

**Anders V. Munch**

## ***Festspil og forløsning – Richard Wagner og Ringen***



### **Redaktionel forbemærkning**

Artiklens forfatter, Anders V. Munch, er professor ved Institut for Design og Kommunikation, Syddansk Universitet. Artiklen er udgivet i anledning af tohundred-året for den store og om-diskuterede Gesamtkunstwerk-komponist Richard Wagner (1813-1883) – og i tilknytning til en udstilling på Teatermuseet i Hofteatret om Wagners forkætrede, tiljublede og monumentale hovedværk *Der Ring des Nibelungen* eller *Nibelungens Ring* eller simpelthen *Ringen*. *Ringen* blev første gang opført i sin helhed i Danmark på Det Kongelige Teater i 1908. Den helt store revival for Wagner og *Ringen* i Danmark oplevede man i 1980'erne og 1990'erne på Den Jyske Opera i Aarhus under Francesco Christofolis ledelse og i Lars Juhls scenografi. Det er Lars Juhls smukke kostumetegninger og scenografier fra Den Jyske Operas opførelser af *Ringen*, der i perioden 18. april-31. december 2013 er udstillet i en af Hofteatrets mange nicher.

Webtekst17: *Festspil og forløsning* er et indgående og uddybende studie i de idéhistoriske, ideologiske, kunstneriske og samtidshistoriske perspektiver på Wagners livsværk, især *Ringen*, hans musikarkitektoniske revolution med opbygningen af koncerthuset i Bayreuth og det kunstneriske og kulturelle brændpunkt, som Bayreuth-festspillene var, blev og er. Artiklen er en let bearbejdet udgave af kapitlet med samme titel i Munchs disputatsudgivelse, den imponerende og omfattende *Fra Bayreuth til Bauhaus – Gesamtkunstwerk'et og de moderne kunstformer* (2012). For noter og referencer henvises til selve bogen.

## Festspil og forløsning

Richard Wagner blev med hele sin kamp for festspillene en inspiration til de senere bud på et Gesamtkunstwerk. Bayreuth blev valfartsstedet og det virkeliggjorte, synlige forbillede for eftertiden. Her viser alle de mørke sider sig også, og kritikerne har netop festspilsseancerne og det hof, Wagner samlede om sig, for øje. Især Nietzsche, der efter eget udsagn allerede fik tømmermænd efter den berusende oplevelse med det første festspil i 1876 og efter andet festspil 1882 så Bayreuth som det værste symptom på den moderne kulturs krise. Derfor må vi holde den tidlige Gesamtkunstwerk-tanke ud fra den senere realisering i festspillene og have øje for, at den hørte til en romantisk drøm, der kunne føre i mange andre retninger. Men vi må supplere billedet med den sene Wagner for dels at følge hans egne korrektioner af ideen, dels at se, hvilke problemer den fik i sit kølvand. Man kan sige, at netop fordi Bayreuth bliver en anstødssten, og de fleste måtte tage deres forbehold, udvikles Gesamtkunstwerk-tanken i så mange forskellige retninger.

Det skulle kræve mange års forgæves bestræbelser, før ideen blev til virkelighed, og hvis tanker om 'virkeliggørelse' jævnfør Adorno allerede var problematiske i de tidlige skrifter, så blev problemerne ikke mindre. Vejen fra Zürich til Bayreuth var lang, og den tidligere revolutionære måtte om ad alliancer med monarkiet, imperialismen og det nationalistiske højborgerskab. Han måtte ad mange omgange forklare sig, omtolke sine tidligere positioner og udvande det politiske for at kunne binde stumperne sammen til et værk med en forenende og forløsende virkning på samfundet. Den politiske slingrekurs var suspekt, men han holdt fast i en politisk dimension i kunsten, der hen ad vejen åbnede sig for hele det politiske spektrum. Der var stadig radikale, socialistiske ideer at spore i den brogede ideologi, han endte med. At hans tidlige position havde betydning for ideen, er desuden understreget af, hvor mange af de senere ledende kunstnere i traditionen der tænkte i et socialistisk perspektiv. Hvor suspekt ideologien end udviklede sig, må vi have øje for, at ambitionen forblev virkeliggørelsen af en kunstnerisk forløsning af samfundet.

Jeg vil her trække på Josef Chytrys *The Aesthetic State* fra 1989, for her ses Wagner i en vigtig, kulturfilosofisk tradition af visioner om idealsamfund lutret af kunsten fra Shaftesbury og Herder til Heidegger og Marcuse. Chytry skriver:

Ved 'at sammenblande filosofi og social teori så fuldstændigt med musik', satte Wagner en standard, Gesamtkunstwerk'et, som dybtgående påvirkede central-europæiske arkitekter, byplanlæggere, politikere og kulturkritikere i den næste generation. Idet Wagner begyndte med en plan til en form for tysk teateroplevelse, for at overgå Athens kollektive ritual i tragedien, antog han oprindeligt, at

det ville blive realiseret i forbindelse med århundred-midstens politiske radikalisme i bohémeliv, anarkisme og utopisk socialisme.

Men netop koblingen af samfundsteori, kunstfilosofi og musik var så stærk og det historiske forbillede i den græske tragedie så alment, at projektet kunne realiseres i forskellige ideologiske regier. Wagner endte i alliance med kongemagten og bourgeoisiet, men de radikale, kunstnere og kulturkritikere på begge fløje, kunne også tænke videre i den forenende, samfundsforbedrende kunstsyntese.

### **Bayern som æstetisk stat**

Den ventede revolution var i første omgang tænkt som betingelsen for fremtidens samlende værk, men da den udeblev, måtte Wagner sætte sin lid til, at festspillet i sig selv ville have en mentalt omvæltende virkning, og han bejlede til alle, der ville kunne løfte sagen. Jævnfør Chytry søgte han gennem kunstnerrollen at anspore en ny livspraksis. En kunstnerisk lutret livspraksis ville i sig selv omdanne samfundet. Hans tidlige operaer fik langsomt succes, men de egentlige festspil, han nu arbejdede på, ville kræve helt andre ressourcer, og han var stadig i landflygtighed og på stadig flugt fra kreditorer. Opfordringen til at lutre og besegle et folkeligt fællesskab med kunsten var den sag, den unge Ludwig II savnede, da han blev konge af Bayern og skulle finde sig selv i den rolle. Han kaldte straks Wagner til München i 1864, og det var miraklet, denne havde håbet på. Alliancen er besynderlig, men begge havde de tilsyneladende lige hårdt brug for hinanden. Allerede under revolutionen i Dresden havde Wagner haft en paradoksal tanke om monarken som den førstemand, der burde føre an og skabe det nye samfund. Målet var stadig en anden verdensorden, men han kunne altså nære forhåbninger til en konge, der gik ind i sagen. Den kun 18-årige Ludwig var på sin side stærkt optaget af Wagners mytiske og filosofiske verden og øjnede sin rolle som konge i at skabe en ny kulturstat i Bayern med festspillene. Han bød Wagner at sætte projektet i gang og søgte samtidig at indføre hans syn på politik og kunstens rolle i staten. På kort tid fik de et meget nært forhold, og Wagner havde pludselig en enorm politisk indflydelse.

Der var ubegrænsede midler til at iværksætte festspillene, og Gottfried Semper blev kaldt til for at projektere et storladent festspilhus i München. Det var uklart, hvilken politisk betydning projektet skulle have, for Wagner havde ikke noget egentligt, politisk program klar. De landflygtige fæller fra Dresden blev kaldt til, og ud over Semper kom blandt andre journalisten Julius Fröbel, for kongen blev rådet til at få

mere kontrol over pressen. Det er svært at sige, hvad det kunne have udviklet sig til, for Wagner var helt tæt på magten, og den unge konge var tilsyneladende indstillet på, at kunsten skulle have politiske konsekvenser. Man kan nu have en mistanke om, at Ludwig kun fattede interesse for politik gennem denne kobling til kunsten, for ellers blev alt overladt til embedsmændene, og de fik da også langsomt, men sikkert manøvreret Wagner ud.

Allerede i 1865 var der en bred kritik af ham i pressen, og kongen måtte sende ham bort igen. De to bevarede dog forbindelsen og håbede på at gå videre med festspillene. På den korte tid havde der også været sat meget i gang, og ifølge Chytry var opfyldelsen af drømmen om den æstetiske stat her tættere på end nogensinde før eller siden. Måske kan man endda sige, at den æstetiske stat blev ved med at spøge i München, for efter Første Verdenskrig kom en revolution og en rådsrepublik med kunstnere og litterater i spidsen. Og blandt de styrker, som endelig nedkæmpede de revolutionære, kan vi finde højreradikale, som også drømte om en æstetisk stat. Her fandt Hitler sin mission i drømmen om genfødsel af en kulturstat, som han selv egenhændigt ville modellere, og det er næppe tilfældigt, at München forblev arnestedet for 'die Bewegung'. Hitlers forbindelse til Wagner vender jeg tilbage til afslutningsvist.

Det er højst interessant for Gesamtkunstwerk-tanken at forestille sig, hvordan Wagner kunne gøre kunstværket til en del af statens liv, og hvordan kunsten kunne ændre den politiske praksis. Her skulle det græske ideal, hvor kult, politik og kunst blev udfoldet i sammenhæng, stå sin prøve. Ludwig og Wagner måtte dog finde et fælles afsæt, og på opfordring redegjorde Wagner for sit nye standpunkt, der kunne komme monarkiet i møde. Det er i skriftet *Staat und Religion* fra 1864. De revolutionære ideer må han naturligvis afsværge, og han undsiger dem blankt ved at hævde, at det dengang for ham kun handlede om vilkårene for kunsten, og at en kunstner ikke har sans for realpolitik. Det er et ydmygt tilbagetog, men ved at indskrænke sig til at tale om undersøgelse af vilkårene for sin kunst holder han faktisk stadig kunstens sammenhæng med samfundspolitikken åben. Han får da også nedfældet ganske mange tanker om statsmagten af en 'upolitisk' kunstner at være. Udgangspunktet er en gængs tanke om, at kongemagten skal være samlingspunkt og forbillede for landet og dermed for et folkeligt fællesskab. Kongen udøver magten for det almene vel. Wagner holder altså fællesskabet i fokus og vil forpligtige kongen på at skabe det. I mere undseelige vendinger skriver han om at omfordele arbejdet, fordi det ville give plads for mere kunstnerisk udfoldelse.

