko filharmonijo in orkestraše mobilizirali; grozili so mu, da mu bodo, v primeru, če bo sprejel angažmaje v tujini, preprečili povratek v Nemčijo; namerno so uničevali njegov mednarodni ugled s tem, ko so ga imenovali za dosmrtnega državnega svetnika<sup>18</sup> (nem. *der Staatsrat*) in v medijih objavljali lažne izjave o njegovi domnevni podpori nacistični stranki in sistemu, z vsem tem pa so ga v tujini prikazovali kot podpornika in sodelavca. Torej, Furtwängler je bil praktično zaprt v svoji lastni domovini in ni mu preostalo drugega, kot da je ponovno zasedel svoja prejšnja položaja v Berlinski državni operi in Berlinski filharmoniji, vendar pod določenimi pogoji – deloval je le kot svobodni umetnik, ni mu bilo treba sprejeti nobene politične funkcije in nastopati na državnih prireditvah. (Gutmann 1996)

Kot je bilo že omenjeno, Furtwängler ni nikoli sodeloval z nacisti, vendar pa je, ker ga je Hitler močno oboževal in bil zato tudi popustljiv, imel zelo velik vpliv, ki mu je omogočil, da je lahko mnogim judovskim glasbenikom ter njihovim bližnjim (menda jih je bilo čez 80) pomagal emigrirati. Vendar pa Furtwänglerjev položaj podpredsednika RMK, ki se je pretežno ukvarjala z iskanjem in izključevanjem judovskih in drugih degeneriranih umetnikov iz javnega glasbenega življenja, vprašanje o njegovem nesodelovanju z nacistično vlado postavlja pod vprašaj. (Gutmann 1996)

Po koncu vojne je Furtwängler večkrat občutil posledice svoje odločitve, da je v času vojne ostal v Nemčiji, najhujša pa je vsekakor bila, ko je moral leta 1949 zaradi pritiskov eminentnih ameriških glasbenikov judovskega porekla, predvsem pianistov Vladimirja Horowitza in Arturja Rubinsteina odkloniti ponudbo Čikaške filharmonije za šefa dirigenta. (Charles 1998)

---

<sup>17</sup> Arturo Toscanini je bil odličen italijanski dirigent, ki je bil glasbeni direktor Newyorške filharmonije v letih 1926-1936. (Gutmann 1996)

<sup>18</sup> To je uradna funkcija, katere kljub svoji želji ni mogel zavrniti. (Gutmann 1996)

Slika 6.2: Dirigent Wilhelm Furtwängler od Hitlerja prejema čestitke za izvedbo koncerta.



Vir: Wulf (1963).

### 6.3.5 Drugi poustvarjalci nedegenerirane glasbe

Poleg omenjenih velikih glasbenih osebnosti so v nacistični Nemčiji in v času druge svetovne vojne uspešno delovali tudi:

- Avstrijski dirigent **Karl Böhm** – bil je zagovornik nacistične ideologije in zelo antisemitsko usmerjen (menda se je nekoč pritoževal, da mora delati s prevelikim številom judovskih glasbenikov), vendar ni nikoli vstopil v nacistično stranko. (Wikipedia 2008i)
- Avstrijski dirigent **Clemens Krauss** – v času nacističnega režima je deloval v Münchenski operi, kjer je ostal le zaradi Hitlerjevega »prigovarjanja«, saj si je načeloma želel povratka v Dunajsko državno opero in tesnejšega sodelovanja z Dunajsko filharmonijo. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)
- Nemški komponist **Werner Egk** – v času nacističnega režima je delal v RMK-ju, kar mu je mednarodna javnost po koncu vojne kratek čas očitala. (Wikipedia 2008h)

- Nemški komponist **Carl Orff**<sup>19</sup> – v nacistični Nemčiji je bil zelo popularen zaradi svojega dela za zbor, soliste in orkester z naslovom *Carmina Burana*, poleg tega je znano, da je sodeloval z nacistično stranko (bil je eden izmed redkih skladateljev tistega časa, ki se je odzval na uradni poziv za komponiranje nove glasbe za igro Sen kresne noči, ki bi nasledila Mendelssohnovo glasbo), vendar pa sodelovanje ni bilo nikoli uradno potrjeno oziroma sklenjeno. (Wikipedia 2008g)
- Nemška pianista **Wilhelm Backhaus** in **Elly Ney** – slednja je bila v dobrih odnosih s Hitlerjem in z drugimi nacističnimi osebnostmi kljub temu, da ni bila članica nacistične stranke, vendar je zaradi svoje antisemitske naravnosti podpirala nacistično ideologijo. Sovraštvo do Judov je čutila že v otroštvu, ker je bil njen profesor klavirja na kölnskem konservatoriju judovskega porekla, še jasneje pa ga je izrazila leta 1933, ko naj bi nastopila namesto nekega judovskega pianista, kateremu je bilo koncertiranje prepovedano, vendar je to razumela kot žalitev. (Florida Center for Instructional Technology 2005e)
- Francoski pianist nemškega porekla **Walter Gieseking** – po koncu druge svetovne vojne je bil zaradi koncertiranja v okupirani Franciji obtožen sodelovanja z nacistično stranko, v ZDA pa so bili nekateri njegovi koncerti zaradi tega celo odpovedani. (Wikipedia 2008f)
- Nemški operni pevec **Hans Hotter** – po Hitlerjevem mnenju je bil najboljši operni pevec baritonist prihodnosti. (Florida Center for Instructional Technology 2005e) Kljub temu, da ni bil član nacistične stranke, je v času Tretjega rajha kot operni pevec vseeno dobil kar nekaj prestižnih mest v znamenitih nemških opernih hišah. V svoji karieri je večkrat izvedel večino baritonskih vlog iz Wagnerjevih oper, najbolj pa se je proslavil z vlogo Tristana iz znamenite Wagnerjeve opere *Tristan in Izolda*, ki je bila tudi njegova osrednja vloga na Bayreutskem festivalu, zato ga je glasbena javnost imenovala za »večnega Tristana iz Bayreutha«. (Oron 2001)
- Nemška operna pevka **Elisabeth Schwarzkopf** – bila je članica nacistične stranke, zaradi česar ji je bilo koncertiranje v ZDA za nekaj let (neformalno) prepovedano. (Wikipedia 2008e)

Vendar pa so naštetih glasbeniki le nekateri izmed vseh tistih, katerim je v nacistični Nemčiji vendarle uspelo nadaljevati svojo glasbeno kariero. (Florida Center for Instructional Technology 2005e; Potter 2006a)

---

<sup>19</sup> Glasbeni primer št. 5: C. Orff - *Carmina Burana*, scenska kantata za soliste, zbor in orkester, Fortuna Imperatrix Mundi, št. 1 - O Fortuna

## 6.4 Izraba nemške folklorne glasbe

V 20. stoletju sta politično izrabo nemške folklorne glasbe in kulture nasploh določali predvsem dve glavni ideološki smernici. Prva, po karakterju liberalna in demokratična, je poskušala narodno glasbo v družbeno okolje mobilizirati na način, da bi služila čim večim profilom prebivalstva – kmetom, delavcem, študentom itd, torej je težila k njeni večji in bolj raznoliki izrabi. Druga smernica, ki pa je bila po svojem karakterju konservativna, torej povsem nasprotujoča prvi, je poskušala doseči vključitev folklorne kulture v nacionalistično (kasneje nacistično) ideologijo, kjer bi služila kot učinkovito sredstvo za doseg nacionalističnih ciljev, npr. za izgradnjo močne nacionalne identitete. V ta namen so uredniki in založniki zbirk narodnih pesmi v času dviga fašizma in zaostritve rasizma med obema vojnama veliko repertoarjev narodnih pesmi nacionalizirali, ostale pa povsem izločili. (Bohlman 2006a)

V mnogih zgodovinskih trenutkih so bila besedila iz narodnih pesmi sprožilec predsodkov in rasizma ter nosilec besednjaka in jezika za nacionalistične slogane, uporabljene v političnem in vojaškem izrazoslovju in tako se je tudi nacistično mladinsko gibanje Hitlerjeva mladina pri oblikovanju novega (nacističnega) nemškega besednjaka in retorike opiralo predvsem na besedila iz nemških narodnih in folklornih pesmi. (Bohlman 2006b)

## 6.5 Degenerirana glasba

Kot je bilo omenjeno v podpoglavju 6.1. Opredelitev termina »degeneriran«, so nacisti s terminom degenerirana glasba označevali jazz, atonalno glasbo in dela judovskih, poljskih (z izjemo Chopina), ruskih<sup>20</sup>, francoskih<sup>21</sup> (z izjemo Bizeta), ameriških in temnopoltih skladateljev. (World ORT 2008a)

Z namenom osveščanja javnosti o degenerirani glasbi in njenih (po)ustvarjalcih sta bili v drugi polovici tridesetih let organizirani dve razstavi degenerirane glasbe, in sicer *Degenerirana umetnost* (nem. *Entartete Kunst*) v Münchnu leta 1937 in *Degenerirana glasba* (nem. *Entartete Musik*) v Düsseldorfu leta 1938, ki je potekala vzporedno in v povezavi z *Državnimi glasbenimi dnevi* (nem. *Reichsmusiktage*). Na obeh razstavah so bili razstavljeni

---

<sup>20</sup> Glasbeni primer št 6: I. Stravinski - Posvetitev pomladi

<sup>21</sup> Glasbeni primer št. 7: C. Debussy – Preludij k favnovem popoldnevu

portreti razvpitih degeneriranih skladateljev, kot so Arnold Schönberg, Kurt Weill, Anton Webern, Paul Hindemith, Igor Stravinski, Ernst Krenek, Hermann Reutter in drugi, opremljeni z žaljivimi slogani, ki so napadali njihovo osebnost in rasni izvor. Nadalje so bila razstavljena teoretična dela in članki Schönberga, Hindemitha in drugih, partiture Schönberga, Hindemitha, Weilla, Kreneka, Reutterja, Stravinskega, Franza Schrekerja, Hannsa Eislerja, Albana Berga, Ernsta Tocha ter diskreditirane publikacije o moderni glasbi, kot sta *Melos* in *Anbruch* in knjige o jazzu. (Levi 2006) Med vsemi temi deli pa so bila tudi mnoga slavna dela velikih in priznanih nemških skladateljev, kot sta Gustav Mahler<sup>22</sup> in Felix Mendelssohn<sup>23</sup> (oba sta bila Aškenaška Juda). (Florida Center for Instructional Technology 2005a) Na razstavi *Degenerirana umetnost 1937* v Münchnu je bila ena soba posvečena samo Richardu Wagnerju, kjer je bila razstavljena originalna partitura opere *Mojstri peci* (nem. *Die Meistersinger*), ki je bila odprta ravno na tisti strani, kjer je slavni zborovski napev (iz »Častite vaše nemške mojstre« (nem. *Ehrt eure deutschen Meister*)): »Sveto Rimsko cesarstvo lahko pade, ampak sveta nemška umetnost bo ostala za vekomaj«. (Downey 2004)

Slika 6.3: Utrinek z razstave *Degenerirana glasba*, Düsseldorf 1938.

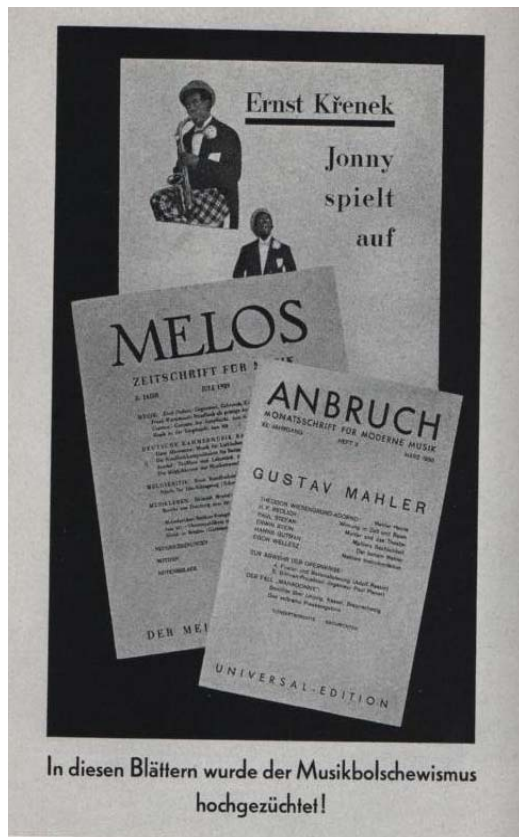


Vir: Wulf (1963).

<sup>22</sup> Glasbeni primer št. 8: G. Mahler – Simfonija št. 1 v D-duru, 1. st - *Stürmisch bewegt*

<sup>23</sup> RMK je Mendelssohnova dela uradno prepovedala šele 1938. (Levi 1990); Glasbeni primer št. 9: F. Mendelssohn Brtholdy – Simfonija št. 4 v A-duru Italijanska, 1. st. - *Allegro vivace*

Sliki 6.4 in 6.5: Dve ilustraciji iz kataloga za razstavo *Degenerirana glasba* v Düsseldorfu 1938.



Vir: Wulf (1963).

Na podlagi rasnih zakonov iz leta 1933 je RMK zahteval registracijo vseh nemških glasbenikov. Posledično so bila dela mnogih talentiranih komponistov prepovedana in odstranjena, kariera avtorjev in mnogih velikih poustvarjalcev – predvsem instrumentalistov in dirigentov, pa končana samo zaradi rasnega izvora in ker naj bi bila njihova umetnost in dejavnost žaljiva do Tretjega rajha. Tako so nacisti dosegli, da je bila cela generacija izredno inovativnih in obetavnih glasbenikov izločena iz javnega življenja in glasbene zgodovine. Glasbeni register, ki ga je vodil RMK, je bil dokončan do leta 1940, obsegal pa je vse glasbenike ter podatke o njihovem rasnem izvoru in religiozni pripadnosti. Tisti judovski glasbeniki, ki so do leta 1940 ušli odkritju, so bili po tem letu v veliki nevarnosti, saj je bilo na podlagi tega registra ljudi zelo enostavno najti. (Florida Center for Instructional Technology 2005a)

## 6.6 Pomembnejši poustvarjalci degenerirane glasbe

### 6.6.1 Arnold Schönberg

Arnold Schönberg<sup>24</sup> (1874-1951), eden najvidnejših in najpomembnejših skladateljev 20. stoletja, je bil avstrijski skladatelj judovskega porekla in skupaj z A. Webern-om in A. Bergom predstavnik druge dunajske šole. V svojem zgodnjem (romantičnem, tradicionalističnem) obdobju je bil močno pod vplivom J. Brahmsa in R. Wagnerja, na koncu prvega desetletja 19. stoletja pa je prešel v obdobje atonalnega ekspresionizma, katerega višek po koncu prve svetovne vojne predstavlja razvoj povsem nove tehnike komponiranja – dvanajstttonskega sistema, s katerim je Schönberg močno zaznamoval glasbeni razvoj 20. stoletja (Muxeneder) in za katerega je sam dejal, »da je izumil nekaj, kar bo zagotovilo dominantnost nemške glasbe še naslednjih sto let«. (Schneider 2007)

Leta 1933 je Schönberg zaradi judovskega porekla in avantgardnega umetniškega stališča emigriral v ZDA. (Kovačevič 1988, 349). Vendar je zaradi naraščajočega antisemitizma že pred vzponom nacističnega režima predvidel do skrajnosti potencirano sovraštvo in diskriminacijo Judov ter nevarnost, ki jo je predstavljal Hitler za vse, predvsem pa za Jude. Zato je poskušal s svojo agendo, katere ključne točke so bile ustavitev antisemitizma, solidarnost in enotnost Judov ter ustanovitev mednarodne judovske stranke in samostojne judovske države, še pred nastopom nacizma pritegniti pozornost javnosti in jo opozoriti na nastajajoče nevarno stanje, sam pa je o nastajajoči situaciji pred emigracijo dejal: »V letošnjem letu sem se naučil lekcije, ki mi je bila vsiljena in ki je nikoli ne bom mogel pozabiti. In sicer to, da nisem ne Nmec, ne Evropejec, pravzaprav sem komaj človek (Evropejci imajo raje najslabše ljudi iz svoje rase kot mene), ker sem Jud.« (Florida Center for Instructional Technology 2005a)

### 6.6.2 Anton Webern

Anton Webern<sup>25</sup> (1883-1945) je bil skladatelj in dirigent avstrijskega rodu, ki je bil poleg Albana Berga Schönbergov učenec in predstavnik druge dunajske šole. V glasbenem in kompozicijskem smislu je tesno sledil Schönbergovi atonalnosti in postal eden izmed najbolj

---

<sup>24</sup> Glasbeni primer št. 10: A. Schönberg – Klavirski koncert, op. 42, 1. st. - Andante

<sup>25</sup> Glasbeni primer št. 11: A. Webern – Simfonija, op. 21, 2. st. - Tema in variacije I - VII



gorečih in poznanih zagovornikov dvanajsttonske tehnike komponiranja. Kot nadgradnjo le-te je razvil shematsko organiziranost ključnih glasbenih elementov, kot so višina tona, dinamika, artikulacija in ritem. Ta popolna organizacija je kasneje postala poznana kot totalni serializem. (Wikipedia 2008d)

Webernova glasba je bila v času nacizma zaradi atonalnosti in prijateljevanja s Schönbergom označena za kulturni boljševizem in degenerirano umetnost, zato skladatelj ni podpiral nacistične kulturne politike, vendar se je zaradi patriotske gorečnosti prilagodil režimu. V času vojne je na Dunaju deloval kot urednik in lektor pri različnih založbah, torej mu kljub degenerirani glasbi, ki jo je pisal, ni bilo treba emigrirati. (Wikipedia 2008d)

### **6.6.3 Ernst Krenek**

Ernst Krenek (1900-1991) je bil avstrijski skladatelj, ki danes spada med najbolj plodovite skladatelje 20. stoletja, izredno pa je zanimiv zaradi svoje kompozicijske raznolikosti in mnogostranskosti, saj se v njegovih delih odražajo mnogi stili in kompozicijske tehnike dvajsetega stoletja: pod vplivom B. Bartoka je v svojih zgodnjih delih uporabil disonančne tehnike, pod vplivom študije F. Schubertovih del je v poznih dvajsetih letih prešel v neoromantično obdobje, pod vplivom prijateljevanja z A. Bergom in A. Schönbergom je prevzel dvanajsttonsko in serialno tehniko skladanja, v poznem obdobju pa je postopoma opustil striktno in uveljavljene kompozicijske tehnike ter se posvetil povsem svobodnemu stilu skladanja ter eksperimentiranju z elektronsko glasbo. (Music Academy online 2007) Poleg že omenjenih stilov in tehnik je (v svojem zgodnjem obdobju) pisal tudi v neobaročnem in ekspresionističnem stilu. (Kovačević 1988, 207) Ameriški kritiki so ga zaradi te kompozicijske mnogostranskosti, ki se je razprostirala skozi sedem življenjskih desetletij, imenovali za »one-man history of twentieth-century music«. (Maurer Zenck 2004)

