

THOMAS TEILMANN DAMM

Mag.art ved Litteraturvidenskab, Københavns Universitet

OVERGANGENS KUNST
MODERNITET OG SKEPSIS I
RICHARD WAGNERS ÆSTETIK
TRANSITIONAL ART
MODERNITY AND SCEPTICISM IN
RICHARD WAGNER'S AESTHETICS

ABSTRACT | *Richard Wagner is unique among creative artists in that he published copious volumes of theoretical writings to accompany and explain his artistic work. The present paper probes these writings and asks why Wagner should feel the need to constantly explain and justify himself. The answer is found to lie, not so much in the psychological make-up of the artist, as in the very kernel of his aesthetic impulse: the sceptical rejection of tradition and convention, and the reclaiming of an authentic, “purely human”, artistic form. Wagner inhabits a position of ambivalent modernity: he demands the destruction of old totalities of meaning while simultaneously structuring new ones. Nietzsche branded it “the lie of the great style”, a more recent and sympathetic commentator (Richard Klein) has spoken of Wagner’s “pluralist modernism”. The present paper agrees with Theodor W. Adorno that the “total work of art” is indeed a “phantasmagoria” but finds that Wagner, in his theorizing about it, lays bare certain inescapable conditions, risks as well as possibilities, of art and expression in the modern world.*

KEYWORDS | *Richard Wagner, aesthetic writings, transitional art, modernity, skepticism, ambivalence.*

I fortalen til *Die Braut von Messina* (1803) skriver Schiller: “Et poetisk værk må retfærdiggøre sig selv, og hvor handlingen ikke taler, vil ordet ikke hjælpe meget” (Schiller 471). Handlingen er værket, ordet er forklaringen, og det er en velkendt opfattelse, at aldrig nok så mange forklaringer kan erstatte mangler eller uforståeligheder i udførelsen. Kunstværket lever i oplevelsen. Og dog står Schillers ord som indledning til en fortale, hvor digteren netop giver sig i kast med en forklaring, en retfærdiggørelse, in casu af genindførelsen af det antikke kor i den moderne tragedie. Han skriver i bevidstheden om, at denne handling, dette kunstneriske valg, måske slet ikke er forståeligt i sig selv, for samtiden savner i afgørende grad det fællesskab, der for antikkens grækere garanterede kunstens almengyldighed. Kunsten har løst

de sidste bånd til sine kultiske og repræsentative funktioner. Dens uafhængighed proklameres af kunsttænkningen, der under navnet "æstetik" bliver langt mere end en poetologisk hjælpedisciplin. Som det sandes, idéens, det absoluttes sanselige fremtræden bliver værket nu genstand for filosofisk refleksion:

"Kunsten har ikke altid været en æstetisk kunst; og filosofien har ikke altid behøvet og besiddet en æstetik for at opmuntre kunsten [...] filosofisk til autonomi. Tværtimod: dette er alt sammen et helt igennem moderne anliggende." (Marquard 12)

Ingen komponist, vel ingen kunstner overhovedet, har i så omfattende grad som Richard Wagner ladet sit kunstneriske værk ledsage af forklarende tekst. Og ingen æstetiker har vel nogensinde i samme grad proklameret netop tankens og sprogets totale uformåenhed. Hvordan befandt Wagner sig i paradokset? I "Zunkunftsmusik" (1860) kalder han sin egen teori "abnorm" og sammenligner den tilstand, der frembragte den, med en "krampe" (Wagner, *Skriften* XII 13). Senere, i "Über Schauspieler und Sänger" (1872), er hans konklusion en slags parafrase af Schillers diktum: "Kunsten hører strengt taget op med at være kunst, hvor den som sådan indtræder i vores reflekterende bevidsthed" (Wagner, "Über Schauspieler und Sänger" 45).

Wagners æstetik er ingen anvisning på kunstnerisk skaben, ingen poetik i klassisk forstand. Den er heller ikke en transcendental undersøgelse som Kants eller en systematisering og historisering som Hegels. Den er ingen af delene, men lidt af det hele. Den er først og fremmest en legitimering af Wagners eget kunstneriske virke og et diktat af værkets reception. Den er også et forsøg på at formidle mellem autonomi og almengyldighed. Wagner drømte som Schiller om en ny "skøn offentlighed" for kunstens udfoldelse (Borchmeyer 63ff.), men den vigtigste drivkraft i hans æstetik er et vedvarende opgør med tradition og konvention som forpligtende størrelser. Dermed er hans projekt fra starten truet, ikke blot af omverdenens uforståenhed, men af hans eget kritiske blik. Wagners æstetik pendler fortvarende og uafgjort mellem postulat og skepsis.

Lige så lidt som Wagners kunsttænkning danner et sammenhængende system, står den upåvirket årene igennem. Feuerbach og Schopenhauer er de store filosofiske skikkelser, der præger den i henholdsvis 40'erne og 50'erne, og Wagners overordnede temperamentsmæssige svingning går da fra en tidlig revolutionsbegejstring til en senere politisk resignation. Men i modsætning til f.eks. det kompositionstekniske, hvor han arbejder stadig mere avanceret og gør regulære vindinger, flakker hans syn på menneske, kunst og samfund mere, end det egentligt udvikler sig. Det er betoningen, der skifter, vægten, der forskydes.