Religionen supplerer staten åndeligt og moralsk, men Wagner ser den vigtigste dimension i forløsningstanken. Den viser ud over denne verden og lader os gennem-

skue den som skin, som en vrangforestilling. Her kommer en ny anskuelse til udtryk, for Wagner havde fundet Schopenhauer og taget dennes pessimisme til sig som en bekræftelse af sit kunstsyn. Kunstværket virker, som religionen ideelt set burde gøre, nemlig ved i sin gengivelse af verden at holde den fast som et skinbillede og dermed lede os til erkendelsen af, at vi kun gør os billeder og forestillinger af verden. Kunsten lader os abstrahere og forløser os fra denne verdens fortrædeligheder. Den hensætter os i ren erkendelse. I *Staat und Religion* betones, at kunsten ikke modsiger virkeligheden og dens alvor, men løfter os og lader os betragte den som et spil. Dermed peger alt på kunsten og til dens betydning som forløser, hvilket også tidligere var det afgørende aspekt i kunstsynet. Men med Schopenhauers pessimisme er der ikke længere perspektiv i en politisk indsats, og denne ændrede anskuelse gør det mere forståeligt, at Wagner kan komme kongen i møde. Det forklarer også, at han ikke satte ind med et mere konkret reformforslag. Først via festspillene kunne folket nå en anden erkendelse og ændre tilværelsen, og det mål kunne de begge arbejde videre mod, selv om statskassen i første omgang blev smækket i.

### **Schopenhauer og kunstmetafysikken**

Havde synet på muligheden for en anderledes samfundsorden ændret sig med den pessimistiske filosofi, så kan man spørge, om den overhovedet kunne udgøre et fundament for at tænke i Gesamtkunstwerk'et. Wagner læste Schopenhauers hovedværk *Die Welt als Wille und Vorstellung* i 1854, hvilket faldt sammen med, at begrebet gled ud af hans skrifter. Han fandt ellers, at filosofien bekræftede hans kunst. Da den pessimistiske kunstmetafysik også siden er fulgt med i hele Gesamtkunstwerk-traditionen, skal vi om ad den her.

I *Staat und Religion* nævner Wagner, at selv hans dramatiske handlinger blev bekræftet og fik ny betydning med Schopenhauer. "[...] på det tidspunkt havde jeg netop udarbejdet og færdiggjort min *Nibelungens ring*. Med skabelsen af denne digtning havde jeg ubevidst set sandheden i øjnene, hvad angår menneskets verden. Her er alt helt igennem tragisk, og den vilje, der vil skabe en verden ud fra sine egne ønsker, kan i sidste ende ikke opnå noget mere tilfredsstillende end at knuse sig selv gennem en værdig undergang."

Tragikken i *Ring* er, at alle i jagten på gullet forsøger kærligheden og bryder de bånd, der holdt den gamle verden sammen. Det er kritik af kapitalismens egoisme som samfundsopløsende. Siegfried er den revolutionære helt, der trodser alle gamle konventioner og bryder den verdensorden, som guderne havde indstiftet, men Wo-

tan selv havde forbrudt sig imod med hor og blodskam. Den gamle verden må gå under i *Ragnarok* og den menneskelige kærlighed vise sig stærkere end konventioner og intriger. Den skal være fundamentet for en ny verden, men Siegfried er som værktøj for undergangen også en tragisk figur, der må ofres. Hans umiddelbarhed må erstattes af en erkendelse, som Brünnhilde følger ham i døden med. Den tragiske erkendelse blev den afgørende i lyset af Schopenhauer, og slutningen af *Ragnarok* blev justeret efter denne anskuelse.

Det var den revolutionære interesse, som førte Wagner til Schopenhauer. Hans politiske fæller kunne bruge pessimismen til at gennemskue den herskende orden og de filosofiske systemer, der bekræftede den. Men Schopenhauer selv blev stående ved erkendelsen af de tragiske vilkår, og han ville opløse konflikten inde i sig selv, ikke ude i samfundet. Wagner blev optaget af den rolle, Schopenhauer tilkendte kunsten, for den var den væsentligste vej til en ny forløsende bevidsthed uden at forudsætte en politisk omvæltning. Det er nærliggende at sige, at revolutionen således gled i baggrunden, men han blev ikke apolitisk resignerende som Schopenhauer. Der er to tilgange til verden i *Die Welt als Wille und Vorstellung*. ”I det første tilfælde er mennesket prisgivet alle virkelighedens storme og nutidens indflydelse og må stræbe, lide og dø som dyret. Menneskets liv *in abstracto* er derimod, som det står foran dets fornuftige refleksion, den stille afspejling af livet *in concreto*.” I det konkrete liv følger vi alle viljens vildveje, men i den abstrakte tænkning gennemskuer vi det ørkesløse spil, og idet vi fornægter vor egen vilje og alle interesser, betragter vi det hele som et billede, et skin, en forestilling. Det er overbevisningen om at kunne sætte sig ud over alle livets fortrædeligheder og betragte dem med erkendelsens distance og overskud, Wagner ender ved i sin redegørelse til Ludwig. ”Verdens intethed er her åben og harmløs, som indrømmet med et smil på læben: For det er netop vores villighed til at lade os bedrage, der har sat os i stand til at se verden, som den er, uden nogen form for illusion.” Det er netop kunsten, der i sit eget væsen har dobbeltheden og både fastholder verden og viser den som skin.

I tredje bog af *Die Welt als Wille und Vorstellung* opruller Schopenhauer, hvordan alle kunstarterne på hver deres måde og i forskellig grad af abstraktion lader os erkende verden. De supplerer hinanden, og i den forstand kan man sige, at han lægger op til, at de forener deres kræfter. Den samlede, filosofiske indplacering, kunstarterne får i dette metafysiske system, får stor betydning for det senere kunstsyn. Han forestiller sig ikke noget forenende værk, men fremhæver til gengæld dramaet og musikken som de mest virkningsfulde, der kommer erkendelsen nærmest. Det var den store bekræftelse for Wagner, der netop gav de to kunstarter særstilling på bekostning af de andre i *Gesamtkunstwerk*'et. Ja, man kan sige, at med denne kunstfi-

losofi behøvede han ikke længere forestillingen om det forenede kunstværk, for løsningen kunne ligge i musikdramaet alene. Schopenhauer fremhæver, hvordan dramaet lader tilskueren leve med i alle følelserne og viljernes intriger og erkende, at hele verdenshistorien med krige og konflikter er en tragedie, er viljens splidagtige spil med sig selv. I teateret rives vi stærkt med, men det er stadig via forestillingernes verden. Den eneste kunstart, der går bag om det hele, er musikken.

Det uudsigeligt inderlige i al musik gør, at den svæver forbi os som et helt fortroligt og alligevel evigt fjernt paradys, som noget helt igennem forståeligt og dog så uforklarligt, skyldes at musikken gengiver alle vort inderste væsens stemninger, men dog helt løsrevet fra virkeligheden og fjernt fra dennes kvaler.

Musikken taler direkte til en dybere virkelighed bag alle de fænomener og tvangsforestillinger, de øvrige kunstarter må gengive. Hele vort billede af verden er produkt af viljen, der er i evig splid med sig selv og derfor fremtræder i uendeligt mange skikkelser. Den materialiserer sig i alle verdens mangfoldige former.

Den bildende kunst er bundet til at gengive de konkrete fænomener, og dramaet er bundet til at gengive forestillingerne om mennesket. Kunsten lader os gennemskue vilkårene, men kun musikken kan stille sig uden for fænomenerne og forestillingerne og gengive viljens bølgende magt bag det hele. Som Platon kritiserer kunsten for blot at skabe en afledt form af noget, de konkrete fænomener, der selv er afledninger af ideernes verden, således fremhæver Schopenhauer musikken som den eneste, der kan gå bag om selv ideerne til den blinde magt, der producerer livet og alle de forestillinger, vi lever i. ”Musikken er altså på ingen måde som de andre kunstarter et afbillede af ideerne, men derimod et *afbillede af viljen selv*, hvis objektivitet også er ideerne.” Derfor er musikken et uvurderligt supplement til de andre kunstarter. De kan lade os gennemskue, at verden blot er en materialisering af viljens skikkelser, mens musikken materialiserer viljen selv. ”Man kunne derfor lige så godt kalde verden for legemliggjort musik som legemliggjort vilje. Deraf lader det sig altså forklare, hvorfor musikken straks lader ethvert maleri, ja, enhver scene fra det virkelige liv og fra verden fremtræde med forstærket betydning.” Schopenhauer tænker sig ligefrem musikken som forklarende underlægning til både billeder og alle hændelser, og her kan vi se en linje til musikdramaet og videre til filmmusikkens store effekt. Musikken lader sig ikke forstå ud fra begreber og forestillinger, for den går bagom og viser, hvordan følelsernes udsving skabes af livets blinde magt.

Denne sammenkædning af kunstarterne og den store rolle, Schopenhauer tilkender dem i det metafysiske system, var en stærk impuls for mange senere kunstne-

re. Han ligger naturligvis i umiddelbar forlængelse af det romantiske kunstsyn, jeg har skitseret, hvor kunsten og særligt musikken formåede at udtrykke det uudsigelige, men hans enkle forklaring af, at det er livsviljens magt, der ligger bag det hele, er en mere slagkraftig version. Filosofisk set er det nok svært at lade sig overbevise om, at hele verden blot er et skin over en blind magt. Der er nærmest en kortslutning af, at det, vi ikke kan udtrykke i os selv, er lig med det, vi ikke kan erkende bag fænomenerne i verden om os, Kants 'das Ding an sich'. Ser man bort fra det, er det dog stærk læsning, en velskrevet fremstilling af filosofiske grundtanker og et besnærende system. Kunstnere kunne finde en stærk mening med deres kunst uden nødvendigvis at overtage pessimismen og følge den etiske konsekvens, filosofien foreskrev. Den pessimistiske filosofi brugte kunsten som et billede på hele dens forståelse af, at vi er prisgivet det billede, vi må gøre os af verden. Kunsten fik dermed en central metafysisk betydning, og kunstnerne fik en kunstmetafysik, der legitimerede de højeste ambitioner. At hele verden skulle vise sig som en æstetisk konstruktion, var heller ikke kun en nedtrykkende tanke, men kunne opfordre til et legende spil. Nietzsche vendte således pessimismen helt på hovedet og udfoldede tanken som en livsbekræftende, udfordrende nihilisme.