Krenekovo glasbo in članke iz glasbenih publikacij in časopisov so nacisti prepovedali že v začetku tridesetih let (Music Academy online 2007), najbolj pa jih je zmotila njegova opera *Jonny spielt auf*, ki pripoveduje zgodbo o temnopoltem človeku, v kompozicijskem smislu pa je mešanica jazza, spiritualnega in klasičnega, vsebuje pa tudi posebne efekte, kot so hrup prometa, vlaka itd. (Florida Center for Instructional Technology 2005a) Torej je to Krenekovo delo nacistično javnost zmotilo tako po vsebinski (rasistični) kot tudi kompozicijski (avantgardni) plati. Zaradi naraščajočih pritiskov in nesimpatičnosti nacističnemu sistemu je

skladatelj leta 1938 emigriral v ZDA, kjer je ostal do konca svojega življenja in deloval kot profesor in komponist. (Music Academy online 2007)

#### 6.6.4 Paul Hindemith

Paul Hindemith<sup>26</sup> (1895 – 1963) je eden izmed najbolj pomembnih nemških skladateljev svojega časa, ki se je ukvarjal predvsem s pisanjem *uporabne glasbe* (nem. *Gebrauchsmusik*, ang. *utility music*) – glasba, pisana za družbene in politične namene. Študiral je violino, kompozicijo in dirigiranje, v svoji karieri pa se je pojavljal tudi kot solist na violi. Od leta 1927 je predaval kompozicijo na berlinski Visoki šoli za glasbo. (Wikipedia 2008j)

Hindemithova povezava z nacističnim vrhom je zaradi obstoječih nasprotij izredno zapletena. Nekateri, med njimi tudi Goebbels, so njegova zgodnja dela označevali za degenerirana, čeprav sta ga tako javnost kot tudi Hitler smatrala za najboljši primer skladatelja moderne nemške glasbe (ker je pisal tonalno) in odobraval njegovo pedagoško prakso. Pa vendarle je Hindemith do emigracije v Švico leta 1938, ki je bila tudi posledica dejstva, da je bila njegova žena judovskega porekla, zasedal kar nekaj vidnih položajev v takratni nacistični Nemčiji – še vedno je predaval kompozicijo na berlinski Visoki šoli za glasbo in deloval v RMK-ju. Leta 1935 mu je turška vlada ponudila mesto reorganizatorja turškega glasbenega šolstva, vendar obstajajo domneve, da je ta projekt spodbudila nemška nacistična vlada, da bi Hindemitha na nenasilen in tih način izločila iz nemškega javnega glasbenega življenja, s tem pa tudi dosegla propagiranje nemškega pogleda na glasbeno zgodovino in izobraževanje v tujini, katerega se je Hindemith, glede na to, da se je smatral za ambasadorja nemške kulture, pri tem projektu tudi posluževal. Po reorganizaciji turškega glasbenega šolstva je leta 1938 emigriral v Švico, dve leti kasneje pa v ZDA, kjer je deloval kot profesor kompozicije na Yaleu. (Wikipedia 2008j)

#### 6.6.5 Bruno Walter

Bruno Walter (1876-1962) je bil mednarodno uveljavljen dirigent nemškega rodu in judovskega porekla, ki je že pri osemnajstih letih postal asistent dirigenta in priznanega

---

<sup>26</sup> Glasbeni primer št. 12: P. Hindemith – Slikar Mathis, simfonična pesnitev, 1. st - Engelkonzert

skladatelja Gustava Mahlerja<sup>27</sup> v Hamburški operi in do leta 1910 (z Mahlerjevo pomočjo in priporočili) kot gostujoči dirigent že nastopal v Berlinski državni operi (prvič 1900), v Dunajski dvorni operi, kjer je bil Mahlerjev pomočnik, ter v opernih hišah v Pragi, Rimu in Londonski kraljevi operi, kjer je debitiral s slovito Wagnerjevo opero Tristan in Izolda. Do leta 1933 si je Walter, ki se je že leta 1896 preimenoval iz Schlesinger<sup>28</sup> in leta 1911 pridobil avstrijsko državljanstvo, izgradil trdno mednarodno priznanje in kariero. Med pomembnejše dosežke vsekakor spadajo sodelovanja z amsterdamskim orkestrom Koncertgebau, z Newyorško filharmonijo in z milansko La Scala, bil je glasbeni direktor Berlinske mestne opere, Leipzigske opere ter Münchenske opere in tudi tesno sodeloval s Salzburškim festivalom. (Wikipedia 2008č)

Leta 1933 je nacistična vlada Walterja obtožila nearijske interpretacije (še posebej v Wagnerjevih delih) in zato odpovedala vse njegove koncerte. (Florida Center for Instructional Technology 2005a) Walter je razumel, da v Nemčiji ni več varen, zato je emigriral v Avstrijo, kjer je poleg stalnih gostovanj v tujini (Newyorška filharmonija, amsterdamski orkester Koncertgebau), deloval kot gostujoči dirigent in umetniški svetovalec v Dunajski državni operi. Proces Anschlusa ga je leta 1938 prisilil v emigracijo v ZDA, kjer je postal priznan dirigent in glasbeni svetovalec ter dirigiral najboljšim ameriškim orkestrom (Newyorška filharmonija, Čikaški simfonični orkester, Losangeleška filharmonija, Filadelfijski orkester, Simfonični orkester NBC idr.) in deloval v priznanih opernih hišah (Metropolitanska opera). Po koncu druge svetovne vojne se je vrnil na evropske odre in postal pomembna glasbena figura v evropskem prostoru. (Sony BMG Masterworks 2008b) Odlikoval se je kot interpret Mahlerjevih in Mozartovih del. (Kovačević 1988, 421)

### **6.6.6 Otto Klemperer**

Otto Klemperer (1885-1973) je bil eden izmed vodilnih nemških dirigentov (judovskega rodu) svoje generacije, ki se je ukvarjal tudi s kompozicijo. Njegovo najvidnejše mesto pred nacističnim prevzemom oblasti je nedvomno bilo mesto direktorja in šefa dirigenta v Krollovi

---

<sup>27</sup> Walter in Mahler sta ostala močno povezana vse do Mahlerjeve smrti leta 1911, Walter pa je postal odličen interpret njegovih del. (Kovačević 1988, 421)

<sup>28</sup> Walter sam je trdil, da se je preimenoval na zahtevo direktorja Breslauske opere, preden bi nastopil službo šefa dirigenta v tej operni hiši, mnogi viri pa trdijo, da se je preimenoval zaradi skrbi glede prevelikega judovskega prizvoka originalnega priimka. (Wikipedia 2008č)

operi v Berlinu<sup>29</sup>. Leta 1933 je na petdeseti obletnici Wagnerjeve smrti še dirigiral opero Tanhauser, nato pa zaradi naraščajočih napetosti prebегnil v ZDA, kjer je bil v letih od 1933 do 1939 šef dirigent Losangeleške filharmonije, dirigiral pa je tudi Newyorški filharmoniji, Filadelfijskemu orkestru ter sodeloval pri reorganizaciji Pittsburghškega orkestra. Po povratku v Evropo je v letih od 1947 do 1950 najprej deloval v Budimpeški operi<sup>30</sup>, leta 1955 pa je postal šef dirigent Londonske filharmonije. Najbolj se je proslavil kot interpret Mahlerjeve glasbe, čeprav je bil izvrsten tudi v poustvarjanju Beethovnovih, Brahmsovih, Brucknerjevih in drugih del velikih nemških oziroma germanskih skladateljev. (Heyworth 1980)

### **6.6.7 Drugi pomembnejši poustvarjalci degenerirane glasbe, ki so emigrirali iz Nemčije**

Nemčijo so poleg že omenjenih velikih glasbenih osebnosti zapustili tudi: nemški kritik in muzikolog judovskega porekla Adolf Aber, nemški muzikolog in skladatelj Ernst Hermann Meyer, avstrijski skladatelj in muzikolog Paul Pisk, avstrijski skladatelj, dirigent in muzikolog Hans Redlich, nemški muzikolog Manfred Bukofzer, nemški sociolog, filozof, muzikolog in skladatelj delno judovskega porekla Theodor Adorno, glasbeni založnik in muzikolog judovskih korenin Alfred Einstein, nemški skladatelj in dirigent judovskega porekla Paul Ben-Haim (rojen Frankenburger), nemški skladatelj in dirigent judovskih korenin Paul Dessau, nemški skladatelj judovskih korenin Hanns Eisler, ukrajinski čelist judovskih korenin, ki je učil v Berlinu, Emanuel Feuermann, avstrijski skladatelj in pianist Hans Gal, poljski violinist judovskega porekla Szymon Goldberg, nemški skladatelj judovskega porekla Berthold Goldschmidt, ukrajinski dirigent judovskega porekla, ki je deloval v Nemčiji in Avstriji, Jascha Horenstein, nemški kulturni politik in pianist judovskega porekla Leo Kestenberg, češki skladatelj filmske glasbe judovskega porekla Erich Korngold, avstrijski violinist judovskega porekla Fritz Kreisler, avstrijska pevka in igralka (v operetah in muzikalih) Lotte Lenya, nemški dirigent in pianist judovskega porekla Franz Reizenstein, nemški muzikolog Curt Sachs, nemški dirigent Hermann Scherchen, nemški dirigent judovskega porekla William Steinberg, avstrijski dirigent Fritz Stiedry, avstrijski skladatelj klasične in filmske glasbe Ernst Toch, nemški skladatelj (odrske glasbe – operete in muzikala) judovskega porekla Kurt Weill, nemški skladatelj judovskega porekla Stefan Wolpe. (Potter

---

<sup>29</sup> Krollova opera, ki je bila ustanovljena 1927 (ustanovilo jo je prusko Ministrstvo za kulturo), je sicer spadala pod Državno opero, vendar je bila usmerjena v izvajanje sodobnih in novejših del. (Heyworth 1980)

<sup>30</sup> Budimpeško opero je zapustil zaradi restriktivne glasbene politike, ki je bila posledica komunističnega režima. (Heyworth 1980)

2006a), nemški dirigent Erich Kleiber, nemški dirigent Fritz Busch in njegov brat violinist in skladatelj Adolf Busch. Vsi ti in še mnogi drugi glasbeniki, ki niso omenjeni, so zapustili Nemčijo ali zaradi judovskih korenin ali zaradi nestrinjanja z režimom in s politično situacijo, ali pa preprosto zato, ker je bila njihova moderna umetnost opredeljena kot degenerirana.

## **6.7 Nemška jazzovska scena v času nacizma**

V času Weimarske republike je jazz povsem osvojil Nemčijo in celo postal simbol burnih dvajsetih let, vendar so nacionalistični konservativci in desno usmerjeni krogi že v tistem času kazali odpor do te zvrsti glasbe. Po Hitlerjevem prevzemu oblasti se je konflikt glede jazzja še stopnjeval, saj je nacistična vlada spodbujala in kasneje celo zahtevala izkoreninjenje vse tuje glasbe in njenih vplivov iz nemškega glasbenega življenja, torej tudi jazzja, ki je sicer izviral iz ZDA. Vendar pa je čas olimpijskih iger v Berlinu, ko so morala tudi v Nemčiji veljati liberalna načela, doprinesel k še večjemu razmahu swinga in jazzja, zato so morali nacisti v letih 1937 in 1938 ponovno obnoviti prepovedi v zvezi s to zvrstjo glasbe, vendar je le-ta zaradi velike popularnosti (oboževalo jo je civilno prebivalstvo, vojaki in celo mnogi nacistični funkcionarji) v nemškem glasbenem življenju ostala stalno prisotna. (Fackler 2008a)

V začetku 2. svetovne vojne je nacistična vlada uvedla prepoved plesa in bojkot kulturnih dobrin iz t.i. sovražnih držav, oboje pa je vplivalo tudi na jazz. Ne glede na to je le-ta v času nemške hitre vojne (nem. *Blitzkrieg*) doživel takšen vzpon, da je bila njegova prepoved ponovno obnovljena. Po drugi strani pa so v Nemčijo iz okupiranih delov Evrope ali zavezniških držav prihajale tuje jazzovske skupine, ki so služile kot nadomestek za nemške, ki so razpadale zaradi vpoklica glasbenikov v vojsko. Zaradi ekonomskih razlogov je nacistični režim nekaj časa celo dopuščal produkcijo in distribucijo nemških in tudi tujih izdelkov z jazzovsko vsebino (plošče in filmi) ter to zvrst glasbe celo izkoriščal v propagandne namene, razglasitev totalne vojne 18. februarja 1943 pa je s seboj prinesla tudi ponovno prepoved uporabe jazzja ter s tem splošni zaton tovrstne glasbe. (Fackler 2008a)

Nemška jazzovska scena je v nacistični Nemčiji kljub prepovedim jazzja in negativnemu odnosu do njega s strani nacistične politike ter kljub aretaciji nekaterih jazzovskih glasbenikov in privržencev vendarle obstajala, krojili pa so jo profesionalni in amaterski

jazzovski glasbeniki, privrženci swinga in zbiralci plošč. Njen obstoj je bil močno odvisen od nestabilnosti nacistične kulturne politike glede jazzovske glasbe, ki je zelo nihala zaradi že omenjenih ideoloških in ekonomskih razlogov za izrabo jazza. Ta situacija tudi pojasnjuje dejstvo, zakaj nacisti nikoli niso uvedli dokončne prepovedi jazza ali sprejeli zakonodaje, ki bi urejala to kulturno področje. (Fackler 2008a)

## **6.8 Mladinsko swingovsko gibanje** (nem. *Swingjugend* – SJ)

Swing, eden izmed mnogih jazzovskih stilov, ki prav tako izvira iz ZDA, je nastal v tridesetih letih 20. stoletja in je zaradi svoje velike popularnosti močno dvignil interes za jazzovsko glasbo po vsem svetu ter tudi v nacistični Nemčiji. Kljub diskriminaciji jazza v Nemčiji je swing vendarle našel veliko, zelo entuziastično in plesa željno publiko, ki so jo sestavljali predvsem mladi, za katere je swingovska kultura postala način življenja. Ta mladinska navdušenost je hitro prerasla v skrivno mladinsko kulturo, imenovano Swingovska mladina (nem. *Swingjugend* – SJ, ang. *Swing Youth*), ki se je razširila po skoraj vsej zahodni in severni Evropi od Anglije preko Francije, Belgije, Nizozemske, Švice, Avstrije, Češkoslovaške vse do Danske in Švedske. V Nemčiji so obstoj SJ močno zaznamovali prepoved jazzovske glasbe, priprave na vojno in tudi vojne izkušnje njenih pristašev, zato ni presenetljivo, da je to mladinsko gibanje postalo resna politična zadeva. (Fackler 2008b)

V nacistični Nemčiji so se prve skupine SJ pojavile v letih 1935-1936 v Berlinu, Hamburgu in Frankfurtu na Maini. Termin »Swingjugend« sicer izvira iz nacistične nemščine in je služil za izražanje diskriminacije tega gibanja, vendar je kljub temu postal standardni termin. V prvih letih vojne se je članstvo v SJ močno povečalo, gibanje pa je pridobilo tudi močno protestno noto in s tem postalo politični problem. SJ je zavračala nacistično državo predvsem zaradi njene ideologije in uniformnosti, militaristične naravnosti, uporabe avtoritarnega Führerprinzipa<sup>31</sup> (nem. *Führerprinzip*) in zaradi izenačevanja nemške družbe (nem. *Volksgemeinschaft*). Svoj upor so mladi, katerih osebna svoboda je bila zaradi njihovega delovanja močno omejena, izkazovali skozi jazzovsko in swingovsko glasbo, v kateri se je odražala močna volja do življenja ter zahteve po svobodi, samoodločanju, liberalizmu, neodvisnosti in internacionalizmu. (Fackler 2008b)

---

<sup>31</sup> Führerprinzip predpisuje hierarhični sistem družbe in v organizacijah po zgledu vojaške strukture. Tega principa ni uvedel nacistični sistem, temveč ga je prvič uporabil nemški filozof Hermann Graf Keyserling, ki je z njim opredelil svoje mnenje, da so bili nekateri posebej nadarjeni ljudje rojeni za vodenje in vladanje na osnovi socialnega darvinizma. (Megargee 2003)

Za pripadnike SJ je torej poleg njihovega sicer vljudnega, vendar hladnega in zadržanega vedenja ter anglo-ameriškega stila oblačenja najbolj značilen liberalni življenjski stil in v zvezi s tem neupoštevanje policijske ure ter prepovedi v zvezi s plesom in poslušanjem tujih oziroma t.i. sovražnih radijskih postaj ter izogibanje vojaški službi in članstvu v obveznih nacističnih mladinskih organizacijah, kot sta bili HJ in BDM. Zaradi takšnega vedenja je SJ v začetku vojne prišla v še večji konflikt s sistemom. Predanost jazzovski in swingovski kulturi je Swingovsko mladino vodila v diskriminacijo in izolacijo ter zaradi stalnega zatiranja, sankcioniranja in represivnih napadov (zasliševanja, mučenja in aretacije, ki jih je izvajal Gestapo) mnogokrat celo v kriminalnost. Pa vendarle nacisti gibanja SJ niso mogli odpraviti, saj niso imeli nikakršnega sredstva npr. zakona za boj proti le-temu, poleg tega pa SJ tudi ni bila uniformirana in močna organizacija, temveč ohlapno organizirana in neformalna skupina. (Fackler 2008b)

## 7 GLASBA V GETIH IN TABORIŠČIH TER ODNOS DO NJENIH POUSTVARJALCEV

### *On a Sunny Evening*

*On a purple sunshot evening under wideflow'ring chestnut trees,  
upon the thresholdfull of dust  
yesterday the days are all like these trees  
flower forth in beauty,  
lovely too their very wood all gnarled and old,  
that I am half afraid to peer into their crowns of green and gold.  
The sun has made a veil of gold so lovely that my body aches,  
above the heavens shriek with blue  
convinced I've smiled by some mistake.  
The world's a-bloom and wants to smile,  
I want to fly but where, how high? I want to fly.  
If in barbed wire things can bloom, why couldn't I?  
I will not die, I will not die.*

Avtorji: otroci iz Terezina (1944)

(Davidson)