Wagner var under alle omstændigheder en mere kreativ end kritisk læser: "Med mig er det nu engang sådan, at jeg sjældent læser det, der står på siden, men derimod det, jeg lægger ind i det".⁸³ I indledningen til 3. og 4. bind af *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (1871) omtyder han uden betænkeligheder det Feuerbach-relaterede

83 Fra et brev til Marie Sayn-Wittgenstein, januar 1857 (cit. Ewert 307).

begreb “uvilkår” til Schopenhauers “vilje” (Wagner, *Skriften* III 4), mens han i “Religion und Kunst” (1880) retter sidstnævntes fordring om “selvtilintetgørelse” til “selvbesindelse” (Wagner, *Skriften* X 245). Centrale idéer spirer tidligt: Det for *Parsifal* (1882)⁸⁴ og de såkaldte “regenerationsskrifter” så væsentlige, religiøst farvede begreb om “forløsning” spiller allerede en afgørende rolle i *Der fliegende Holländer* (1843) og den anonymt trykte artikel, “Die Revolution” (1849), og krydser således den angivelige skillelinie ved Schopenhauer-læsningen (1854).⁸⁵ Wagners æstetik består i vid udstrækning af den slags tilskrivninger og omtydninger. Overalt hersker den af Paul Bekker fremhævede, aldrig svigtende “vilje til udtryk” (der parentesbemærket også indbefatter en grel chauvinisme og antisemitisme): “For Wagner gives der lige så lidt en filosofi i og for sig, om den stammer fra Hegel, Feuerbach eller Schopenhauer, som en musik i og for sig” (Bekker 249). Nyttseværdien for den aktuelle kunstneriske skaben er overalt den bestemmende faktor.

Et spørgsmål om forståelse

Den 29.10. 1859 skriver Wagner et langt bekendende brev til Mathilde Wesendonck, hans velynder, muse og platoniske, men så meget desto mere brændende kærlighed. Han sidder i Paris, genforenet med sin hustru, adskilt fra Mathilde af et halvt Europa og med følelsesmæssige sår, der endnu ikke er lægte. I brevet læser man blandt andet:

“Min fineste og dybeste kunst vil jeg kalde overgangens kunst, for hele mit kunstværk består af sådanne overgange: det bratte og pludselige er blevet mig imod; det er ofte nødvendigt og uomgængeligt, men heller ikke her må det indtræde, uden at stemningen var så sikkert forberedt på den pludselige overgang, at den selv fordrede den. [...] Det er så absolut nødvendigt at blive forstået. Da det nu i kunsten gælder om at gøre de største, mest ekstreme livsstemninger, som egentlig (bortset fra sjældne krigs- og revolutionstider) forbliver ukendte i det almindelige menneskeliv, forståelige, så opnås denne forståelse kun gennem den mest præcise og tvingende motivering af overgangene, og hele min kunst består netop i, gennem denne motivering, at fremkalde den fornødne, villige følelsesstemning. [...] Husker De endnu den sidste aften med *Semper*? Jeg havde pludselig tabt roen og såret min modstander i et stærkt accentueret angreb. Ordene var knap nok fløjet ud af munden på mig, før jeg atter var kølet af og nu netop selv forstod nødvendigheden af at tilbagegive samtalen en passende form. Men samtidig blev jeg ledt af den bestemte følelse, at dette ikke kunne ske på forståelig vis ved en pludselig forstummen, men kun gennem en gradvis, bevidst overleden [...]” (Wagner, *Tagebuch* 189-191)

84 Alle årstal i forbindelse med Wagners operaer og musikdramaer angiver førsteopførelsen, ikke færdiggørelsen.

85 Stefan Kunze har kaldt Schopenhauers indflydelse direkte “overvurderet” (127). Bryan Magee betoner derimod diskontinuiteten i Wagners tænkning og ser Schopenhauer som det afgørende skel (174-82). Ulrike Kienzle er gået en mellemvej og anderkender Schopenhauers betydning, men i forlængelse af Feuerbach (39-43).

De første linjer i passagen hører til blandt de berømteste af Wagners mange selvbeskrivelser. De knytter sig specifikt til *Tristan und Isolde* (1865), som han nævner som det ypperste eksempel på sin "overgangens kunst", særligt overgangen i 2. akt fra "det mest overstrømmende liv i dets heftigste affekter" til "den mest ophøjede, inderlige dødslængsel". Men de gælder også, som han selv siger med henvisning til *Tannhäuser* (1845), hans kunst i det hele taget. Og så gælder de hans karakter, hans være- og livsmåde. For det mest slående eksempel i hele brevet stammer slet ikke fra et kunstnerisk arbejde, men fra en social begivenhed, en selskabelig sammenkomst, "den sidste aften med Semper". Hos Wagner er "alting så tæt forbundet", kunst og liv kan ikke isoleres.