Kunstsynet blev påvirket af, at Schopenhauer lagde vægt på drømmens verden og alskens fantasmagorier, for de kunne jo være lige så gode som alle forestillingerne. "Livet og drømmene er blade i én og samme bog. At læse sammenhængende er det samme som at leve virkeligt." Viljens spil viser sig fra andre sider i drømmen, så den hører med til billedet. Det åbner et andet univers for kunsten end den skønne fremstilling af ideelle motiver. Ubevidste kræfter trænger sig på, og denne kunst udfolder det længe, før Freud tyder dem sådan. Her fører musikken an, idet den ikke skaber klare billeder eller rationelle budskaber, men stemninger og abstrakte former. Schopenhauer-læsningen videreudviklede den romantiske forståelse af musikken som kunstideal. Hvis musikken udtrykte livets inderste væsen, så måtte de andre kunstarter også søge mere flertydige og abstrakte udtryk for det. At kunsten fik et fælles mål i den forløsende erkendelse og stræbte efter musikkens ideal var i sig selv en ansporing til Gesamtkunstwerk-tanken.

Efter læsningen af Schopenhauer lagde Wagner højere vægt på musikken end i Zürcher-skrifterne. Han holdt stadig fast i, at drama og musik kompletterede hinanden i virkning og erkendelse, men kunstmetafysikken kunne legitimere og forklare det hele med musikken. Skriftet *Zukunftsmusik* fra 1860 er en tidligere parallel til *Staat und Religion*, hvor det blot gælder hans kunstteoretiske position, som han skal gøre rede for over for det franske publikum. Betegnelsen 'fremtidsmusik' var en nedsættende kritik, og han forklarer sig over for en skepsis, der regner hans værker for spe-



kulative og dikterede af teori. Således er der god grund til at henvise til, hvad musikken i sig selv udtrykker, og hvordan den styrer hans kunstneriske arbejde. Han skriver ikke enkle melodier, men komplekse kompositioner, der ikke lader sig reducere. Til sammenligning nævner han en totaloplevelse, der ikke kan rekonstrueres – sommeraftens fuglesang i skoven. ”Denne melodi vil genklinge i ham for evigt, men han kan ikke nynne med på den; for at høre den igen i sin helhed må han gå ind i skoven igen, og det skal være en sommeraften.” Som de mange lag af stemmer er det et tæt væv af klange, der af den uendelige melodi spinder et helt univers af lyd. Hvad der her beskrives, er det formideal, som kommer til at følge musikken som kunstideal.

Den vigtigste formulering af musikken som kunstideal kommer senere i skriftet *Beethoven* til hundredåret for mesterens fødsel 1870. Emnet er nok Beethovens musik, men fremstillingen spejler Wagners højeste ideal, og komponisten bliver en demiurg i et schopenhauersk univers. Dette skrift er den stærkeste udlægning af kunstmetafysikken og bliver den væsentligste kilde til det wagnerske kunstsyn i slutningen af det nittende århundrede. Derfor er det en vigtig reference for resten af denne afhandling. Det bølgende og medrivende klangunivers i Beethovens symfonier – og Wagners uendelige melodi – rummer erkendelsen af livets vilkår og svarer det ubevidste i os ved at udtrykke det uudsigelige. ”Her taler den ydre verden så uforligneligt forståeligt til os, fordi den gennem gehøret formår at formidle helt samme klangvirkning, som vi tilråber os selv fra vores dybeste indre.” Wagner udfolder tanken om, at vi alle har livsviljen i os, og den er stærkere end vor individualitet. Derfor genkender vi det ubevidste og aner, at livets vilkår opløser individet som en ubetydelighed, en ren forestilling. Filosofisk er det selvsagt vanskeligt at begribe det, der negerer enhver individualitet, enhver bevidsthed, både tanken og den tænkende. I oplevelsen af kunstværket kan vi imidlertid glemme os selv, idet verden er fastholdt, så vi kun betragter den og ikke tager del i den. Hvor den visuelle kunst lader os være rene, interesseløse betragtere, vækker musikken erkendelsen af en sammenhæng hinsides bevidstheden og individualiteten. Wagner kan derfor give komponisten en særlig rolle og fremmane hans kamp med den højeste erkendelse. Og det er med en patos af Schopenhauer i anden potens.

Beethoven er oplagt som den tragiske skikkelse, fordi han, til trods for at han blev døv, kunne komponere videre i sin egen indre klangverden, kunne ‘høre’ livsviljen i sit indre og skabe sine sene, vanskeligt tilgængelige værker. Mesteren var halvvejs i en anden verden. Musikken rummer en tung erkendelse, og komponisten må kæmpe hårdt med den. Indsigten i livsviljen vil i yderste konsekvens fornægte individet. En tragisk helt må gå til grunde med erkendelsen, men den lader sig kun ane, når Beethoven giver sig hen til musikken. ”På den måde ligner han virkelig til enhver tid

en besat; om ham gælder nemlig, hvad Schopenhauer siger om musikeren i det hele taget: Han udsiger den højeste sandhed på et sprog, som hans fornuft ikke forstår.” Den højeste sandhed kan ikke oversættes til fornuften, men komponisten må bevæge sig i to verdener, må kunne forlade subjektets rationalitet og give sig hen til viljens drømmesyner, til ekstasen i musikken.

Wagner udlægger ligefrem en af Beethovens sene strygekvartetter som en dag i mesterens liv, hvor han kæmper med den tunge indsigt. Den udlægning skal jeg vende tilbage til i næste kapitel i forbindelse med Max Klingers Beethoven-monument, for teksten blev et af de stærkeste billeder på det kunstsyn og den selvforståelse, som bredte sig. Den store Beethoven blev dyrket som kunsthero, men overse endelig ikke, at det her var Wagners version af Beethoven, og at den i høj grad var en projektion af hans eget kunstsyn. Når Wagner gør meget ud af de pinefulde drømmesyner, så er det ikke mindst, fordi han mener, at de forbliver uforløst i instrumentalmusikken. Det er kun i dramaet, der vokser frem af musikken, at der kan skabes billeder af den dunkle indsigt, og den kan fastholdes kunstnerisk. Den ensomme kunstners uklare syner vil Wagner kalde frem i mytologien og formidle til fællesskabet. Musikken bliver den bærende kunstart for Wagner, efter at han begynder at tænke sin kunstteori ind i Schopenhauers kunstmetafysik, men han fastholder, at selv musikken må forløses ved at blive omsat til dramaet. Idealet er stadig en levendegørelse for både øret og øjet som den eneste virkelige iværksættelse. Ændringen består i, at han kan finde hele erkendelsen i musikken, og det gælder blot om at omsætte den til andre former. Det giver ikke helt samme fundament for en forestilling om Gesamtkunstwerk’et, hvor kunstarterne bidrager med hver deres, og Wagner trækker mindre på denne argumentation.

I Gesamtkunstwerk-traditionen efter Wagner fulgte den særlige forståelse af musikken alligevel med, og den stimulerede endda omsætningen af inspirationen mellem kunstarterne. Ved at sætte ord på musikkens abstrakte former og væve dem sammen i et stærkt billede på hele kunstmetafysikken bliver Beethoven-skriftet et direkte forlæg for omsætning til andre kunstarter. Der må skelnes mellem den oprindelige Gesamtkunstwerk-tanke og de senere afledninger af musikken, for de sidste bygger snarere på en forståelse af analogi mellem enkelte kunstarter og viser sig mere i omsætninger fra en form til en anden. Analogitanken forstærkede imidlertid udvekslingen og bredte kun feltet yderligere, så de to retninger lader sig dårligt skille i den videre udvikling. Nogen af de senere afledte kunstformer er dog mere afledninger af musikken end af Gesamtkunstwerk’et.

## Semper og festspilhuset

Til en virkeliggørelse af Wagners drøm hørte først og fremmest en scene, et teater, som kunne rumme og danne ramme om det fælles værk. De almindelige teaterbygninger rundt i de tyske byer kritiserede han skarpt, og han planlagde sine hovedværker til et langt større scenerum, der endnu ikke fandtes. Problemet med teaterarkitekturen havde han diskuteret med Gottfried Semper, 1803-79, der havde tegnet operahuset i Dresden, hvor Wagner blev ansat. Semper var med i revolutionen og måtte ligesom vennen rejse i eksil rundt i Europa. Han måtte derfor udvikle mange af sine radikale ideer på skrift og blev en central arkitekturteoretiker. Med en historicistisk tilgang søgte han at gentænke og videreudvikle bygningstyperne i forlængelse af Schinkel. For eksempel havde han sammen med Ludwig Tieck søgt at rekonstruere et Shakespeare-teater. Ellers var det den klassiske arkitektur og dens oprindelige sammenhæng i antikkens kultur, han tænkte i. Det oprindelige ideal så han som en forening af kunstarterne, og det søgte han også at føre over på en ny arkitektur. Således havde han allerede tidligt udfoldet ideer om et Gesamtkunstwerk, og det er oplagt, at de fik betydning for Wagner, for der er ligheder, ikke mindst i forståelsen af det græske ideal.

En stærk inspiration for Semper var den store diskussion i begyndelsen af det nittende århundrede, om den antikke arkitektur og skulptur oprindeligt havde været bemalet og altså var tænkt helt anderledes end klassicismens hvide ideal. Han var ikke i tvivl og mente, at farven havde bundet kunstarterne sammen og skabt en fælles virkning af bemaling, plastik og arkitektur. I 1834 udgav han sine *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, hvor han forestillede sig samarbejdet om de store monumenter med arkitekten i spidsen.

På monumenterne havde kunstarterne til opgave dels at optræde enkeltvist i skøn, indbyrdes kappestrid, dels at fungere i kor gennem mangfoldige forbindelser. Arkitekten var choregos, han førte an; det ligger allerede i navnet. Han var udvalgt blandt kunstnerne, ikke så meget på grund af sin gennemgående bemyndelse af alle kunstneriske fortrin, men langt snarere på grund af et særligt talent for overblik og fordeling af kræfterne, blik for proportioner og økonomisering med midlerne. Han havde overblik over helheden, som han betragtede med upartiske øjne, der endnu ikke var svækket af teoretisering, og fik velvillig bistand fra alle kunstnere, som endnu ikke så sig degraderet til dekorationsmalere og stukkatører, når de adlød arkitekten.

