

”Vi har redan tillräckligt med judar här”

Tonsättaren Hans Holewa och exilens dubbelhet

HENRIK ROSENGREN

ABSTRACT • Tonsättaren, radiomedarbetaren och musikern Hans Holewa (1905–1991) anlände till Sverige 1937 som landsflyktig undan den tilltagande antisemitismen i Wien, drygt ett halvår innan Österrike annekterades av Nazityskland.¹ Som invandrad radikal tonsättare med den så kallade tolvtonstekniken som utgångspunkt, med judiskt påbrå och med engagemang inom vänsterrörelsen kom Holewas svenska exiltillvaro utgöra ett spänningsfält med många dimensioner.² Följande artikel tar utgångspunkt i två aspekter kopplade till Holewas exiltillvaro, dels Holewa som representant för en radikal musikestetik, dels hans relation till det judiska. Framställningen kretsar kring frågor om hur Holewa mottogs i det svenska musiklivet i relation till hans estetiska förhållningssätt och hur hans situation kan förstås med utgångspunkt i termen ”exilens dubbelhet”. En tredje frågeställning berör vilken betydelse den judiska kulturen hade för hans exiltillvaro och tonsättarskap.

Exilens dubbelhet

Begreppet exil kan förstås i två bemärkelser.³ Inre exil syftar på ett utanförskap i hemlandet vilket kan drabba individen, exempelvis på grund av att vederbörandes politiska eller estetiska uppfattningar inte är i överensstämmelse med statsmaktens eller opinionsklimatets. Den yttre exilen är den faktiska

påtvingade landsflykten, som i sig är ett försök att lösa en inre exil (Goehr 1999: 70–71). Exil är således både en process och ett mentalt tillstånd, som karaktäriseras av en alienation till det samhälle man lever i. Alienationen kan upplevas både i relation till det så kallade hemlandet och i det land individen flyr till (Hinton 1999: 277).

Jag vill i föreliggande text analysera Holewas svenska exiltillvaro med särskild tonvikt på 1940- och 1950-talen. Analysen sker med utgångspunkt i begreppet dubbelhet, det vill säga hur exiltillvaron ger upphov till motsägande företeelser som för individen verkar samtidigt. Den yttre exilen bör inte bara ses som en vattendelare mellan det gamla och det nya och inte enbart betraktas som ett uttryck för tillvarons fragmentisering. Analysen av Holewas situation utgår från föreställningen att exiltillvaron också innebär en strävan mot kontinuitet och helhet. Med inspiration från filosofen Lydia Goehr vill jag framhålla vikten av att se exilsituationen som en källa till dubbelhet (*doubleness*), snarare än kluvenhet och hur denna dubbelhet kan relateras

- 1 Artikeln bygger på min bok *Från tysk höst till tysk vår. Fem musikpersonligheter i svensk exil i skuggan av nazismen och kalla kriget* (Lund 2013).
- 2 Tolvtonstekniken är en kompositionsteknik som inte utgår från dur eller moll eller de traditionella tonarterna och vars uppbyggnad kretsar kring vissa matematiska förhållningssätt.
- 3 Begreppet exil har en lång tradition inom judisk historia och från och med 1800-talet särskilt sionistisk historieskrivning. Mitt användande av begreppet vetter emellertid till en definition som är kopplad till landsflykt i mer allmänna ordalag. För en diskussion bland annat kring den sionistiska uppfattningen av exil, *galut*, se Thor 2005: 41.

till individens identitet, förhållningssätt och lojalitet i relation till exempelvis kulturarv, ideologier och konstnärliga inriktningar. Dubbelheten är kopplad till de spänningar och transformeringar som exilsituationen innebär (Goehr 1999: 66–71). Individens lämnar sitt hemland för en ny tillvaro i en mer eller mindre okänd miljö. Exilen präglas per definition både av ett avståndstagande till det man lämnat och en distansering till det nya och okända. Samtidigt kan exilsituationen innebära en tydligare manifesterad lojalitet mot ursprungsmiljön, de egna rötterna och en önskan att hålla fast vid det gamla. Exilen kan också leda till en förstärkt lojalitet gentemot det nya hemlandets miljö och kultur i syfte att skapa en ny trygghet som i någon mån kan ersätta förlusten av ursprungsmiljön. Det handlar både om att rycka upp rötter och att rota sig, lika väl i det förgångna som i det samtida och framtida.

Syftet är fortsättningsvis att för det första genom en biografisk analys av Holewas tid i Österrike ringa in den övergripande formativa konstnärliga och politiska miljö som hade betydelse för hans exiltillvaro och verksamhet i Sverige. Härigenom skapas ett underlag för en analys av receptionen av Holewa inom det svenska musiklivet samt av hans förhållningssätt till den judiska religionen, kulturen och de judiska erfarenheterna.

Wien-Berlin-Wien

Hans Holewa föddes i Wien den 26 maj 1905 i en judisk medelklassfamilj. Fadern Leopold var köpman och verksam inom damkonfektionsbranschen. Han arbetade för en tysk firma i Berlin men besökte i samband med affärsresor bland annat Sverige. Hemmet har beskrivits som intellektuellt och det var företrädesvis modern Johanna, född Kleineibst, som ivrade för det musikaliska (RA, SUK, Holewa 27.7.1938). Familjen Holewa hade

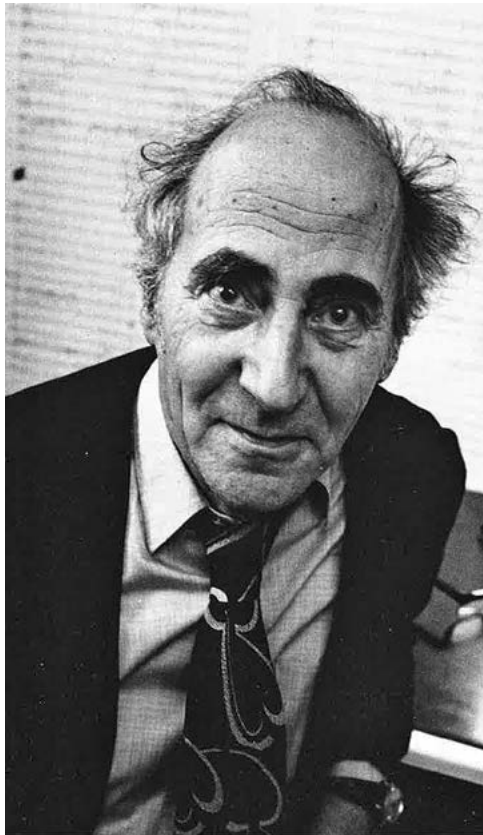
odlat kontakter i Sverige i samband med affärsresor och detta torde ha bidragit till Holewas val av Sverige som tillflyktsland (SMB, HHA: 167).

Familjen bodde i Berlin åren 1909–1917 och där genomgick Holewa folkskola och den Mosaiska skolan. 1917 återvände de till Wien där Holewa bedrev gymnasiestudier och under en kort period också juridikstudier. Samtidigt var han elev vid Neues Wienerkonservatorium där han studerade i kapellmästarklassen utan att ta examen. Som piano- och musikteorielev för H.J. Heintz kom Holewa tidigt i kontakt med nyskapande kretsar inom musikvärlden. Heintz hade varit elev till den italiensk-schweiziske pianovirtuosen, tonsättaren och musikteoretikern Ferruccio Busoni (1866–1924). En i unga år upplevd pianokonsert med Busoni i Berlin ska för övrigt ha varit avgörande för Holewas val av piano som huvudinstrument (Hammar 1983; Kretschmann 2008: 27).

Musikstudierna var fragmentariska och Holewa uppfattade sig i det närmaste som autodidakt inom alla musikområden. Under första delen av 1930-talet arbetade Holewa som repetitör vid Volksoper i Wien samt som musikalisk ledare vid den radikala Theater für 49.

Han drogs till avantgardistisk kultur och musik, lyssnade till Schönbergkretsens musik, lät sig inspireras av den samhälls- och kulturkritik som Karl Kraus framförde i *Die Fackel* och åhörde Ernst Kreneks föreläsningar om tolvtonstekniken. Litterärt blev Fjodor Dostojevskijs och E. T. A. Hoffmanns texter viktiga utgångspunkter i hans allmänskulturella förhållningssätt (SMB, HHA: 129; Bergendal 1972: 106).

Efter en del körledaruppdrag och pianoundervisning inom den socialdemokratiska ungdomsrörelsen i Wien fick Holewa svårt att försörja sig då det socialdemokratiska partiet förbjöds av den högerauktoritära österrikiska



Hans Holewa. *Nutida Musik* 75(2), 1974: s. 27.

regimen 1934. Holewa sade sig inte vilja ingå i någon form av koteri inom musiklivet vilket bekräftas av hans sena inträde i den fackliga organisationen "Ring ausübender Musiker". Av försörjningsskäl såg han sig dock tvingad att gå med senvintern 1937. Han kunde åta sig enstaka musikerarbeten vid teatrar och kabaréer men närde kontinuerligt en dröm om att försörja sig som tonsättare (SMB, HHA: 9). Under sin tid i Wien slutförde Holewa en mängd kompositioner som han på äldre dagar i sin svenska exiltillvaro inte ville kännas vid, något som förstärker intrycket av att Holewa uppfattade exilen som ett tydligt brott där hans tonsättargärning hade ett "före" och ett "efter" sortin från Österrike.