Overgangens kunst er evnen til at lede fra ét moment til et andet, at formidle mellem de stærkeste, mest ekstreme stemninger og følelser ved skridt for skridt at udføre den bevægelse, der ellers ville forekomme pludselig, voldsom og, hvad der er værst, uforståelig. Overgangen "motiverer" bevægelsen, så den ikke virker "vilkårlig". Uden denne motivering risikerer kunstneren at ende med et manieret udtryk, "fordærvet" ved "ydre effekter". Det var det, Wagner knap ti år tidligere havde hudflettet i sit teoretiske hovedværk, *Oper und Drama* (1851), i forbindelse med den italienske og franske operamusik, som netop excellerede i "effekt [...] virkning uden årsag" (Wagner, *Oper und Drama* 101). Paradoksalt nok er det en kritik, der ofte har ramt Wagner selv. Hans kunst er netop blevet opfattet som formløs, manieret, bombastisk, effektjagende. Her har den forklarende teori, for så vidt den overhovedet er blevet læst, altså ikke virket som tilsigtet.

Den misforståede kunstner, kunstneren på kollisionskurs med verden, er en velkendt romantisk figur, og det var en positur, Wagner gerne indtog. Men som så ofte i forbindelse med Wagners relation til romantikken er den mere et udgangspunkt, et afsæt, end en egentlig, dybere identifikation. For romantikerne var uforeneligheden mellem realitet og idealitet tragisk, og de omsatte den poetisk eller ironisk. Wagner arbejdede derimod målrettet på dens ophævelse, på det absoluttes virkeliggørelse, og han forventede ikke et mindre engagement af sit publikum. I "Mitteilung an meine Freunde" (1851) præsenterer han titelhelten i *Lohengrin* (1848) som tragisk kunstnerfigur. Lohengrin higede efter den fuldkomne kærlighed, men verden var ikke parat til ham, forstod ham ikke, og Elsa svigtede, som den eneste af Wagners heltinder, fordi hun tvivlede, ikke elskede totalt. "Meddelelsen" er til "mine venner", altså til dem, der i virkeligheden allerede er hans indforståede, dem, der "føler en tilbøjelighed og trang til at forstå mig" (Wagner, *Skriften* IV 230). Men hvordan bliver man en del af kredsen? Fordringen til publikum begynder at antage religiøse undertoner, ikke nødvendigvis i form af tilbedelse, selvom Wagner i visse personlige relationer ansporede til det (Hans von Bülow, den unge Nietzsche, Ludwig II af Bayern), men bestemt i form af andagt. Kulminationen er i den henseende *Parsifal* (1882) som "festspil til helliggørelse af teatret" og huset i Bayreuth som semisakralt valfartsmål.

Der er naturligvis en god portion forfængelighed i alt dette, problemet optræder så tilspidset hos Wagner på grund af hans personlige karakter. Berlioz og Schu-

mann, for eksempel, var også i perioder misforståede, men selvom de ligeledes skrev indgående om musik, producerede de ikke flere tusinde sider teori for at overbevise verden om rigtigheden af deres eget værk. Og dog kan Wagners iver efter at tydeliggøre sig ikke blot opløses i det psykologiske, for hans frygt gælder mere end den enkelte misforståelse. På misforståelserne, fejlfortolkningerne, den uretmæssige behandling kan han reagere direkte og gør det ofte, heraf den bestandige polemik. Men den manglende forståelse, han forsøger at komme i forkøbet, går dybere, går til spørgsmålet om forståelighed overhovedet. Frygten er ikke blot, at én mening kan tages for en anden, men at der slet ingen mening er, at sproget (såvel ord som toner) skulle vise sig at være tomt, meningsløst. Wagners æstetik er ikke mindst en redegørelse for ham selv, en påkaldelse af mening i en verden, hvor de gamle sandheder og sikkerheder er forsvundet.

Formsprængning og “det rentmenneskelige”

Noget er gået tabt: en ramme, et grundlag, en forud givet forbindelse. For hvert skridt melder spørgsmålene sig: hvorhen? hvordan? hvorfor? Wagner føler, at han i en eller anden forstand står til regnskab, at såvel det enkelte moment som de store linjer skal legitimeres. Da han ikke længere anerkender nogen ydre form som bindende, må det enkelte moment hele tiden tænkes at følge umiddelbart (“uvilkårligt”) af det foregående. Formen skal vindes indefra, hvilket uundgåeligt medfører et element af tvang, af førelse. En “følelsesstemning” skal “fremkaldes”, som vi så i brevet til Mathilde Wesendonck, det gælder både for den kunstneriske og den selskabelige form. Det er således vigtigt, at den “bevidste overleden” ikke bliver åbenbar som sådan, men fremstår med tilsyneladende naturlighed. Heraf umuligheden af at give sig til kende under middagen med Semper, men først i et efterfølgende brev til en intimt fortrolig. Under selve begivenheden, i kunsten som i livet, skal alt forløbe umærkeligt, men som “ført med en vis kunstnerisk bevidsthed”.

Overgangens kunst skal kompensere for de givne former, traditionens skemaer og figurer, der ikke længere fornemmes som bindende. Det afgørende historiske snit lægger Wagner mellem Mozart og Beethoven: Mozart var tro mod formerne, han tjente dem, og de tjente ham, mens Beethoven gjorde op med dem, ja, ligefrem sprængte dem. Selv i Mozarts symfonier hører Wagner passager med “taffelmusik” og “betænkelig tomhed” mellem de musikalske hovedsætninger (Wagner, *Skriften* XII 126). I Beethoven rører sig derimod den indre kraft, Wagner benævner “det rentmenneskelige”, og som fordrer et absolut autentisk udtryk. Hos Wagner selv breder opgøret med konventionen sig langt ud over kompositionelle spørgsmål i snæver forstand. Hans anarkisme slår igennem i antropologi, politik, æstetik og religion, og blandingen gør det svært at afgøre, om den politiske revolution betinger udfoldelsen af den nye, autentiske kunst, eller om kunsten selv er en del af revolutionen og dermed verdenstransformerende.