Billedet af arkitekten som leder ikke bare af det konkrete byggeri, men af en forestilling med de øvrige kunstarter som medvirkende, minder stærkt om Wagners senere idé. Overvejelsen af lederrollen i det fælles værk peger på, at Semper tænkte det meget konkret. Han mente samtidig, at samarbejdet kunne føres tilbage til alle kunstarternes oprindelse i de første udsmykninger af primitive telte og hytter. ”Kunstarterne blev født i fællesskab, da man begyndte at udsmykke de første primitive bebyggelser mod vind og vejr og fjendtlige indfald.” Ganske som Wagner senere i Zürcher-skrifterne argumenterer Semper med billedet af en urtilstand, hvor den basale trang til udsmykning er det fælles udspring for alle kunstarterne. Det er typisk for begge at bygge en ideal konstruktion op på baggrund af de menneskelige behov, basale, materielle vilkår og konkrete fremstillingsteknikker. Med den blanding er Semper ofte blevet kritiseret for at være både positivist og materialist, men som hos Wagner er der snarere tale om et ideal, der med alle midler skal omsættes til virkelighedens verden. I sin bog om Semper skriver arkitekturhistorikeren Harry Francis Mallgrave:

Skønt berøringer mellem de kunstneriske visioner hos Semper og Wagner lejlighedsvist har været bemærket, så har ingen virkelig stærkt betonet den udstrækning de intellektuelle og kunstneriske ideer hos disse to personer ikke blot løb sammen, men også fandt støtte hos hinanden. Forskellige passager i deres skrifter ligger så nær i emne og synsmåde, at de kunne være skrevet af samme person.

I sin egen arkitektur søgte han at virkeliggøre enheden i kunsten igen ved at arbejde med farvesætning af arkitekturen. Med forestillingen om, at den antikke arkitektur havde været farvestrålende bemalet, og de hvide sten kun var en vag afglans, fulgte tanken om, at arkitekturen måtte gøres levende igen med farver. Den polykrome virkning kunne ikke kun opnås med bemaling, men også ved beklædninger af farvede materialer af mange slags – stensorter, mosaik, bladguld og keramiske fliser. Dermed indbefattede arbejdet vidt forskellige kunstnere og håndværkere, og deres fælles arbejde med farveharmonien i den polykrome arkitektur kunne betragtes som Gesamtkunstwerk. Det skulle samtidig levendegøre idealerne fra den græske kultur og føre dem frem til det moderne samfund i en tidssvarende arkitektur. Sempers teaterhuse var komponeret af klassiske motiver som Colosseum og triumfbuene, men bygget efter de moderne behov og teknikker, så de var monumenter over den moderne kultur.

I forhold til Wagners ideer om fremtidens kunstværk virker Sempers mere som en almindelig udbredt drøm, den historicistiske genoplivning af fortidens monumen-

talarkitektur, af de templer, kirker og paladser, der stod som misundelsesværdige forbilleder på den kulturelle storhed. Det nittende århundredes arkitektur led under misundelsen og kunne ikke finde sit eget værd. Musikken var til gengæld – trods Wagners kritiske diagnose – i heftig udvikling, og dermed er det ikke så underligt, at det var Wagners og ikke Sempers version, der fik betydning for den bredere kunstudvikling. Wagners tanke kunne også ses som en historicistisk drøm om at genoplive den græske tragedie, men den skulle omsættes til en helt ny kunstform uden klassiske forbilleder og var dermed et frit, moderne bud.

De politiske og kulturfilosofiske forestillinger om det fællesskab, der burde genoplives i et nyt samfund med et Gesamtkunstwerk som samlingspunkt delte de, og Wagner kunne bygge videre på Semper. Semper var usædvanlig ved ikke at tage sit udgangspunkt i bygningen som en konstruktion af sten, men mente, at monumentalarkitekturen som forbillede havde de midlertidige udsmykninger, som man kunne forestille sig til fester og højtider med ophængning af farvestrålende tæpper og guirlander med grene og blomster. Den midlertidige pynt var folkets egne frembringelser, som man så senere forsøgte at fastholde i en stenarkitektur. Derfor finder han rødderne til mange af arkitekturens ornamenters i tekstilkunstens væveteknik, og hans projekt er at spore forskellige teknikkers betydning og vise mulighederne for et nyt samarbejde i arkitektur og kunsthåndværk, der er mere frugtbar end industriproduktionens livløse kopier.

Billedet af den folkelige fest med en midlertidig, festligt pyntet tribune dukker op flere steder hos Wagner som forbillede for festspilhuset. Det ligger allerede i den tidligste vision om et festspil, at det var et midlertidigt arrangement – som enhver folkefest. I 1850 skriver han et brev fra eksilet i Zürich, hvor han forestiller sig at samle medvirkende og besøgende fra alle de tyske lande og på en eng opføre det værk *Siegfried*, der siden skulle vokse til hele *Ring*.

Hvis jeg nogensinde kunne disponere over en sådan sum, så ville jeg foranstalte følgende: – Her, hvor jeg befinder mig nu, og hvor mange ting slet ikke er så ilde endda, ville jeg, på en skøn eng uden for byen, opføre et primitivt teater af brædder og bjælker efter mine tegninger og kun udstyre det med de kulisser og maskiner, der er nødvendige for at kunne opføre Siegfried. [...] alle, der melder sin ankomst og rejser til Zürich med det formål, får garanteret entré, – og, ligesom al anden entré, naturligvis gratis! [...] Hvis alt er i rette orden, vil jeg under disse omstændigheder gennemføre tre opførelser af Siegfried i løbet af en uge: Efter tredje forestilling bliver teatret revet ned og mit partitur brændt.

Den tanke at brænde noderne bagefter er en radikal understregning af en enestående begivenhed, en betydningsfuld oplevelse for alle tilstedeværende, som ikke lader sig gentage. Oplevelsen ville gøre dem medsammensvorne, og værket ville stå i en kollektiv erindring som stærkt symbol. Samme radikale gestus finder vi i den moderne kunst, hvor mange værker pointeres som flygtige begivenheder, der lever i beskueren. Vi genkender det som kunstnerens forsøg på at undslippe museerne, hvor værkerne bliver isoleret som balsamerede lig, men dermed er det også et forsøg på at overskride grænserne og få kunsten ud i samfundet. Wagner ville også nå uden for musikinstitutionen for at skabe et fællesskab. Han fik ikke sin 'happening' i Zürich, men det gjorde dadaisterne til gengæld med deres *Cabaret Voltaire* 1916 i samme by. Her improviserede de en 'engangskunst', som kunne bringe folk fra koncepterne og måske revolutionere den normale, dødbringende rationalitet i samfundet.

Partituret blev ikke brændt, men voksede i stedet til et titanisk værk over fire dage, der krævede en helt ny scene. Den blev virkelighed med huset i Bayreuth. I grundstenstalen fra 1872 nævner Wagner imidlertid igen den provisoriske festarkitektur som forbillede.

De vil se en nødtørftigt udført forskalling, som i bedste fald vil minde Dem om de hastigt sammentømrede feshaller, der undertiden rejses rundt omkring i de tyske byer til festlige sammenkomster i sangforeninger og lignende forbund, hvorefter de straks bliver revet ned igen.

Sangerdysterne som folkefest havde han også søgt at genkalde med *Mestersangerne*, og det er en klar, sempersk tanke at fremkalde et sådant forbillede for bygningen. Når det kun i 'lykkeligste fald' er associationen, så er det, fordi det ikke var de store projekter, han havde haft med Semper, han kunne få opført, men en billigere bygning, han selv betegner som provisorisk. Ideen blev ikke omsat til en værdig monumentalarkitektur. [Ill. Gottfried Semper Model til Isar-festspilhus]

Der havde været store planer, da Semper var hentet til München af Ludwig II. Han tegnede et stort anlæg, der skulle ligge på Isarflodens bred med en bro over til pragtgaderne, der gik fra bykernen. Projektet ville tage sin tid, så samtidig planlagdes en midlertidig scene i byens Glaspalast, der blev brugt til store udstillinger. Ingen af delene blev til noget, da kongen måtte standse det hele og sende Wagner bort. Disse projekter og hele sagsforløbet er nøje dokumenteret i Heinrich Habel *Festspielhaus und Wahnfried* fra 1985, der videre gennemgår hele materialet om byggerierne i Bayreuth. Da Wagner senere fik samlet nye midler gennem sine Wagner-Vereine og gav sig i kast med huset i Bayreuth, var det uden Semper, som havde fået store opgaver i

Wien. Efter bedste evne virkeliggjorde Wagner deres fælles ideer med Otto Brückwald som bygmester.

Festspilhuset blev opført 1872-75 i den nyrenæssance-stil, der var typisk for den mere profane arkitektur. Bygget med trækonstruktion og teglsten adskilte det sig ikke meget fra tidens rene nyttebyggeri, fra fabriksarkitekturen. Kompositionen af bygningsmasserne svarer til Sempers teatre, men det runde tilskuerrum, scenetårnet og trappefløjene er blot dimensioneret hver for sig efter behovene, og bygningen er præget af blot at være en ydre skal om funktionen i det indre. På en tegning af facaden har Wagner noteret "Die Ornamente fort!", så han tog selv konsekvensen. Det tager sig næsten ud som en protofunktionalisme, når han kun går efter den 'indre nødvendighed' i bygningen. Han understreger tydeligt det provisoriske og nævner, at det i én forstand var en fordel, for i projektet gik man direkte til at skabe det nye scenerum uden at lade sig bremse af de stilproblemer, som tidens arkitektur ellers hang fast i. "Her har vi nemlig den nyeste, ejendommeligste og, idet man endnu ikke har kunnet forsøge at løse den, dermed også den sværeste opgave for samtidens (eller fremtidens?) arkitekter." Her giver Wagner en stafet videre til de modernistiske arkitekter, af hvilke mange arbejdede med at skabe et moderne scenerum i en passende arkitektonisk ramme, der kunne gælde som monument for den moderne kultur og tegne en ny stil. Den udvikling i kunstarterne, som han ville sætte i gang med sin tanke om Gesamtkunstwerk'et, havde endnu ikke båret frugt i arkitekturen. Huset i Bayreuth stod om ikke andet så som et symptom på den krise, han diagnosticerede, og et jærtegn for en ny stil, der skulle dannes i samarbejdet mellem kunstarterne. Det skulle være den monumentale manifestation af kunstarternes forening, som Wagner ønskede at sætte for eftertiden. Den var dog i høj grad betinget af den momentane manifestation, opførelserne, som rummene skulle danne ramme om. Idet den monumentale dimension ikke lykkes fuldt ud som den momentane, så var der så meget desto mere for den bildende kunst at tage fat på.