Antisemitizem ima svoje korenine že v srednjem veku, ko ga je z mnogimi protijudovskimi zakoni,<sup>32</sup> ki so temeljili predvsem na verskih razlogih,<sup>33</sup> institucionaliziralo krščanstvo. Do prve asimilacije evropskih Judov je prišlo v času razsvetljenstva in francoske revolucije, vendar pa le-ta po vsej Evropi ni bila enakomerna. Avstrijski cesar Jožef II je leta 1781 z Dekretom o toleranci, ki je omogočil versko svobodo vsem nekatolikom, živečim v Habsburški monarhiji, uvedel politično, družbeno in gospodarsko emancipacijo judovstva, leta 1821 pa je temu asimilacijskemu procesu sledila tudi Prusija. S tem je v germanskem prostoru prenehal veljati zakon, ki je Judom nalagal nošenje posebne javno razpoznavne uniforme, prvič v zgodovini pa jim je bilo omogočeno tudi legalno opravljanje obrti in študij. (Wikipedija 2009) Nemški in avstrijski Judje so se tako povsem asimilirali in se vključili v družbeno okolje ter s tem postali temelj srednjega meščanskega razreda in kulturnega življenja, zato je bil zanje ponoven vzpon antisemitizma še posebej pretresljiv. Na Poljskem pa je proces asimilacije Judov potekal bolj neenakomerno, kar pa je predvsem posledica

---

<sup>32</sup> Krščanski protijudovski zakoni, sprejeti v času srednjega veka: Lateranski koncil, Orleanska sinoda, Toledska sinoda, Ofenska sinoda, Baselski koncil, Narbonska sinoda, Breslavska sinoda idr. (Društvo za zaščito ustave in žrtev cerkve 2004)

<sup>33</sup> Verski razlogi krščanskega sveta za sovražstvo do Judov so: neverovanje Judov v Kristusovo vstajenje, smatranje Judov kot Kristusovih morilcev, poleg tega pa je judovska vera rodila nekakšno središčno krščansko identiteto in s tem poosebljala zavračanje prave krščanske, s čimer pa je krščanskemu svetu predstavljala moteč dejavnik idr. (Rac in drugi 2003)



obstoja večih ortodoksnih skupin, ki so se med seboj razlikovale glede na stopnjo ortodoksnosti. V večjih mestih (npr. v Varšavi in v Krakovu) so se Judje povsem asimilirali in se vključili tako v politično kot tudi v družbeno sfero. V vzhodnem delu Poljske pa je v majhnih mestih s 60 do 70 odstotno judovsko populacijo (ang. *shtetl*, nem. *Städtle*) obstajalo precej ortodokсно usmerjenih judovskih skupnosti, ki so živele povsem svoje življenje, ločeno od katolikov (obstoj judovskih šol, judovskih dobrodelnih organizacij itd.) in zato v takšnem okolju antisemitizma ni bilo težko ponovno obuditi. (Prazmowska 2001)

Leta 1933 se je nestrpnost do Judov v vsej Evropi stopnjevala vzporedno z menjavo oblasti v Nemčiji, v Nürnberških zakonih iz leta 1935 pa je za to državo celo postala predpisana kot norma. Zaplembi judovskih podjetij in druge lastnine je sledila še vsesplošna izključitev Judov iz kulturnega življenja. V skladu z nacističnim konceptom degenerirane glasbe in procesom kulturne germanizacije pa so bila dela vseh judovskih ter tudi nekaterih nemških skladateljev, ki so odsevala narijske vplive, prepovedana. (Bloch in drugi 2006)

## 7.1 Glasba v getih

Termin »geto« (it. *ghetto*) se je prvič pojavil okrog leta 1615 v Benetkah, kjer so oblasti na silo ločile Jude od kristjanov in zanje ustanovile posebno mestno četrt, imenovano *Nova livarna* (it. *Ghetto Nuovo*), vendar so se tovrstne judovske četrti v Evropi pojavljale že v srednjem veku, ker je krščansko prebivalstvo zaradi verskih razlogov (glej opombo 22, str. 57) želelo ostati ločeno od Judov, Breslavška sinoda iz leta 1267 pa je judovske četrti celo opredelila kot Judom edino dovoljeno življenjsko okolje. V času razsvetljenstva je v procesu judovske getoizacije in antisemitizma prišlo do prvega preobrata, kajti razsvetljenstvo je vpeljalo splošno judovsko emancipacijo, ki jo je ob koncu 18. stoletja še dodatno utrdila francoska revolucija in do začetka 20. stoletja so bili geti po vsej Evropi ukinjeni. Obdobje asimilacije je trajalo le do vzpona nacizma, ki je ponovno uvedel getoizacijo in predvsem v vzhodnoevropskih državah – na Poljskem, v Sovjetski zvezi, v Baltskih državah, na Češkoslovaškem, v Romuniji in na Madžarskem ustanovil preko 300 getov. (Pearson 2001)

Vendar pa je bila judovska getoizacija ključnega pomena za ohranitev avtohtone judovske kulture in umetnosti, kajti le-ta se je v času nacizma in 2. svetovne vojne v večjem obsegu ohranila večinoma le v getih, nekaj pa tudi v uglednih meščanskih krogih na Dunaju, v

Berlinu in v Pragi, danes pa je še posebej pomembna za rekonstrukcijo življenja v getih in odporniških gibanjih. (Bloch in drugi 2006)

Getovsko glasbo predstavljajo predvsem vokalne pesmi. Njeni trije glavni nameni so dokumentiranje življenja v getu, ohranjanje tradicije in odmik od realnosti, razkriva pa tudi trpljenje, primarno željo po preživetju ter potrebe po ustvarjanju, petju in tudi smehu, ki je postal katalizator za izražanje sovraštva, grenkobe in jeze do sovražnika. (Florida Center for Instructional Technology 2005b) Besedila pesmi so bila večinoma v jidišu, uglasbene pa so bile najpogosteje na poljske ali ruske ljudske melodije. Prevladovale so balade, satirične pesmi in uglasbene molitve, izvajale pa so se brez ali z inštrumentalno spremljavo (eden ali več inštrumentov, možen je bil tudi ves orkester). (Bloch in drugi 2006) Literatura opredeljuje tri ključne vrste judovskih vokalnih pesmi:

- **Uporniške in partizanske pesmi:** To so pesmi in koračnice s herojskimi sporočili o preživetju in odrešitvi duha. Pesem partizanskega poeta Hirisha Glika z naslovom *Nikoli ne reci, da stopaš po zadnji poti* (jidiš *Zog nit keynmol az du geyst dem letstn veg*) je postala uradna uporniška himna vseh vzhodnoevropskih partizanskih gibanj, dobro pa so jo poznali tudi v vseh koncentracijskih taboriščih. Prevedena je bila v hebrejski, ruski, poljski, romunski, španski, nizozemski in angleški jezik. (Florida Center for Instructional Technology 2005b)

Slika 7.1: Partizanski glasbeniki iz vzhodne Evrope.



Vir: Florida Center for Instructional Technology (2005b).

- **Narodne pesmi:** V tradicionalnih judovskih družinah je glasba vedno igrala veliko in pomembno vlogo, bila je tradicionalni in osrednji element sabata, drugih praznikov in prostega časa. Narodne pesmi so bile v svoji liriki bolj eksplicitne in čustveno izrazne kot ulične. Tematika: obup, nemoč, smrt in maščevanje. (Florida Center for Instructional Technology 2005b)
- **Ulične pesmi:** Tematika: lakota, strah, upanje in želja po svobodi, klic k uporabi itd. Večina uličnih pesmi je bila zaradi velike količine novo nastale lirike in premajhne količine melodij peta na že obstoječe melodije – to je tehnika, znana kot *contra fact*. (Florida Center for Instructional Technology 2005b)

Pomemben simbol glasbene folklorne iz časa holokavsta je pesnik in politični aktivist Shmerke Kaczerginski, ki je leta 1943 pobegnil iz geta Vilna in se pridružil judovskim odporcem. Napisal in zbral je pesmi iz časa med in po vojni. Njegova antologija, imenovana *Pesmi getov in taborišč* (jidiš *Lider fun di getos un lagern*) iz leta 1948 je najboljše zbirka jidiš pesmi iz časa holokavsta. (Bloch in drugi 2006)

## 7.2 Glasba v koncentracijskih taboriščih

Glasbena aktivnost je v koncentracijskih taboriščih v prvi vrsti obstajala na zahtevo nacistov, ki so jo uporabljali kot dodatni instrument pri svojem uničevalnem delovanju, pri poniževanju in dehumaniziranju svojih žrtev, na skrivaj pa so jo gojili tudi zaporniki sami.

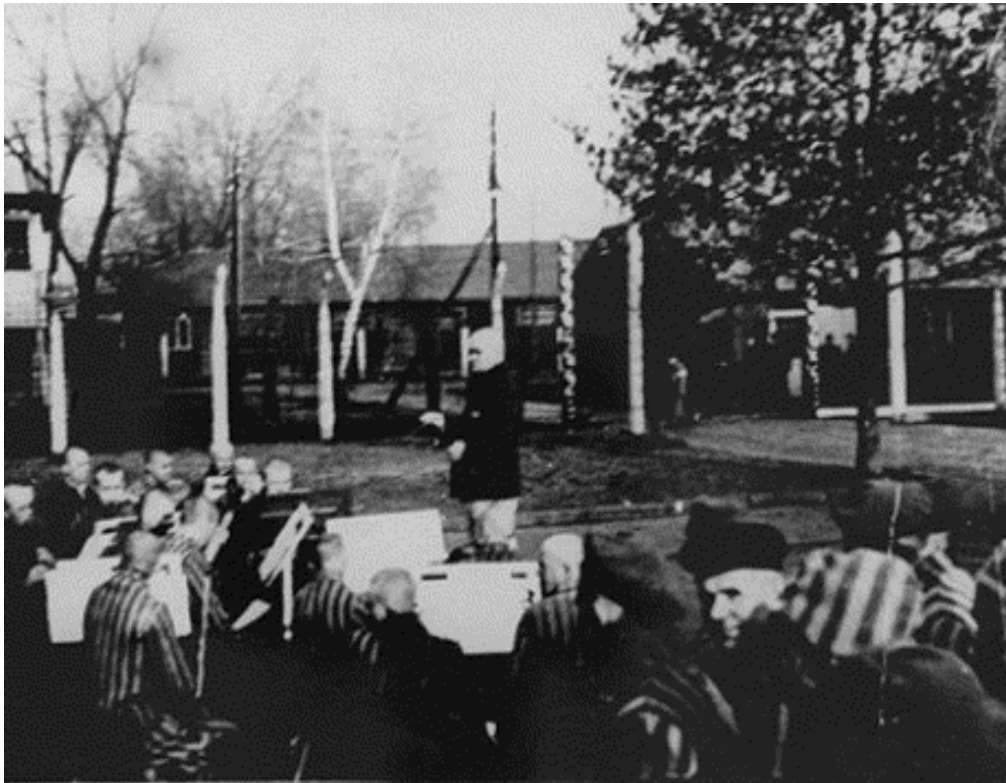
Vsako taborišče je imelo enega ali več orkestrrov (Auschwitz jih je imel celo šest in eden od teh je bil ženski, šteli pa so od 100 do 120 članov), v katerih so zaporniki igrali pod prisilo, nastopali pa so ob najrazličnejših priložnostih: za zabavo in animiranje SS-ovcev, ob prihodu novih zapornikov, ob odhodu zapornikov na ter z dela, ob usmrtitvah, pri katerih je imela glasba funkcijo prekrivanja človeških krikov ter tudi takrat, ko so vozili zapornike v plinske komore in krematorij, med katerimi so bili mnogokrat tudi sorodniki orkestrskih članov. Ob vseh teh priložnostih so morali igrati predvsem koračnice in drugo veselo, živahno in razigrano glasbo, kar je po mnenju mnogih največji dehumanizacijski učinek in najhujša možna zloraba glasbe<sup>34</sup>. (Bloch in drugi 2006) Preživeli Poljak iz Auschwitza, ki se je veliko družil z glasbeniki, August Kowalczyk je pripovedoval kako so »mnogi glasbenikom zavidali,

---

<sup>34</sup> Nacisti so glasbo, natančneje Wagnerjeva dela, vrteli celo ob sežiganju Judov.

vendar to ni prav, kajti tudi oni so trpeli in nemogoče si je predstavljati njihovo duševno stanje, saj so bili medtem, ko so sedeli zunaj in igrali, prisiljeni gledati vse grozote, ki so se dogajale okrog njih. To je bil še en primer izrabe glasbe kot dehumanizacijskega orodja, ki je bilo usmerjeno proti izvajalcem samim.« (Holocaust – A Music Memorial Film from Auschwitz 2005)

Slika 7. 2: Zaporniški orkester izvaja nedeljski koncert za SS-ovce v Auschwitzu leta 1941. Dirigent: Franciszek Nierychlo.



Vir: Florida Center for Instructional Technology (2005c).

Glasba je izmučene, sestradane in zasužnjene ljudi na nek način bodrila in krepila, po drugi strani pa so jo mnogi dojemali kot žalitev in iluzijo. Za zapornike, ki so igrali v orkestrih, je bilo le-to odrešilnega pomena, saj jih je mnogokrat rešilo pred takojšnjo usmrtitvijo. Članstvo v orkestru so člani dojemali kot raj z ugodnostmi in privilegiji, vendar pa preživetje ni bilo zagotovljeno, zato so morali ves čas paziti na svoje vedenje, biti ubogljivi in se kazati v najboljši luči. V bistvu pa so preživeli le zato, ker so koristili sistemu. (Bloch in drugi 2006)

Slika 7. 3: Zaporniški orkester v koncentracijskem taborišču Buchenwald.



Vir: Florida Center for Instructional Technology (2005č).

Slika 7. 4: Zaporniški orkester v taborišču Janowska v Lvovu na Poljskem leta 1943.



Vir: Florida Center for Instructional Technology (2005d).

Judovski glasbeniki, ki so preživeli genocid v Auschwitzu, kjer so delovali kot člani v orkestrih, pripovedujejo, kako so se mnogokrat počutili krive zaradi svojega glasbenega udejevanja v času in prostoru zaslužnjevanja, poniževanja in izvajanja genocida. Harmonikar Michel Assael je pripovedoval: »Nikoli ne bom pozabil joka in kričanja mladih deklet, ki so jih peljali v krematorij in one so to vedele, mi pa smo tačas preprosto igrali glasbo in jih nemočno opazovali. Tisti trenutek sem se vprašal, kaj počnemo in zakaj igramo ravno tedaj.« Pevka Eva Adam pa se je spominjala: »Mnogokrat sem morala peti ob prihodu

novih zapornikov, in sicer veselo in poskočno glasbo, da bi novi prišleki mislili, da v taborišču vendarle ne more biti tako slabo, čeprav sem vedela, da bodo čez pol ure morda že usmrčeni. Mnogokrat sem se spraševala, kako sem mogla to početi.« (Holocaust – A Music Memorial Film from Auschwitz 2005)

Glasbenike je obremenjevalo tudi vprašanje o moralnem aspektu svojega delovanja, vendar so se vedno zavedali, da nimajo možnosti izbirati in da je povsem človeško in naravno slediti primarni želji po preživetju, kar jim je glasbeno udejstvovanje vsaj deloma omogočalo. Omenjeno dilemo je v dokumentarnem filmu Holocaust – A Music Memorial Film from Auschwitz s svojega vidika opisala tudi čelistka Anita Lasker-Wallfisch:

*Ljudje so mi velikokrat govorili, da se jim zdi glasbeno ustvarjanje v koncentracijskem taborišču neprimerno in grozno ter me spraševali, kako sem mogla igrati. Vendar v takšnih razmerah ne sprašuješ, kaj lahko in česa ne. Si zaprt v taborišču, dobiš inštrument in igraš, in povsem idealistično je pričakovati, da bi kdorkoli dejal: »Oprostite, ampak tukaj ne bom igral inštrumenta in se ne bom glasbeno udeještoval.«. Kajti konec koncev vsak želi le preživeti. Nismo imeli dosti časa, da bi razmišljali o moralnem aspektu igranja glasbe v koncentracijskem taborišču. Ne zdi se mi, da je bilo naše ravnanje nemoralno, nemoralni so bili Nemci in ne mi.*

Druga karakteristika taborišč z vidika glasbe pa je bilo obvezno skupinsko petje. Zaporniki so bili mnogokrat dolge ure prisiljeni stati v vseh vremenskih pogojih in peti himne (vsako taborišče je namreč imelo svojo himno) in antisemitske pesmi, napisane prav zanje, npr. pesem z naslovom *O ti moj Jeruzalem* (nem. *O du mein Jerusalem*). V Auschwitzu so morali zaporniki peti tudi ob branju seznamov in klicanju v plinske komore. (Bloch in drugi 2006)

Skrivna kulturna aktivnost je bila prepovedana in kaznovana z usmrtitvijo. Pa vendarle so zaporniki kljub nevarnosti na skrivaj organizirali komorne skupine, peli in komponirali ter organizirali koncerte v zaporniških barakah praktično v vseh taboriščih. Glasbeno ustvarjanje jih je povezovalo in krepilo solidarnost med njimi, bilo pa je tudi način za pobeg iz realnosti in najpomembnejše – oblika upora. (Bloch in drugi 2006)

Medtem ko se je glavnina judovske glasbene aktivnosti, ki vključuje opero, simfonične in zborovske koncerte, odvijala predvsem v večjih poljskih in litvanskih getih (npr. varšavski,

krakovski ter v mestih Łódz, Vilna in Kovno), pa se je kompozicij iz tega časa ohranilo le malo. Zaradi predhodnega izvajanja so se ohranila dela skladateljev, kot sta npr David Biegelman (1887–1945) iz geta v mestu Łódz, in Vladimir (Wolf) Durmashkin (1914–1944) iz geta v mestu Vilna, sicer pa izgub v judovski in poljski glasbi v času nemške okupacije in nacistične genocidne politike praktično ni mogoče opredeliti. Najbolj jedrnat popis usmrčenih judovskih komponistov bi poleg Durmashkina in Biegelmana zavzemal še naslednje: Dawid Ajzensztadt (1890–1942); Zygmunt Bia‘ostocki (u 1942); Mordecai Gebirtig (1877–1942); Israel Glatstein (1894–1942); Jakub Glatstein (1895–1942); Józef Koffler (1896–1943); Joachim Mendelson (1897–1943); Marian Neuteich (1906–1943); Nochem Shternheim (1879–1942); Izrael Szajewicz (1910–1941). Vsi omenjeni so s svojim delom doprinesli h klasični, zabavni, zborovski, filmski, gledališki in ljudski glasbi. (Bloch in drugi 2006)

### **7.3 Glasbeno ustvarjanje v Terezinu**

Najbolj pestro glasbeno in kulturno življenje nasploh se je odvijalo v getu oziroma tranzitnem koncentracijskem taborišču Terezin, tako v kompozicijskem kot tudi v izvedbenem smislu. To taborišče na Češkem je bilo uporabljeno kot modelni geto v propagandne namene za prikrivanje nacistične genocidne politike ter prepričevanje Mednarodnega Rdečega križa in svetovne javnosti o tem, da nacisti Jude po vsej Evropi zapirajo v geta zato, da jih varujejo pred nevarnostmi vojne<sup>35</sup>. Zato je bilo med zaporniki mnogo uglednih judovskih intelektualcev in umetnikov ter ljudi, starejših od 65 let. (Misicka 2002a) In zato je bilo vodenje geta in vsa pripadajoča administracija navidezno v rokah zapornikov, natančneje v domeni judovskega sveta starešin, vendar so njegovi člani kmalu spoznali, da so le orodje v rokah SS-ovcev. Pa vendarle je obstajala ena stvar, o kateri je moral judovski svet starešin dejansko odločati sam, in sicer je moral povsem avtonomno izbirati in oblikovati sezname zapornikov za transport v uničevalna taborišča. To pa le potrjuje dejstvo, da nacistična ironija res ni poznala meja. (Misicka 2002b)

Dejansko je bil Terezin tranzitno koncentracijsko taborišče, v katerem je bilo med novembrom 1941 in majem 1945 zaprtih 139.654 ljudi večinoma judovskega porekla, odraslih in otrok. 33.430 jih je bilo usmrčenih tam, 86.934, od tega 15.000 otrok, pa jih je bilo

---

<sup>35</sup> S tem so nacisti med civilnim prebivalstvom tudi spodbujali porast antisemitske miselnosti, saj so ljudje nastalo situacijo razumeli, kot da so Judje privilegirani, medtem ko se morajo oni, ki živijo izven getov, sami spopadati z vsakdanjimi nevarnostmi vojne. (Misicka 2002a)

transportiranih v uničevalna taborišča na vzhodu, od katerih jih je preživel le 3097. Ob osvoboditvi taborišča je bilo osvobojenih le 16.832 ljudi. (Misicka 2002c) Med preživeli iz Terezina sta bila tudi basist Karel Berman in koncertna pianistka Edith Kraus.