Radikalismens Wien: platsen för ett uppvaknande

Förutom att Holewa under Wientiden träffade sin blivande hustru var tiden och platsen centrala ur två ytterligare aspekter; dels för hans politiska uppvaknande och kontakterna med den socialdemokratiska ungdomsrörelsen, dels för det inflytande den konstnärliga avantgardismen utövade på hans estetiska förståelse. I Wien kom den nyskapande estetikerna i många fall att präglas av individer med judisk bakgrund. Parallellt utvecklades det politiska fältet i Wien och Österrike mot en allt starkare judefientlighet som förändrades med aversionen mot radikaliteten. Detta motståndets symbios kulminerade med brutalt klimax i samband med nazisternas annektering av Österrike i mars 1938.

Wien var en paradoxernas plats för det radikala kulturskapandet. Staden hade sedan förra sekelskiftet och mellankrigstiden utvecklats till ett centrum för nytänkande inom konst, kultur och vetenskap. Flertalet av de kulturradikala intellektuella i Wien kom från en judisk miljö, exempelvis Arnold Schönberg (1874–1951), Sigmund Freud (1856–1939), Gustav Mahler (1860–1911) och Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) (Bedoire 1998: 313). Inom musiken var det särskilt Schönberg, Mahler och Schönbergs lärare Alexander von Zemlinsky (1871–1942) som stod för den tonala revolutionen. Historikern Steven Beller menar att de judiska erfarenheterna och de sociokulturella och politiska omständigheterna i Wien skapade en miljö i vilken individer med judisk bakgrund kom att bli särskilt inflytelserika inom den nya moderna kulturen och vetenskapen. Traditionen av bildning och respekten för tänkandet inom den judiska kulturen i kombination med erfarenheten av utanförskap och den pågående assimileringprocessen skapade en social skörhet

som öppnade upp för denna intellektuella elit att fungera som språkrör för den isolerade individen i masssamhället (Beller 1997: 24–25, 243–244). Det är av vikt att betona hur Beller förklarar den judiska intellektuella och kulturskapande dominansen i Wien utifrån en specifik social situation och ett kulturellt arv. Förklaringsgrunden bottnar således inte i en rasföreställning där det ”typiskt judiska” är kopplat till biologi, vilket var den gängse associationen bland mellankrigstidens antimodernistiska kritiker som i moderniteten och radikalismen såg en typiskt ”judisk” företeelse.⁴

Holewa befann sig mitt i den nyskapande atmosfär som präglade Wien. Nyfikenhet, bildningssträvan och intellektuellt sökande var några av de ledord som förenade hans egen judiska uppväxt med den estetiska inriktningen, menade Holewa. Under hans unga år hämtades de allmänmusikaliska influenserna och inspirationen främst från Gustav Mahler och den känsla av liv och dramatik som han upplevde i dennes musik. Det var något som kunde förnimmas redan i de första takterna av symfonierna, menade Holewa (SMDB, Sveriges radio 1.3.1971). Som ung tonsättare mindes han att det ”intrycket Mahler gör på mig det skulle jag vilja göra på andra någon gång. Det är en riktning.” Det var en riktning som förstärktes då Holewa senare kom att lyssna in sig på en annan viktig tonsättarförebild i wienmiljön; Alban Berg (som dock inte var jude). Bergs *Lyriska svit* grep honom som ung och som tonåring bevistade han tonsättarens samtliga konsertframträdanden i Wien (Karkoff 1993: 56; Myhrberg 1982: 56). Medan inställningen till Mahler och

4 För framväxten av den rasbaserade och antisemitiska kopplingen mellan modernitet och judar se exempelvis Mosse 1998: 7, 92, 130. För en analys av en raspräglad tolkning av ”judisk modernism” se Knittel 1995: 257–276.

Berg tycks ha varit odelat positiv var Holewas omdömen om Schönberg mer splittrade, vilket jag återkommer till.

Gruppe der Jungen

En viktig inkörsport till Holewas intresse för konstnärlig avantgardism var kontakten med sammanslutningen Gruppe der Jungen. Gruppen anordnade studiecirkelar kring litteratur, konst och musik och Holewa ledde musikcirkeln. Die Gruppe var verksam åren 1932 till 1938/1939 och kan delvis ses som ett uttryck för det Beller lyfter fram kring judiska erfarenheter och konstnärlig avantgardism (SMB, HHA: 140).

Grundarna var två unga skriftställare Ernst Überall och Ludwig Schweinberger. Gruppen kan betraktas som en sorts intellektuell och informell oppositionsrörelse mot inskränkt diskussionsfrihet inom universitetsvärlden. Gruppen utgav tidskriften *Literarische Monatshefte* – med undertiteln ”Eine Zeitschrift junger Menschen” vilket angav den ungdomliga tonen. Tidskriften var politiskt och ekonomiskt obunden och syftade till att främja ung kritik och konst. Den var ett forum för ”ungdomligt skapande och andlighet” (Fackelman 2005: 806).

Ytterligare en viktig förgrundsgestalt bland de tjugofemtalet medverkande inom *Die Gruppe* var regissören Benjamin Newman Jubal (1902–1961), regissörselev till Max Reinhardt. Jubal sökte sin konstnärliga inspiration i jiddischkulturen och visade intresse för det sovjetiska samhället. Även han tvingades fly Österrike och hamnade slutligen i Australien 1938. Där satte han bland annat upp pjäser på jiddisch på Kadimah Theatre (Yeats 1996: 199, 202, 214; Austlit).

Även om majoriteten av medlemmarna var judar spelade detta ingen roll för gruppens konstituerande menade Richard

Thieberger som snarare mindes gruppen som en samling vänner med liberala idéer. Det går dock inte att bortse från att flera av dess medlemmar delade den judiska erfarenheten av att vara motarbetad och förföljd. En judisk kulturtradition kunde också fungera som en inspirationskälla i det konstnärliga skapandet, som framförallt fallet Jubal visar. Alice Holewa tycks, till skillnad från Thieberger, ha uppfattat det judiska inslaget i gruppen som viktigt (Oxaal et al. 1987: 179; SMB, HHA: 134). Radikaliteten och det vänstersocialistiska engagemanget var också framträdande. För Holewa var Die Gruppe avgörande som en initial, radikalkulturell injektion och som arena för hans tidiga musikaliska gärningar.

Politik och estetik i Wien

Som påpekats var Wien inte bara en kraftkälla för den radikala estetiken och vetenskapen. Den miljö Holewa påbörjade sin musiker- och tonsättarbanan i var även mycket politiskt turbulent. De politiska stridigheterna återspeglades också i relationerna och inställningarna till det judiska. Den situation som radikala konstutövare upplevde, inte minst de med judisk bakgrund, kan betecknas som paradoxal. Å ena sidan en ytterst stimulerande kreativ miljö med vittförgrenade radikala nätverk och en mängd arenor och scener för framföranden och debatt; å andra sidan en hätsk, fientlig och starkt aggressiv motståndargruppering vars alltmer våldsamma medel transformerade den inre exilen till en yttre.

Österrike utvecklade under 1930-talet en egen typ av fascism med auktoritärt styre, men med officiellt avståndstagande från religiös förföljelse, rasism och aktiv antisemitism. Nazisterna anklagade regimen för att vara judiskt påverkad samtidigt som antisemitiska våldsbrott intensifierades under tiden före den nazityska annekteringen av Österrike. Att regimen officiella hållning inte var

antisemitisk innebar dock inte att antisemitismen var frånvarande. Tvärtom. Det fanns, inte minst sedan Karl Luegers (1844–1910) tid som Wiens borgmästare, en utbredd aversion mot judar både inom den kulturella och inom den politiska världen. Wien var den enda huvudstaden i Europa med en folkvald antisemitisk kommunstyrelse och har beskrivits som ett centrum för antisemitismen vid förra sekelskiftet (Payne 1995: 247–250; Friedländer 1999: 263; Berg Eriksen et al. 2008: 298).

Ett exempel på hur antisemitism användes i politiska strider med kulturella förtecken utgör det antisemitiska och våldsamma mottagandet 1921 av den österrikisk-judiske läkaren och författaren Arthur Schnitzlers (1862–1931) öppet erotiska pjäs *Reigen*. Holewa kände med all sannolikhet till detta mottagande, men det hindrade honom inte från att 1933 tonsätta pjäsen. *Reigen* hade varit till diskussion inom Gruppe der Jungen. Författaren och dramatikern Fritz Hochwälder, som Holewa samarbetade med i flera andra sammanhang och som senare flydde till Schweiz, gjorde på initiativ från Richard Thieberger en anpassning för radio av Schnitzlers verk. Anpassningen framfördes inför publik den 14 februari 1933 men ej i radio då den uppfattades som alltför provocativ (Thieberger 1987: 179; SMB, HHA, Autografer, *Der Reigen*).

Mot bakgrund av det samtida politiska klimatet i Österrike, kännetecknat av en aggressiv antimodernistisk kulturdebatt, och med 1921 års skandal i relativt färskt minne var uppsättning av Schnitzlers verk år 1933 öppet provocerande gentemot de antisemitiska och antimodernistiska krafterna i Wien. Omständigheterna kring pjäsen illustrerar den konfrontatoriska kulturella miljö Holewa var verksam i.

Exilen som grund för en transnationell hållning?