Hvis festspilhusets ydre kunne opfattes som en blank tavle for en ny stil, så var der i det indre lagt et vigtigt historisk spor ud. Det helt afgørende for Wagner var, at scene- og tilskuerrum var konstrueret, så de understøttede den totale, samlende oplevelse af musikdramaet. Her satte han de ideer, han havde udviklet med Semper, i værk, og det var væsentlige ændringer i forhold til konventionelle teaterum, der blev udviklet i barokken. Wagners indretning peger ikke kun frem til det moderne teaterum, men også til biografisalene og hele den kulturindustri, som bygger på at skabe en illusion for et massepublikum. I modsætning til barokteatret, hvor en del af oplevelsen var at se på publikum, ville Wagner undgå, at noget afledte opmærksomheden fra handlingen på scenen. Alle siddepladser var fordelt i en vifteform som i et amfite-

ater, og lyset blev slukket, så alle kun havde ét for øje. Der lå naturligvis også et politisk ideal bag at erstatte det standsopdelte logeteater med den græske, demokratiske form. Det sociale liv i logerne forsvandt til fordel for et fællesskab, der kun skulle bygge på den fælles oplevelse.

Til de løsninger, der var udtænkt sammen med Semper, hører den forsænkede orkestergrav. Ikke engang synet af musikerne skal forstyrre oplevelsen. Graven er kun at ane som et mørkt svælg, og Wagner mente, at denne 'mystiske afgrund' gør afstanden til scenen ubestemmelig og får skikkelserne til at virke, som var de af en anden større verden. Scenen synes løsrevet fra tilskuernes fysiske virkelighed og båret frem af musikken som et drømmesyn. Arkitekturen danner en 'synsmaskine', som sikrer musikdramaet den største virkning på publikum. Det demokratiske tilskuerrum var tidligere dukket op omkring den franske revolution, hvor publikum var som en folkeforsamling med dømmende magt over både kunst og virkelighed, men den politiske betydning ændrer sig, som Beat Wyss skriver i en artikel om den mystiske afgrund. "Historien om nittenhundred-tallets teaterudstyr sporer dette som udviklingen fra en ligelig synsmåde for alle, til en ligeså god synsmåde for alle, fra lighed for loven til den illusionistiske lighed i synsmåde." Hos Wagner gælder det ikke kun den ligeværdige, men den lige stærke oplevelse, der netop gør det vanskeligt at skelne kunst og virkelighed.

Den udvikling kulminerede ikke i det moderne teater, snarere i biografen, hvor den politiske betydning er uklar, men kun stærkere til stede, hvis man tænker på de regimer, der har forstået at udnytte den. Har filmen ikke også vist sig som 'fremtidens kunstværk'? I teknisk og mediemæssig forstand er det den moderne kulturs Gesamtkunstwerk, der samtidig både er skabt af et større kollektiv af forskellige kunstnere og har den største virkning og appel på massen. Wagner ville på den ene side utvivlsomt være begejstret over den fokusering af virkningen i filmen, men på den anden side mene, at den er blevet en hverdagsoplevelse, der ikke udfordrer virkeligheden. Filmmediet viser tilbage på de problemer, der lå i Wagners hang til den ubrudte illusion. Fra andre kunstarter har man søgt at skabe mere konkrete markeringer og indgreb i den fysiske verden, i samfundet, og derfor er filmen ikke den eneste, endsige den mest vellykkede arvtager til Wagners Gesamtkunstwerk-tanke.

Wagner ønsker at fremkalde en fysisk virkelighed ved at skabe så stærk en virkning som muligt på sanserne, så de forenede kunstarter dækker alle virkelighedens dimensioner. Aktøren legemliggør denne virkelighed, men problemet er, når de øvrige virkemidler går i vejen for virkningen. I rummet, der er indrettet som synsmaskine, må intet bryde den totale oplevelse, "som kun kan opstå gennem en fuldstændig afledning af blikket fra iagttagelsen af enhver mellemliggende realitet, sådan som man



kender det fra det tekniske apparat til billedfrembringelse.” Idet han stræber efter den totale illusion, forstår han den sceniske handling som et billede og de øvrige virkemidler som et teknisk apparat, der frembringer det – nøjagtigt som filmen, der projekteres gennem den mørke sal og op på et lærred. Der skal kun blive en svævende vision båret af en usynlig musik tilbage, men dermed må meget af værkets fysiske realiteter fortrænges. Det er her Adornos hårdeste kritik sætter ind. Hvordan kan man skabe en virkelighed, når man netop må skjule det virkelige? Her ligger et farligt hykleri, for hvis Wagner med sit værk vil overvinde fremmedgørelsen og uligheden i samfundet, så risikerer han, at værket alligevel bliver et spejl på samfundet og bekræfter skævheden ved at skjule realiteterne, det tekniske apparat og den arbejdsdeling, der driver hjulene.

Forholdet mellem kunst og virkelighed viser sig meget vanskeligt i den bastante kobling af virkning og virkeliggørelse. Stefan Kunze ser den også i hele festspiltanken.

Værket usurperer virkeligheden og rejser netop derigennem fordringen på at være mere end kunst. I festspilideen er der således to tilsyneladende modstridende komponenter, der gør sig gældende: Den ene ville man kunne omskrive til ‘foranstaltningen af det rene kunstværk’, den anden er at finde i tendensen til at lade kunstkarakteren gå op i en oplevelse, der ligger hinsides kunsten. Denne modsigelse blev ophævet i Bayreuther festspilskonceptet. Her udspiller den kulturelle dyrkelse af kunstværket sig samtidig med den virkning, der ophæver dets grænser.

Med festspillet er alt sat ind på det optimale kunstværk, der med den absolutte virkeliggørelse også skal overskride sig selv og blive mere end ‘blot’ kunst. Samfundet holder så at sige vejret, festen er en undtagelsestilstand, hvor alle er kommet valfartende langvejsfra, men begivenheden, festen som den folkelige højtid, skal virke tilbage på hverdagen som den normale tilstand. Det er som en ophævelse af modsætninger i et musikalsk begrebsarbejde, hvor kunst og virkelighed, højtid og hverdag går over i hinanden. Oplevelsen skal være så stor, at den ændrer perspektivet på hverdagen. Den intention er klar nok, men Wagner stiller sig ikke tilfreds med en indirekte virkning, og logikken i dette identitetssystem bliver nærmest, at det er undtagelsestilstanden, der højner virkeligheden. At uvirkeligheden skaber virkeligheden. Publikum skal henføres helt til en fjern mytologisk verden, før den fælles oplevelse bliver virkelig som fællesskab.

I hele traditionen efter Wagner er der et kildent problem her, for tanken om at skabe en højtid skal jo endelig ikke ende med en flugt fra virkeligheden. Det har været den mest oplagte kritik af mange Gesamtkunstwerk'er, at de bruger en illusion, en totalvirkning, der fører væk fra enhver virkelighed. En vigtig del af den senere tradition har søgt at skabe Gesamtkunstwerk'er i hverdagen, for at korrigere Wagner. Boligindretninger er det mest oplagte eksempel. Man kan sige, at den kritik skiller traditionen i to, men de lader sig ikke så let løse fra hinanden, for selv den mest funktionelle bolig kan blive en æstetisk undtagelsestilstand, og modsætningerne er vævet sammen hos Wagner, så de bliver ved med at betinge hinanden. Festspilhuset blev for kritikken et symbol på Wagners flugt fra virkeligheden, fra realpolitikken og storbyernes moderne liv, men det var samtidig det virkeliggjorte forbillede for en kunst, der ville prøve alle virkemidler af for at omskabe den moderne virkelighed og danne et fællesskab. Vi må forstå huset som koblingen af den momentane og den monumentale dimension i Gesamtkunstwerk'et, hvor øjeblikket og bestandigheden mødes, og den exceptionelle begivenhed fæstner sig og udkrystalliserer sig til et varigt symbol.

### **Kunstreligion**

Min beskrivelse af festspilhusets ydre skal ikke misforstås, for det tager sig ganske pompøst ud, når man ankommer. Placeringen i de skovklædte bakker over byen gør festspilhuset til det monument, man må nærme sig andægtigt som et tempel. Wagner betegner det også selv som tempel af funktion, og det hører generelt til den sidste fase, at hans værk antager en sakral karakter. Det sidste værk *Parsifal* betegnes som et 'Bühnenweihfestspiel' og er bygget op om Gralen og nadverritualet, så det næsten tager karakter af en gudstjeneste. Man kan sige, at det ligger i det græske forbillede, at religionen er en del af den bærende kulturelle sammenhæng, som Gesamtkunstwerk'et skal markere, men det er påfaldende, hvor meget det forskyder sig, så hans kunst til sidst skal fremstå som en selvstændig kulthandling. Man fristes til at tænke, at han opgiver de politiske drømme, ankrer op i kirkens sikre havn og bliver mere from og katolsk end paven selv. Man kan dog også se hans forskellige faser som en lang vej til Gesamtkunstwerk'et, hvor han langsomt indarbejder både politik, kunst og religion i en form, der kan udgøre en sammenhæng med den moderne kultur.

Udo Bermbach følger den sammenhæng helt frem til sidste fase og ser de sakrale, kultiske former som en afgørende måde at forbinde æstetisk erkendelse med socialiteten, samfundets fællesskab. Det er ikke så ligetil at forbinde det æstetiske subjekt med det politiske kollektiv, men religionen er netop det tredje aspekt, der

byder på en forbindelse, på fælles ritualiserede former til at rumme de personlige erkendelser. Allerede i forbindelse med Wagners tidligere arbejde med dramaet nævner Bermbach, at udfordringen er denne kobling fra individ til fællesskab.

På den måde trådte teaterkunsten i politikens sted, 'i sit væsen er den socialisering med bevarelse af individualitetens fulde og hele rettigheder'. Det er mere end den blotte teatralisering af en kommende livsform, der skal finde sin egen meningsfylde i det æstetiske, det er konstitutionen af samfundet i kraft af og gennem æstetisk erfaring.

Wagner forlader ikke nødvendigvis politikken, men lader kunsten først i den dramatiske form og siden i den mere kultiske træde ind i dens funktion ved at lægge æstetiske, moralske og religiøse mønstre for en moderne livsførelse. Det er ikke blot en iscenesættelse af moderniteten, men et forsøg på at skabe vilkårene for et samfundsmæssigt fællesskab på æstetiske og religiøse erfaringer og rituelle former. Selv om Wagner nok altid vil stå som en antipode til den helt jævndrende Søren Kierkegaard, så er de fælles om at kæmpe med, at den moderne tilværelse er spaltet i æstetiske, etiske og religiøse værdier, der går i vejen for hinanden, og at man må søge at forene dem i sit liv.