Terezin je bil edinstven v tem, da so zaporniki uživali svobodo kulturnega življenja, ki je bilo v drugih taboriščih po vsej okupirani Evropi prepovedano. Sicer je bilo umetniško ustvarjanje sprva prepovedano tudi v Terezinu in je obstajalo le naskrivaj, vendar so se nacisti leta 1942 zavedli njegove propagandne vrednosti in moči in zato še isto leto ustanovili Urad za organizacijo prostočasnih aktivnosti (nem. *Freizeitgestaltung*), preko katerega so spodbujali glasbene in druge kulturne aktivnosti, sicer pa je le-ta omogočal tudi planiranje vaj in koncertov, oblikovanje programov, tiskanje plakatov, pisanje in izdajanje glasbenih kritik ter pridobivanje knjig, partitur in tudi inštrumentov, ki jih je na začetku močno primanjkovalo. Vodenje omenjenega urada je bilo v celoti v rokah zapornikov, cenzuro pa so še vedno izvajali SS-ovci. Kulturno aktivnost so nacisti nenazadnje dopustili tudi zato, da bi se zaporniki z nečim zamotili in ne bi razmišljali o uporu. (Misicka 2002č)

Tako so se začeli razvijati solisti, komorne skupine, še posebej godalni kvarteti, orkestri ter zbori, redno so se odvijali recitali, koncerti klasične in lahke (jazz) glasbe, oratoriji, kabareti in celo opere. Dva še posebej ambiciozna poskusa s strani dirigenta Rafaela Schacterja sta bili izvedbi Smetanove *Prodane neveste* in Verdijevega *Rekviema*, ki prikazujeta odločnost človeškega duha o zmagi nad izkoriščanjem. Kljub temu, da mnogi zaporniki niso bili v primernem psihičnem ali fizičnem stanju za izvajanje in za skrb glede glasbenih aktivnosti, so bile izvedbe zelo popularne, programi pa mnogokrat ponovljeni. (Bloch in drugi: 2006)

Glasbeniki, ki so bili zaposleni v okviru Urada za organizacijo prostočasnih dejavnosti, so bili oproščeni opravljanja fizičnega dela in so se lahko povsem posvetili glasbi, za katero so imeli mnogi v Terezinu celo več časa, kakor pa v času pred deportacijo. Še posebej mlajši glasbeniki so čas izkoristili za dolge ure vadenja in pripravljanja izredno zahtevnih programov. Možnosti za sodelovanje, koncertiranje in tudi poučevanje, ki je bilo uradno sicer prepovedno, a so zaporniki že našli način (npr. skozi igro), da so svoje znanje prenašali na mlajše generacije, so bile, glede na to, da je bilo med glasbeniki mnogo profesionalnih in prvorazrednih umetnikov, odlične, pa vendarle ta percepcija življenja v Terezinu zdrži le v najbolj preprosti teoriji, ki ne vključuje dejstev, kot so dejanska namembnost Terezina, omejenost zmožnosti in talentov zaradi slabih življenjskih razmer in negativnih psihičnih



vplivov preganjanja in nasilne deportacije, vpliv situacije in razmer na motivacijo za umetniško ustvarjanje, in še mnogih drugih. (Misicka 2002č)

Glasbenike je namesto razdiralne tekmovalnosti povezovala močna solidarnost. Starejši instrumentalisti so prostor odstopali mlajšim, komponisti so med seboj sodelovali in se učili drug od drugega in ravno tako so med seboj tesno sodelovale tudi narodnostno različne judovske skupine – nemška, češka, danska in druge. Sicer so med njimi obstajale razlike, vendar le-te nikoli niso prerasle v sovražnost. (Misicka 2002č)

Bogato glasbeno življenje v Terezinu je skupaj z drugimi umetnostmi kljub razsajanju mnogih bolezni in lakote ter stalni prisotnosti smrti in socialnih napetosti ohranilo nivo duhovnosti, kulture in človeških vrednot. Čeprav ne moremo govoriti o »terezinskem stilu«, določni elementi jasno pričajo o nenormalni situaciji, v kateri je glasba nastala, poznavalci pa v njej lahko prepoznajo jasne simbole, ki kažejo na realnost tistega prostora in časa ter tudi elemente, predvsem prepoznavne kompozicijske vplive Schönberga, Stravinskega, Janačka in drugih skladateljev tistega časa, ki jo povezujejo z družbenimi in kulturnim okolji, v katerih so zaporniki (komponisti) živeli pred deportacijo. (Bloch in drugi 2006)

Življenje v Terezinu je bilo torej, tako kot v vseh drugih getih in taboriščih, izredno grozno, strašno, boleče, tudi spletkarsko in vedno vznemirljivo izkustvo, vendar je nekatere močno obogatilo in zato je po eni strani tudi vredno spominjanja. Primer je skladatelj Viktor Ullmann, ki je izjavil, da v času življenja v Terezinu v svojem glasbenem delovanju ni bil omejen, temveč se je njegova glasbena ustvarjalnost celo dvignila in izboljšala. (Bloch in drugi 2006)

V 80ih in 90ih letih so bila dela, nastala v Terezinu, skupaj s predvojnimi deli Ullmanna, Haasa, Krása in Kleina ter z deli drugih degeneriranih skladateljev, raziskana, objavljena in najvažneje, postala so javno priznana in vključena v koncertne repertoarje. Če do tega ne bi prišlo, bi velik del glasbe 20. stoletja, še posebej češke glasbe, katere ustvarjalci so bili brutalno zatrti, izginil v pozabo. (Bloch in drugi 2006)

## 7.4 Terezinska glasba in njeni ustvarjalci

Med skladatelji, ki so bili zaprti v Terezinu, je bilo pet še posebej dejavnih: Viktor Ullmann<sup>36</sup>, Pavel Haas<sup>37</sup>, Hans Krása<sup>38</sup>, Karel Ancerl in Gideon Klein. Posebno Ullmann je ustvaril bogat opus del, saj se je lahko zaradi dovoljenja uprave taborišča povsem posvetil glasbi. Organiziral je koncerte, pisal članke in kritike, lektoriral in komponiral. (Bloch in drugi 2006)

Vendar pa terezinski skladatelji niso ustvarjali le resne in lahke glasbe, temveč tudi mnogo priredb originalnih ljudskih pesmi v hebrejščini, jidišu, češčini, slovaščini in drugih jezikih za zborovsko izvajanje, napisanih pa je bilo tudi mnogo specifičnih judovskih del, ki vključujejo liturgične tekste. (Bloch in drugi 2006)

Izmed terezinskih del sta dve še posebej omembe vredni. Prvo je operna alegorija o Tretjem rajhu z naslovom *Cesar iz Atlantide* (nem. *Der Kaiser von Atlantis*) skladatelja Viktorja Ullmanna, ki je najbolj znano delo, napisano v Terezinu. Tematsko izhodišče predstavljajo grozote, ki so se dogajale v koncentracijskih taboriščih. V operi nastopa sedem oseb: Imperator, ki simbolizira Hitlerja, Zvočnik, ki simbolizira propagandnega ministra Goebbelsa, deklica s tolkali, ki predstavlja maršala Göringa, mlado dekle in vojak, ki predstavljata človeški figuri v središču kaosa – vojne ter Smrt in Pavliha. Orkestrirana je za manjši komorni orkester, sestavljen iz treh pihal (klarinet, oboa in saksofon), godalnega kvarteta, trobente, nekaj tolkal, alta, banja in klaviatur. Najbolj zanimiv pa je izredno simboličen libreto, ki pripoveduje o Imperatorjevem popolnem prevzemu oblasti in podreditvi ozemlja, vendar njegovo vladanje na zemlji ogrozi Smrt, ki začne stavkati. Ta stavka je rezultat njene odločitve, da ne želi več delati v korist vojne in lakote, temveč se celo postavi na stran nesrečnih ljudi in se odloči, da bo naravni potek stvari sprejela šele takrat, ko bo Imperator sprejel svojo lastno smrt. Opera je bila prvič izvedena šele po vojni. (Florida Center for Instructional Technology 2005b)

Drugo še posebej omembe vredno delo pa je terezinska različica otroške opere (muzikala) *Lajnar Brundibar* (ang. *Brundibar, The Organ Grinder*) skladatelja Hansa Krása, ki je bila izvedena več kot petdesetkrat in je ena izmed najbolj popularnih terezinskih del. Sicer jo je

---

<sup>36</sup> Glasbeni primer št. 13: V. Ullmann – Tri pesmi iz zbirke Šest sonetov - Živim, umrem

<sup>37</sup> Glasbeni primer št. 14: P. Haas – Štiri pesmi na pesmi iz zbirke Kitjaska poezija - Neprespana noč

<sup>38</sup> Glasbeni primer št. 15: H. Krása – Tri pesmi na poezijo Arturja Rimbauda - Prijatelji

skladatelj napisal že leta 1938, vendar so jo prvi uprizorili šele otroci iz Terezina. Prvič so jo uprizorili za sojetnike, poleti 1944 pa so jo nacisti zaradi propagandne vrednosti na ogled za delegacijo Mednarodnega Rdečega križa postavili še v bližnje gledališče. Publika je bila navdušena, cela otroška zasedba pa je bila kmalu po uprizoritvi deportirana v Auschwitz, kjer so bili usmrčeni v plinskih komorah. (Florida Center for Instructional Technology 2005b)

Zgodba z izredno simboličnim pomenom o tem, kako dobro lahko premaga zlo, pripoveduje o dveh otrocih s podeželja, ki jima nekega dne zbolí mati in ker ji zdravnik kot zdravilo predpiše mleko, se otroka odpravita v mesto, kjer na ulici pojeta za denar, da bi ga sploh lahko kupila. Takrat v zgodbo vstopi lajnar Brundibar, ki sicer sovraži otroke. Ker se ne strinja s tem, da bi z njima delil ulično pozornost in zaslužek, jima ukrade prislužen denar in ju odpelje stran. Vendar pa otrokoma na pomoč priskočijo pojoči maček, pes in ptiček, ki spodbudijo vaše otroke, da se odpravijo v mesto in pojejo v zboru, da bi zaslužili dovolj denarja za mleko. Ko zberejo denar, jim ga hoče Brundibar vzeti, vendar ga otroci skupaj porazijo in preženejo. In ravno v tem skupinskem uporu in zmagi je močna simbolika dela, ki jo je mogoče projicirati na situacijo nacizma in 2. svetovne vojne – posameznik ne more premagati diktatorja, lahko pa ga premaga skupina dobrih ljudi, ki jih združujeta solidarnost in skupni cilj. Izpoved preživele iz Terezina, ki je v operi igrala mačko in je nastopila tudi takrat, ko je bila uprizorjena za delegacijo Mednarodnega Rdečega križa, priča o tem, kako so na odru nastopajoči otroci pozabili na lakoto in na vse težave, s katerimi so se morali spopadati že kot otroci. Brudibar je simboliziral Hitlerja, zato so z velikim zanosom peli in zelo radi večkrat ponovili zadnjo pesem, imenovano *Pesem o zmagi* (ang. *Victory Song*), ki, kot že omenjeno, govori o porazu Brundibarja in ker so peli v češčini, nacisti niso mogli razumeti vsebine in simbolike, ki je bila v njej. (NPR 2005) Opero so nacisti uporabili tudi v svojem propagandnem filmu z naslovom *Vodja Judom podari mesto* (nem. *Der Fuehrer Schenkt den Juden eine Stadt*), posnetem leta 1944 v Terezinu, prvič pa je bil prikazan šele leta 1988 v Izraelu. (Florida Center for Instructional Technology 2005b)

## **7.5 Pojav jazzovske glasbe v koncentracijskih taboriščih**

Jazzovska glasba je bila s strani nacističnega sistema opredeljena kot degenerirana ter zaradi svojega ameriškega izvora in s tem rasne nečistosti prepovedana, vendar izpovedi ljudi, ki so preživeli holokavst, pričajo o tem, da se je tovrstna glasba kljub vsem prepovedim in nevarnostim izvajala v mnogih nacističnih taboriščih in poljskih getih (varšavski ter v mestih

Lodz in Vilna) ter celo v internacijskih taboriščih za mlade ter delavnih taboriščih, kjer so bili zaprti pripadniki gibanja SJ, ki so bili deportirani zato, ker so bili definirani kot politični nasprotniki. Na prestrašene zapornike v koncentracijskih taboriščih je tovrstna kultura vplivala predvsem zelo pozitivno, saj jih je pomirjala in jim dvigala moralo, zato so bili za tovrstne glasbene dogodke celo hvaležni. Koncerti so bili mnogokrat planirani vnaprej, vendar so se dogajali tudi spontano, in sicer takrat, ko ni bilo nevarnosti, da bi jih odkrili SS-ovci, ki so se včasih zaradi potrebe po razvedrilu celo pojavili v občinstvu. (Fackler 2008a)

Lep primer jazzovske dejavnosti v koncentracijskem taborišču je obstoj buchenwaldskega big banda *Ritem* (ang. *Rhythm*). V koncentracijskem taborišču Buchenwald so sicer že leta 1939 želeli ustanoviti jazzovsko skupino, vendar jim je to uspelo šele štiri leta kasneje s podporo Mednarodnega taboriščnega komiteja zapornikov (ang. *International Camp Committee of inmates*), ki je kot organizacija imel avtoriteto, da je politično najbolj aktivne zapornike postavil na ključna mesta v taboriščni administraciji. Tako je Herbertu Weidlichu, zaporniku, ki je deloval v administraciji, ta pozicija omogočala, da je lahko vse člane jazzovskega orkestra *Ritem* vključil v na novo ustanovljeno delavno skupino za »zaščito transporta« in jim s tem omogočil dovolj časa za vaje, ki so se odvijale naskrivaj v času, ki je bil sicer uradno predviden za delo. S tem so se glasbeniki izognili tudi težkemu fizičnemu delu. In nenazadnje je upravljanje transportov iz Buchenwalda v ostala taborišča zagotavljalo stalno oskrbo big banda tako z materialnimi sredstvi kot tudi z glasbeniki. Postopoma se je *Ritem* razvil v mednarodni big band, katerega člani so bili tako amaterji kot tudi profesionalci. Starejši zaporniki, ki so sprva zavračali »buržoazni« jazz, so kasneje priznali, da so ti koncerti služili tako za krepitev morale zapornikov kot tudi za prikrivanje ilegalnih srečanj taboriščnega komiteja. Koncerti so se odvijali v posebnih barakah, v primeru dovoljenja s strani SS-ovcev pa tudi na zabavnih večerih v filmski baraki. S prihodom novih glasbenikov v taborišče in njihovim vstopom v big band pa so se zaporniki seznanili tudi z najnovejšim stilističnim razvojem jazzovske glasbe. (Fackler 2008a)

V Terezinu pa so se koncerti jazzovske glasbe odvijali redno in celo brez nasprotovanja SS-ovcev. Jazzovski glasbeniki in plesalci so skupaj pripravljali kabaretne predstave, ki so jih javno izvajali v taboriščni kavarni, ustanovili pa so tudi mnogo jazzovskih zasedb, med katerimi je bil najbolj priznan ansambel z imenom *Getovski swingerji* (ang. *Ghetto-Swingers*), ki je nastal iz češkega amaterskega jazzovskega ansambla pod vodstvom pianista Martina Romana in se kasneje celo razvil v big band. Njihovo glasbo so starejši zaporniki večinoma

zavračali, medtem ko so jo mladi oboževali in dojemali kot senzacijo. Omenjena zasedba je bila v taborišču zelo popularna, nastopila pa je tudi v že omenjenem propagandnem filmu o Terezinu, vendar so bili kasneje vsi njeni člani kljub vsem omenjenim »uspehom« deportirani v Auschwitz, kjer je bila večina umorjenih, tisti, ki pa so preživel, so sicer postali glasbeni sužnji (preživel so le zato, ker jih je sistem potreboval), vendar so hitro začeli iskati način za oblikovanje novega big banda. Kljub temu je zaradi deportacije iz Auschwitza v satelitsko taborišče Dachau holokavst preživelo le nekaj članov *Getovskih swingerjev*. (Fackler 2008a)

Funkcija jazz in z njim povezane glasbe se je od taborišča do taborišča razlikovala, odvisna pa je bila predvsem od situacije v taborišču in tipa le-tega. Po eni strani je predstavljala pomemben del ilegalne ali tolerirane taboriščne kulture, po drugi pa je bila učinkovito propagandno sredstvo ter tudi razvedrilo za SS-ovce, ki se sicer niso kaj dosti obremenjevali z glasbeno politiko nacističnega sistema, zato situacije kot npr. ta, ko je SS-ovski vodja Percy Broad v Auschwitzu na nekem jam-sessionu nastopil skupaj s skupino nizozemskih jazzovskih glasbenikov, ne presenečajo. Zaradi takšnih situacij in odnosa je sicer prepovedani jazz v takšnem okolju, kot so bila koncentracijska taborišča, sploh lahko preživel. (Fackler 2008a)