For Wagner er de overleverede former under alle omstændigheder belastede

i et dobbelt perspektiv. De udgør dels en hindring for den frie ekspressivitet (et æstetisk-psykologisk problem), og de er dels politisk betændte eller rent ud løgnagtige. Politisk set lever flertallet ufrigt, det vil sige under bestemmelser, som er pålagte og tilfældige, uden "indre nødvendighed". Det er slaveri af gavn. Opgøret med konventionerne indebærer derfor afviklingen af staten som stands- og ejendomsbestemt struktur, æstetisk set drejer det sig tilsvarende om afvisningen af den kunstneriske form som noget forudgivet. Wagner priser i stedet en radikal individualisme og hævder, at det er *den*, vi bag alle masker og formler har til fælles. Dette sande almene, der udtrykker sig gennem det individuelle, er netop "det rentmenneskelige", den ultimative metafysiske kategori i al Wagners tænkning. Den er aktiv i alle hans skrifter og forbinder ham i øvrigt på slående vis med humanismen og den førromantiske dramaturgi hos Diderot, Lessing og den tidlige Schiller. Det borgerlige sørgespils opgør med *decorum* og *genera dicendi*, dets transformation af den repræsentative til den private scene, understregningen af det "rørende" og "gribende" som æstetiske kategorier, forkærligheden for tableauet: det hele kan spores langt ind i Wagners i øvrigt alt andet end prosaiske værker.

Den rentmenneskelige revolutionsheltinde i *Oper und Drama* er Antigone. Denne veritable forfigur for *Ringens*⁸⁶ Brünnhilde modsatte sig Kreons befaling, der udelukkende havde til hensigt at sikre borgernes ro og ejendom: "Antigone forstod sig ikke på politik – hun elskede", og med denne "rene menneskekærlighed", med det "ubevidstes bevidsthed" om den "tvingende nødvendighed" af sin handling, var hun "det fuldendte menneske" (Wagner, *Oper und Drama* 197-198).⁸⁷ Grækerne vendte ganske vist tingene på hovedet: I og med individets konfrontation med den bestående orden, blev dets "indre nødvendighed" omsat i et ydre "fatum", hvorved skylden blev objektiveret og individet atter indlemmet i ordenen. Dette var korrekt for grækerne, fordi kunsten hos dem var i harmoni med den "offentlige bevidsthed" og derfor væsentligt konservativ. I den moderne tid står kunsten derimod i modsætning til den "gældende almenhed", og denne modsætning er i sig selv skæbnsvanger. Når individet rører sig i den moderne kunst, bliver kunsten nødvendigvis revolutionær.

På samme måde som Antigone brød Kreons vilkårlige lov, bryder den moderne kunstnerhelt (først Beethoven, nu Wagner) de konventionelle formers udtryksdiktat. I *Oper und Drama* afvises enhver fastlagt musikalsk type:

"[Orkestrets] udtryk bør grundlæggende ikke have nogen forud bestemt form *i sig selv*, men først vinde sin mest forenende form gennem sin betydning, gennem sin deltagende forholden sig til dramaet, gennem foreningen med dramaet." (Wagner, *Oper und Drama* 382)

86 *Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold* (1869), *Die Walküre* (1870), *Siegfried* og *Götterdämmerung* (begge 1876).

87 Villy Sørensen har oversat Ødipus-kapitlet fra *Oper und Drama* til dansk. Se Sørensen (230-50).

Sand form er altid levende, flydende bevægelse, et "væv" (som i brevet til Mathilde), hvilket Wagner senere med en berømt, men i hans egne skrifter enestående betegnelse kaldte "den uendelige melodi" (Wagner, *Skriften* VII 130). At Wagners egen melodik ofte stivner i allegori, fanfare og sekvens, altså en ny form for skematik, har specielt Theodor W. Adorno pointeret (Adorno, *Wagner* 24ff.). Men intentionen var en anden: at "sprænge" wienerklassikkens "periodekvadratur" til dens mindste dele og sammenføje den igen som motiveret, som virkeligt udtryk. Der er da også en stor spændvidde indenfor Wagners værk: Adornos kritik synes rimeligere i forbindelse med *Das Rheingold*, hvor ledemotiverne er relativt stive og simple, og *Götterdämmerung*, hvor de danner en hyperkompleks mosaik, end netop i *Tristan*. Her synes formen virkeligt at udfolde sig i og med udtrykket som en stadig, righoldig transformation af et i grunden simpelt, man fristes til at sige *rentmotivisk* materiale.