Påtryckningar på det österrikiska kulturlivet från det nazistiska Tyskland ökade efter maktövertagandet 1933. 1936 slöts ett avtal mellan Nazityskland och Österrike som syftade till att stödja pangermanismen. Det kulturella livet och dess institutioner skulle, liksom i Tyskland, verka för en "judefri kultur". Efter Anschluss i mars 1938 inkorporerades hela det Österrikiska kulturlivet i den nazistiska likriktningsspolitiken (Yates 1996: 220–221; Friedländer 1999: 269).

Mot bakgrund av sin judiska uppväxt och kulturradikala verksamhet kunde Holewa inte undgå den antisemitiska stämningen. Den påverkade honom som person och yrkesutövare. Holewas situation i Österrike kan liknas vid en inre exil, som blev alltmer påtaglig under 1930-talet. Enligt en uppgift i *Stockholms-Tidningen* 1983 ska hans dirigen-tambitioner på Volksoper ha möts med det avvisande påståendet "Vi har redan tillräckligt med judar här" (Hammar 1983). I den växande hetsstämningen i Wien fanns knappast utrymme för protest, särskilt inte efter avtalet mellan Nazityskland och Österrike och målsättningen om en "judefri kultur". För Holewa återstod att i skuggan av den tilltagande antisemitismen och motståndet mot modernismen samt nazisternas ökade makt endast att lämna Österrike.

Samstämmigt intervjumaterial tycks också vittna om hur han mentalt lämnade Wien och Österrike. Österrike blev aldrig hans hemland och utvecklingen tog ifrån honom "allt vad nationalitetskänsla heter", konkluderade Sigvard Hammar (1983). 1975 sammanfattades Holewas inställning till Wien i en dagstidningsintervju. Slutsatsen minner om Hammars: "Hans Holewa är född i Wien, men han tycker inte det spelar någon roll var en människa föds. Han är internationalist

och just Wien avskyr han. Wiens kulturliv har alltid varit förgiftat av kottteriväsen, och själv har han ställt sig utanför alla kottterier. Han är individualist..." (okänd skribent och tidning, sannolikt *Dagens Nyheter* 14.2.1975). I citatet framgår inte om det är Holewas ord eller om de läggs i hans mun. Holewa uppgav att han tillhörde Gruppe der Jungen, vilket motsäger påståendet att han helt skulle ha saknat förankring i sammanslutningar under sin tid i Wien. Dessutom ingick han i kollektiva socialdemokratiska sammanhang. Under sin inledande svenska exil var han också medlem i *Freie Österreichische Bewegung* och *Österreichische Vereinigung in Schweden*, ett engagemang som närmast kan tolkas som en protestyttring mot den nazityska annekteringen av Österrike, men också som en önskan att behålla kopplingen till hemlandet. Det finns även exempel på att Holewa hade en viktig funktion i arrangemang vilka syftade till att sprida österrikisk kultur till svenskarna, exempelvis det musikansvar han hade under den så kallade "Österrikiska veckan" i november 1945. Programmet under denna vecka har tolkats som ett försök att via "österrikisk kulturpropaganda" återknyta till de positiva relationer som fanns mellan Österrike och Sverige efter första världskriget (Müssener 1974: 508, 228–229).

Ovannämnda engagemang kan ställas mot att Holewa i intervjuerna betecknas som internationalist. I intervjuerna blir de nationella banden upplösta och Holewa görs till en nationellt gränsöverskridande symbol för dem som flydde antisemitismen och Nazitysklands aggressiva politik. Resultatet av exilen blir enligt denna tolkning att Holewa utvecklar en gränsöverskridande lojalitet och ett avståndstagande mot det nationella och hemlandet, företrädesvis hemstaden Wien. Musiken uppfattas som ett transnationellt språk som fungerar som en trygghet vilken ersätter exilens rotlöshet.

Den tillskrivna transnationella identiteten betonar kontinuiteten i Holewas liv i bemärkelsen att han inte uppfattas som österrikare och sedan svensk utan genomgående som "internationalist". Tolkningen att se musiken och kompositionsgärningen som en röd tråd vilken skapar sammanhang i samband med uppbrott kan jämföras med ett uttalande från Theodor W. Adorno. Adorno uttryckte i en reflektion över det egna exiltillståndet att skrivandet utgjorde den kontinuitetsbas som ersatte förankringen i hemlandet utan att det för den skull innebar en anpassning till en ny miljö (Telman 2010: 40).

Bilden av Holewas situation är dock något mer komplicerad, vilket hans engagemang i de österrikiska föreningarna i Sverige exemplifierar. Tonsättargärningen utgjorde en grund för kontinuitet men i relationen till Österrike fanns en dubbelhet invävd. Holewas avståndstagande bör förstås som riktat mot vissa inslag i det österrikiska samhället under 1930- och 1940-talen. Men han skar inte av banden till Österrike fullständigt, åtminstone inte under 1940-talet. Via deltagande i sammanhang där tematiken kretsade kring österrikisk kultur och dess spridning i Sverige påvisas hur Holewas lojalitet gentemot hemlandet fanns kvar.

Svensk exil

Holewa och brodern Erich anlände till Sverige den 2 augusti 1937. Vid sin ankomst uppgav Holewa för de svenska utlänningsmyndigheterna att de dåliga tiderna hade föranlett sortin från Österrike. Inga uppgifter om antisemitism eller politisk förföljelse nämns i polisrapporten. I senare intervjuer uppgav dock Holewa att antisemitismen var en avgörande anledning till att han lämnat Österrike. I rapportens marginalanteckningar poängteras att det inte var av politiska skäl som han lämnade Österrike. Härigenom

undantogs Holewa från de flyktingar som sökt asyl på grund av politisk förföljelse och han hotades under en tid av avvisning. Efter några veckor på internatskolan Viggbyholm där han blev nära vän med Karin Boye (1900–1941) bosatte han sig med sin hustru Alice i Stockholm (Rying 1974–1975: 2; RA, SUK, Holewa 27.7.1938).

Enligt vad Alice förmedlade i de intervjuer som musikdoktoranden Claes Witthoff gjorde med henne under 1980- och 90-talen i samband med ett avhandlingsprojekt om Holewa, upplevde han det svenska 1940-talet som ett mycket svårt decennium. Han mötte motstånd hos flera företrädare inom musikfältet (SMB, HHA: 139) Svårigheterna att komma in i det svenska musiklivet kan relateras till hans exilsituation. Som nyinvandrad utan bredare kontaktnät och med en radikal estetik som utgångspunkt var förutsättningarna komplicerade. Dessutom var Holewa skeptisk till den musikaliska nivån i Sverige. Sprungen ur ett Wien där den konstnärliga avantgardismen stod på sin höjdpunkt åren före Holewas sorti, upplevde han inte Sverige som ett "musikland" (RA, SUK, Holewa 19.12.1947: 3; SMB, HHA: 139). Initialt var Holewa inställd på att lämna Sverige eftersom landet, som han uttryckte det, var "musikaliskt underutvecklat". Exiltillvaron i ett land som Sverige uppfattades som ett avbrott från en tänkt samhällell musiker- och tonsättar bana. Hans hållning uttryckte en strävan mot kontinuitet i det konstnärliga skapandet. Jordmånen för denna kontinuitet fanns inte i Sverige, såsom Holewa upplevde det inledningsvis. Hustrun övertalade emellertid honom att stanna (SMB, HHA: 144). Kanske detta faktum bidrog till att han omvärderade sin negativa uppfattning om det svenska musiklivet till förmån för en starkare uttryckt lojalitet. En kontinuerligt förfäktad kritik hade sannolikt ytterligare försvärat hans möjligheter att

verka som tonsättare. Samtidigt förändrades också förutsättningarna för mer avantgardistisk musik i Sverige under 1960-talet och framåt. I en intervju 1974 lovordade Holewa den musikaliska utvecklingen och menade att underlaget för nyare musik var bättre i Sverige än på de flesta håll (Edberg 1974: 231). Härigenom konstruerade Holewa en sammanhängande berättelse som kunde förena situationen i den svenska exilen med de formativa årens kreativa miljö i Wien. Den stimulerande tiden i Wien bands samman med ett positivt omdöme om det svenska musiklivets öppenhet för radikal musik. I Holewas uppfattning om den radikala musikens ställning i svenskt musikliv framskymtar exilens dubbelhet i samspelet mellan avbrott och kontinuitet.

Notskrivaren och tonsättaren

Holewa arbetade under åren 1938–1949 som pianopedagog men framför allt som notskrivare, arrangör, körledare och repetitionspianist. Hilding Rosenberg, STIM, Konsertföreningen i Stockholm och efter en tid även Sveriges Radios föregångare, AB Radiotjänst, anlätade honom för olika uppgifter. 1948 blev Holewa svensk medborgare. En sorts ekonomisk förlösning inträffade 1949 då han erhöll en tillsvidareanställning på AB Radiotjänst och där särskilt Per Lindström fungerade som en viktig förbindelselänk. Jämsides med tjänsten på radion komponerade Holewa, men med varierande intensitet. Under 1940-talet skrev han mest pianomusik, enligt Göran Bergendal för att denna musik var lättast att få framförd. Bland dessa stycken återfinns särskilt *12 pianostycken* (1945), *Sonatin för flöjt och piano* (1947) och *Musik för två pianon* (1949). Åren 1951–1952 hade han ett uppehåll vid radion för en anställning vid Stora teatern i Göteborg där han arbetade som repetitör och kapellmästare

(SMB, HHA: 139; Bergendal 1972: 106–107; Karkoff 1993: 58).