## 8 GLASBA V INSTITUCIJAH

Nacistični režim se je ves čas obstoja zavzemal za oživitev in koordinacijo glasbene prakse v institucijah, kot so šola, cerkev in družina, ki je v tistem času veljala za najmanjšo in temeljno celico nemškega političnega telesa ter nosilko primarne socializacije v nacistični družbi, kajti po nacistični ideologiji naj bi se vsak posameznik že v družini naučil, kako se umestiti v nacistično skupnost in prispevati čim več za njen skupni cilj. Vendar v realnosti družina ni nikoli prevzela te nacistične vloge, temveč je še naprej opravljala skozi zgodovino utemeljene in osvojene vzgojne funkcije, zaradi česar je mnogokrat prišla navzkriž s tekmovalno nastrojenimi nacističnimi gibanji in združbami, ki so se ukvarjale s področjem (nacistične) vzgoje in izobraževanja, npr. s Hitlerjevo mladino. (Kater 1997, 130)

### 8.1 Uporaba glasbene prakse doma (nem. *Hausmusik*)

Termin »Hausmusik« (slov. *hišna glasba*), ki v splošnem pomeni izvajanje glasbene prakse na domu, ni nacistična iznajdba, ampak ima svoj izvor že v 18. in 19. stoletju, ko je glasbeno izvajanje zaradi večje dostopnosti notnega materiala in inštrumentov, ki so postali cenejši, ljudem (natančneje meščanstvu), ki so bili glasbeno izobraženi in so se z glasbo ukvarjali zgolj ljubiteljsko, postalo dosti bolj dostopno, zato so lahko razna, predvsem komorna glasbena dela skladateljev, kot so bili Beethoven, Mozart in drugi veliki germanski skladatelji, izvajali kar na domu. (Kater 1997, 131)

Upad interesa za *Hausmusik*, ki je zaznamovala konec 19. stoletja in se zavlekla vse do poznih dvajsetih let 20. stoletja, je bil posledica naraščajoče obsedenosti javnosti s koncerti v koncertnih dvoranah in vzpona nemškega mladinskega gibanja, ki je nasprotovalo vsemu, kar je bilo značilno za buržoazijo, torej tudi *Hausmusik* dejavnosti. Vendar je ravno zgodnje mladinsko gibanje, s prirejanjem glasbenih dogodkov na prostem, ki so vključevali določene elemente te dejavnosti, le-to ponovno obudilo in leta 1932 organiziralo prvi *Hausmusik* festival, imenovan *Dan nemške Hausmusik* (nem. *Tag der deutschen Hausmusik*), ki pa je za omenjeno dejavnost uvedel povsem nove lastnosti in s tem zavrgel stare: odvijali so se na prostem (torej ne v hišah), bili so predvsem pevsko obarvani (torej ne inštrumentalno), glasbeni inštrumenti, ki so se uporabljali, pa niso bili več tipično buržoazni, npr. flavta, violončelo in klavir, temveč lažje dostopni, cenejši in prenosni inštrumenti kot npr. kitara. Na

ta način je mladinsko gibanje želelo očistiti domačo glasbeno prakso buržoaznega simbolizma, ki se je držal do tedaj. (Kater 1997, 131)

Leta 1933 so nacisti nemudoma podprli festival *Dan nemške Hausmusik* in celo uvedli njegovo vsakoletno prirejanje ter za njegovo obogatitev določili tematsko usmeritev, in sicer so se vsako leto na njem izvajala dela le enega velikega nemškega skladatelja. Tako je bil omenjeni festival leta 1940 posvečen Schubertu, leta 1941 Mozartu, leta 1942 Bachu, leta 1943 Maxu Regerju in leto kasneje Brahmsu. (Kater 1997, 131)

Mnogo razlogov je, zaradi katerih je Hitlerjev režim podpiral *Hausmusik* dejavnost, najbolj vidni pa so vsekakor ekonomski, saj so s spodbujanjem tovrstne dejavnosti nacisti želeli doseči izboljšanje stanja manufaktur, ki so se ukvarjale z izdelavo inštrumentov, še posebej klavirjev. Te so se namreč zaradi nezanimanja javnosti za nakup inštrumentov, splošne ekonomske krize, ki je bila v času vzpostavitve novega sistema še vedno prisotna in uveljavitve zvočnega filma, zaradi katerega živa glasba v kinu ni bila več potrebna, znašle na robu bankrota. Še en pomembnejši ekonomski razlog za to, da je režim podpiral omenjeno dejavnost, pa je bila želja po pomoči privatnim glasbenim učiteljem, ki so se zaradi pomanjkanja povpraševanja po privatnih urah (ljudje namreč zaradi ekonomske krize niso imeli denarja za privatno glasbeno izobraževanje, niti za nakup inštrumenta) znašli v ekonomski stiski, mnogi od njih pa so bili tudi brezposelni. (Kater 1997, 132)

Nacisti so torej podpirali *Hausmusik* dejavnost, vendar so zahtevali, da njeni poustvarjalci ne presežejo amaterske glasbene ravni, saj je bilo, glede na to, da je ta glasbena praksa imela močan politični potencial, z njimi dosti lažje manipulirati, tako glasbeno kot tudi ideološko. (Kater 1997, 133)

V okviru omenjene dejavnosti, ki je sicer spadala pod RMK, dogodke pa je večinoma pripravljala Hitlerjeva mladina, ali redkeje šole, so se izvajala le dela velikih nemških skladateljev kot npr. Mozarta, Beethovna, Schuberta, Brahmsa, Schumanna idr. ter mlajših, takrat živečih nemških skladateljev, ki so uživali nacistično podporo, npr. Bruna Stürmerja in Ernsta Peppinga, ki sta danes sicer praktično povsem neznana. Na ta način je režim javnosti želel demonstrirati, kakšna glasba naj bi se »uporabljala« (oziroma kakšno glasbo je dovoljeno uporabljati). (Kater 1997, 133)

Interes javnosti in politike za *Hausmusik* je upadel leta 1939 vzporedno z začetkom vojne iz dveh ključnih razlogov. Prvi se nanaša na izpolnjene cilje, katerim je ta dejavnost služila npr. izboljšanje položaja glasbene industrije in propagiranje vrednosti družine v družbi. Drugi razlog pa je, da so bili njeni glavni zagovorniki – mladi iz šol, univerz in Hitlerjeve mladine, vpoklicani v vojsko in zato se je baza ljudi, ki so se ukvarjali s to prakso, močno skrčila. Pa vendarle le-ta zaradi svoje visoke propagandne vrednosti ni povsem izginila iz javnega kulturnega življenja, temveč so se tovrstni dogodki še naprej odvijali, v okviru te aktivnosti pa so bila dovoljena tudi tekmovanja, katerih sponzorji so bile visoke politične osebnosti kot npr. SS-ovski voditelji, ki so na ta način uveljavljali in krepili svoj totalitarni vpliv. (Kater 1997, 134)

## **8.2 Uporaba in pomen glasbe v šoli**

Glasba je imela v nacistični vzgoji in izobraževanju zelo velik pomen in je predstavljala enega izmed temeljnih vzgojno-izobraževalnih instrumentov, vendar v konvencionalnem šolskem sistemu ni našla primerne podlage, da bi dosegla svoj namen – vcepiti in okrepiti nacistično ideologijo v mladini. V primerjavi z nacističnimi organizacijami, kot je bila npr. Hitlerjeva mladina, je konvencionalni šolski sistem, ki je bil še vedno tradicionalno organiziran in je zavračal nacistične šolske reforme, v nacistični vzgoji močno zaostajal praktično v vseh pogledih. Na področju glasbenega pouka je velik problem predstavljalo pomanjkanje strokovno usposobljenega glasbenega kadra tako v osnovnih kot tudi v srednjih šolah ter vrednotenje glasbenega pouka, ki je skupaj s tehničnimi predmeti (npr. risanje in šivanje) spadal med predmete sekundarnega pomena, šolarjem pa je nudil le skupinsko petje, najbolj osnovno glasbeno teorijo in redkeje učenje le omejenih, osnovnih spretnosti igranja na najbolj preproste inštrumente, npr. na kitaro. Glede na opisano stanje glasbenega pouka in nacističnega vzgojno-izobraževalnega procesa v splošnem v konvencionalnem šolskem sistemu ni presenetljivo, da je Hitlerjeva mladina na tem področju povsem prevzela pobudo in si na podlagi novih in drznih nacističnih iniciativ prizadevala za vzgojo novega tipa Nemca, ki bi bil dobro poučen o nacistični umetnosti, torej o tisti, ki jo je sistem podpiral, ter izurjen v novi družbeni, fizični in politični držbi kakor tudi v nekaterih vojaških veščinah. (Kater 1997, 134-135)



### 8.3 Hitlerjeva mladina in glasba

Hitlerjeva mladina (nem. *Hitlerjugend* – HJ), ki je bila sicer ustanovljena že leta 1922, je bila »čista« nacistična organizacija, katere člani so bili le nemški fantje<sup>39</sup>, stari od 10 do 18 let, vendar so bili do 14. leta najprej vključeni v pododdelek HJ, imenovan Nemška mladež (nem. *Deutsches Jungvolk* – DJ). Članstvo v HJ je decembra 1936, ko je bil sprejet Zakon o Hitlerjevi mladini (nem. *Gesetz über die Hitlerjugend*), postalo obvezno za vse nemške fante, leta 1939, ko je bil ta isti zakon ponovno potrjen, pa je postalo obvezno tudi za tiste fante, katerih starši se z njim sicer niso strinjali. Članstvo je skozi leta obstoja predvsem zaradi prisilnega priključevanja drugih mladinskih organizacij, ali njihovega ukinjanja hitro naraščalo in le nekje od 10 do 20 odstotnemu deležu vseh nemških fantov se je le temu uspelo izogniti. (Wikipedia 2008l)

Tabela 8.1: Rast članstva v HJ od leta 1923 do 1940.

Leto	Število članov
1923	preko 1000
1925	preko 5000
1930	cca 25.000
konec 1932	107.956
konec 1933	cca 2.300.000
konec 1936	preko 5.000.000
1940	cca 8.000.000

Vir: Wikipedia (2008l).

Ključne aktivnosti HJ, ki so sicer spadale tudi med najpomembnejše nacistične prioritete in so predstavljale alternativo javnemu šolstvu, so bile fizično (vojaške vaje) in mentalno urjenje nemške mladine, izobraževalno-vzgojne aktivnosti (tabori, izobraževalni programi) ter izobraževanje mladine v nacionalsocialističnem slogu (ustanavljanje posebnih šol samo za člane HJ), znotraj teh aktivnosti pa je imela glasba, še posebej skupinsko petje, zelo pomembno vlogo, kajti glasba ima izmed vseh umetnosti najmočnejši potencial za krepitev nacionalne zavesti in identitete, oblikovanje domoljubne osebnosti ter ojačanje kohezije v skupnosti in jo je zato zelo enostavno izrabiti v politične namene. (World ORT 2008b) Zloraba glasbe v politične namene ter vključitev nacističnih glasbenih osebnosti v obstoječe

<sup>39</sup> Za dekleta je obstajala sestrška organizacija, imenovana Zveza nemških deklet (nem. *Bund Deutscher Mädel*)

glasbeno življenje z namenom izrabiti obstoječe glasbene standarde tako, da bi služili revolucionarnim nacističnim potrebam, pa sta bila temeljna cilja izvajanja glasbene prakse v HJ. (Kater 1997, 135)

Vodja HJ Baldur von Schirach je torej poskušal glasbo in njen močan vpliv čim bolj tesno integrirati v vse aktivnosti HJ. Z izobraževalnega vidika je vodstvo HJ leta 1937 za vse člane uvedlo obvezne lekcije vokalnega in inštrumentalnega glasbenega izobraževanja in skladno s tem ustanovilo glasbene šole in konservatorije, namenjene izključno članom HJ. Te šole, ki jih je upravljal poseben glasbeni sektor znotraj vodstva HJ, so bile razpršene po celotnem rajhu, njihovo število pa je skozi leta hitro naraščalo: leta 1939 jih je bilo že 35, na vrhuncu vojne pa še mnogo več. Leta 1941 je HJ uvedla tudi posebne orkestrske šole, na katerih so se, izključno v orkestrskem igranju, izpopolnjevali fantje stari od 14 do 18 let. Vsi študentje, katere je HJ rekrutirala z vseh ravni javnega šolskega sistema, so morali biti vključeni v vse regularne aktivnosti HJ (npr. vojaške vaje). Z ustanovitvijo teh orkestrskih šol so nacisti želeli doseči, da bi čez določen čas v vseh nemških orkestrih večinoma delovali le še bivši člani HJ, ki bi se po političnem »treningu« priključili NSDAP, SA ali SS. Vendar pa HJ ni le ustanavljala lastnih glasbenih šol in konservatorijev, temveč je poskušala čim bolj razširiti svoj vpliv tudi na že obstoječih akademijah. Ta vpliv se je še posebej jasno opazil na berlinski (ustanovljena 1936), weimarski (ustanovljena 1937) in graški akademiji (ustanovljena 1939),

Slika 8.1: Orkester Hitlerjeve mladine.



kjer so se izvajali programi za poučevanje bodočih učiteljev glasbe, ki bi delovali le v okviru HJ. (Kater 1997, 136-137)

Vir: Wulf (1963).

HJ je v okviru glasbenega izobraževanja organizirala tudi mnogo glasbeno izobraževalnih taborov in srečanj po celotnem rajhu, ki so pritegnili tako potencialne vodje, katere si je prizadevala vzgojiti, kot tudi mlade fante in dekleta, ki so bili že vključeni v nacistični socialni in izobraževalni sistem (npr. vrtci, šole itd.) ter tudi privatne glasbene učiteljice in bodoče profesionalne glasbenike. (World ORT 2008b)

Znotraj HJ so nastale mnoge glasbene skupine (do leta 1944 naj bi jih bilo že okrog 200), od katerih so nekatere nastopale tudi v tujini (npr. v fašističnem Madridu), doma pa so nastopale predvsem v okviru različnih dogodkov HJ, na proslavah v počastitev rojstnih dni visokih nacističnih osebnosti in na nacističnih festivalih, katere je režim prirejal npr. v počastitev novo uvedenih praznikov – nacistični prevzem oblasti (30. januar), Hitlerjev rojstni dan (20. april), dan dela (1. maj), spomin na nacistični puč v Münchnu (ang. *Beer Hall Putsch*) iz leta 1923 in na vse padle v 1. svetovni vojni (9. november) ter spomin na zborovanje nacistične stranke v Nürnbergu (enkrat v septembru). Režim pa je velike festivale prirejal tudi v počastitev poganskih praznikov, ki naj bi nadomestili krščanske, npr. praznika zimskega in poletnega solsticija sta nadomestila krščanska praznika božič in veliko noč, kmečki praznik pa je nadomestil tradicionalni krščanski zahvalni dan. Iz tega je razvidno, da je nacistični sistem želel povsem izkoreniniti krščansko tradicijo in vrednote in s tem namenom je tudi katoliški in protestantski zakrament svete birme nadomestil s posebnim nacističnim obredom, na katerem so mladi, ki so vsekakor bili člani HJ, prisegli zvestobo Hitlerju. HJ je torej služila

Slika 8.2: Fanfarni ansambel Hitlerjeve mladine.



Vir: Wulf (1963).

tudi kot okolje, v katerem se je izvajalo razvrednotenje tradicionalnih krščanskih vrednot in vcepljanje nacističnih. (Kater 1997, 140-141)

Slika 8.3: Fanfarni ansambel Nemške mladeži.



Vir: Wulf (1963).

Glasbeno podobo omenjenih festivalov in drugih dogodkov so predvsem zaznamovali veliki zbori (glej sliko 8.5), v inštrumentalnem smislu pa zasedbe, sestavljene večinoma iz »vojaških glasbil« – tolkala, piščali (flavta in klarinet) in trobilni inštrumenti. Vsi glasbeni vložki teh dogodkov so temeljili na principu velike številčnosti, zbori so šteli tudi po več tisoč otrok in mladih, inštrumentalne zasedbe pa tudi po več sto instrumentalistov (glej sliko 8.4). (Kater 1997, 142)



Vir: Wulf (1963).

Skupinsko glasbeno izvajanje, ki je imelo prednost pred solističnim, je bilo tako velikega pomena zaradi velikega vpliva na krepitev skupinske kohezije in discipline med izvajalci ter zaradi močnega čustvenega vpliva na poslušalce. (World ORT 2008b)

Slika 8.5: Mešani pevski zbor Hitlerjeve mladine (člani HJ in BDM).



Vir: Wulf (1963).

Med vojno so glasbeniki in različne glasbene zasedbe HJ (orkestri, zbori in komorne zasedbe) pogostokrat delovali tudi kot kulturno poživilo – z igranjem in skupinskim petjem so v zaledju front zabavali vojake, obenem pa so se s tem tudi seznanili z življenjem na bojišču, na katerega naj bi se v primeru vpoklica tako lažje privadili. Nekateri glasbeniki, predvsem trobentači in tolkalci, katere je izurila HJ, so bili vpoklicani zato, ker je vojska na bojišču potrebovala glasbenike za izvajanje vojnih signalov in igranje ritmičnih vzorcev pri korakanju, ki je bilo še posebej pomembno zato, ker je utrjevalo notranjo kohezijo enot na bojišču. V ta namen je vodstvo HJ med vojno vneto in zelo pozorno zbiralo fante, primerne za

igranje trobente in tolkal, ki so bili po končanem izobraževanju vpoklicani kot glasbeniki: fante z veliko pljučno kapaciteto in pravilno postavljenimi zobmi ter močno in pravilno obustno muskulaturo so usmerili v učenje trobente, fizično močne fante pa v učenje bobnov. (Kater 1997, 142)

HJ je tudi zelo natančno zbirala glasbeni repertoar, ki se je izvajal v okviru njenih prireditev, državnih dogodkov in drugih aktivnosti, pri katerih so sodelovale glasbene zasedbe HJ, in sicer je le-ta temeljil na marših, starih vojnih pesmih, folklorni glasbi in na novo napisanih pesmih takrat živečih piscev, kot so bili Hans Baumann, Heinrich Spitta in Gotthold Frotscher, seveda pa so se izvajala tudi dela visoke germanske glasbe (Mozart, Beethoven, Bach itd.), vendar je bil glasbeni program vedno zelo odvisen od dogodka. (Kater 1997, 142)

#### **8.4 Glasba in protestantska cerkev**

V Nemčiji, ki je bila sicer že od reformacije naprej razdeljena na katoliški jug in zahod ter protestantski sever in vzhod, sta v času nacizma obstajali dve glavni verski usmeritvi, protestantska in rimo-katoliška. Obe cerkvi sta bili, vsaka na svoj način, zaradi stalnega pritiska tesno povezani z nacističnim sistemom, vendar je treba poudariti, da sta se nacizem in krščanstvo v nekaterih pogledih tesno stikala; oba sta nasprotovala komunizmu, liberalizmu in individualizmu ter poudarjala pomen skupnosti, skupno pa jima je bilo tudi sovraštvo do Judov, le da je pri kristjanih le-to izviralo iz teološkega dejstva, po katerem so Judje zavračali Kristusa, s čimer pa so po krščanski dogmi grešili. (Cline 1998)

Papež Pij XII je 20. julija 1933 z namenom obvarovati nemško rimo-katoliško cerkev pred ruskim komunizmom in zagotoviti njeno avtonomijo ter s tem nevmešavanje države v cerkvene zadeve in obratno s Hitlerjem podpisal konkordat, katerega pa je slednji prekršil že štiri leta kasneje, ko je začel izvajati oster napad na katoliško cerkev – aretacije duhovnikov, uničevanje cerkva in cerkvene lastnine itd., vendar pa nacistični sistem nikoli ni povsem strmoglavil nemške rimo-katoliške cerkve, saj je le-ta zaradi globalne razvejanosti in internacionalnega vodstva uživala močno mednarodno podporo. (Trueman 2000b)

Nacistična vlada je precej večji pritisk kot nad rimo-katoliško izvajala nad protestantsko cerkvijo, kar ji je omogočalo dejstvo, da protestantizem ni imel internacionalnega vodstva.

