

Bayreuths fortsatte dilemma – tradition eller fornyelse i Wagners musikdramatik

af Lars Ole Bonde

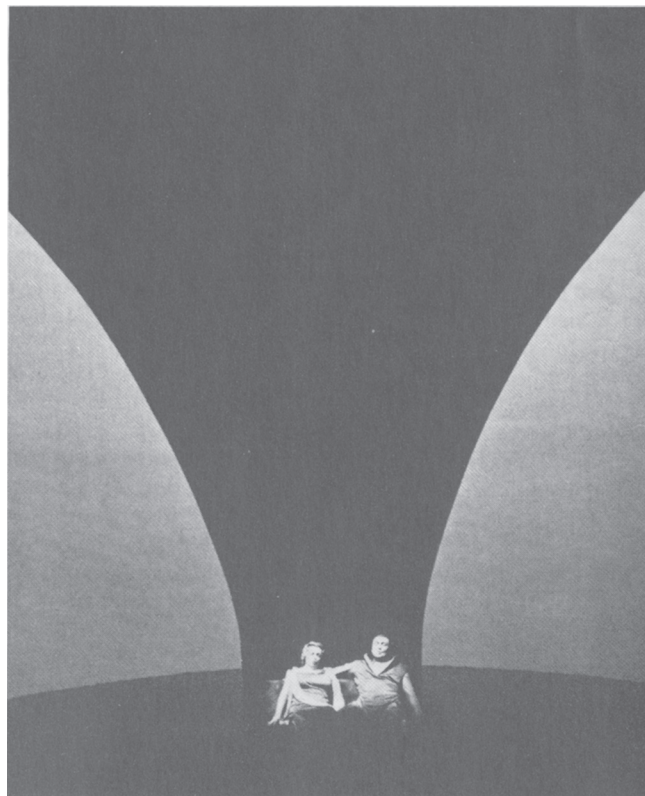
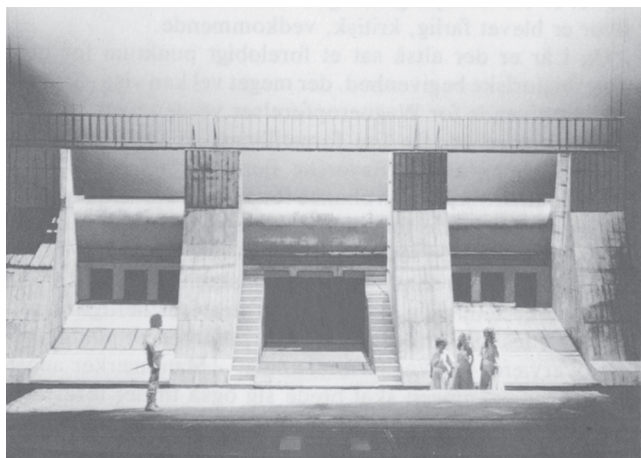
Bayreuth er Richard Wagner i praksis. Og praksis er, som Brecht sagde det om sandheden, altid konkret, historisk. Det gælder også for de mange iscenesættelser af Wagners musikdramaer, som festspilhuset har været rammen om. Hver eneste opsætning af kæmpeværket »Nibelungens Ring« (som består af de fire musikdramaer »Rhinguldet«, »Valkyrien«, »Siegfried« og »Ragnarok« – med en samlet spilletid på ca. 16 timer) har – incl. Wagners egen i festspillenes premiere-år 1876 – været et historisk betinget bud på fortolkningen af dette det andet tyske »verdensdrama« ved siden af Goethes »Faust«, som Thomas Mann udnævnte det til.

Men den franske instruktør Patrice Chereaus opsætning, som i år vistes i Bayreuth for sidste gang, har nok været den første, der direkte skilter med, at en iscenesættelse af Wagner idag er to historiske perioders møde på scenen. Man kunne i første omgang fristes til at tro, at den furor, som den »franske« Ring har vakt siden premieren i jubilæumsåret 1976, udelukkende skyldes dens helt usædvanlige kombination af ideologikritik og historisering: Her vises en spade som en spade. – Ringens Guder er ikke ubestemmelige mytologiske væsener i et tidsbestemt rum. Nej, vi befinder os i 1800-tallet, ansigt til ansigt med de samfundsklasser, der konfronteres og udkrystalliseres i dette tidsrum. Overguden Wotan er kostumeret som prototypen på tidens nye statsmandstype, Walhal er tilsvarende et kolossalt borgerligt palæ. Dværgen Alberich fremstår som benhård og despotisk bjergværksejer, en ekspansiv kapitalist, der kræver bogstaveligt talt blind disciplin af sine arbejdere, Nibelungerne. Åbningsscenen traditionelle naturidyl på bunden af Rhinen er skiftet ud med et kraftværk i arbejde, mens sluttettableauet udspiller sig i en stor industriby havnekravter. Og så videre. Historisering af detaljerne og af helheden. Her udsættes Wagners musikdramatiske samfundskritik mao. for en opsætning, der både er historisk, supernaturalistisk og symbolsk. Myten tolkes og iscenesættes historisk