1952 komponerade Holewa ett kantatliknande stycke med titeln *Fyra sonetter ur mannen utan väg* (Erik Lindegrens dikter). Detta var ett av få stycken under den svenska exilen där Holewa utgick från lyrik. Tonsättning var beställd från Fylkingen och var det första beställningsverket Holewa fick utföra. Det uruppfördes 23 maj 1953. Att Holewa inte hade möjlighet att försörja sig som tonsättare utan var tvungen att arbeta heltid på Sveriges Radio var en situation han delade med andra exilmusikutövare, och för den delen även med infödda tonsättare. Även välkända radikala exiltonsättare i USA som Ernst Krenek och Arnold Schönberg fick förlita sig på inkomster från exempelvis undervisning (Wallner 1968: 212; Höjer 1968: 199; Zenck 1999: 175).

I vidare bemärkelse kännetecknas 1950-talet av tysthet och ett sökande efter det för Holewa rätta uttrycket inom tolvtonstekniken. Åren 1953–1959 skrev han åtta stråkkvartetter som alla ratades av honom själv. En del kammarmusikaliska stycken presenterades och då kan särskilt stråkkvartion från 1959 lyftas fram. Holewa betraktade detta stycke som sin tonsättardebut i det svenska musiklivet. Under 1960-talet koncentrerades kraften på orkestermusik och då påbörjades också operan *Apollo's förvandling* som Holewa uppfattade som sitt viktigaste verk. Den uruppfördes av Sveriges Radio i Stockholm 1975 och kan med musikvetaren Hans Åstrands ord ses som Holewas musikaliska och ateistiska credo, formulerat i operan som ”Den största gåvan som oss gudar bjöd: att mästra livet utan gudars stöd” (Connor 1977: 254–255; Jonsson och Åstrand 1994: 486–487). Holewa tilldelades en mängd stipendier och 1979 invaldes han i Kungliga musikaliska akademien.

En outsider i svenskt musikliv?

En genomläsning av ett antal artiklar om tonsättaren Holewa under den svenska exilperioden ger vid handen att han upplevde sig missförstådd, ringaktad och yrkesmässigt motarbetad (Wallner 1968: 212; Björlin 1961–1962: 13; Connor 1977: 254; Åstrand 1994: 486–487).

Tonsättaren och musikern Stellan Sagvik har förmedlat följande ögonvittnesskildring:

Jag minns själv hur jag avlyssnade operan *Apollos förvandling* på Cirkus i ett konsertant framträdande i början av 70-talet. Verket var mycket långt, mycket tungt i stilen, mycket text och gav ett överprentiöst intryck. Under hela konserten tropade publiken av. Jag hade möjlighet att följa tonsättarens reaktion, då jag satt snett bakom honom och hans familj. Holewa titade sig allt vilsnare och naknare omkring ju mer auditoriet tunnades ut. Jag glömmar aldrig hans undrande smärta i ögonen, hur hans familj höll hans händer, allt innerligare ju fler som gick, hur den storvulna musiken påträngande ackompanjerade Holewas lidande. (Sagvik 1992: 45)

Andra referat ger en liknande bild. Oscar Hedlund beskrev 1961 Holewa som en "musikalradikalismens förkunnare" som "skrev, talade för, levde för, hoppades på och trodde på den nya musiken." Mot bakgrund av detta blev han "nästan omgående en suspect figur". I Herbert Connors *Svensk musik* beskrivs Holewas som fjärrad från det svenska musiklivet. Connor menade, med en tydlig udd riktad mot Holewas förment självpåtagna isolering, att han under lång tid "bott i det esoteriska glaspärlespelets elfenbentorn" (Hedlund 1961: 24; Connor 1977: 254).

"Atonalism och andra perversa företeelser"

Grunden för bilden av Holewa som en *outsider* ligger framförallt i det faktum att han förknippas med tolvtonstekniken. Holewas *Sonata för piano* från 1940 är det första svenska verket där tolvtonstekniken används genom hela stycket. Tekniken och dess främste företrädare Arnold Schönberg var dock inte okända för svenskarna (Tillman 1995: 32). Ett av de första tolvtonsinspireerade svenska verken var Hilding Rosenbergs *Stråkkvartett nr 1*, fullbordat i Paris i oktober 1920. Musikskribenten Julius Rabe uppmärksammade Schönberg i en artikel 1920 och Moses Pergament i tidskriften *Orfeus* 1925 (Rosengren 2007: 171–172). 1920-talet och i viss mån 1930-talet kännetecknades av fräna debatter mellan tolvtonsforespråkare och deras vedersakare. Detta har ofta illustrerats med hänvisning till mottagandet av Rosenbergs första stråkkvartett i Stockholm 1923. Uruppförandet föranledde den beryktade Wilhelm Peterson-Berger att likställa kvartetten med dårars verk (Pergament 1943: 102, 112–113). Jordmånen i det svenska musiklivet för tolvtonstekniken var således mycket näringsfattig på 1920- och 1930-talen då Holewa kom till Sverige. I en intervju med germanisten Helmut Müssener gav Holewa utlopp för den aversion och brist på förståelse för den moderna musiken och särskilt tolvtonstekniken som han upplevde fanns i båda de musikmiljöerna han upplevt: i Österrike var tekniken förbjuden, i Sverige saknade den värde (Müssener 1974: 293). Holewa förklarade motståndet i Sverige dels med de etablerade institutionernas konservativa och avoga inställning till ny musik, dels med "det destruktiva inflytande[t] från Tysklands värderingar av "entartete Kunst" [det vill säga de konstformer, i regel förknippade med judiska konstutövare, som i Nazityskland ansågs urartade och uppfattades hota det

tyska samhället och kulturen] som påverkade den svenska miljön” (Edberg 1974: 229). För Holewa fanns det med andra ord en kontinuitet i det motstånd han mötte som förespråkare för den nya musiken, en kontinuitet mellan tiden före och efter exilen. Även om motståndet var brutalare och aggressivare i Wien än i Sverige uppfattade dock Holewa en gemensam grundton i argumentationen i de båda länderna.

Efter andra världskriget återuppväcktes intresset för tolvtonstekniken i Sverige och Holewa gick här i bräschen. Mellankrigstidens antimodernistiska låga var dock inte släckt även om nazismen fallit som statsideologi. Det fanns fortfarande ett starkt motstånd mot Schönberg och ”atonalismen”, det övergripande skällsordet för modern musik och tolvtonstekniken, inom den svenska kritikerkåren. Motståndet är märkbart i Curt Bergs (1901–1971) artikel i *Dagens Nyheter* från mars 1945 där han, för att beskriva modern musik, talar om ”atonalism och andra perversa företeelser” (Rosengren 2007: 175). Även om Bergs ordval är att betrakta som väl grovt i relation till musikdebattklimatet i övrigt representerar hans uppfattning en ansenlig del av det svenska musiklivet under den period Holewa försökte etablera sig som tonsättare i Sverige. De moderna tonsättarna ifrågasatte kritikernas kompetens att bedöma den nya musiken medan institutioner och kritiker poängterade musikens obegriplighet (Arvidson 2007: 106–107).

Holewa menade själv att hans viktigaste insats vid denna tid var att han propagerade för den andra Wienskolan vars mest namnkunniga företrädare var just Schönberg samt Alban Berg och Anton von Webern. Holewa hade lämnat ett Österrike vars politiska system hade satt stopp för denna kompositionsinriktning. I sin svenska exil ville han, som han uttryckte det 1988, ”rädda och bevara den nya geisten” inom konstmusiken. Vad

som vidare bör poängteras är att Holewa enligt egen uppgift inte skrev musik utifrån tolvtonstekniken före ankomsten till Sverige 1937 (SMB, HHA: 9, 26; Holewa 1988: 29).

Tidsmässigt finns det således en koppling till Holewas sorti från Österrike och hans exiltillvaro i Sverige i det faktum att han sökte sig mot tolvtonstekniken. Exilen fungerade som en brytpunkt och därmed estetisk injektion i relation till hans kompositionsteoretiska utgångspunkter. Hustrun Alice antydde att sortin från Österrike och ankomsten till Sverige ledde till en uppblommande estetisk kreativitet (SMB, HHA: 144). Å andra sidan finns det en kontinuitet i att tiden i Wien kan betraktas som en läro- och uppbyggnadsfas. Även om Holewa inte komponerade någon tolvtonsmusik före exilen tog han djupa intryck av Wiens radikala musikmiljö, intryck som hade stor inverkan på hans sätt att komponera och förhålla sig till musik. Exilen fungerade som en utlösande faktor till musikskapandet, men inspirationen kom inte främst från den svenska musikmiljön utan företrädesvis från det Holewa erfarit i Wien. I Holewas uttalanden om att han ville bevara den nya geisten fanns en strävan att hålla samman tiden före och efter ankomsten till Sverige.