Omenjeni pritisk je sprožil razpad nemškega protestantizma na dve nasprotujoči si gibanji. Radikalna protestantska smer, imenovana Nemški kristjani (nem. *Deutsche Christen* - DC), ki je postala temelj leta 1936 ustanovljene državne cerkve (nem. *Reichskirche*), je podpirala nacistično vlado, se istovetila z nacistično ideologijo ter njene elemente celo vključevala v versko dogmo in tako močno popačila originalno krščansko izročilo: zaradi antisemitske naravnosti je povsem zavrgla Staro zavezo, Novo pa preoblikovala do te mere, da je v celoti zavrgla ključne religiozne mite (križanje, vstajenje itd.) ter pretirano popačila Kristusovo osebo – podobo Božjega sina, ki je umrl za odrešitev človeštva, je nadomestila podoba močnega, herojskega človeškega bojvnika nordijskega videza in arijskega porekla. (Kater 1997, 158) Še večje verske skrajnosti pa je nacistična vlada uvedla z ustanovitvijo že omenjene državne cerkve, s katero je želela izpodriniti vse nemške krščanske cerkve in uvesti novo, nacistično prirejeno krščanstvo, katerega dogma je narekovala zamenjavo krščanskih simbolov z nacističnimi – namesto Biblije je osrednja »sveta« knjiga postal Hitlerjev *Moj boj* (nem. *Mein Kampf*), krščanski križ je nadomestila svastika, poleg omenjenih dveh simbolov je bil na oltarju lahko samo še meč, ostali krščanski simboli pa so morali biti odstranjeni. Državno cerkev je vodil državni škof, bivši vojaški kaplan in goreč nacist Ludwig Müller. (Trueman 2000b)

Slika 8.6: Državni škof Ludwig Müller, Berlin 1934.



Vir: Walker (1998).

Slika 8.7: Sprevod gibanja Nemških kristjanov pred berlinsko katedralo. V ospredju povorke hodijo člani NSDAP in SA, ki nosijo zastave »dvojnega križa« (v notranjosti krščanskega križa je svastika), v ozadju pa pridigarji.



Vir: Walker (1998).

Drugo gibanje, ki se je razvilo znotraj nemškega protestantizma, gibanje konfesionalistov (nem. *Bekennende Kirche*), pa je nasprotovalo podreditvi protestantske cerkve nacističnemu sistemu in v skladu s tem zagovarjalo ločitev cerkve od države, česar nacizem ni podpiral, in zahtevalo institucionalno in teološko avtonomijo protestantske cerkve. S tem so konfesionalisti nasprotovali tako gibanju DC kot tudi nacistični vladi, zaradi česar je sistem njihovo delovanje leta 1937 prepovedal. Vendar so se tudi med konfesionalisti našli mnogi, katerim nacistična ideologija in sovraštvo do Judov nista bila tuja in so se tudi javno izgovarjali za podpornike političnega sistema, kajti konfesionalizem je zagovarjal svobodo odločanja vsakega posameznika o njegovi politični usmeritvi. (Kater 1997, 159)

V nasprotju z gibanjem DC so se konfesionalisti zavzemali za uporabo originalne protestantske dogme in nepopačene Biblije ter za obuditev prave liturgije iz reformističnega časa in protestantske cerkvene glasbe. Za obuditev slednje so načrtno iskali skladatelje, ki so



imeli interes za pisanje tovrstne glasbe, vendar ni zadostoval le interes, zaželeno je bilo tudi, da so bili ti skladatelji na nek način povezani s konfesionalističnim gibanjem in da so imeli vpliv v cerkvenih krogih ali na cerkvenih konservatorijih ter uživali podporo v različnih nacističnih organizacijah. Najpomembnejši novodobni skladatelji protestantske cerkvene glasbe so tako postali Fritz Stein, Wolfgang Fortner, Ernst Pepping, Hugo Distler, Johan Nepomuk David in Armin Knab. (Kater 1997, 160) Njihova dela so morala ustrezati načelom pisanja protestantske cerkvene glasbe, katere so že leta 1933 določili strokovnjaki za to področje pod vodstvom konfesionalista Oskarja Söhnena, profesorja z berlinske Akademije za cerkveno in šolsko glasbo. Ta načela so predpostavljala, da mora biti protestantska cerkvena glasba odstranjena iz koncertnih dvoran, da mora biti estetsko oblikovana tako, da služi le kot funkcija liturgije, da se v njej ne smejo pojavljati virtuozni elementi in nenazadnje da mora biti v kontekstu z glasbeno prapodobo iz časa reformacije, oziroma da mora biti pisana po vzoru del velikih nemških mojstrov cerkvene glasbe iz tega obdobja, ki pa so Johan Sebastjan Bach (1685-1750), Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Pachelbel (1653-1706), Georg Philipp Telemann (1681-1767), Hans Leo Hassler (1564-1612) in Dietrich Buxtehude (1637-1707). (Kater 1997, 161) Kot je razvidno iz naštetih načel, so konfesionalisti nasprotovali vsakršnim romantičnim elementom v cerkveni glasbi, in sicer iz dveh razlogov. Prvič zato, ker so bili zelo negativno nastrojeni proti 19. stoletju, njegovi glasbi in družbeno-politični zapuščini (liberalizem in individualizem), drugič pa zato, ker so bili mnenja, da mora cerkvena glasba za razliko od posvetne odsevati resnobnost, razumskost in neemotivnost, kajti njena naloga je, da v človeku prebudi globoko pobožnost, ne pa čustev, tako kot posvetna romantična glasba (po njihovem mnenju je romantično čustvo varljivo in duhovnost, ki jo prebudi, ni prava). Zato so tudi nasprotovali kakršnemukoli vključevanju posvetne resne glasbe v cerkveno liturgijo in njenemu izvajanju v cerkvah, kajti le-ta po njihovem mnenju ni imela nič skupnega s cerkvijo, saj je bila pisana za koncertno občinstvo in ne za potrebe cerkve. Vendar je v delovanju konfesionalistov mogoče opaziti nekatere nacistične vzgibe, kot sta npr. skupinsko mašno petje, ki kaže na velik pomen skupnosti in vključevanje del le priznanih nemških mojstrov sakralne glasbe v mašno slovesnost. (Kater 1997, 162)

## 9 IZRABA UMETNIŠKIH DEJAVNOSTI IN KULTURE V NEMČIJI V ČASU 2. SVETOVNE VOJNE

Avgusta 1940 je propagandni minister Joseph Goebbels pozval vse nemške umetnike naj prispevajo svoj delež za obrambo domovine z besedami: »Pričakujem, da bo vsak nemški umetnik, ki bo prejel klic na pomoč, rade volje sprejel svojo nalogo v okviru velike misije. Kdor pa se bo temu izognil, ni vreden, da živi v tem zgodovinskem času.« (Steinweis 1993, 147) Mnogim nemškim umetnikom, še posebej glasbenikom in igralcem, je vojna poleg velike nevarnosti predstavljala tudi nove profesionalne možnosti, saj so kulturne organizacije v okviru (kulturne) vojaške oskrbe (nem. *Truppenbetreuung*) velikodušno prirejale kulturne in zabavne prireditve za nemške vojaške enote, zato so bila osrednja leta vojne za mnoge umetnike, ki niso bili vpoklicani v vojaško službo, ekonomsko zelo ugodna. (Steinweis 1993, 147)

Vendar pa ekonomsko blagostanje v času vojne ni bilo ravno blagoslov. Pomanjkanje kvalificiranih in prvorazrednih umetnikov zaradi emigracij in vpoklicev je omogočilo lažji dostop do zaposlitvenih možnosti tretjerazrednim, polprofesionalnim in zabavljaškim kulturnikom, ki so za svojo dejavnost v času vojne zahtevali pretirano visoka plačila in se s tem zaznamovali kot privilegirana stroka in vojni zaslužkarji, to pa je sprožilo dvigovanje nezadovoljstva tako civilne kot tudi vojaške javnosti, saj se marsikateremu delavcu ni zdelo pravično, da njegova plača ostaja ista ali celo stagnira in marsikateremu vojaku neprimerno, da povprečno talentiran glasbenik za en recital zasluži 75 mark, on pa za obrambo domovine vsak dan izpostavlja svoje življenje. Primanjkljaj v bazi kvalificiranih umetnikov je s tem, ko so mnogi kulturniki za svojo dejavnost v času vojne zahtevali pretirano visoka plačila, sprožil tudi dvig inflacije plač kulturnikov, ki pa je le še povečala finančno breme nemške družbe in mnogih sponzorjev vojaške oskrbe. (Steinweis 1993)

Naraščajoč primanjkljaj v bazi vojnih obveznikov je prisilil orkestre, operne in baletne ter kabaretne in gledališčne ansamble, da so pomoč za zapolnitev manjkajočih mest iskali v tujini, predvsem v nevtralnih in satelitskih državah, npr. na Švedskem, Hrvaškem, Madžarskem ter v Romuniji in na Češkem (protektorat Tretjega rajha). (Steinweis 1993, 156) Tako so morali k sodelovanju povabiti tuje umetnike, katere so pred vojno večinoma zaničevali in zavračali, s tem pa se je nezadovoljstvo javnosti le še povečevalo. RKK je

poskušal kontrolirati zaposlovanje tujih umetnikov in rast inflacije plač, vendar so ga pritiski vojne pri tem močno ovirali. Proti koncu vojne, od avgusta 1944 naprej, pa je v okviru koncepta totalne vojne vendarle uspel doseči ukinitve večine institucij nemškega kulturnega in umetniškega življenja in preusmeritev njenih članov v vojne dejavnosti, ki so bili ključnega pomena za »obrambo rajha«. (Steinweis 1993, 147)

## **9.1 Splošno poslabšanje ekonomskega stanja na kulturnem področju v začetku vojne**

V začetku vojne so morale tako regionalne kot tudi državna vlada zaradi velikih vojnih stroškov (vojna industrija, izplačila denarnih pomoči državljanom, ki so ostali brez rednega prihodka, najemanje ljudi za zamenjavo civilnih uslužbencev, ki so bili vpoklicani v vojno itd.) zmanjšati sredstva, namenjena kulturi in umetnosti. Na glasbenem področju je omenjena situacija povzročila zapiranje glasbenih šol, opuščanje zastavljenih projektov, zapiranje koncertnih in opernih hiš ter razpustitve orkestrrov. (Steinweis 1993, 148)

Na slabo stanje kulturnih ustanov pa ni vplivalo le zmanjšanje finančnih sredstev, temveč celo pomanjkanje surovin, ki so bile vedno težje dostopne. Zaradi pomanjkanja premoga koncertne in operne hiše ter gledališča niso mogla več ogrevati prostorov, zaradi česar so se morala vrata mnogih od omenjenih kulturnih ustanov zapreti, velik problem pa je predstavljalo tudi občinstvo, ki se je tudi zaradi pomanjkanja goriva številčno zelo zmanjšalo, saj si ljudje iz oddaljenih krajev niso mogli več privoščiti obiskov koncertov ter opernih in gledaliških predstav. (Steinweis 1993, 148)

Ekonomsko poslabšanje v začetku vojne je opozorilo tudi na obstoječo prenasičenost v umetnosti in kulturi. Nemški kulturni guverner Hans Hinkel je v zvezi s tem menil, »da je kulturni proletariat treba zatreti. V času, v katerem se od vseh državljanov pričakuje učinkovitost in v katerem obstaja veliko pomanjkanje delovne sile, si ne moremo privoščiti, da bi nezaposlene in domnevno narobe razumljene umetnike pustili posedati naokrog v svojih studiih.« Zato je RKK po Hinklovem ukazu na svoje stroške izvajal sistematično prekvalifikacijo tretjerazrednih umetnikov in kulturnikov za druge poklice, ki so bili v vojnem času bolj potrebni. (Steinweis 1993, 149)

## 9.2 Klasifikacija nemških orkestrrov

Proti koncu tridesetih let je nacistični sistem uvedel klasifikacijski sistem za nemške orkestre, ki je med 2. svetovno vojno nepričakovano proizvedel inflacijski efekt, saj je pomanjkanje prvorazrednih glasbenikov vodilo v prehajanje orkestrašev med orkestri na različnih klasifikacijskih ravneh. Mnogi orkestri so zato, da bi preprečili tovrstne migracije, poskušali preiti na višjo klasifikacijsko raven, ki je ponujala večji ugled in višje plače. Vendar je bil prehod zelo težaven, na najvišjo, posebno stopnjo, na kateri so bili le Berlinska filharmonija, Dunajska filharmonija in Pruska državna opera, pa praktično nemogoč, saj je o njem odločal Hitler sam, vendar se je število orkestrrov na tej stopnji do leta 1944 vendarle povečalo na devet. Med tistimi, katerim je uspel preboj med najboljše, so bili tudi Bavarski državni orkester, Dresdenska državna opera, Gewandhaus orkester iz Leipziga in orkester Berlinske opere. (Steinweis 1993, 153)

## 9.3 Pojav nepatriotskega egoizma

Pomanjkanje prvorazrednih umetnikov je mnoge od še delujočih kvalificiranih in boljših kulturnikov speljalo na pota zaslužkarstva, saj je marsikdo zaradi boljše ponudbe prekinil obstoječo pogodbo. Tako so se mnogi glasbeni, operni in drugi direktorji znašli v zadregi, ko niso vedeli, kako naj zapolnijo manjkajoča mesta v svojih ansamblih. Da bi izboljšal obstoječe stanje in izkoreninil naraščajoč nepatriotski egoizem, je Goebbels RKK-ju za tovrstno vedenje dovolil uporabo najstrožjih disciplinskih ukrepov. Tako se je mnogokrat zgodilo, da je bil umetnik, ki ni želel sodelovati v programu kulturne vojaške oskrbe ali v kateremkoli drugem kulturnem programu, organiziranem v okviru nacističnih organizacij (npr. razstave) ali ki je bil zaradi svojega obnašanja opredeljen kot nezanesljiv (npr. zaradi zapuščanja delovnega mesta brez vednosti nadrejenega), izločen iz RKK-ja in/ali vpoklican v vojsko, najhujša možna kazen pa je bila razglasitev njegove umetniške dejavnosti za degenerirano. (Steinweis 1993, 154)

## 9.4 Nove zaposlitvene možnosti

V vojnem času in tudi pred njim je (kulturna) vojaška oskrba (nem. *Truppenbetreuung*) predstavljala obsežen kulturno-zabavni program, ki je zaposloval predvsem igralce,

glasbenike, plesalce in humoriste, ki niso bili vpoklicani v vojsko. Primarni namen programa je bilo kulturno poživljanje in zabavanje ter s tem motiviranje nemških vojakov tako na frontah kot tudi v bolnišnicah in domovih za okrevanje, vendar pa je nacistični režim z njim želel doseči tudi izboljšanje ekonomskega stanja umetnikov, ki so še naprej delovali v civilni sferi. (Steinweis 1993, 149-150)

Začetki programa *Truppenbetreuung* segajo v leto 1936, ko je KdF za nemško armado (nem. *Wehrmacht*) prvič organizirala kulturne in zabavne dogodke, leta 1939 pa se je program pričel tudi za nemške vojake na Poljskem. V začetku leta 1940 je Goebbels zaradi velikega pozitivnega učinka kulture in zabave na moralo nemških vojakov v okviru propagandnega ministrstva ustanovil posebno Agencijo za koordinacijo programa *Truppenbetreuung* ter za vodjo nastavil Hansa Hinkla. Do poletja istega leta je bilo v njenem okviru organiziranih že okrog 150 dogodkov, ki so se za nemške vojaške enote dnevno odvijali na Poljskem, v Franciji, na Norveškem in v južnejših evropskih državah. Program je tako omogočil delo okrog 7000 članom RKK-ja, to število pa se je do poletja 1942 že podvojilo, saj je nacistična vlada leta 1941 Hinklovi agenciji ponudila 6 milijonov mark sredstev za nadaljnje organiziranje programa. (Steinweis 1993, 149)

Uradna nacistična propaganda je poskušala pomen *Truppenbetreuunga* skoraj povsem izenačiti z dejanskim vojaškim bojem. Hinkel je kulturno in zabavno oskrbo nemških vojakov označil kot bistveni del moderne vojne in nemškega nacionalsocializma. V skupnem zavezništvu in podložništvu Hitlerju naj bi umetniki in vojaki skupaj tvorili nedeljivo celoto – skupnost meča in lire, ki naj bi služila kot močan simbol nemške zmage nad sovražnim plutokratskim svetom. (Steinweis 1993, 150)

RMK je zato, da bi pridobila čim več prostovoljcev za programe v okviru *Truppenbetreuung*, nenehno opominjala svoje člane o njihovem pomenu, vendar so se le redki, običajno tretjerazredni glasbeniki, ki so težko dobili zaposlitev, prostovoljno ponudili za tovrstno delo. Zato je Goebbels Hinklu leta 1942 podelil pravico, da je lahko komurkoli iz RMK-ja, RFK-ja ali RTK-ja določil šestmesečno dobo za delo v okviru teh programov. (Steinweis 1993, 150)