specifikt, og Chereau forholder sig samtidig som nutidsmenneske til Wagners konfliktløsninger. Det betyder bl.a. at helten Siegfried, der ellers altid fremtræder som en positiv, men tragisk person, her fremstilles som en naiv, utroværdig marionet i Wotans store spil. En temmelig usympatisk helt, fremstillet som sådan på scenen, fordi Chereau ser ham som en meget tvivlsom helt fra Wagners hånd. Men selv om Ringen på denne måde fremstår som på en gang Wagners kapitalismekritik og Chereaus kritik af kritikken er det ikke sikkert, at det er instruktørens åbenlyse sociale – socialistiske – engagement, der er den egentlige årsag til de mange kontroverser.

Når man ser tilbage på Festspillenes historie, viser det sig hurtigt, at protester imod nye iscenesættelser har været en jævnligt tilbagevendende foreteelse. Og hvis man erindrer sig, at Chereaus »forbrydelse« først og fremmest består i at han ikke tager Wagners egne regianvisninger for pålydende, men former scenerne og personerne ud fra sin egen helhedsfortolkning, er det interessant at se, at netop skiftende instruktørers forhold til Wagners egne anvisninger altid har været et kardinalpunkt i angrebene. – Allerede i 1896 var det galt, at Wagners enke Cosima nyinstruerede den første Ring efter Wagners egen uropførelse. Hendes holdning var for »utysk«, ikke national nok. I 1933 var det helt galt: En række prominente Wagnerianere bl.a. komponisten Richard Strauss og musikhistorikeren Hans von Wolzogen, skrev i vrede til festspilledelsen, at »Parsifal« kun burde opføres i Wagners egen ur-version fra 1882 – den eneste »der var hans kunst værdig«. Og scenografen Emil Preetorius måtte indkassere mange skældsord for sine »hæslige«, stilerede scenebilleder. Da festspillene i 1951 blev genoptaget efter 2. verdenskrig, under børnebørnene Wieland og Wolfgang Wagners ledelse, blev der med Wielands iscenesættelse af Ringen og Parsifal indledt en helt ny æra i Wagnerhistorien.

Wielands scenografiske princip var stiliseringen. Natura-



Skiftende tiders tolkninger af Wagners musikdramatiske univers afspejles, ikke mindst i ændringerne i opførelsespraksis. Her er nogle yderpunkter: Scenebilleder hhv. 1876 (den mytiske naturalisme fra Wagners egen tid – ø.tv.) 1933 (Emil Preetorius voldsomt kritiserede stilliseringsforsøg – ø.th.) 1950'erne (Wieland Wagners symbolistiske Tristan – n.th.) og 1976 (Cheraus/Peduzzis jubilæums-Ring, hvor naturalisme og symbolisme indgår en overraskende forbindelse – n.tv.).

lismen afløstes hos ham af geometrien, da det er de symbolske, dybdepsykologiske, ahistoriske lag i Ringen (og i de øvrige værker), det drejer sig om i efterkrigstiden. I første omgang var Wielands nytolkninger et bidrag til »afnazificeringen« af Wagner, – en »renselsesproces«, som var pinligt nødvendigt, hvis Bayreuth og disse musikdramaer overhovedet skulle overleve DNSAPs annektering og monopolisering af Wagnertraditionen. – Men på længere sigt viste den symbolistisk–psykologiske tolkning sig at være overordentlig bæredygtig. Og det er ikke tilfældigt. Skarpsindige musikforskere har påvist, at Wagner på flere punkter foregriber såvel Freud som Jung. – Men anerkendelsen af Wieland Wagner kom ikke med et slag. I 1951 måtte han tage imod mange drøje hug, fordi han ikke gjorde, som der stod – og står – i hans salige bedstefars scenografiske anvisninger. I et »opråb« fra dette år står der f.eks. at Wagners »værker hverken er privat eller statsejendom, men et kulturgode betroet til det tyske folk, og derfor har dette folk også en hellig forpligtelse til at beskytte disse værker og til at gøre en indsats for deres uforfalskede, skabertro gengivelse«. – Man stiftede samme år en »Forening for den værktro gengivelse af Wagners dramaer«.