Ett uttryck för misstänksamheten mot hans verk kan ses i kammarmusikföreningen Fylkingens mottagande 1948 av ett schönberginspirerat stycke. Fylkingen hade vid denna tid alltmör lämnat inriktningen mot den äldre musiken till förmån för en radikalare inställning, men en fullständig öppenhet inför nya influenser fanns inte. Avogheten bland föreningens medlemmar mot Holewas besynnerliga och ”egocentriska” stycke diskvalificerade det för ett uppförande i dess regi. Däremot kunde det framföras i samarbete med den svenska ISCM-sektionen (International Society for Contemporary Music), vilket innebar att

Fylkingen kunde parera eventuell kritik mot repertoarvalet (Hedlund 1961: 24). Fylkingen hade ej heller någon tradition av att framföra Schönbergs musik. Istället var det ISCM och Konsertföreningen som under 1920- och 1930-talen var först med att presentera både Alban Berg och Schönberg (Wallner 1971: 40). Att det var just ISCM som kom att framföra Holewas schönberginspirerade verk tycks ur den synvinkeln följdriktigt.

Holewa företrädde inte bara den miss-tänkliggjorda tolvtonstekniken. Han stod också utanför den inflytelserika Måndagsgruppen, en sammanslutning av moderna svenska tonsättare där flertalet medlemmar varit elever till Hilding Rosenberg. För Holewa blev Måndagsgruppen alltså inte den självklara plattform som för många andra tonsättare i hans generation. Det finns således mycket som talar för att exilen utgjorde ett avbräck i Holewas försök att etablera sig som tonsättare.

Holewas svårigheter att etablera sig delade han med andra tonsättare, inte minst bland dem som flytt den nazistiska raspolitiken. En liknande situation av utanförskap erfor radikala tonsättare som exempelvis flydde till USA (Zenck 1999:175). Utanförskapet uppmärksammades också i den svenska musikdebatten. I tidningen *Upsala* den 17 februari 1949 angrep den från Tjeckoslovakien inflyttade musikskribenten Paul M. Deutsch (Paul Patera) en av Måndagsgruppens framträdande medlemmar, Ingemar Bengtsson, för att han i en artikel om den unga svenska musiken i tidskriften *Prisma* (1948:6) inte berört de nyligen från kontinenten inflyttade musikgestalterna. Eftersom den i Sverige födda unga generationens tonsättare hölls isolerade under andra världskriget var impulserna från de utländska inflyttade musikerna av stor betydelse, menade Deutsch. Bo Wallner uppmärksammade Deutschs artikel och förvånades över Måndagsgruppens uraktläthenhet

visavi flyktingmusikerna, och då särskilt Hans Holewa (Deutsch 1949; Wallner 1971: 45).

Bilden av den musikaliskt missförstådde och isolerade Holewa odlades också av honom själv, vilket framkommer i Witthoffs intervjumaterial. Inför Witthoff hävdade Holewa att han fann sig i sitt utanförskap, men inte utan bitterhet (SMB, HHA: 91). Samtidigt som Holewa verkade inom en musikalisk inriktning som ifrågasattes av en stor del av musiketablissemangen kände han sig även förbigången av den nya musikens förespråkare. Holewa var bitter över att hans insatser inte uppmärksammades i litteraturen. Vidare menade han att han ofta inte fick erkännande för att han tillsammans med violinisten Sven Karpe introducerade Webers i svenska sammanhang i princip okända violinstycke op 7 (SMB, HHA: 9; Wallner 1971: 44-5; Arvidson 2007: 41). I standardverket *Soblmans musiklexikon* är detta dock omnämnt.

Först efter Holewas död framträdde en motbild till den förbigångne Holewa. I en skivkommentar menar Stellan Sagvik, som nu omvärderat sin tidigare uppfattning, att Holewa "kan betraktas som en av de stora i svensk musikkonst" (Sagvik 1992: 45).

Även om bilden av Holewa domineras av utanförskapet visar hans deltagande i olika offentliga paneldiskussioner att han vid 1950-talets inledning åtminstone i en mer teoretisk bemärkelse uppfattades som en central gestalt vad gäller den nya konstmusiken. 1949 bekände han färg i ett hagiografiskt porträtt av Arnold Schönberg inför dennes 75-årsdag. Artikeln behandlar mindre tolvtonsteknikens melodiska förändringsmöjligheter som den tar fasta på Schönbergs placering i en musikteoretisk och kompositorisk utvecklingslinje. Ett mer utvecklat förhållningssätt till tolvtonstekniken återger Holewa sent i sin levnad, först 1988 i artikeln "Systematiska försök till redogörelse för

mina synpunkter på tolvtons handhavande” (Wallner 1968: 212; Holewa 1988: 39–64).

Enligt Bo Wallner var det särskilt Holewa som i dessa sammanhang var aktiv för att placera Schönberg i ett svenskt rampljus. I senare intervjuer 1984 hävdade Holewa att han endast försvarat Schönberg teoretiskt: ”Jag är långt borta från Schönberg. Hans uttrycksätt intresserar mig inte och hans stil intresserar mig inte” (Wallner 1971: 45–46; SMB, HHA: 15).

Holewas *outsiderposition* är konstruerad mot bakgrund av exiltillvaron och bilden av ett svenskt musikliv som inte var mottagligt för hans radikalitet. Bilden förstärks av att Holewa själv tog fasta på utanförskapet som en källa till kreativitet. I teckningarna av hur Holewa framlevde sina dagar i Wien är strävan hos flera författare att placera honom i ett radikalt sammanhang, som visserligen hotas av en aggressiv antiradikal och antisemitisk politik, men som ändå utgör ett sammanhang och en gemenskap. Innanförskapet inom de radikala kretsarna betonas. I motsats till dessa skildringar beskrivs Holewas tid i Sverige, företrädesvis under 1940- och 1950-talen, som en tid av isolering (Bergendal 1972; Karkoff 1993).

Bilden av Holewa som en *outsider* innebär därmed att avbrottsdimensionen betonas i stor utsträckning. Det blir självklart att betrakta den invandrande radikale tonsättare som utfrysad från ett svenskt konservativt musikliv. Denna bild är delvis korrekt men kan som jag visat problematiseras ytterligare. Holewa tycks trots allt ha fått ett visst erkännande, särskilt som teoretisk företrädare för tolvtonstekniken. Musikvetaren Uta Kretschmann menar att receptionen av Holewas musik fick en ny dimension under 1970-talet. Som överlevare från nazismen gjordes tonsättaren Holewa till ett tidsvittne till andra världskrigets ohyggligheter (Kretschmann 2008: 88).

Kontinuiteten i hans livsbana kan belysas inte minst genom att peka på hur hans kompositionsutveckling i Sverige baserades på erfarenheterna och upplevelserna i Österrike. Detta gäller både det motstånd han upplevde och hans tonsättarskap. Det är först i Sverige tolvtonstekniken blommar ut, men den har en fast formativ förankring i Wien-tiden. Även Holewas egen vision om att fungera som en banérförare för den ”nya geisten” vittnar om ambitionen om en sammanhållen estetisk kontinuitet.

Den judiska lojaliteten

Det leder fel att enbart beskriva Holewas relation till judisk religion och kultur utifrån ett före och ett efter exilen. I likhet med Holewas tonsättargärning finns även här en dubbelhet i form av samspelet mellan avbrott och kontinuitet. Holewa uppfostrades i en miljö med stark lojalitet till den judiska traditionen, både i striktare religiös mening och i kulturellt avseende. Den viktigaste gestalten för Holewas inträde i en judisk religiositet var hans farfar. På äldre dagar mindes Holewa judiska fester och högtider som firades i barndomsmiljön. Pesach-firandet, såsom han kom att uppleva det i samband med vistelser i Israel, betraktade han som mer politiskt än religiöst. För den unge Holewa var det självklart att han och Alice gifte sig i synagogan i Wien, vilket skedde 1930 (RA, SUK, Holewa 27.4.1942: 2; SMB, HHA: 129). Uppgifter som tyder på ett djupt intresse för judisk kultur är att Holewa under sin tid i Wien var verksam som musikalisk ledare för ”Jüdisches Kulturtheater” (Forschungsdatenbank Bio Exil Primavera Driessen Gruber 22.7.2010). Brytningen med den aktiva religiösa delen av den judiska lojaliteten kom först i samband med den svenska exilen. Den religiösa sortin var inte instinktiv utan överlagd och relaterad till ett ifrågasättande av en skapelsegestalt.

Holewa konverterade inte och betraktade sig efter sortin som starkt övertygad ateist. Enligt hustrun hade Holewa inget religiöst behov. Holewa kände dock en stark övertygelse att bevara en lojalitet till den judiska kulturen och samhörigheten. Denna strävan var direkt kopplad till hans reaktioner av hur Förintelsen drabbade familjen. En nära erfarenhet var brodern Erichs öde vars avvisning från Sverige 1938 fick ödesdigra konsekvenser (SMB, HHA: 129, 134, 137–138).

Det finns inga tydliga uppgifter om varför Holewa just under 1930-talet lämnade sin religiösa övertygelse. I intervjuerna med Alice förefaller det vara relaterat till den växande antisemitismen, dock utan att detta uttalas explicit. Om denna tolkning är korrekt förefaller antisemitismen, och då särskilt den antisemitism som förknippas med nazismen, ha frammanat två reaktioner hos Holewa; å ena sidan ett brott med judisk religiositet, å andra sidan ett behov av att förhålla sig till ett judiskt kultur- och erfarenhetsarv. Dessa delvis motsägelsefulla reaktioner, ett avståndstagande och ett närmande, kan förstås som ett uttryck för exilens dubbelhet.