Wagners janushoved

For eftertiden blev Wagner inkarnationen af "den tyske romantiks fuldendelse og tragik" (Loos), "højdepunktet for alle romantiske musikbestræbelser" (Mittenzwei 262), "den romantiske kunstner katexochen" (Riemann, cit. *ibid.*). De romantiske kategorier er vedholdende både inden for hans æstetik og i værkets receptions-historie. Romantikken var hans arv, han virkeliggjorde et program, han rejste bogstavelig talt det kunsttempel og iscenesatte den "nye mytologi", romantikerne drømte om. Han blev "den konkrete utopis mester" (Mayer 428). Men her opstår som før antydning en modsætning, for i romantikernes selvforståelse drejede det sig ikke om, at de blot efterlod et program til realisering, at de producerede skitser, det var kommende generationer forundt at opmale. For dem var selve det ufuldendte i deres bestræbelser en pointe, og de fremskrev ironien som tone og holdning og det fragmenterede og brogede som formideal.

Det forløsningskema, Wagner lagde til rette som legitimering for sin kunst, og som senere tider har gentaget, må altså brydes. Hverken drama, digtning eller musik sluttede som bekendt med ham, selvom det præcis var den endegyldighed, han tilkendte sit værk. Nietzsche brød skemaet og gjorde det med det modernes og dekadencens begreber, og med den afgørende tilføjelse, at det moderne slet ikke kunne tænkes *uden* Wagner. Nu var han oprindelse snarere end fuldendelse. Det samme gjaldt allerede for Baudelaire, for hvem Wagner blev, om ikke oprindelse til, så bekræftelse på hans egen modernitet. Det gjaldt for den "dekadente wagnerisme" (med Koppens formulering), der opstod omkring *Revue Wagnérienne* og forfattere som Mallarmé, Valéry og Huysmans, og det gjaldt for symbolister og dekadente over hele Europa et godt stykke ind i det nye århundrede.

Hvor slutter da Wagners romantik, hvor begynder hans modernitet? Er det den blotte overflod af bestemte romantiske træk, det excessive, der gør ham moderne? I sit berømte *Tannhäuser*-essay fra 1861 fremhæver Baudelaire Wagners "nervøse intensitet" og "voldsomme lidenskab og vilje", og det virker som om, det er selve

det ekstreme i størrelse og spænding, der gør ham til “den moderne naturs sandeste repræsentant” (Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays* 137). I fjendens lejr protesterede musikkritikeren Eduard Hanslick mod udtryksæstetikken (ikke mindst repræsenteret ved Wagner) ud fra et klassicistisk standpunkt (*Vom Musikalisch-Schönen* (1854)). Men var det kun et forsøg på at censurere en musik, der for ham virkede formløs? Reagerede han ikke også på noget protomodern, noget “patologisk”, som han selv skrev? Ordet er næsten Baudelaire, og meget tyder på, at Hanslick ikke kun skrev som musikalsk censor, men med et skarpt blik for implikationerne i en æstetik, der så uhammet universaliserer og sublimerer individets følelsesliv.

Man kunne indvende, at netop det excessive ved Wagner, hans ekstreme subjektivisme, dyrkelsen af umiddelbarheden og følelselivet, hengivelsen til den selvskabte ekstase, harmonerer dårligt med træk, vi ellers forbinder med den moderne kunst: depersonificeringen, objektiveringen, den kritisk-historiske, ironiske bevidsthed. Men modsætningen mellem det, vi med stikord kan kalde den radikalt subjektive og den radikalt objektive tendens, er udtryk for polære reaktioner på samme problem (Taylor 456). Begge konfronterer de en brudt verden, en verden, der i radikal forstand ikke længere kan tages for givet. Noget er gået tabt, ikke blot uskylden eller umiddelbarheden (det oplevede romantikerne også), men fornemmelsen af, at verden overhovedet er menneskets, at sproget kan udtrykke individets eksistens, at den enkelte kan tale for sig selv og for andre, at man har en stemme i livet.

Til den ene side ser vi forsøget på at finde og fastholde et autentisk, personligt udtryk, til den anden overgivelsen til det absolut upersonlige, en mekanisme, en teknik, et system. Det første har støjen, det andet stumheden som den yderste, fortvivlede konsekvens. Adorno beskrev det i forbindelse med den nye musik som en modsætning mellem “enkeltkarakterernes vægt” og “integral form” (Adorno, “Kriterien der neuen Musik” 212, 214). Selvom det er en modsætning, der først bliver et specifikt problem for den atonale musik, kan den allerede spores hos Bach og spiller en rolle for hele kunstmusikken siden da. Der er tale om en komplementær modsætning: Der gives ingen karakter uden prægning, intet individuelt udtryk uden organisering. Det er forskydningen mellem siderne, der skriver musikhistoriens perioder, i romantikken mod det karakteristiske udtryk (Adorno nævner Schubert som et højdepunkt), i den nye musik mod den depersonificerede strukturering (dodekafoni, serialisme).