I 1961 var det galt, at man lod en sort sangerinde (Grace Bumbry) synge Venus' parti i Tannhäuser, og i 1972 lød der ramaskrig fordi en østtysker fik lov at iscenesætte samme opera. Det var den herhjemme senere så kendte Götz Friedrich, der fik på puklen, fordi han havde »den grove smagløshed i slutscenen af Tannhäuser at stille *nutidsproblemer* til skue med de arbejdere, bønder og håndværkere, som han lader optræde i den!«

Og i år, 1980, fik jeg uden for festspilhuset udleveret en løbeseddel fra »Aktionskredsen for Richard Wagners værk«, hvori Chereaus Ring afvises som »værkforfalskende« og »værkødelæggende«. Som belæg herfor bringes en række udtalelser af »uafhængige Wagnerkendere« som Herbert von Karajan, Georg Solti, Lorin Maazel og Marcel Prawy. Som kilder i forbindelse med jubilæumsringen ville halvdelen af disse udtalelser falde for enhver gymnasieelevs kildekritiske analyse.

Fællesnævneren for alle disse protester er ortodoksien: alt skal forblive, som det éngang var. Bag ortodoksien ligger den opfattelse, at der gives endegyldige svar på de spørgsmål, et kunstværk rejser – at traditionen altid har ret. – Ringen skal opføres, som Wagner selv gjorde det, Bachs musik skal spilles, som den blev spillet på Bachs tid, med originalinstrumenter og ensembler af samme størrelse som dem, den gamle mester selv rådede over osv. – Disse års Ring-dirigenter, komponisten

Pierre Boulez, har (i et interview med Hansgeorg Lenz) præciseret, hvorfor denne opfattelse er problematisk. Han spørger, hvorfor man dog skal rekonstruere betingelser, som komponisterne måske ikke har været tilfredse med. Han mener tværtimod, det er vigtigt at fastholde, at et værk *ændrer* sig historisk. Det kommer for ham – som det gjorde for dirigenten Wilhelm Furtwängler – an på at tage et værk og spørge »Hvad betyder det *for os* idag?« Og det spørgsmål kan fortiden ikke levere svaret på. Jeg vil vove den påstand, at hvis man spillede Ringen idag i den originale scenografi og med de originale kostumer, ville det virke totalt fremmedgørende på et nutidigt publikum. Det ville nok have antikvarisk interesse – men ikke andet. Og hvorfor så ulejlige andre end antikvarisk interesserede?

Ortodoksien tager livet af kunsten. Langsomt, men sikkert. Kun gennem kunstneriske eksperimenter og fornyede livtag med den såkaldte »kulturarv« kan man forhindre at den havner på museum. Bayreuth har i de sidste 5 år, takket være Wolfgang Wagners mod til nytænkning, været et af de steder, hvor støvet er blevet fejtet grundigt af »kulturkunsten«, så den for alvor er blevet farlig, kritisk, vedkommende.

Og i år er der altså sat et foreløbigt punktum for denne teaterhistoriske begivenhed, der meget vel kan vise sig at blive retningsgivende for Wagneropførelser verden over i de kommende mange år. De fire forestillinger er imidlertid blevet optaget »live« af det Bayerske fjernsyn. – Og hermed får Wagner altså omsider en chance for at få sit værk kommunikeret ud til det brede folkelige publikum, som han oprindeligt havde forestillet sig som målgruppe. Dette perspektiv bekommer selvfølgelig ovennævnte »Aktionskreds for Richard Wagners værk« temmelig skidt. Den protesterer heftigt imod, at man således vil »foregøgle« et stort, uforberedt publikum, at det overværer en Wagnerforestilling. – Man mærker angsten for, at nytænkningen skal brede sig også til det forestående Parsifal-jubilæum i 1982.

Jeg tror nu roligt, man kan lade formynderiet fare. Dels er der ingen grund til at være pietetsfuld på andres vegne, dels ville »autenciteten« i en traditionel Ringopførelse være den sikre vej til seerstorm – eller gabende ligegyldighed hos de uindviede.

For os danskere vil disse Ring-optagelser nok være fremtidsmusik. Selv hvis Danmarks Radio er om sig, vil der nok gå en del år, før bare et par af forestillingerne er vist i deres helhed – som operaføljetoner. Men man har da lov at håbe – og i mellemtiden indstille kanalvælgeren på tysk fjernsyn, når lejligheden byder sig.



Festspilhusets indre, der adskiller sig fra de fleste operahuse ved sin enkelhed, modsvarer Wagners ønske om en opera uden fyrstelig pomp og pragt. Men festspilpublikummets ydre viser, at Wagner nok stadig ikke har fået det folkelige, uborgerlige publikum, han drømte om.