Vi må hele tiden holde helhedstanken for øje, hvis vi vil følge Gesamtkunstwerk'et, og ikke fortabe os i diskussionerne om, hvornår Wagner nu var politiker, æstet eller religiøs. Det lykkedes kun for ham, når han var det hele. Den religiøse dimension er nævnt allerede fra begyndelsen, men ligger blot i den verdensanskuelse, som mytologien giver. Den hører med i den kulturelle sammenhæng som et helhedsperspektiv for den fælles anskuelse. Med i kunstværket følger også en mening med tingenes orden, der er en del af helhedstanken bag Gesamtkunstwerk'et. Hvis værket skal bekræfte en sammenhæng mellem kunst, politik og religion, så skal oplevelsen have betydning for de anskuelser, folket lever og handler efter. I sin bog om Wagners festspil fra 1997 følger Daniel Schneller især den religiøse dimensions betydning ved at udlægge dem som nye mysteriedramaer. Oplevelsen skulle forløse en medmenneskelighed, en næstekærlighed, som samfundet kunne bygge på. Schneller behandler gennemgående 'Gesamtkunstwerk'et som fremtidens universalkultur' og skaber dermed en god forståelse af, at værket ikke har sig selv som mål, men opløser sig i den større virkelighed, det samfund, der kunne ses som det egentlige værk – ikke et kunstværk, men en forløsning, som er kunstens værk. En universel kultur lader alle se ud over sig selv og identificere sig med en enhed, der ellers kun er mulig i kunsten.

At Schneller så vil se en langsom tilnærmelse til den katolske kirke gennem hele Wagners udvikling, finder jeg til gengæld tvivlsomt. Det er en synsvinkel, der er overvejelsen værd, men spørgsmålet er samtidig, hvor kristen den religiøsitet, han ender i, overhovedet er. *Parsifal* trækker på kirkens sakrale virkemidler og sætter sakramentet og ritualerne i scene, men det kristne budskab er ikke så let at genfinde. Den indiske impuls, som Schopenhauer trækker på i sin pessimistiske anskuelse, er mindst lige så stærkt til stede, og det er helt oplagt den vej, Wagner er kommet til det religiøse. Resultatet er en hjemmestrikket kristendom, og den kunne sammenholdes med den nyreligiøsitet, vi kender fra nutiden.

Hvis vi ser Wagner som en, der har 'flippet ud' først i politik og senere i æstetisme og siden finder sig selv i det religiøse, kunne vi nok spejle ham i den nye holisme. Han prøver at genopfinde kristendommen og skabe en ny manifestation, efter at kirken har mistet den kulturbærende førerposition. Den vigtigste pointe, der adskiller ham fra kirken, er dog, at den nye religion skal vokse ud af kunsten. Kirken er blegnet, efter at enheden med politik og kunst er smuldret, men med et nyt forenende kunstværk vil religionen vise sig i kunsten. Ud fra identitetstanken viser den sande religion sig først i identiteten med den sande kunst. Den identitet vil Wagner også gerne se mellem kristendommen og musikken. "Strengt taget er musikken den eneste kunst, der stemmer helt overens med den kristne tro, ligesom den eneste musik, som vi, i hvert fald i dag, opfatter som jævnbyrdig med enhver anden kunst, udelukkende er et produkt af kristendommen." Bedre undskyldning kan han ikke have for at udbrede sin musik som nyt kulturgrundlag, end hvis han kan sige, at troen lever videre i musikken som den kunstart, der netop blev udviklet i den kristne kultur og ikke havde et forbillede i antikken. Det er i skriftet *Kunst und Religion* fra 1880, Wagner vil koble troen på sit projekt, men visionen er diffus og rummer alt holistisk godt fra vegetarisme og dyrevelfærd til afholdenhed og socialisme. Den mere tegner en udvikling af hans kulturkritik, som jeg skal vende tilbage til.

Tanken om, at en ny religion og en ny kunst skal vokse frem i en identitet mellem mytologi, videnskab og kunst, kender vi fra den tidlige romantik, men Wagners sene kunst er den stærkeste manifestation af den romantiske kunstreligion. I forlængelse af Wagner tog det sakrale præg til i kunsten, samtidig med at hele kunsten blev dyrket med en religiøs iver. Det religiøse præg var umiskendeligt hos mange kunstnere, men det religiøse indhold var som regel ubestemmeligt, for det var af kunsten selv, man ventede en åbenbaring. Kunsten skulle folde sig ud og overtage religionens rolle. Det var frem for alt en forståelse og dyrkelse af kunsten, men mange kunstnere søgte også en religiøs mystik, som nogle fandt i Rosenkreuz-sekterne, teosofien og senere Steiners antroposofi. Dyrkelsen af kunsten kunne dog også gå mere i retning

af dogmatisk æsteticisme, og kunstreligion var et bredt fænomen. Vi skal støde på den som et tilbagevendende element i kulturvisionerne.

Wagner var et forbillede med Gesamtkunstwerk'et og visionen om en ny kultur båret af en kunstreligion. Han forfølger tanken om, at kunsten kan være forløsende, og hele hans værk er rettet mod den forløsning, der i sidste ende må forstås religiøst. Den politiske forløsning af individet i et nyt fællesskab bliver også en religiøs frelse af den enkelte i Gud – eller i et schopenhauersk verdensalt. Wagner kan få den pessimistiske filosofi til at tone over i en forløsningsstro.

Hinsides begrebets tænkelighed åbenbarer den tonedigteriske seer imidlertid det uudsigelige for os: Vi aner, ja vi føler og ser, at også denne tilsyneladende uomgængelige viljesverden kun er en tilstand, som hensvinder over for dette ene: 'Jeg ved, at min frelser lever!'

Det er Jobs sikre tro på frelsen; det er forløsningen selv, Wagner har forfulgt i alle afskygninger. Nietzsche anerkender, at "Wagner har om intet tænkt så dybt som om forløsningen: hans operaer er forløsningsoperaer." Men hele vejen handler det om den forløsning, som kan skabes og opleves i kunsten, og den er kernen i kunstreligionen.

Det tema, der kan siges at binde alle Wagners værker sammen, er kærligheden, og den er blot en anden betegnelse for en forløsning, der kan gå fra den erotiske til den mere asketisk medfølelse. I de dramatiske handlinger udvikler kærligheden sig fra den altfortærende eros, der bryder borgerlige institutioner som i både *Tristan* og *Valkyrien*, til den selvopofrende agape i *Parsifal* og forudskikket i *Tannhäuser*. At følge kærligheden forløser individerne, nedbryder umenneskelige rammer og skaber fundamentet for et nyt samfund. I Zürcher-skrifterne var det egoismen, der udpegedes som kulturens problem, og diagnosen er den samme i 1880. "Er det ikke mere end noget andet manglen på kærlighed, der er ved at få vores civilisation til at gå til grunde?" Den kristne tanke, som Daniel Schneller mener at spore fra Wagners tidligste visioner, er, at kærligheden vil vise sig som den stærkeste magt, og den vil forbinde sig med troen og håbet på en forløsning. "Kærlighed og tro er forudsætningerne for den håbefuldt ventede moralske forløsningsakt, dvs. realiseringen af Gesamtkunstwerk'et."

Det forløsende værk består i at give sig hen til fællesskabet, og det er dermed en moralsk, det vil sige en samfundsbekræftende handling. Som Marquard nævner i *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*, overtager kunstværket pladsen i stedet for de gode gerninger, 'gute Werke'. Hvis vi ikke kan frelse os selv gennem gode gernin-

ger, så kan kunstværket forløse os – om det så skal forstås som af kunstnerens eller Guds nåde. Wagner gennemspiller i en vis forstand alle kærlighedens gerninger, men han udlægger dem ikke konsekvent som Søren Kierkegaard. Det religiøse indhold forbliver ubestemt, for det er kunsten, der skal åbne nye erkendelser. Wagner satser på de stærkeste forestillinger i både politik, kunst og religion, og vi kan igen sige, at han går efter virkningen, for de virksomme tanker om frelsen er vigtigere end religionen selv. Det er en ubestemt forløsning, vi skal opleve i værket, hvor gerning, værk og virkning bliver ét.

### **Konservativ kulturkritik**

I *Kunst und Religion* stræber Wagner efter den højeste forening, men de konkrete aspekter, han slår ned på, virker besynderlige og tilfældige i forhold til helheden, og skriftet er meget ujævnt i tankegangen. Han gør status efter at have virkeliggjort sit festspil og er uafhængig, men hans kulturkritik tager en anden retning end før. Analysen af det kulturelle forfald på grund af fællesskabets opløsning er den samme som tidligere, men han opstiller en række enkeltsager, der kan blive opbyggelige indgreb i samfundet. Han vil så at sige symptombehandle de onder, han ser, og de går fra den sociale ulighed og drukkenskab til jødernes fordærvende indflydelse og den institutionelle mishandling af dyr. Tilsyneladende har han brug for mere konkrete sager. Festspillets virkning har endnu ikke vist sig, men der er en menighed af tilhængere, der hungre efter konkrete handlinger. For at tage skridtet fra æstetikken hos Schopenhauer til etikken strækker Wagner sin egen kulturreligion sammen med asketiske forskrifter. Han samler et besynderligt katalog af vegetarianisme, dyreværn, jødehad og afholdenhed, der stadig kobles med en utopisk socialisme. Det virker som bitter mands desperate udspil, og de synes nærmest at afspore den ventede virkning af *Gesamtkunstwerk*'et.

Hvor absurd kombinationen af sager end er, så genkender vi dem fra nutiden som de kulturkritiske alternativer, mange søger, lige fra helseideologi til fremmedhad. Det er vidt forskellige symptombehandlinger eller forsimplede løsninger på det moderne samfunds komplekse problemer. I det perspektiv er *Kunst und Religion* et sigende dokument, hvor Wagner har taget alle modernitetens problemer på sig og ender med at gribe alle de mere disparate løsninger, der allerede er sat i omløb i denne tidlige fase. Det fælles kunstværk skulle have løst alle misforhold på én gang, men nu søger han mere efter de onder i samfundet, som synes ham at stå i vejen for hans værk. Den moderne storbykultur og liberalismen nedbryder hele fællesskabet og la-

der egoisme, materialisme og kapitalisme råde. At han byggede festspilhuset i Bayreuth, var for at undgå storbyerne og søge et enklere og sundere fællesskab. Publikum må forlade storbyen og valfarte til det naturskønne sted, hvor kunsttemplets samhørighed med naturen også bliver et aspekt af kunstreligionen. Storbykulturen repræsenteres af alt fra pengemænd og spekulanter til journalister og realismens kunstnere, som blot udnytter og skildrer fordærvet. De assimilerede jøder er især skydeskiver, fordi de tilsyneladende får succes ved at forlade alle værdier og kun følge de opløsende markeds kræfter. De har selvsagt ingen kristne normer tilbage. At det umuligt kan forklare modernitetens problemer, forhindrer ikke, at denne slutning skaber den moderne antisemitisme.