Men der er en yderligere snoning i dialektikken, for selv hvor det radikalt autentiske, individuelle udtryk efterstræbes, vokser organiseringen, den rationelle strukturering. Carl Dahlhaus har beskrevet, hvordan det kompositoriske “håndværk”, hvilket blandt andet indbefatter kendskabet til og loyaliteten overfor de overleverede former, hos Berlioz, Liszt og Wagner viger til fordel for “teknik” forstået som effektiviseringen af midler og materiale i forhold til det færdige produkt:

“[D]en musikalske tekniks fremskridt – begrebet “fremskridt”, der ellers er ilde set i musikhistorisk skrivning, er her helt på sin plads – danner i det 19. århundrede et

nøjagtigt korrelat til den vækst i det romantiske skin, Theodor W. Adorno beskrev som “fantasmagori.” (Dahlhaus 9)

Det moderne hos Wagner ligger da ikke i den ekstreme lidenskab i sig selv, men i den spaltning, der opstår, idet han forsøger at fastholde lidenskabens autencitet, samtidig med at han er tvunget til at konstruere dens efterhånden hyperkomplekse udtryk. Wagners formlov er en “prægen”, en “produktion af figurer” (Lacoue-Labarthe 38). Han vil fremstille det rentmenneskelige i dets autencitet, men det er ikke længere selvindlysende, dets form er måske ikke engang kendelig. Han er da tvunget til at overbevise sig selv og sit publikum om dets sandhed.

Her findes en forbindelse mellem den sene Nietzsche, der harcelerede over retorikeren Wagner, og den tidlige, der i *Geburt der Tragödie* (1872) leverede det berømte diktum, at “kun som *æstetisk fænomen* er tilværelsen og verden evigt *retfærdiggjort*” (Nietzsche, *Tragediens fødsel* 61). Tværs gennem opgøret og selvopgøret løber erkendelsen, at den æstetiske retfærdiggørelse består i en suveræn overbevisning. En måde, hvorpå kunstneren kan overbevise, er ved at beskrive alle livssfærer æstetisk og konstruere en mere eller mindre omfattende teori til at belægge beskrivelsen. Dette er Wagners projekt, men det efterlader os, for så vidt vi ikke er overbeviste (ikke tilhører menigheden, ikke kan tælles blandt vennerne), stadig med spørgsmålene: Hvad er det, der fremtvinger kravet om retfærdiggørelse? Hvorfor kan kunstnerens oprigtighed ikke længere tages for givet? Hvorfor er den moderne kunst blevet risikabel?

Wagners formskepsis

Formens problem er for Wagner retningens, bevægelsens, det næste skridts problem. Principielt set er intet forudbestemt af noget konventionelt skema (Adorno taler om Wagners “musikalske nominalisme” (Adorno, “Wagners Aktualität” 548)). Det betyder, at hvert moment skal forklare eller “legitimere” sig. Da legitimiteten aldrig kan opnås gennem føjeligheden i forhold til en given struktur, må det enkelte moment bære sin egen motivering med sig (og legitimitet og motiv er netop synonyme hos Wagner), hvilket vil sige, at musikken skal *betyde* (se cit. ovenfor: “[Orkestrets] udtryk bør ...”). Selv efter læsningen af Schopenhauer, hvor Wagner lærte, at musikken er det direkte billede af den utilnærmelige “vilje”, dette potenserede *an sich*, fastholder han dens sprog-*lighed*, dens essentielt ekspressive karakter. Nietzsche så det, i “Der Fall Wagner” (1888), som en af de første:

“I grunden har han hele sit liv gentaget den samme sætning: at hans musik ikke kun betyder musik! Men mere! Uendeligt meget mere! [...] For nu at gentage, Wagner var ikke i stand til at skabe med tanke på helheden, han havde slet ikke noget valg, han måtte lave stykværk, “motiver”, gebærder, formler, fordoblinger og hundredoblinger, som musiker forblev han retoriker – han *måtte* derfor grundlæggende sætte “det betyder” i forgrunden.” (Nietzsche, “Der Fall Wagner” 35)

Nietzsches kritik er på dette tidspunkt, fem år efter Wagners død, blevet mere end bidsk, men den rammer noget centralt ved Wagners musik: at den for at vinde formel gyldighed hele tiden må forbinde sig til en ledemotivisk betydning eller aktuel handling på scenen eller i teksten. Det bliver gentaget side op og side ned i *Oper und Drama* og fortsætter i al væsentlighed, Schopenhauer til trods, i de senere skrifter. Wagners musik er gennemført funktionel, hvad enten den trækker i imitativ, ekspressiv eller gestisk retning. Den er billedskabende, anskueliggørende, som ingen anden, og ophæves således bestandigt i dramaet, Wagners primære bestemmelse af sin egen kunst. Hos Wagner *fylder* musikken mere end hos nogen anden musikdramatiker før ham, men ikke for sin egen skyld. Den er derimod blevet en slags ledsagemusik i anden potens.

I centrum af Wagners modernitet ligger en grundlæggende skepsis. Kunstneren afviser de traderede former som konventionelle og dermed illegitime. Det gælder fra det mindste (for eksempel den "musikalske periodekvadratur") til det største (for eksempel det "bestående teatervæsen"). Nu opstår kravet om legitimering eller motivering af det nye udtryk, for hvad er så *dets* eksistensberettigelse? Svaret er: dets betydning. Men hvis Wagners dramatiske kunst på alle niveauer holdes sammen af betydning, så er risikoen, at den viser sig som en gåde, en allegori, et hermeneutisk problem. Den musikdramatiske virkeliggørelse af det rent menneskelige er alligevel ikke selvindlysende. Værket fremstår, hvor teorien insisterede på en fuldstændig meddelelse, som en mangetydig konstruktion. For så vidt er frygten for ikke at blive forstået reel og presserende.