Några exempel på hur Holewas lojalitet till det judiska kulturarvet och det judiska predikamentet tedde sig förtjänar att lyftas fram. Som nyanländ till Sverige engagerade sig Holewa i föreningen Emigranternas självhjälp som ägnade sig åt understöd av judiska immigranter och vars aktiva medlemmar var judar. Föreningen grundades 1938 och Holewa deltog i dess kulturarrangemang samt ledde en kör och amatörskådespelargrupp tillsammans med regissören Hermann Greid. Föreningens arrangemang hade ofta judisk tematik med föredragstitlar som "Lessing och judarna", "Judarnas fördrivning ur Spanien 1492 och "Franz Kafka – en nutida judisk diktare". Holewa deltog ofta som musiker i samband med judiska högtider och då judisk musik framfördes (UUB, Jakubowsky).

Helmut Müssener menar att föreningens program också uttryckte emigranternas vilja att lyfta fram en tysk kultur rotad i tolerans och humanism (Müssener 1974: 111–112). Framlyftandet av det judiska kulturarvet fungerar i symbios med det tyska kulturarvet som en protest mot den tyskhet som nazisterna sade sig företräda och som emigranterna var ett offer för. För mitt vidkommande är Holewas engagemang i Emigranternas självhjälp centralt just i relation till den judiska tematiken. Därmed betonas Holewas judiska lojalitet. Men det har även betydelse för det faktum att arrangemangen pekade på en alternativ tyskhet i relation till nazismen. I senare intervjuer visade Holewa bitterhet gentemot det "andra Tyskland", det Tyskland som förorsakade familjemedlemmars död. Till Hammar (1983) sa Holewa: "Jag har fortfarande svårt att räkna handen till äldre när jag besöker Tyskland. Det hade varit bättre att man tagit inbördeskriget i München 1923 med ett 100-tal offer än de 60 miljoner som senare fick sätta livet till." Detta avståndstagande kan ställas mot uppfattningen som manifesterades av Emigranternas självhjälp, nämligen att det tyska kulturarvet inte fick sammanblandas med det nazistiska Tyskland.

Som judisk invandrare kom Holewa av flera skäl också i kontakt med Mosaiska församlingen i Stockholm. Relationerna till församlingen var av skiftande karaktär. Det var inte några starka band mellan den och familjen Holewa även om den inte minst ekonomiskt hade betydelse i samband med Holewas första tid i Sverige. Under perioden mars 1938 till oktober 1938 erhöll Hans ett månatligt underhållsbidrag från församlingen på 200 kronor (RA, SUK, Holewa 27.7.1938). Vidare hade Holewa goda kontakter med församlingens kantor, Leo Rosenblüth (SMV, Svenskt Visarkiv, Leo Rosenblüths samling). I samband med att paret Holewa överklagade avslaget av sin ansökan om uppehållstillstånd

i januari 1938 bifogade Hans ett brev från församlingens socialföreståndare ingenjör Frank Hirsch som intygade att Holewa hade gjort ett mycket gott intryck på honom vid det enda tillfälle han träffat honom. Det positiva intrycket bekräftas av andra församlingsmedlemmar, skriver Hirsch vidare. Holewa angav ofta Hirsch som referens vid kontakten med de svenska myndigheterna perioden 1938–1943, vilket tyder på att hans kontakter med enskilda representanter för Mosaiska församlingen under hans första år i Sverige var goda (RA, SUK, Holewa 11.1.1938).

Hirsch var tillsammans med överrabbinen Marcus Ehrenpreis och församlingens ordförande Gunnar Josephson de ledande personerna inom Mosaiska församlingens flyktingverksamhet. Främst Ehrenpreis har kommit att personifiera församlingens restriktiva inställning till judiska flyktingar under 1930- och 1940-talen. Historikern Pontus Rudberg har dock omvärderat bilden av församlingens flyktinginsatser och menar att den trots restriktiv svensk myndighetspolicy och bristande resurser gjorde betydande insatser för judiska flyktingar under perioden 1933–1945 (Rudberg 2015). Omdömena om Hirschs insatser har varit mer klivna än dem om Ehrenpreis. Helmut Müssener lyfter fram ett vittnesmål, flyktingaktivisten Stig Bendixon, som beskriver Hirsch som en assimilerad jude med högeruppfattning och med avsaknad av judisk trosföreställning. Enligt Bendixon skall Hirsch ha varit mycket negativt inställd till ortodoxa judar och endast accepterat judiska flyktingar som han uppfattade kunde passa in och göra nytta i det svenska samhället. Wilhelm Michaelis skriver emellertid i sina minnen, såsom de återges av Svante Hansson, att Hirsch hade mindre inflytande över flyktingverksamheten (Müssener 1974: 419; Hansson 2004: 121).

Som assimilerad och sekulariserad jude från Österrike motsvarade inte Holewa

bilden av den önskade juden, det vill säga den östeuropeiska, religiöst konservativa jiddischtalande juden som inte skulle kunna anpassas till det svenska samhället. Detta kan ha bidragit till den välvilliga inställningen från församlingens sida gällande hans vistelse i Sverige. Vad som också förstärker den positiva bilden är att han 1938 fick möjlighet att låna 1000 kr av församlingen, pengar som senare återbetalades. Andra judiska kulturpersonligheter som ingick i Holewas bekantskap var tidigare nämnde Gunnar Josephson, Anna Riwkin, Leo Brick, Herbert Sandberg och Moses Pergament, av vilka de båda sistnämnda intygade Holewas oförvitlighet i samband med hans medborgarskapsansökning (RA, SUK, Holewa 19.12.1947). Enligt hustrun Alice dröjde det innan Holewas relation till Pergament blev positiv. Förutom att Holewa som tonsättare uppfattades som alltför modern för Pergament, menade hon att Pergament hyste en rädsla för att protegera en annan jude. Detta skulle även ha avspeglat sig i Pergaments skriftställarskap, något jag inte har kunnat verifiera. Enligt Alice var Pergament rädd för antisemitiska påhopp om han yttrade sig positivt om Holewa (SMB, HHA: 138).

Judisk kulturtradition och judiska erfarenheter

Som omnämnts tidigare lämnade Holewa den judiska tron ungefär vid tiden för hans svenska exil. Och som jag också visat genom att peka på Holewas engagemang i Emigranternas självhjälp och hans kontakter med svensk-judiska kulturpersonligheter innebar detta dock inte att han helt övergav det judiska. Ett antal ytterligare exempel visar hur den judiska musiktraditionen och de judiska erfarenheterna återspeglades i Holewas gärning som tonsättare och musiker.

När den Jerusalemfödda vissångerskan

Bracha Zefira (1910–1990) gästade Sverige och Lilla salens estrad i Stockholm den 2 maj 1948 var det Holewa som ackompanjerade. Zefira var uppvuxen i en jemenitisk adoptivfamilj i Jerusalem och kom tidigt i kontakt med traditionell judisk liturgisk musik. Hon studerade drama och musik hos Max Reinhardt i Berlin från 1929. Samma år gjorde hon en uppmärksam turné i Europa. Efter bejublade framträdande i hemlandet och i USA under 1930-talet utvecklades Zefira till en världsartist (Hirshberg 1997: 187–197). I sitt framförande i Stockholm tolkade hon spansk-judiska sånger som var en blandning av ”typiskt spanskt och typiskt gammeljudiskt” med ”älderdomliga, traditionella sånger ur det judiska folkets kulturella skattkammare”. På repertoaren fanns även tonsättningar och arrangemang av samtida palestinska tonsättare. Holewa beskrevs av recensenten Pergament som en ”utmärkt musiker och följsam ledsagare.” Att tillställningen kunde uppfattas som en inomjudisk händelse märks både på det sätt på vilket repertoarvalet presenterades och på Pergaments beskrivning av publiken som han påstår ”mest bestod av Zefiras och mina stamfränder” (Pergament 1945). Holewas deltagande i konserten kan tolkas som en yttring av judisk lojalitet då pianoackompanjemanget och interpretationen av den särpräglade musiktraditionen inte bara förutsätter en driven pianist utan även kräver djupa kunskaper i judisk musiktradition. Utan att känna till detaljerna kring hur Holewa fick engagemanget som Zefiras pianist kan det dock knappast ha varit en slump att just han ackompanjerade. Några uppgifter om hur Holewa kommit i kontakt med Zefira finns inte. Det är inte osannolikt att de stött på varandra i Österrike under 1930-talet i samband med Zefiras Europaturnéer.

Holewa uttryckte i sina samtal med Claes Witthoff en stark aversion mot den

programmatiska musiken, det vill säga musikens möjligheter att kommunicera en specifik händelse eller företeelse utanför de rent musikaliska, exempelvis sådana som kan kopplas till judiska erfarenheter. Flertalet av hans stycken bär också neutrala titlar som ”sonat”, ”svit”, ”stycke”, ”sonatin” etcetera, något Göran Bergendal karakteriserat som tillhörande en ”saklig, kontinental tradition” (Bergendal 1972: 107). Holewas aversion mot associationer utanför det rent musikaliska tycks vara något som växer fram under andra hälften av 1930-talet. Den hindrade honom dock inte att även efter sin religiösa sorti hämta inspiration från politiska händelser och intryck som tog avstamp i judiska erfarenheter. Tonsättaren och vännen Maurice Karkoff utgick från Holewas erfarenheter som förföljd jude men också från hans internationella utblick. Karkoff uppfattade Holewas första pianokonsert, hans andra, femte och sjätte symfonier samt hans sista stora komposition från 1988, kantaten *Tröst och förtröstans ord*, som kompositioner vilka musikaliskt uttryckte ”tidsmedvetna tankar om förföljelser och svårigheter i världen”. I ett försök att formulera en övergripande etikett för Holewas konstnärskap skriver Karkoff att hans musikalitet formulerades i ”protest mot vår tids tyranni” (Karkoff 1993: 57, 62).