Wagner læste med begejstring Paul de Lagarde, som formulerede denne konservative kulturkritik og pegede på de værdier, som folket og landlivet måtte stå for som modvægt til kulturforfaldet i storbyen. Det var ønsket om en regeneration af en tidligere kultur, som nu gik i stedet for Wagners tidligere drøm om revolutionen. Frygten for opløsningen er forståelig nok, men den konservative kulturkritik kom til at lægge et fundament for den senere populisme, som de totalitære regimer kunne bygge på. Med bogen *Politics of Cultural Despair* fra 1965 karakteriserer historikeren Fritz Stern, hvordan de desperate bud på at redde værdier ved at bekæmpe moderniteten, kunne lægge op til en populistisk politik. I forlængelse af Lagarde gennemgår han Julius Langbehn, som med sin bog *Rembrandt als Erzieher* fra 1890 trak kunsten ind som den kulturgarant, der kunne erkende og formidle det tyske væsen og opdrage det tyske folk til et nyt kultursamfund. I sin dyrkelse af kunsten trak Langbehn på hele kunstreligionen og den politiske kulturvision, så denne utroligt populære bog hører også med til receptionen af det wagnerske kunstsyn.

At Wagner kunne ende i den småborgerlige, paranoide tankegang, er vanskeligt at forstå, når vi kender hans afsæt i en revolutionær kulturvision. Der er ingen enkel forklaring på hans forvandling, og vi må have øje for, at begge sider nok var til stede hele tiden. Hans revolutionære drømme spejlede sig i mytologien og historiske kulturtyper, ligesom tanken om et socialt, retfærdigt fællesskab uden arbejdsdeling stadig hører med i den nationalgermanske kulturvision. Det er som en tæt udvekslingsmekanisme i den romantisk-moderne kultur, hvor fremskridt og reaktion, modernitet og tradition uløseligt betinger hinanden. Gesamtkunstwerk-drømmen er utænkelig uden en længsel efter den tabte storhed, men den aktiverer også helt nye vilkår og muligheder. Adorno følger sammenhængen mellem fremskridt og reaktion helt ned i musikdramaernes formelle træk, hvor nye kunstneriske muligheder er betinget af kompromiser med eller fortrængninger af teknikken. Ikke desto mindre er det prisen for denne udvikling i musikken og hele kunstsynet.

Men den brudlinje, som Wagners værk markerer, afmagten overfor modsigelserne indenfor teknikken og i det samfund, der styrer de tekniske modsigelser, kort sagt, alt det, som allerede i samtidens sprogbrug hed dekadence, er samtidig det kunstneriske fremskridts bane.

Wagners kunst står som et radikalt moderne forbillede for påvirkningen af det moderne menneske i kunsten, men han repræsenterer samtidig angsten for, eller mere præcist afmagten over for, teknikken og hele samfundsudviklingen.

Hvis den tradition, jeg følger frem gennem den moderne kunst, står for det progressive element i arven fra Wagner, så stod kredsen, han havde samlet om sig i Bayreuth, for den afmægtige antimodernisme. Og de bakkede siden op om enken Cosima Wagner som mesterens retmæssige arvtagere, der kunne føre festspillene videre. Der er ingen tvivl om, at han selv havde slået tonen an i sine sidste år, men tidskriftet *Bayreuther Blätter* kørte ud ad den reaktionære tangent og blev organ for et antisemitisk og nationalchauvinistisk kultursyn, der hen ad vejen legitimerede den fremvoksende populisme. Filosofen Houston Stewart Chamberlain blev gift ind i familien og var med til at udfolde en reaktionær kulturfilosofi, som bandt de store, tyske kunstnere og filosoffer sammen, og den kom siden til at passe i nazisternes kram. Der kom altså konkrete forbindelser mellem Bayreuth og Det Tredje Rige, men det er svært at gøre rede for, hvor central betydning de fik for det grusomme regime, det endte i.

Vi kan hæfte os ved, at nazisternes politik nærmest var en kortslutning i det komplekse forhold mellem fremskridt og reaktion, idet den byggede på antimodernismen, men brugte alle de moderne teknologier til undertrykkelse, propaganda, krigsførelse og masseudryddelse. Når Wagner kan være en nøgle til denne dobbeltthed, er det, fordi det ikke kun var nazisterne, men også de tidlige modernister, der kunne bruge ham. Den amerikanske arkitekturhistoriker Barbara Miller Lane, der har undersøgt nazisternes forhold til den moderne arkitektur, noterer også dobbeltheden.

Taget i forbindelse med hans racisme og hans tyske nationalisme kom Wagners teorier meget tæt på dem hos Langbehn og Lagarde. Bortset dog fra hans Germanisme, så ligner Wagners syn på musikkens rolle i samfundet de radikale arkitekters definition af den ny arkitektur, og kan meget vel have påvirket den.



Wagner spændte over så bredt et felt mellem socialisme og højrepopulisme, mellem revolution og regeneration, mellem absolut kunst og kulturindustri, at han personificerer en spænding i hele perioden, hvis sprængkraft kunne bruges så forskelligt som til både den moderne kunst og den totale krig.

Gennem Wagner kan man skitsere det komplekse felt af kunstvisioner, som både modernisme og nazisme, hvordan de senromantiske forestillinger om en ny blomstrende kultur var lige så afgørende for udviklingen af industridesign hos Peter Behrens som for den mystiske legemskult hos Fidus, der foregreb træk af nazisternes kunstideal. Begge drømte om festspilhuse som samlende symboler. Selvfølgelig skiltes vejene siden, men mange delte den samme forventningshorisont, og dens betydning kan spores på begge sider af de fronter, der blev trukket op efter Første Verdenskrig. Det var netop visioner om Gesamtkunstwerk'et, der udviklede sig i så forskellige retninger, og jeg vender især tilbage til Behrens.

En del af de visioner, der var med til at gøre billedet komplekst, finder vi i de reformbevægelser, der drømte om et nyt, sundt samfund i pagt med naturen og kroppen. Det er karakteristisk, at Wagner føjede en livsreform med vegetarkost og afholdenhed til sin kritik af det moderne samfund. Hitler var ligeledes vegetar og afholdsmand og forbandt den livsreform med sit jødehad. Lighederne er slående, men reformtankerne havde så bred en appel, at spørgsmålet er, om sammenfaldet siger meget. Mange progressive kræfter delte reformideerne og kulturvisionen. Livsreformerne lod sig ikke kun forbinde med den konservative kulturkritik, der ønskede at regenerere et samfund i pagt med naturen, men også med socialpolitiske visioner om havebyer for arbejderne og gymnastik til at forbedre folkesundheden. Det brogede billede af livsreform-bevægelserne er meget oplysende skitseret i biografien over kunstneren Fidus: Janos Frecot, Johann Fr. Geist og Diethart Kerbs *Fidus 1868-1948*, (1972). Fidus alias Hugo Höppner 1868-1948 tegnede den mere sværmeriske ende af det miljø, idet hans illustrationer forbandt reformdragter, nudisme og selvforsyning med teosofi og arisk mytologi. Han var naturligvis et ekstremt tilfælde, men ikke desto mindre et pejlemærke for at forstå de historiske spor.

Når jeg her skitserer udviklingen så bredt, er det for at give en forståelse for, hvor mange forskellige spor traditionen fra Wagner kunne udvikle sig i. Han nåede selv at sætte kunstens forløsende kraft ind på politiske omvæltninger, livsreformer og religiøse vækkelser, og de spor delte sig ved knopskydning. Det mest skræmmende spor er, at Hitler i sin iscenesættelse af Det Tredje Rige brugte mange elementer i traditionen, og at det kan ses som den største virkeliggørelse af Gesamtkunstwerk'et – med folket i en kulisse af magtarkitektur, uniformer, propaganda, parader og massemøder. Ideerne havde udviklet sig i et meget bredt felt af kunstvisioner, der gav

mange forskellige bud på løsningen af modernitetens problemer og kunstens betydning. Wagner er ikke mere en forudsætning for Det Tredje Riges iscenesættelse end for mange moderne kunstformer, og kulturvisionerne er kun en lille brik, for populismen tog først form frem omkring 1900, og det var ifølge Chytry først endnu senere, at kulturvisionerne fik en magtpolitisk rolle: ”Sagt i korthed, Wagners tanker og den senere ”Ästhetisierung der Politik” i tysk anti-liberal tænkemåde burde ikke blandes sammen. ”Ästhetisierung der Politik” hører hjemme i nye udviklinger i tysk konservatisme, der voksede ud af masse-mobiliseringen af mennesker under den Første Verdenskrig.”

De politiske, sociale og økonomiske omstændigheder efter Verdenskrigen bærer forklaringen på nazismen, der som ideologi blev stykket sammen af vidt forskellige emner, der optog sindene i den periode. Alligevel er det stadig en væsentlig, kunsthistorisk opgave at undersøge, hvordan kunstsynet kunne komme til at spille en rolle for Hitler og hans æstetisering af politikken. Han opfattede nemlig sig selv som en kunstnersjæl, der først fandt sin opgave i at forme folket og bygge samfundet.

Kunstnerdrømmen om at bruge alle virkemidler til at forene folket og skabe en ny højkultur med symboler, monumenter og ceremonier for at bekræfte en ny samfundsideé, var kulturvisionen bag Gesamtkunstwerk’et, men i de totalitære regimer var kunsten reduceret til kulisser og den forløsende erkendelse til politisk ensretning og undertrykkelse. Når vi skal overveje dette kunstsyn, er det ikke for at se det som ondets rod, men for at vise den store fare for misbrug af kunstens og visionernes stærke påvirkning, som enhver kunstner måtte forholde sig til. Ved at inddrage Hitler i forhold til Wagners tveæggede kulturkritik, vil jeg åbne ud til det farefulde farvand, som forsøgene på at skabe det forenende og forløsende værk blev søsat i. Når vi tænker på nazismen, er alt andet naturligtvis ubetydeligt, så den er ikke et mål for kritikken, men den skal minde os om, at kunsten og visionerne aldrig er harmløse, og at kunstnerne måtte forholde sig til vældige kræfter og stærke spændinger i det moderne samfund, der skulle finde dets form.