## 9.5 Proces germanizacije kulture in umetnosti v vojnem času

Postopno naraščanje pomanjkanja kvalificiranih umetnikov in kulturnikov ni spodkopalo, temveč glede na vedno bolj očitne vojne cilje nacističnega sistema celo pospešilo proces germanizacije kulture in nemškega kulturnega življenja. Vprašanje rasne in tudi intelektualne ustreznosti kulturnikov in umetnikov je nacistični sistem v vojnem času spotenciral celo do vprašanja nacionalne varnosti. Osvojitve novega življenjskega prostora, podreditve rasno manjvrednih narodov in uničenje »judovskega boljševida« pa je programu kulturne germanizacije dalo nov zagon. (Steinweis 1993, 157)

RKK je na podlagi desetega člena<sup>40</sup> Ustanovnega odloka<sup>41</sup> iz nemškega kulturnega življenja izločila veliko število umetnikov in kulturnikov, ki so bili ali nova ali stara tarča procesa germanizacije. Pod Goebbelsovimi pritiski je okrepila proces izločanja Judov, ki pa z začetkom vojne ni bil več usmerjen le proti polnokrvnim Judom (ta proces je bil končan leta 1939 pred začetkom vojne), temveč tudi proti »mešancem« (nem. *Mischlinge*) in tistim, ki so bili z Judi sorodstveno povezani (nem. *Versippte*). V okviru desetega člena Ustanovnega odloka pa je RKK iz nemškega kulturnega življenja začela izločati tudi bivše marksiste in druge (domnevne) sovražnike države, bivše obsojence in tiste s kriminalno kartoteko, umetnike z vprašljivim mentalnim stanjem in mentalne bolnike, alkoholike, umetnike, ki naj bi kazali odpor do dela, starejše umetnike, od katerih umetniške kreativnosti in aktivnosti ni bilo mogoče več pričakovati ter tiste z dvomljivimi sposobnostmi za umetniško kreativnost, tujce (Američane, Poljake, Dance itd.), umetnike, povezane s konfesionalno cerkvijo in tiste, ki so bili včlanjeni v krščanske sekte in druge okultne skupine. (Steinweis 1993, 158) V času totalne vojne pa je RKK iz svojih vrst izločala tudi tiste nemške umetnike, ki so (u)žalili sistem ali visoke nacistične osebnosti, tiste, ki so se zblíževali s pripadniki sovražnih narodov in manjvrednih ras, tiste, ki so se ukvarjali z ilegalno dejavnostjo (npr. poslušanje tujega radia) idr. Vse to je bilo opredeljeno kot sovražno obnašanje do države, škodljivo za nacionalne vojne sposobnosti. (Steinweis 1993, 171-172)

RMK je v času med avgustom 1940 in aprilom 1941 zaradi judovskih sorodstvenih vezi in zaradi nečistosti rasnega izvora izločila 147 članov, katerih članstvo je do tedaj temeljilo na

---

<sup>40</sup> Deseti člen opredeljuje pogoje za članstvo v RKK-ju, in sicer je prošnja za članstvo lahko zavrnjena in že obstoječi član je lahko izločen, če obstajajo dejstva, iz katerih je razvidno, da kandidat/ član ne izpolnjuje zahtevanih pogojev za izvajanje aktivnosti v okviru RKK-ja. (Steinweis 1993, 45)

<sup>41</sup> Ustanovni odlok (ang. *First Decree*) je ustanovni dokument RKK-ja. (Steinweis 1993, 44)

posebnih oprostivnih odlokih<sup>42</sup>, januarja 1943 pa je bilo tovrstnih članov le še 126, kar potrjuje, da izjeme so obstajale, svoj temelj pa so imele predvsem v pomanjkanju kvalificiranih glasbenikov, vendar le-to leta 1944, ko je bila sprejeta odločitev o totalni vojni, ni bilo več pomembno, saj je RMK sistematično preklical večino od posebnih oprostivnih odlokov. (Steinweis 1993, 158)

Proces germanizacije nemške kulture in umetnosti se je moral že v začetku vojne spoprijeti tudi s posledicami nemškega teritorialnega širjenja, ki je že do konca leta 1939 v okviru meja Tretjega rajha zajelo na milijone ne-Nemcev. RKK je z namenom vzpostaviti nemško kulturno hegemonijo in infrastrukturo v vsaki regiji, formalno priključeni k Tretjemu rajhu pred in med vojno, ustanovila svojo izpostavo in nemudoma začela s procesom izključevanja Judov iz kulturnega življenja, ki pa zaradi dolgoletne in utečene prakse ni predstavljal večjega birokratskega problema. Tako je bila kulturna germanizacija zelo hitro zaključena v Avstriji, saj je avstrijska RKK po Anschlusu leta 1938 temu procesu posvetila najvišjo stopnjo pozornosti. Precej več ideoloških in tudi praktičnih težav pa je RKK imela pri oblikovanju politike o etničnih, nenemških in tudi nejudovskih skupinah, saj je bilo mnogokrat težko najti primerno utemeljitev za izločitev umetnikov, ki niso bili (delno) judovskega porekla, vendar so po svojem izvoru vseeno spadali v kategorijo »manjvredne rase«. Tako je RKK v vzhodnih regijah, bivših delih Poljske, poljske umetnike in kulturnike izločala iz kulturnega življenja na podlagi utemeljitve, da nimajo potrebnih sposobnosti za dejavnost, ki jo zahteva članstvo v RKK-ju. (Steinweis 1993, 161)

V nasprotju s poljskimi pa so bili češki kulturniki in umetniki v nacistični kulturni sferi izredno dobro sprejeti. Nacistična politika glede Čehov je predvidevala rasno in kulturno asimilacijo le-teh, zato je RKK, ki je svojo izpostavo<sup>43</sup> na (sedanjem) Češkem ustanovila leta 1941, članstvo omogočal tudi češkemu umetnikom, vendar le tistim, ki so imeli tudi nemško državljanstvo<sup>44</sup>. Prvotni namen češke RKK-ja je sicer bilo reguliranje kulturne dejavnosti nemških umetnikov v protektoratu, istočasno pa je mnogim češkim članom ponujal nove zaposlitvene možnosti tako doma kot tudi v Tretjem rajhu, saj so mnoge nemške kulturne

---

<sup>42</sup> Umetniki posebnih oprostivnih odlokov so lahko bili člani RKK-ja, vendar so svojo dejavnost lahko opravljali le pod posebnimi pogoji, npr. niso smeli sodelovati v programu *Truppenbetreuung*. (Steinweis 1993, 159)

<sup>43</sup> To je bila edina izpostava RKK-ja, ki je bila izven meja Tretjega rajha, kajti Češka je bila le protektorat in ni bila nikoli formalno priključena k Tretjemu rajhu. (Steinweis 1993, 162)

<sup>44</sup> Nemško državljanstvo je nacistični sistem Čehom ponudil kot odraz sodelovanja, vendar so ga lahko dobili le tisti, ki so izpolnjevali rasne pogoje. (Steinweis 1993, 162)

ustanove manjkajoča mesta v svojih ansamblih zapolnjevale ravno s češkimi kandidati (npr. nemški orkestri v letih 1943 in 1944). (Steinweis 1993, 162)

Vendar pa proces kulturne germanizacije ni prizadel le Judov in Poljakov, temveč tudi črnce in »črnske mešance« (nem. *Negermischlinge*), Kanadčane, Američane, Južnoafričane, Britance, Avstralce, Novozelandce, Francoze, Nizozemce, Belgijce, Egipčane, Iračane in vse državljane francoskih in belgijskih kolonij. Do leta 1942 je RKK izločil tudi vse Ruse s sovjetskim potnim listom z izjemo Ukrajincev ter vse Južnoameričane z izjemo Argentinecev in Čilencev. Od jugoslovanskih narodov so bili Srbi izločeni, Hrvate pa so nacisti sprejemali. (Steinweis 1993, 162)

## **9.6 Mobiliziranje kulturnikov in kulture za totalno vojno**

V začetku leta 1943 je bil nacistični sistem, ki se je totalni socialni in ekonomski mobilizaciji izogibal že kar nekaj časa, prisiljen napraviti prve poteze v smeri uvedbe totalne vojne. V skladu s tem konceptom so se morali vsi moški, stari od 16 do 65 let, ki niso bili vpoklicani v vojno ter vse ženske od 17 do 45 let registrirati v lokalnih zavodih za zaposlovanje, ki so kandidate glede na njihove sposobnosti, delovne izkušnje in profesionalno usmerjenost razporejali na delovna mesta v vojni industriji ali pa so jih usmerili v civilno služenje vojaške službe. Za večino članov RKK-ja so ti ukrepi pomenili konec varnega in privilegiranega statusa ter ekonomskega blagostanja. RKK je takoj po vzpostavitvi stanja totalne vojne začela s procesom preusmerjanja svojih članov iz njihovih profesionalnih dejavnosti v vojne dejavnosti (nem. *Künstlerkriegseinsatz*). Tako je članstvo RKK-ja avgusta 1944 štel le še okrog 140.000 umetnikov in kulturnikov, od katerih je bilo le še okrog 35.000 glasbenikov. Nekaterim prvorazrednim umetnikom in kulturnikom, ki so bili po mnenju RKK-ja zaradi svoje kvalitete in pomena ključni za obstoj nemškega kulturnega življenja, potrebnega za vojno, pa se je procesu preusmerjanja in vpoklicu vsaj do avgusta 1944, ko je nacistična vlada izdala odredbo, da morajo biti vsi fizično sposobni umetniki in kulturniki pripravljeni za delo v vojaški industriji ali za vpoklic v vojaško službo ali civilno obrambo države, uspelo izogniti. Vendar pa jim je ta oprostitev nalagala dolžnost, da so morali sprejeti vsako delo, ki jim ga je naložil RKK, npr. zabavljanje delavcev v tovarnah, vojakov v domovih za okrevanje in bolnišnicah itd. (Steinweis 1993, 169)



RKK je v času totalne vojne, natančneje od avgusta 1944 naprej v skladu z Goebbelsovo Odredbo o totalni vojni mobilizaciji na področju RKK-ja izvajala tudi ukinjanje kulturnih ustanov in programov (tudi programe kulturne vojaške oskrbe), vendar spočetka le tistih, katerih ukinitve ni škodovala tistemu delu nemškega kulturnega življenja, ki je bil v vojnem času še vedno potreben, kajti ljudje so se zaradi želje po odvrnitvi od vsakdanjega življenja in vojnih grozot ter tudi zaradi pomanjkanja storitvenih alternativ vedno bolj zatekali h kulturi in zabavi<sup>45</sup>. Na glasbenem področju so tovrstne ukinitve povzročile zapiranje glasbenih šol ter koncertnih in opernih hiš po vsej Nemčiji, orkestri in operni ansambli pa so bili tako prisiljeni opustiti vse projekte. Zaradi nacistične želje po vzdrževanju najvišje ravni nemške glasbe niso bili ukinjeni le najboljši orkestri z najvišje klasifikacijske ravni kot npr. Berlinska filharmonija, Dunajska filharmonija, Gewandhaus orkester iz Leipziga, medtem ko so bili vsi ostali prepuščeni zavodom za zaposlovanje kot celovite enote. V skladu s konceptom totalne vojne je bilo kakršno koli nesodelovanje z omenjenimi nacionalno-obrambnimi ukrepi strogo, škodovanje vojnim trdom pa celo smrtno kaznovano. (Steinweis 1993, 170)

Vendar se umetniki in kulturniki kot tovarniški delavci, kljub temu, da zaradi svojega umetniškega poklica večinoma niso opravljali težjih fizičnih del, niso izkazali kot učinkovita delovna sila. Mnogim se je tovrstno delo zdelo manjvredno, zaradi česar so se počutili prizadete, kar pa je vplivalo tudi na njihovo učinkovitost. Zaradi takšnega vedenja so mnogi nacistični veljaki celo menili, da bi bilo bolje umetnike oprostiti dela in jih poslati domov. (Steinweis 1993, 171)

V času 2. svetovne vojne so torej nemški umetniki in kulturniki v nekaj letih izkusili skrajnosti ekonomskega blagostanja in stiske. Uživali so mnoge finančne koristi, ki so bile rezultat visokega vrednotenja kulture in umetnosti tako s strani javnosti kot tudi s strani države. Nekaterim umetnikom so poklicne priložnosti v času vojne, ki so bile po večini rezultat pomanjkanja kakovostnih kulturnikov in umetnikov, služile tudi kot tolažba za poklicna razočaranja v tridesetih letih. Vendar pa je bila cena za tovrstno izboljšanje stanja izredno visoka, kajti nemški umetniki v času nemške zgodovine še nikoli niso bili tako močno odvisni od države in pod tako velikim državnim nadzorom kot ravno v času 2. svetovne vojne. Proti koncu vojne je bilo tako vedno več umetnikov in kulturnikov nezadovoljnih z

---

<sup>45</sup> Goebbels je ravno zaradi vse večje potrebe javnosti po sprostitvi in kulturi preklical ukinitve radia in kina, s tem pa je občasno delo v radijskih orkestrih in filmih omogočil tudi nekaterim glasbenikom in gledališkimi igralcem. (Steinweis 1993, 170)

nacističnim sistemom in njegovim utelešenjem skozi RKK, katere vojno delovanje je bilo povsem protislovno tisti dejavnosti, kateri je bila prvotno namenjena – služenju umetnikom ter urejanju njihovih ekonomskih in socialnih potreb. (Steinweis 1993, 174-175)

## 10 ZAKLJUČEK IN VERIFIKACIJA HIPOTEZ

Po porazu in kapitulaciji Nemčije leta 1945 so zavezniki državo razdelili na štiri okupacijske cone, od katerih so se zahodne tri, katere so upravljali zmagoviti zavezniki (ZDA, Francija in Velika Britanija) leta 1949 povezale v demokratično Federalno republiko Nemčijo (nem. *Bundesrepublik Deutschland* – BRD), četrta, vzhodna okupacijska cona, ki pa je bila pod sovjetskim upravljanjem pa se je istega leta preimenovala v komunistično Nemško demokratično republiko (nem. *Deutsche Demokratische Republik* – DDR).

V zahodnih treh okupacijskih conah in kasneje v BRD se je glasbeno življenje obnavljalo in razvijalo vzporedno z osupljivo hitrim gospodarskim razvojem. Strauss in Pfitzner, ki sta svoj kompozicijski slog dokončno izoblikovala in definirala še pred prelomom stoletja, sta v zadnjih letih življenja (oba sta umrla 1949) napisala mnogo pomembnih del. Zaradi občutka krivde in potrebe po nadomestitvi zamujenega časa so se na koncertnih programih in repertoarjih pogosto znašla dela, napisana po letu 1920, ki so bila v času nacizma opredeljena kot degenerirana, njihovi ustvarjalci (npr. Stravinski, Hindemith itd.) pa so tako končno dobili svoj prostor v nemški glasbeni družbi. Po letu 1948 so se na koncertne programe uspela uvrstiti tudi dela, nastala okrog leta 1910, še posebno pozornost pa so pritegnila Schönbergova in Webernova dela, pisana v dvanajsttinski tehniki. Nemška avantgardna glasba, ki se je v povojnem času lahko razvijala brez omejitev in celo brez predsodkov črpala teoretična znanja pri tujih ustvarjalcih (npr. serialno tehniko pri francoskih skladateljih Boulezu in Messiaenu), je v tej novi dobi uživala veliko podporo nemške glasbene javnosti (podpora radijskih postaj ter različnih festivalov in organizacij, usmerjenih izrecno v moderno glasbo itd.), ki pa obstaja tudi še danes. Prav neverjetno je, s kakšnim navdušenjem nemška publika sprejema sodobno avantgardno glasbo. Ta se je tako povsem institucionalizirala v zahodnonemškem glasbenem življenju, kar je celo pripeljalo do tega, da so bili skladatelji, ki se niso posluževali njenih tehnik skladanja, označeni kot »outsiderji«. Takšen odnos do skladateljev neavantgardne glasbe pa močno spominja na nacistično žigosanje skladateljev degenerirane glasbe in tudi zaradi tovrstnega odnosa in glasbenega razvoja se noben od slavnih nemških skladateljev, ki so v času nacizma emigrirali v tujino, ni vrnil v Nemčijo za stalno. (Schubert 2006)

Povsem v drugo smer pa je šel glasbeni razvoj v vzhodni, sovjetski okupacijski coni in poznejši DDR. Če je bil v zahodni zaradi izražanja socialne svobode in napredka zelo

revolucionaren in avantgarden, so skladatelji v vzhodni Nemčiji predvsem prevzemali in nadalje razvijali buržoazno glasbeno zapuščino. Tako se avantgardnost zahodnonemške glasbe vzhodnonemške ni dotaknila še kar nekaj let. V petdesetih letih so najbolj vplivna mesta v glasbeni sferi zasedali komponisti, ki so v času nacizma uživali priznanje režima; Ottmar Gerster, Rudolf Wagner-Régeny, Max Butting in Fidelio F. Finke, ki pa so danes praktično povsem neznani, poleg omenjenih pa so v DDR po vrnitvi iz emigracije delovali tudi Hanns Eisler, Paul Dessau and E.H. Meyer. V šestdesetih letih se je zahodnonemški glasbeni razvoj vendarle nekoliko približal vzhodnonemškemu. Skladatelji so preučevali avantgardne kompozicijske tehnike, ki so bile sicer zaničljivo opredeljene kot dekadentne, vendar so se, še posebej komponisti mlajše generacije, zavedali, da bodo v primeru zavračanja novih kompozicijskih tehnik zaostali v razvoju. (Schubert 2006)

V sedemdesetih letih, ko je razvoj avantgardne glasbe z novo generacijo skladateljev naredil korak naprej (uveljavitev improvizacije, elektronske glasbe, aleatorne<sup>46</sup> glasbe, grafične notacije itd.), je prišlo do izenačitve vzhodnonemškega in zahodnonemškega glasbenega razvoja, spremenil pa se je tudi odnos do tradicionalne visoke nemške glasbe in dela nekaterih skladateljev še posebej s preloma stoletja (npr. Gustav Mahler) so močno pridobila na javni veljavi. Tako je že več kot deset let pred združitvijo Nemčije prišlo do združitve glasbenih tokov. (Schubert 2006)

Avantgardna glasba se je v Nemčiji neomejeno torej lahko razvila šele po 2. svetovni vojni, vendar bi se ta razvoj v primeru, da ne bi prišlo do vzpona nacizma, morda v manjšem obsegu, zagotovo zgodil že v času tridesetih let, kar pa potrjuje tudi moja prvo hipotezo, ki pravi, da so bile spremembe v nemškem glasbenem življenju (germanizacija glasbe – izločanje Judov in tujcev ter njihovih del) v času Hitlerjeve oblasti groba implementacija nacistične ideologije. Nacisti so zaradi antisemitske ideologije iz glasbene sfere izločili vrsto del, ki so bila po njihovem mnenju škodljiva za čisto »nemško glasbo«. Zaradi teh ukrepov so se morali mnogi glasbeniki judovskega porekla umakniti iz nemškega glasbenega življenja, kar pa je pripeljalo tudi do kadrovskega primanjkljaja v orkestrih in drugih glasbenih ansamblih, ki so morali le-tega reševati s pomočjo tujcev, ki so jih nameščali na prosta delavna mesta. Zaradi germanizacije nemške glasbene sfere pa so se drastično skrčili tudi koncertni repertoarji, kar pa delno potrjuje tudi moja drugo glavno hipotezo, ki trdi, da se je

---

<sup>46</sup> Aleatorne kompozicije izvajalcu dopuščajo samostojno oblikovanje izvajanja dela po skladateljevih določilih.

glasbeni repertoar zaradi neglasbenih meril skrčil, glasba pa se je zaradi tega razdelila na primarno in neprimarno. Drugi del te hipoteze o primarni in neprimarni glasbi moram zavreči, kajti v času nacistične Nemčije se je le-ta razdelila le na t.i. degenerirano – izrojeno in nedegenerirano – sprejemljivo, kar dokazuje, da je obstajala le primarna, to je nedegenerirana glasba, ki je bila za sistem sprejemljiva in se je zato lahko izvajala.