Ett mer explicit uttryck för Holewas bearbetning av händelserna under Förintelsen var *Gettokantaten* som han antagligen skrev under andra hälften av 1940-talet. Holewa hade kommit över en text skriven av en överlevare från Warszawagettot. Stycket är komponerat i medveten tolvtonskaraktär men Holewa var mycket missnöjd med musiken som han ansåg ”var lika med noll”. Det var inte musiken utan texten som var det viktigaste och den skulle ge en propagandistisk effekt, menade Holewa (SMB, HHA: 1). Tonsättning och texten, vilka båda tycks vara förkomna, är dock intressanta då de

kan förstås som en kommentar eller kommunikation till samtiden, relaterad till en judisk gettoerfarenhet. Även om det tonala enligt Holewa inte uttryckte lojalitet mot det judiska kan själva handlingen att i en tonsättning utgå från ett judiskt vittnesmål förstås som ett uttryck för en sådan lojalitet. Holewa såg sitt stycke som ett uttryck för "en tidsbetingad attityd" från hans sida. Verket kom att uppfattas som obsolet och förkastades då han fick vetskap om Schönbergs recitativa kör- och orkesterverk *A Survivor from Warsaw* från 1947. *A Survivor from Warsaw* har en liknande karaktär som Holewas *Gettokantat* då även den utgår från en text, visserligen författad av Schönberg, men sprungen ur en ögonvittnesskildring från Warszawagetot.

Förintelsen satte ytterligare avtryck i Holewas tonsättargärning. Stycket *Lamenti* (klagan/sorg) komponerades mot bakgrund av de intryck ett TV-program som behandlade kulturskapande i ett koncentrationsläger gjorde på Holewa. På Witthoffs fråga om Holewa ville återge Förintelsen via denna komposition svarade han:

... att återge, nej! Återge, någonting som upplevelse, inte som skildring och inte som kommentar. En upplevelse som ligger där till grund – på vad sätt kan jag absolut inte [säga] nu, [det] vet jag inte längre. Jag har undvikit att hänvisa till de startande bilderna. I partituret finns det angivet de bilderna, men det ska inte komma in i någon kommentar eller programförklaring; Jag vill inte binda lyssnaren till inkörsporten. Han ska inte ha den. Lamentiordet säger tillräckligt i sig självt – behöver inte säga för vem det gäller. (SMB, HHA: 87)

I citatet framkommer Holewas motstånd mot att förmedla ett budskap via sin musik. Han säger att han inte vill "binda lyssnaren till inkörsporten". Det är möjligt att tolka

Holewas tonsättning som ett uttryck för hans egen bearbetning av Förintelsen. Samtidigt antyder kommentaren "Efter TV: Kultur i K-Z.-läger" i partituret att stycket inspirerats av TV-programmet (SMB, HHA, Autografer). Den som gestaltar stycket ska ha detta i åtanke vid interpretationen, men det ska inte kommuniceras i programförklaringar. Holewa misstrodde den programmatiska musiken men trots detta finns det exempel på hur hans erfarenheter och upplevelser av Förintelsen präglade tonsättargärningen. I sin egen beskrivning av Lamentistycket fjärrmade han sig från att uttrycka en lojalitet till det judiska. Titeln *Lamenti* och det faktum att bilderna anges i partituret tyder emellertid på att det handlar om en bearbetning av erfarenheter relaterade till Förintelsen.

Holewas relation till det judiska var inte en fråga om antingen eller, åtminstone inte om man uppfattar judiskhet som en övergripande storhet som inkluderar både religiösa, kulturella och erfarenhetsmässiga aspekter. Visserligen innebar 1930-talet ett brott med den judiska tron för Holewa. Hans ateistiska hållning är ett bärande tema i operan *Apollos förvandling*. Samtidigt finns det flera exempel på kontinuitet i relation till det judiska kulturarvet och inte minst det judiska predikamentet i betydelsen gemensamma erfarenheter av förföljelse. Inom ramen för exiltillvaron spelade Mosaiska församlingen och ett nätverk av svensk-judiska personer en viktig roll för hans möjligheter att bygga upp en ny tillvaro i Sverige. Erfarenheterna av hur familjemedlemmar drabbades av Förintelsen kunde utgöra en gemensam grund för kontaktskapande. Ur exilsituationen och erfarenheterna av förföljelse växte också fram ett engagemang att via Emigranternas självhjälp förbättra de judiska flyktingarnas situation. Förintelsen fungerade även som en källa till musikskapandet, både i form av protest mot nazismen och som ett sätt att bearbeta

händelserna. Holewas förhållande till det judiska beskrivs således bäst i termer av dubbelhet: ett avståndstagande från den religiösa aspekten av judendomen å ena sidan, och ett kulturellt och existentiellt betingat bejakande av det judiska kulturarvet och predikamentet å andra sidan. Holewa är begravd på judiska begravningsplatsen i Skogskyrkogården, vilket markerar slutpunkten för den judiska lojalitetens kontinuitet (Kretschmann 2008: 28).

Exilens dubbelhet

Hans Holewas liv kom att påverkas av exilens dubbelhet. Uppbrottet präglades av en distansering till ett österrikiskt kulturliv påverkat av högerauktoritär och nazistisk antisemitism och likriktad kulturpolitik. Den nyskapande radikala miljön i Wien fungerade dock också som en inspirationskälla som följde Holewa i hans svenska exil. Även om hans tolvtonspirerade kompositionsteknik inte blommade ut förrän efter ankomsten till Sverige, paradoxalt nog i ett land som både saknade en etablerad radikal scen och vars mest inflytelserika musikföreträdare och institutioner inte uppfattade andra Wienskolan som konstruktiv, kan detta ses som en form av kontinuitet. I Wien lades den teoretiska och hantverksmässiga grunden för det tonsättarskap som växte fram i Sverige. Exilen tycks alltså ha fungerat som en vitaliserande injektion för Holewas komponerande, något som särskilt hans hustru Alice betonade.

Holewa upplevde 1940-talet som ett årtionde präglat av motstånd. Av Claes Witt-hoffs intervjumaterial att döma bidrog han till att skapa bilden av sig själv som *outsider*. Utanförskapet kan läsas mot bakgrund av exiltillvaron. Uppbrottet från den invanda miljön tydliggjordes och svårigheterna att etablera sig i en ny situation präglade tillvaron. Det faktum att Holewa uppfattades som en förespråkare för Schönberg och den musikinriktning denne företrädde bidrog till motståndet. Bilden av Holewa präglas av diskontinuitet i den bemärkelsen att det uppfattas som mer eller mindre självklart att Holewa som invandrad tonsättare betraktas som en *outsider*. Exilen blir här ett tydligt avbrott i relation till hans österrikiska tillvaro. Men även om Holewas musik inte framfördes i någon större utsträckning under 1940-talet och större delen av 1950-talet bör det ändå påpekas att Holewa uppfattades som en auktoritet ur en mer teoretisk synvinkel i relation till tolvtonstekniken. Inbjudningar till föredrag och panelsamtal där tolvtonstekniken diskuterades vittnar om detta. Ur denna synvinkel binds hans formativa år i Wien, där han befinner sig mitt i den radikala estetikens kraftkälla, samman med konstmusikscenen i Sverige och bildar därmed en sammanhållen livslinje.

Hans eget förhållningssätt till Schönberg kan också ses med utgångspunkt i en dubbelhet, där han både visar en konstnärlig lojalitet gentemot Schönberg genom att inspireras av honom, framföra hans verk och hylla hans

'We already have enough Jews here': composer Hans Holewa and the doubleness of exile • The composer and musician Hans Holewa (1905-1991) arrived in Sweden in 1937 after fleeing from the Nazi-influenced Austria. The following article focus on two aspects linked to Holewas exile; Holewa as a representative of a radical musical aesthetics, and his relationship to his Jewish background. The article revolves around the question of how Holewa was received in the Swedish music life in relation to his aesthetic approach and how his situation in exile can be understood by reference to the term 'exile duality'. A third issue concerns the significance of his Jewish loyalty during exile and in his composing. The article shows how the exile could serve both as an interruption, for example in relation to his Jewish loyalty and compositional technique, but also as an expression of continuity as he was a bearer of a modern aesthetic attitude which he formulated in Austria but which had higher relevance in his Swedish exile, however, not without some opposition from the Swedish music establishment.

musikhistoriska betydelse samtidigt som han tar avstånd från mycket av Schönbergs musik.