### **Tilfældet Wagner**

Selv om Wagners værker synes at føre os væk til en fjern mytologisk fortid, så rummer de alle modernitetens problemer. Han ville tage hele kulturens krise på sig og løse den, men problemerne slog ud som symptomer i hans egen kunst. Det var en sund og retskaffen kultur, han ville skabe, men han viste selv alle tegnene på sygdommen,

selvbedrag, hykleri og løgn, som gennemtærede samfundet. Sådan lyder Nietzsches kritik af Wagner i hans sene skrifter *Der Fall Wagner* og *Nietzsche contra Wagner*, begge fra 1888. Den er knivskarp og overdrevent hård, men er samtidig en retfærdiggørelse af, at Nietzsche tidligere kunne engagere sig så stærkt i Wagner, for ingen havde mere fat i problemerne end Wagner, selv om han ikke magtede dem. Det er diagnosen af 'tilfældet Wagner' som det mest angrebne, mest fordærvede, men også mest indsigtsgivende tilfælde, der kan afsløre sammenhængen mellem dårligdommene. Nietzsche havde været blandt de nærmeste tilhængere og fortolkere af Wagners kunst. Jeg bryder kronologien her for at få problemerne med Wagners tænkning stillet op.

Med menageriet i Bayreuth finder Nietzsche siden, at Wagner mod sin oprindelige hensigt kom til at stå for det mest filistrøse hykleri og den mest indbildske nationalisme. Den hårde afvisning understreger dog samtidig, at det er afgørende at kende og forholde sig til Wagner. Den, der vil forstå den moderne mentalitet, finder ikke noget bedre sted at begynde end hos ham. "Men hvor finder han for den moderne sjæls labyrint en mere indviet fører, en mere veltalende sjælekyndig end Wagner? Gennem Wagner taler modernitetens mest *intime* sprog." Wagner ønsker at påvirke det moderne menneske og har sans for den moderne psyke, som han ved at bombardere med alle virkemidler. Paradoksalt nok mener Nietzsche, at selv det mytologiske drama bliver styret efter storbymenneskets psykologi, for Wagner kan slet ikke komme ud af den. Heltinderne har ikke andre problemer end Flauberts pariserinder. Musikdramaerne bringer os ikke ud over dekadencen; de bekræfter kun det moderne sinds svage sider. 'Wagner est une névrose'. Han er ikke forløsende, men smitsom, og hysteriet omkring det forløsende værk er en del af løgningen og eskapismen.

Derfor er der heller intet bedre sted til at forstå modernitetens virkning. Faktisk må Nietzsche takke Wagner for at have oplevet det på sin egen krop og dermed fået så stor indsigt i den moderne mentalitet. Erfaringen er uvurderlig, og Nietzsche mener ikke, at nogen kan forstå krisen og udlægge den filosofisk udenom fænomenet Wagner. "Wagner resumerer moderniteten. Der er ingen vej uden om, man må først være wagnerianer ...". Man må have været henført af den wagnerske kunst eller i det mindste have en forståelse for dens brede virkning for at forstå den periode. Den recept er også afsættet for hele den undersøgelse, jeg foretager med denne afhandling om *Gesamtkunstwerk*'et; jeg har som udgangspunkt, at vi må kende Wagners tanker og deres betydning for at forstå helt afgørende sider i udviklingen af den moderne kunst. Kunstnerne, der fulgte, måtte være wagnerianere – også for senere som Nietzsche at kunne kritisere ham og videreudvikle kunsten.

Måske var det, fordi Wagner ville det hele, ville favne alle idealer og tidens tendenser, forene alle virkemidler og løse alle problemer, at han skabte et værk, der var modtageligt og sårbart for alle tidens dilemmaer? Måske var det en styrke i svagheden, at han gennem de utilstrækkelige løsninger afsøgte nye muligheder og betingelser i kunsten? For eksempel bringer hans insisteren på den mest intense virkning ham tæt på en abstraktion i den rene klang, rene bevægelse eller farve. Nietzsche nævner det som en brutal forførelse, men samtidig som en kunstnerisk erkendelse. "Det elementariske er nok – klang, bevægelse, farve, kort sagt musikkens sanselighed. Som musiker tager Wagner aldrig bestik ud fra en musiker-samvittighed: han vil virkning, han vil intet andet end virkning." Nietzsches anke er, at Wagner gik helt på tværs af musikkens egen karakter for at skærpe dens udsagnskraft til det yderste på andre kunstarters præmisser. Han overdrev brugen af alle midler, men skabte derfor også udsagnsmuligheder og uendelig betydning ud over alle grænser. "Wagner må her regnes for en opfinder og fornyer af første rang – *han har indtil det uendelige forøget musikkens talemåter.*" Uanede muligheder blev åbnet, og det var op til senere kunstnere at udvikle de præcise, kunstneriske greb om dem i nye kunstformer.

Det er afgørende at fastholde Nietzsches kritik og samtidig gribe de indsigter og muligheder, han anerkender hos Wagner. Dermed forstår vi Gesamtkunstwerk'et i dets begrænsninger. Nietzsches position har sine begrænsninger, og man kan spørge, om han leverer os et alternativ ud over at høre Bizets *Carmen* med dens varmbloddige og angiveligt sunde instinkter i stedet for? Han har ret i, at individet ikke selvstændigt kan få benene til jorden i det wagnerske univers, og forstillingen er den store fare. "I Bayreuth er man kun ærlig som masse, som enkeltperson lyver man for sig selv. Man efterlader sig selv derhjemme, hvis man tager til Bayreuth [...]. I teatret bliver man folk, hjord, kvinde, farisæer, stemmefjols, patronatsherre, idiot – wagnerianer." Men Nietzsche synes også at tabe den målrettede virkning og forløsende erkendelse i oplevelsen af hænde. Han savnede helt klart en kunst, der kunne videreudvikle det bedste fra Wagner kritisk, og det var den kunst, der skulle komme.

Nietzsches tænkning er stærkest i den kritiske diagnose, og vi får mest ud af ham ved at holde ham fast lige i den kritik, der også er et selvopgør og en anerkendelse af Wagners betydning. Adorno har gjort det til en dyd at tænke lige der – i sammenbruddet af helhedstanken. "Med rette kunne man spørge om Nietzsches sundhedsdesiderat er mere værd end den kritiske bevidsthed som Wagners grandiose svaghed når frem til i sin omgang med sit eget forfalds ubevidste magter. I sit fald bliver han herre over sig selv." Wagner endte ikke som den grandiose forløser af kulturen, han havde forestillet sig, men han bevarede drømmen og navigerede den gennem kulturutopiernes stormfulde farvand. Kulturkritikken blev en stærk ansporing for

kunsten, men han nåede også at såre den med begge sider af det tveæggede sværd. Den moderne kunst blev en forvirrende kampplads for både revolutionære og regenerative drømme. Wagner søgte de store, enkle løsninger, men blev en nøgle til kompleksiteten i den moderne kultur. Han døde i 1883 efter kun at have realiseret de to festspil med *Ringene* 1876 og *Parsifal* i 1882 og skuffet over både opførelserne og den udeblevne politiske vækkelse, men han var kommet ganske langt og havde sat meget i værk, som siden skulle udvikle sig stærkt i kunst og kulturkritik.

For at se hvor kompleks arven fra Wagner var, kan vi kaste et blik på Wien. Hans tanker viste måske den bredeste spændvidde hos den unge generation i 1880'erne, der kom til at trække og præge udviklingen af både kultur og politik efter 1900 her. Wagners kunst og kulturkritik blev dyrket intenst i indflydelsesrige kredse af studerende i Wien, og i sin undersøgelse af dette miljø i bogen *Dionysian Art and Populist Politics in Austria* fra 1974 har historikeren W.J. McGrath peget på, at mange, vidt forskellige skikkelser som eksempelvis forfatteren Hermann Bahr, komponisten Gustav Mahler, den socialdemokratiske leder Victor Adler og lederen i den højreradikale populisme Georg von Schönerer havde deres tidligste inspiration fra samme wagnerianske kredse. Kulturkritikken var ansporing til radikale angreb på den herskende liberalisme og materialisme, og kunsten dannede utopisk ideal for nye kulturelle fællesskaber. Det var først midt i 1890'erne, at drømmene om den nye, frugtbare kultur blev spaltet, og visionerne blev polariseret i jugendstilens skønhedsrus, i arbejderne mobilisering og den nationalchauvinistiske populisme. Modsætningerne i den moderne kultur er repræsenteret her, og forbløffende mange begavede og visionære ånder havde samme afsæt for deres tænkning. Det mest paradoksale er, at mange jøder som Mahler, Adler og selv zionismens grundlægger Theodor Herzl også tog udgangspunkt i Wagners vision, der ellers inddrog det jødiske som problem. Ud af det må vi kunne læse, at den grundliggende vision om en kunstnerisk forløsning af rent menneskelige værdier i et nyt fællesskab forblev den afgørende impuls i den wagnerisme, som blomstrede i årene efter hans død.

Det er vanskeligt at vise en konkret arv fra Wagner, når der blev draget så forskellige konklusioner, og inspirationerne blev overført på så forskellige områder, men vi må forstå wagnerismen som et historisk fænomen, der havde stor udbredelse og en stærk, omend alt andet end entydig virkning. Hvor den musikalske inspiration fik betydning ud over hele Europa, var det tilsyneladende i Wien, at visionerne udfoldede sig i hele deres spektrum med politiske og livsfilosofiske aspekter. Chytrý nævner det som den mest konkrete efterbyrd af Wagners politiske visioner. "Om nogensinde Wagnerisme udøvede en direkte virkning på radikal tænkning, var det i den "poetiske politik", som hans skrifter og den politiske version af hans Gesamtkunstwerk indvars-

lede blandt unge *Völkisch* – radikale i konflikt med de liberale former for politik, der siden 1860 var dominerende i Wien.”

Det var i den radikale populistiske bevægelse i Wien, at Hitler senere kunne finde sin første inspiration, men billedet var meget mere komplekst, og de wagnerske visioner om kunstnerisk forløsning, kunstarternes forening, kulturens nybrud og et nyt socialt fællesskab hang længe nøje sammen, inden de skiltes og polariseredes. Wien var en smeltedigel, der kom til at stødkoge og kaste de nye legeringer i mange retninger. Gesamtkunstwerk-tanken fik stor indflydelse på kunsten i Wien med stærke forbindelser mellem litteratur, maleri, arkitektur, kunsthåndværk og musik bundet sammen med filosofiske og kulturkritiske ideer.