Wagners æstetik er således ikke kun et aggressivt forsvar for en ny praksis, men et udtryk for, at hele projektet er kritisk for kunstneren selv. Når Wagner revser Meyerbeer eller Rossini, gør han det ikke kun, fordi han mærker hulheden i deres produktioner, men risikoen i sin egen. *Deres* tomhed er betinget af konventionaliteten, *hans* af forkastelsen af konventionerne. Den bestandige teoretiseren er kunstnerens vedholdende forsøg på at fremkalde og fastholde meningen i sin egen kunstneriske skaben. Men det leder til en slags knude: Det var jo ham selv, der forkastede det overleverede. Der er noget egensindigt og i den forstand tilfældigt over alt dette, som om Wagner selv skaber problemerne. Men her er det vigtigt at være opmærksom på et moment af nødvendighed i forkastelsen af konventionen, nemlig fra det øjeblik den er gennemskuet som sådan. Det moderne menneske har lært at relativere sin virkelighed: Det, vi troede, var substans, er afsløret som proces, traditionen har vist sig blot at være konvention, og dens forpligtelse drages i tvivl. Selve det, at noget *kunne* være anderledes, mærker det som grundløst og potentielt falskt.

Og heller ikke det nye udtryk ligger fast. Løsningen på traditionens sammenstyrtning eller hensmuldren er ikke blot at rydde grunden og starte på ny, selvom det kan lyde sådan, når Wagner taler mest demagogisk. Wagner ved bedre end nogen, at den nye legitimitet ikke manes op af den bare jord. Han selekterer i arven og finder lysende forbilleder i den ellers dystre forfaldshistorie. Hans egocentriske overbetoning af Shakespeare og Beethoven som hans egne præfigurationer er beteg-

nende: Dramatikken og musikkens giganter tænkes, post mortem, at sanktionere fremtidens kunstværk. Hvis den endegyldige sikring af projektet alligevel ikke lykkes, hvis Wagner ikke undgår, at det kommer til at stå til stadig diskussion, skyldes det, at den altgennemtrængende skepsis ikke er hans egen, men modernitetens. Hverken kunstner eller publikum kan længere tage noget udtryk for givet, men er tvunget til at gøre sig dets kriterier bevidst og anerkende eller afvise dets fysiognomi. Vi har ikke noget valg: Det er en væsentlig bestemmelse af den moderne kunst, at den afkræver os kritik, at den så at sige stiller sig selv til regnskab gennem os (og os gennem sig).

Konstitutiv ambivalens

Wagner har fornemmet risikoen i moderniteten: meningsløsheden, værdiløsheden, falskheden, der potentielt gemmer sig bag ethvert udtryk. Det storslåede er, at han har taget risikoen alvorligt. Han "knuser", med Adornos ord, "den borgerlige overflades facade" ved at udstille den magt og tvang, der opretholder den (Adorno, "Wagners Aktualität" 549). Richard Klein har tilsvarende plæderet for Wagners "plurale moderne", en modernitet udspændt mellem "dekonstruktion" og "holisme", som griber efter totaliteten, men netop i denne bevægelse afslører sine egne "huller", "deformationer" og "brud" (Klein 223). For Nicholas Vazsonyi eksponerer Wagner mere eller mindre bevidst avantgardens centrale paradoks: at den ender med at bidrage til den varegørelse af kunsten, der ellers var dens primære anfægtelse (Vazsonyi I, 21ff.). Wagners æstetik anskuer han som en suveræn, skrappelløs markedsføringskampagne for det nye mærke: "*Music drama®: made in Germany, for world-wide distribution*" (Vazsonyi 90).

Sikkert er det, at det storslåede og det tvivlsomme ikke kan adskilles hos Wagner. Det værk, teoretisk og kunstnerisk, han skabte som sikring mod tvivlen, er så monumentalt, at det til tider synes at dække problemet mere end at løse det. Massen alene skal stå som garant. Det er én måde at forsøge at sikre det nye udtryks autenticitet på: at presse det, intensivere det, drive det hinsides det konventionelle. Det betyder ikke, at værket ikke er udført med den allerstørste kunstneriske bevidsthed, at for eksempel partituret ikke er omhyggeligt udarbejdet. Tværtimod, det er ufattelig præcist og detaljeret. Det må blot ikke bemærkes, når vi sidder i teatret.

Her skal vi tværtimod forhekses. I "Beethoven" (1870) hedder det pointeret, at "musikerens magt" udelukkende kan forstås som "trylleri". I udførelsen af en Beethoven-symfoni bliver al "teknisk funktionalisme" til "åndagtigt liv", "enhver kunstens tekniske accidens", som kunstneren benytter for forståelighedens skyld, bliver "ophøjet til umiddelbart udtryk [*Erguß*]" (Wagner, *Schriften* IX 86). Det er det, der i *Oper und Dramas* vokabular hed, at den "digteriske hensigt" "virkeliggøres", det vil sige *som sådan* umærkeliggøres, ophæves:

[...] således at netop det *mest righoldige* orkestersprog på en måde bør give sig til kende med den kunstneriske hensigt slet ikke at blive bemærket, *slet ikke at blive hørt*, det vil sige, ikke i sin *mekaniske*, men kun i sin *organiske* virkning, i hvilken det er ét med dramaet. (Wagner, *Oper und Drama* 387)

Og her, som i *Beethoven* og i brevet til Mathilde Wesendonck, dukker et element af førelse op: "Digteren kan først håbe på at virkeliggøre sin hensigt fra det øjeblik, hvor han *fortier* den og beholder den for sig selv som en hemmelighed" (Wagner, *Oper und Drama* 241). Wagners kunst står under samme magiske spørgeforbud, som vi kender fra *Lohengrin*: "Aldrig må du mig spørge / aldrig dig tanker gøre / om hvorfra gik min fart / ej om mit navn, min art!" (Wagner, *Lohengrin* 27).⁸⁸ Eller med en af Adornos mest komprimerede sentenser: "Det er Richard Wagners formlov, at produktionen forsvinder bag produktets ydre skin" (Adorno, *Wagner* 71).

Hemmeligholdelse, forførelse, fortielse, fortryllelse: det er væsentlige kategorier i en æstetik, der definerer sig imod alt teknisk, mekanisk, rationelt, samtidig med, at den må benytte sig af det, så snart den går til praksis. Det er kernen i overgangens kunst: Den iscenesætter subjektets handlinger på en sådan måde, at de fremstår med en brudløs naturlighed, hvor sammensatte, modsætningsfyldte og i sidste ende grundløse, de end måtte være. Det er den vigtigste lære af scenen med *Semper*. Overgangens kunst er således både en teknik og en holdning til teknik. Wagners ambivalens er konstitutiv. Han indrømmer konstruktionen, men fremstiller den stadig som verdensforløsende under. Han inviterer til teaterforestilling, men fordrer religiøs andagt. Han følte til tider modsætningen som tragisk, og *Lohengrin* er hans skarpest tegnede figur for den moderne kunstner. De første festspil i Bayreuth (1876) blev et deprimerende lærestykke i de ideale forestillingers forlis. Og dog fortsatte han og udviste fra start til slut en uudslukelig "vilje til værk". Han tog ikke romantikerens flugt, selvom han flirtede med den store verdensforsagelse, og han undveg banaliteten, selvom det kitschede altid ligger snublende nær det teatraliserede udtryk.

LITTERATURLISTE

- Adorno, Theodor W.: "Kriterien der neuen Musik", "Wagners Aktualität". *Gesammelte Schriften* (XVI). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Adorno, Theodor W.: *Wagner – forsøg på en tolkning*. Oversat af Henning Goldbæk og Arno V. Nielsen. Århus: Klim 1988.
- Baudelaire, Charles: "Richard Wagner and Tannhauser in Paris". *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon Press, 1986.
- Bekker, Paul: *Wagner. Das Leben im Werke*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1924.

88 Nebelongs oversættelse er let modificeret af artiklens forfatter.

- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Dahlhaus, Carl: *Zwischen Romantik und Moderne*. München: Musikverlag Katzschickler, 1974.
- Ewert, Hansjörg: "Zwischen Aneignung und Inszenierung. Wagners Dramaturgie von Musikgeschichte". In: Kiem, Eckehard (red.): *Richard Wagner und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2003.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989.
- Kienzle, Ulrike: *... dass wissend würde die Welt! Religion und Philosophie in Richard Wagners Musikdramen*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2005.
- Klein, Richard: "Wagners plurale Moderne". In: Mahnkopf, Steffen (red.): *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999.
- Koppen, Erwin: *Dekadenter Wagnerismus. Zur Studien europäischen Literatur des Fin de Siècle*. Berlin: de Gruyter, 1973.
- Kunze, Stefan: *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*. Regensburg: Gustav Bosse, 1983.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: *Musica Ficta. Figures of Wagner*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Loos, Paul Arthur: *Richard Wagner: Tragödie und Vollendung der deutschen Romantik*. Bern: Francke Verlag, 1952.
- Magee, Bryan: *Wagner and Philosophy*. London: Allen Lane, 2000.
- Marquard, Odo: "Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung". *Aesthetica und Anaesthetica: philosophische Überlegungen*. Paderborn: Schöningh, 1989.
- Mayer, Hans: *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart & Zürich: Belsler Verlag 1978.
- Mittenzwei, Johannes: *Das Musikalische in der Literatur*. Halle: Verlag Sprache und Literatur 1962.
- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (VI)*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Tragediens fødsel*. København: Gyldendal 1996.
- Schiller, Friedrich: "Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie". *Werke in drei Bänden (III)*. Leipzig: Carl Hanser Verlag, 1966.
- Sørensen, Villy: "Oidipus-myten. Af: *Opera og Drama*". *Sørensens Wagner*. Kbh.: Gyldendal, 2005.
- Taylor, Charles: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Vazsonyi, Nicholas: *Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Fritzsche, 1887-88.
- Wagner, Richard: *Lohengrin*. Oversat af Henrik Nebelong. København: Forlaget Vandkunsten, 2007.
- Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Wagner, Richard: *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*. Berlin: Duncker, 1904.
- Wagner, Richard: "Über Schauspieler und Sänger". *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, Stuttgart: Reclam, 1996.