Holewas relation till det judiska bär spår av såväl avbrots- som kontinuitetsaspekter. I samband med sortin från Österrike lämnade Holewa en religiös judisk lojalitet som spelat stor roll under hans uppväxt- och ungdomstid, detta till förmån för en ateistisk hållning. I tonsättargärningen uttrycks ateismen tydligast i operan *Apollos förvandling*. Holewas ateism innebar emellertid inte ett brott med det judiska kulturarvet. För detta påstående talar att han i den svenska exilen verkade i sammanhang där judisk kultur var central, företrädesvis som ackompanjator. Förtintelsen kunde också till viss del fungera som utgångspunkt för Holewas kompositioner. Två exempel har här angetts, dels *Gettokantaten* som komponerades under 1940-talet, sannolikt runt 1945, dels *Lamenti* från 1976. ■



Henrik Rosengren, PhD, is an associate professor at the Department of History at Lund University. Some of his publications include 'Judarnas Wagner'. *Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920-1950* (Universus

2007); *Med livet som insats. Biografin som humanistisk genre* (edited together with Johan Östling) (Sekel Bokförlag 2007); 'Min tid ska komma'. *Gustav Mahler i tvärvetenskaplig belysning* (Universus 2011); *Kult, konst eller myt. Richard Wagner i tvärvetenskaplig belysning* (Universus 2013) (both edited together with Ursula Geisler) and *Tysk höst, tysk vår. Fem musikpersonligheter i svensk exil 1930-1950* (Nordic Academic Press 2013, German translation *Fünf Musiker im Schwedischen Exil*, von Bockel Verlag, summer 2016). He is the editor of the historical journal *Scandia*. His research topics include antisemitism, biography writing, music history and exile research.

Källor

- Forschungsdatenbank Bio Exil Primavera
Driessen Gruber (privatarkiv). Cooperation
Christian Baier 22.7.2010
- Riksarkivet (RA), Stockholm
Statens utlänningskommission (SUK),
Kanslibyrån, Hans Holewa, "Rapport
ang. Hans och Alice Holewa ansökan om
uppehållstillstånd"
- Statens Musikbibliotek (SMB), Stockholm
Hans Holewas arkiv (HHA), Claes Witthoffs
deposition
- Statens musikverk, Stockholm
Svenskt Visarkiv, Leo Rosenblüths samling
- Svensk mediedatabas (SMDB), Stockholm
Statens ljud- och bildarkiv, 5452/69/1273:1,
"Musikalisk vernissage, del 1", Sveriges radio
1.3.1971.
- Uppsala universitetsbibliotek (UUB)
Specialsamlingen Jakubowsky, Emigranternas
självhjälp I 1938-1949 och Emigranternas
självhjälp II 1950-1957

Internet

- Austlit. Australiensisk biografisk litteraturlösningsdatabas,
<<http://www.austlit.edu.au/austlit/page/OLD?id=A%2Bwz&cidtype=oldid>> (läst
31.5.2016)

Litteratur

- Arvidson, Mats, 2007. *Ett tonalt välordnat samhälle eller anarki? Estetiska och sociala aspekter på svensk konstmusik 1945-1960*. Göteborgs universitet.
- Bedoire, Fredrik, 1998. *Ett judiskt Europa. Kring uppkomsten av en modern arkitektur 1830-1930*. Stockholm: Carlsson i samarbete med Konsthögskolans arkitekturskola.
- Beller, Steven, 1997. *Vienna and the Jews 1867-1938: A Cultural History*. University of Cambridge.
- Berg Eriksen, Håkon Harket Trond och Lorenz Einhart, 2008. *Judehatets svarta bok. Antisemitismens historia från antiken till i dag*. Stockholm: Bonnier.
- Bergendal, Göran, 1972. *33 svenska komponister*. Falun: Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie.
- Björlin, Ulf, 1961-1962. "Kring Hans Holewas Concertino". *Nutida Musik* 6: s. 13-15.
- Connor, Herbert, 1977. *Svensk musik 2. Från mid-sommarvaka till Aniara*. Stockholm: Bonnier.

- Deutsch, Paul M. (Paul Patera) 1949. "Kring den nyaste svenska musiken". *Upsala. Tidningen för Upsala stad och land* 17.2.1949.
- Edberg, Ulla Britt, 1974. "Hans Holewa om Schönberg och Sverige berättat för Ulla-Britt Edberg". *Musikalisk Revy* 5: s. 230–234.
- Fackelman, Christoph, 2005. *Der Sprachkunst Josef Weinhebers und ihre Leser*, vol. 2. Berlin-Hamburg-Münster: LIT-Verlag.
- Friedländer, Saul 1999. *Förföljelsens år 1933–39. Tredje riket och judarna*. Första delen. Stockholm: Natur och kultur.
- Goehr, Lydia, 1999. "Music and musicians in exile: the romantic legacy of a double life" i *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, red. Reinhold Brinkmann och Christoph Wolff. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, s. 66–91.
- Hammar, Sigvard, 1983. "Hans Holewa – geniet som slog ut om hösten". *Stockholms-Tidningen*, 26.6.1983.
- Hansson, Svante, 2004. *Flykt och överlevnad. Flyktingverksamheten i Mosaiska församlingen i Stockholm 1933–1950*. Stockholm: Hillel-förlaget.
- Hedlund, Oscar, 1961. "En man i glashus". *Röster i Radio* 4: s. 24–26.
- Hinton, Stephen, 1999. "Hindemith and Weill. Cases of 'Inner' and 'Outer' Direction" i *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, red. Reinhold Brinkmann och Christoph Wolff. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, s. 261–278.
- Hirshberg, Jehoash, 1997. *Music in the Jewish Community of Palestine 1880–1948: A Social History*. Oxford: Clarendon Press.
- Holewa, Hans, 1988. "Osystematiska försök till redogörelse för mina synpunkter på tolvtons handhavande". *Kungliga Musikaliska Akademiens Årsskrift* 1988: s. 39–64.
- Höjer, Olof 1968. "Hans Holewa och 'Mannen utan väg'". *Musikalisk Revy* 5: s. 199–201.
- Jonsson, Leif, och Hans Åstrand (red.), 1994. *Musiken i Sverige. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*. Stockholm: Fischer.
- Karkoff, Maurice, 1993. "Hans Holewa – några reflektioner kring människan och tonsättaren" i *Tonsättare om tonsättare*, red. Sten Hanson och Thomas Jennefelt. Bromma: Ed. Reimers, s. 55–62.
- Knittel, Kay M., 1995. "Ein hypermoderner Dirigent'. Mahler and anti-Semitism in fin-de-siècle Vienna". *19th-Century Music* 18(3): s. 257–276.
- Kretschmann, Uta Kristin, 2008. *Hans Holewa und das Musikexil in Schweden. Die Rezeption des Komponisten vor dem Hintergrund seiner Exilbiographie*. Stuttgart: Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.
- Mosse, George, L., 1998. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: Howard Fertig.
- Myhrberg, Ingemar, 1982. "Varför spelar du inte som det står". *Röster i Radio och TV* 40: s. 55–58.
- Müssener, Helmut, 1974. *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933*. München: Hanser.
- Oxaal, Ivar, Michael Pollack, och Gerhard Botz (red.), 1987. *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*. London: Routledge.
- Payne, Stanley G., 1995. *A History of Fascism, 1914–1945*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Pergament, Moses, 1943. *Svenska tonsättare*. Stockholm: Geber.
- 1945. "En dotter av Zion". *Aftontidningen* 3.5.1945.
- Rosengren, Henrik, 2007. "Judarnas Wagner". *Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*. Lund: Sekel.
- 2013. *Från tysk höst till tysk vår. Fem musikpersonligheter i svensk exil i skuggan av nazismen och kalla kriget*. Lund: Nordic Academic Press.
- Rudberg, Pontus, 2015. *The Swedish Jews and the Victims of Nazi Terror, 1933–1946*. Diss. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Rying, Matts, 1974–1975. "Fäst Orfeus lyra uppå himmelen". Hans Holewa intervjuas av Matts Rying". *Nutida Musik* 2: s. 26–29.
- Sagvik, Stellan, 1992. "En innerlig lyriker". *Nutida Musik* 2: s. 44–46.
- Telman, Jeremy, 2010. "Selective affinities: on U.S. reception of Hans Kelsen's legal theory" i *The Fruits of Exile: Central European Intellectual Immigration to America in the Age of Fascism*, red. Richard Bodek och Simon Lewis. Columbia: University of South Carolina Press, s. 40–58.
- Thieberger, Richard, 1987. "Assimilated Jewish youth and Viennese cultural life around 1930" i *Jews, Antisemitism and Culture in Vienna*, red. Ivar Oxaal, Michael Pollack och Gerhard Botz. London: Routledge, 174–184.

- Thor, Malin, 2005. *Hechaluz – en rörelse i tid och rum. Tysk-judiska ungdomars exil i Sverige 1933–1943*. Diss. Växjö University Press.
- Tillman, Joakim, 1995. *Ingvar Lidholm och tokotonstekniken. Analytiska och historiska perspektiv på Ingvar Lidholms musik från 1950-talet*. Diss. Stockholms universitet.
- Wallner, Bo 1968. *Vår tids musik i Norden. Från 20-tal till 60-tal*. Stockholm: Nordiska musikförlaget.
- 1971. *40-tal. En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet*. Stockholm: Rikskonserten.
- Yeats, W. Edgar, 1996. *Theatre in Vienna: A Critical History, 1776–1995*. Cambridge University Press.
- Zenck, Claudia Maurer, 1999. "Challenges and opportunities of acculturation: Schoenberg, Krenek and Stravinsky in exile" i *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, red. Reinhold Brinkmann och Christoph Wolff. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, s. 172–193.
- Åstrand, Hans 1994. "12. konstmusik för vår egen tid. Mellan grupper och decennier" i *Musiken i Sverige. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*, red. Leif Jonsson och Hans Åstrand. Stockholm: Fischer, s. 477–514.