Nedegenerirana glasba je torej posebej imela dobro čisto »nemško glasbo«, kar je pomenilo, da je odražala in vključevala germansko motiviko, ki se je razvila skozi čas germanskega baroka, klasicizma in romantike, vendar pa v času nacizma niso obstajale nikakršne formalne zahteve o prepletanju folklornih elementov z resno glasbo, zato moram prvo izvedeno hipotezo, ki trdi, da se je visoka glasba zaradi ideološkega povratka k nacionalnim temam prepletla s folklorno in da so se v novo napisani resni glasbi začeli pojavljati nacionalni motivi, zavreči. Res je, da so morali skladatelji, ki so pisali v za nacizem sprejemljivem stilu, uporabljati le tradicionalne kompozicijske stile in elemente, vendar pa, kot že omenjeno, niso bili primorani v svoja nova dela vključevati folklornih elementov, čeprav le-to še zdaleč ni bilo nezaželeno.

Za dela velikih nemških mojstrov resne glasbe so značilni veliki orkestri in zbori, kar so nacisti zaradi močnega emocionalnega učinka na publiko in zaradi obstoječega kolektivizma v takšnih množičnih sestavih zelo odobraval. V času totalne vojne so zaradi procesa prekvalifikacije mnogih manj kvalitetnih glasbenikov in zasedb to celovitost in kolektivno povezanost glasbenih zasedb izkoristili tudi tako, da so mnoge od njih preusmerili v vojno industrijo kot celovite enote, vendar se zaradi mobilizacijskega učinka formalno ni nikoli povečala vloga velikih, kolektivnih sestavov, kot trdi moja druga izvedena hipoteza, katero moram glede na navedena dejstva zavreči.

Na dela za velike glasbene sestave se je publika odzivala zelo emocionalno, takšen vpliv na občinstvo pa je imel tudi zelo pozitiven učinek na vzbujanje močne nacionalne in patriotske zavesti. Nemški narod je bil zelo dovzeten za glasbene koncerte in druge prireditve, ta interes pa je v času vojne le še narasel, saj so se ljudje zaradi želje po odvritvi od vsakdanjega življenja in vojnih grozot ter tudi zaradi pomanjkanja storitvenih alternativ vedno bolj zatekali h kulturi in zabavi. Na takšen način se je ohranjala nemška kulturna dediščina, v ljudstvu pa se je krepila nacionalna zavest, vendar pa, kot opredeljuje moja tretja izvedena hipoteza, da so zaradi nacistične težnje po izgradnji močne nacionalne identitete obstajale neformalne »zahteve« po množičnem udeleževanju koncertov in drugih glasbenih prireditvev, nacistični

režim takšnih zahtev nikoli ni neformalno institucionaliziral, zato moram tudi to hipotezo zavreči.

Vpliv nacizma na nemško glasbeno družbo je bil torej zelo velik in precej usoden, vendar si je nemško glasbeno in kulturno življenje v splošnem kljub temu opomoglo zelo hitro, kar pa za tako visoko razvito družbo, kot je bila nemška, sploh ni presenetljivo. Vendar pa to ne omili dejstva, da je bila nacistična zloraba glasbe, enako kot tudi njegova genocidna in rasna politika, najhujša v obstoječi zgodovini visoke glasbe.

## 11 LITERATURA

- Anti-Defamation League. 1999. *Nazi Anti-Jewish Laws*. Dostopno prek: [http://www.adl.org/children\\_holocaust/about\\_nazi\\_law.asp](http://www.adl.org/children_holocaust/about_nazi_law.asp) (3. februar 2009).
- Bavdek, Dušan. 2006. *Harmonija III*. Skripta. Ljubljana.
- Bloch, David, Emily Thwaite in Bret Werb. 2006. *The Holocaust*. Dostopno prek: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.41322.5.2.4&anchor=music.41322.5.2.4> (10. marec 2008).
- Bohlman, Philip V. 2006a. *Ideology and politics*. Dostopno prek: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40055.2.4.3> (10. marec 2008).
- --- 2006b. *Regionalism and nationalism*. Dostopno prek: [http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session\\_search\\_id=532549520&hitnum=26&section=music.40055.2.4.2](http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=532549520&hitnum=26&section=music.40055.2.4.2) (10. marec 2008).
- Boynick, Matt. 1996. *Hans Pfitzner (1869-1949)*. Dostopno prek: <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/pfitzner.html> (1. julij 2008).
- Charles, Anthony. 1998. Wilhelm Furtwängler and Music in the Third Reich. *The Journal for Historical Review* 17(3): 2. Dostopno prek: [http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n3p-2\\_Charles.html](http://www.ihr.org/jhr/v17/v17n3p-2_Charles.html) (24. julij 2008).
- Cline, Austin. 1998. *The Catholic Church in Nazi Germany*. Dostopno prek: <http://atheism.about.com/b/2006/05/24/the-catholic-church-in-nazi-germany-book-notes-pope-benedict-xvi.htm> (19. november 2008).
- Coy, David E. 2000. *Richard Strauss Biography*. Dostopno prek: <http://people.unt.edu/%7Edmeek/dec-straussbio.html> (1. julij 2008).
- Davidson, Charles. *The Butterfly Comes Home*. Dostopno prek: <http://www.journeyofbutterfly.com/charlesdavidsonwriting.html> (8. avgust 2008).
- Dermoncourt, Bertrand. 2004. *La musique sous la botte nazie*. Dostopno prek: [http://www.lexpress.fr/culture/musique/classique/la-musique-sous-la-botte-nazie\\_488389.html](http://www.lexpress.fr/culture/musique/classique/la-musique-sous-la-botte-nazie_488389.html) (20. julij 2008).
- Downey, Charles T. 2004. *Music in Nazi Germany*. Dostopno prek: <http://ionarts.blogspot.com/2004/10/music-in-nazi-germany.html> (20. februar 2008).

- Društvo za zaščito ustave in žrtve cerkve. 2004. *Koncilski sklepi o Judih in citati »velikih katolikov«*. Dostopno prek: [http://www.zrtve-cerkve.org/new\\_page\\_15.htm](http://www.zrtve-cerkve.org/new_page_15.htm) (14. februar 2009)
- Fackler, Guido. 2008a. *Jazz under the Nazis*. Dostopno prek: <http://typo3.ort.org/index.php?id=353> (23. november 2008).
- ---2008b. *Swing Kids Behind Barbed Wire*. Dostopno prek: [http://typo3.ort.org/index.php?id=swing\\_kids\\_behind\\_ba](http://typo3.ort.org/index.php?id=swing_kids_behind_ba) (23. november 2008).
- Florida Center for Instructional Technology. 2005a. *Degenerate Music*. Dostopno prek: <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/musDegen.htm> (20. februar 2008).
- --- 2005b. *Music of the Ghettos and Camps*. Dostopno prek: <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/musVicti.htm> (29. februar 2008).
- --- 2005c. *Auschwitz Orchestra Concert*. Dostopno prek: <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/gallery/81216.htm> (7. september 2008).
- --- 2005č. *Prisoners' Orchestra in Buchenwald*. Dostopno prek: <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/gallery/85881.htm> (7. september 2008).
- --- 2005d. *Janowska Camp Orchestra*. Dostopno prek: <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/gallery/p318.htm> (7. september 2008).
- --- 2005e. *Nazi Approved Music*. Dostopno prek: <http://fcit.usf.edu/HOLOCAUST/arts/musReich.htm> (20. februar 2008).
- Gutmann, Peter. 1996. *Wihelm Furtwängler, Genius Forged in the Cauldron of War*. Dostopno prek: <http://www.classicalnotes.net/features/furtwangler.html> (24. julij 2008).
- Heyworth, Peter. 1980. Otto Klemperer Biography. *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 10: 105-106. London: Macmillan Publishers Limited. Dostopno prek: <http://www.concentric.net/~Onk145/Bio.htm> (28. junij 2008).
- Hirsch, Lily E. 2008. *The Berlin Jüdischer Kulturbund*. Dostopno prek: <http://typo3.ort.org/index.php?id=38> (28. september 2008).
- *Holocaust – A Music Memorial Film from Auschwitz*. 2005. London. BBC.
- Kater, Michael H. 1997. *The Twisted Muse Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York: Oxford University Press.
- Kovačević, Krešimir. 1988. *Leksikoni Cankarjeve založbe. Glasbeniki*. Ljubljana: Cankarjeva založba.



- Levi, Erik. 1990. Aryanization of Music in Nazi Germany. *The Musical Times* 131(1763): 19-23. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/pss/965620> (7. avgust 2008).
- --- 2006. *Entartete Musik*. Dostopno prek: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.45065&anchor=music.45065> (10. marec 2008).
- Maurer Zenck, Claudia. 2004. *For Ernst Krenek's Birthday Centennial*. Dostopno prek: <http://www.krenek.com/english/startup.htm> (2. julij 2008).
- Megargee, Geoffrey. 2003. *Hitler's Leadership Style: Führerprinzip*. Dostopno prek: [http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/hitler\\_commander\\_01.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/worldwars/wwtwo/hitler_commander_01.shtml) (18. januar 2009).
- Michels, Ulrich. 1977/2002. *Glasbeni atlas*. Ljubljana: DZS.
- Misicka, Melissa. 2002a. *Life behind walls/ Creation of a Camp/ Preparation*. Dostopno prek: <http://www.interdisciplinary.neu.edu/terezin/life/preparation.html> (8. september 2008).
- --- 2002b. *Life behind walls/ Creation of a Camp/ Government*. Dostopno prek: <http://www.interdisciplinary.neu.edu/terezin/life/government.html> (8. september 2008).
- --- 2002c. *Life behind walls/ Facts and Figures*. Dostopno prek: <http://www.interdisciplinary.neu.edu/terezin/life/facts.html> (8. september 2008).
- --- 2002č. *Music behind walls/ Music in Repression*. Dostopno prek: <http://www.interdisciplinary.neu.edu/terezin/music/repression5.html> (8. september 2008).
- Music Academy online. 2007. *Ernst Krenek*. Dostopno prek: <http://musicacademyonline.com/composer/biographies.php?bid=139> (19. julij 2008).
- Muxeneder, Therese. *Arnold Schönberg – the Man and the Composer*. Dostopno prek: [http://www.schoenberg.at/1\\_as/bio/general\\_e.htm](http://www.schoenberg.at/1_as/bio/general_e.htm) (2. julij 2008).
- NPR, Weekend Edition Saturday. 2005. *Children's Opera 'Brundibar' Revived*. Dostopno prek: <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5028218> (7. september 2008).
- Oron, Aryeh. 2001. *Hans Hotter (Bass-Baritone)*. Dostopno prek: <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Hotter-Hans.htm> (16. november 2008).
- Pearson, Kim. 2001. *GHETTO*. Dostopno prek: <http://kpearson.faculty.tcnj.edu/Dictionary/ghetto.htm> (14. februar 2009).

- Petrescu, Corina. 2004/2005. Ghettoöffentlichkeit – Jüdischer Kulturbund Berlin between National Socialist Regulations and Self-Assertion. *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 1-2 (25-26)/1-2 (27-28): 128-142. Dostopno prek: [http://www.e-scoala.ro/germana/corina\\_petrescu26.html](http://www.e-scoala.ro/germana/corina_petrescu26.html) (27. september 2008).
- Potter, Pamela M. 2006a. *Nazism*. Dostopno prek: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42491?q=nazism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42491?q=nazism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (16. januar 2009).
- --- 2006b. *Reichsmusikkammer*. Dostopno prek: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42942?q=reichsmusikkammer&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42942?q=reichsmusikkammer&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (16. januar 2009).
- Prazmowska, Anita. 2001. Poland's Century: War, Communism and Anti-Semitism. *Fallout from the War: Anti-Semitism in Poland*. Dostopno prek: <http://www.fathom.com/course/72809602/session2.html> (14. februar 2009).
- Prunk, Janko. 2008. *Racionalistična civilizacija 1776-2000*. Ljubljana: Mladinska knjiga Založba.
- Rac, Rok, Andrej Jakopič in Jure Mohar. 2003. *Židje in muslimani*. Dostopno prek: <http://ales.ledina.org/projekti/fortitovagarda/zidje.html> (14. februar 2009).
- Schneider, Wolfgang. 2007. *Mann and his musical demons*. Dostopno prek: <http://www.signandsight.com/features/1440.html> (20. februar 2008).
- Schubert, Giselher. 2006. *Since 1918*. Dostopno prek: <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40055.1.5> (10. marec 2008).
- Sluga, Meta, ur. 1981. *Svetovna zgodovina od začetkov do danes*. Druga dopolnjena izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Sony BMG Masterworks. 2008a. *Herbert von Karajan About*. Dostopno prek: <http://www.sonybmgmasterworks.com/artists/herbertvonkarajan/> (18. februar 2009).
- --- 2008b. *Bruno Walter About*. Dostopno prek: <http://www.sonybmgmasterworks.com/artists/brunowalter/> (18. februar 2008).
- STA. 2008. *Herbert von Karajan*. Dostopno prek: <http://www.rtv slo.si/blog/ardente/herbert-von-krajan/7178> (3. julij 2008).
- Steinweis, Alan E. 1993. *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

- Trueman, Chris. 2000a. *Weimar Republic and the Great Depression*. Dostopno prek: [http://www.historylearningsite.co.uk/weimar\\_depression\\_1929.htm](http://www.historylearningsite.co.uk/weimar_depression_1929.htm) (7. oktober 2008).
- --- 2000b. *The Church in Nazi Germany*. Dostopno prek: [http://www.historylearningsite.co.uk/church\\_in\\_nazi\\_germany.htm](http://www.historylearningsite.co.uk/church_in_nazi_germany.htm) (19. november 2008).
- Walker, Jim. 1998. *Nazi photos*. Dostopno prek: <http://www.nobeliefs.com/nazis.htm> (20. november 2008)
- Wikipedia, the free encyclopedia. 2008a. *Atonality*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Atonality> (13. oktober 2008).
- --- 2008b. *Herbert von Karajan*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert\\_von\\_Karajan](http://en.wikipedia.org/wiki/Herbert_von_Karajan) (2. julij 2008).
- --- 2008c. *Hans Pfitzner*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Pfitzner](http://en.wikipedia.org/wiki/Hans_Pfitzner) (1. julij 2008).
- --- 2008č. *Bruno Walter*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Bruno\\_Walter](http://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Walter) (19. julij 2008).
- --- 2008d. *Anton Webern*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Anton\\_Webern](http://en.wikipedia.org/wiki/Anton_Webern) (19. julij 2008).
- --- 2008e. *Elisabeth Schwarzkopf*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth\\_Schwarzkopf](http://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_Schwarzkopf) (22. julij 2008).
- --- 2008f. *Walter Giesecking*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Walter\\_Giesecking](http://en.wikipedia.org/wiki/Walter_Giesecking) (22. julij 2008).
- --- 2008g. *Carl Orff*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff) (22. julij 2008).
- --- 2008h. *Werner Egk*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Werner\\_Egk](http://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Egk) (22. julij 2008).
- --- 2008i. *Karl Böhm*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_B%C3%B6hm](http://en.wikipedia.org/wiki/Karl_B%C3%B6hm) (27. julij 2008).
- --- 2008j. *Paul Hindemith*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Hindemith](http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith) (28. julij 2008).
- --- 2008k. *Wilhelm Furtwängler*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm\\_Furtw%C3%A4ngler](http://en.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Furtw%C3%A4ngler) (24. julij 2008).
- --- 2008l. *Hitler Youth*. Dostopno prek: [http://en.wikipedia.org/wiki/Hitler\\_Youth](http://en.wikipedia.org/wiki/Hitler_Youth) (2. november 2008).

- --- 2009. *Nazism*. Dostopno prek: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nazism> (3. februar 2009).
- Wikipedija, prosta enciklopedija. 2008a. *Weimarska Republika*. Dostopno prek: [http://hr.wikipedia.org/wiki/Weimarska\\_Republika](http://hr.wikipedia.org/wiki/Weimarska_Republika) (7. oktober 2008).
- --- 2008b. *Glasbeni impresionizem*. Dostopno prek: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Glasbeni\\_impresionizem](http://sl.wikipedia.org/wiki/Glasbeni_impresionizem) (13. oktober 2008).
- --- 2008c. *Glasbeni ekspresionizem*. Dostopno prek: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Glasbeni\\_ekspresionizem](http://sl.wikipedia.org/wiki/Glasbeni_ekspresionizem) (13. oktober 2008).
- --- 2008č. *Glasbeni neoklasicizem*. Dostopno prek: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Glasbeni\\_neoklasicizem](http://sl.wikipedia.org/wiki/Glasbeni_neoklasicizem) (13. oktober 2008).
- --- 2009. *Geto*. Dostopno prek: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Geto> (14. februar 2009).
- World ORT. 2008a. *Reichskulturkammer* and *Reichsmusikkammer*. Dostopno prek: <http://typo3.ort.org/index.php?id=40> (28. september 2008).
- --- 2008b. *Music amongst the Hitler Youth*. Dostopno prek: <http://typo3.ort.org/index.php?id=41> (31. oktober 2008).
- Wulf, Joseph. 1963. *Musik im Dritten Reich, Eine Dokumentation*. Gütersloch: Sigbert Mohn Verlag.
- Zortman, Bruce H. 1972. Theatre in Isolation: The "Jüdischer Kulturbund" of Nazi Germany. *Educational Theatre Journal* 24(2): 159-168. Dostopno prek: <http://www.jstor.org/pss/3205805> (27. september 2008).