

Haves: Beethoven. Ønskes: Revolution

Til kritikken af den reelt eksisterende musik (ud)dannelse

af Arno V. Nielsen

Massemedierne bombarderer os med sensationer med indbygget glemsel, og det vil derfor være urealistisk at forvente navnet Rudolf Bahro almindelig kendt, også selv om Bahros navn var på alle avisernes forsider og på manges læber for blot et par år siden. De gode græd og de onde lo, da Bahro efter to års indespærring i 1979 blev frtaget sit statsborgerskab og smidt ud af DDR. Han var blevet idømt 8 års fængselsstraf for landsskadelig virksomhed. Da han kom til Vesttyskland, stillede han sig straks i spidsen for den grønne miljøbevægelse, iøvrigt sammen med Rudi Dutschke, dels for gennem en politisk fremtrædende position i forbundsrepublikken fortsat at kunne gøre sine ideer gældende i DDR, og dels fordi han er af den overbevisning, at verden hastigt bevæger sig mod afgrunden på grund af forurening og oprustning.

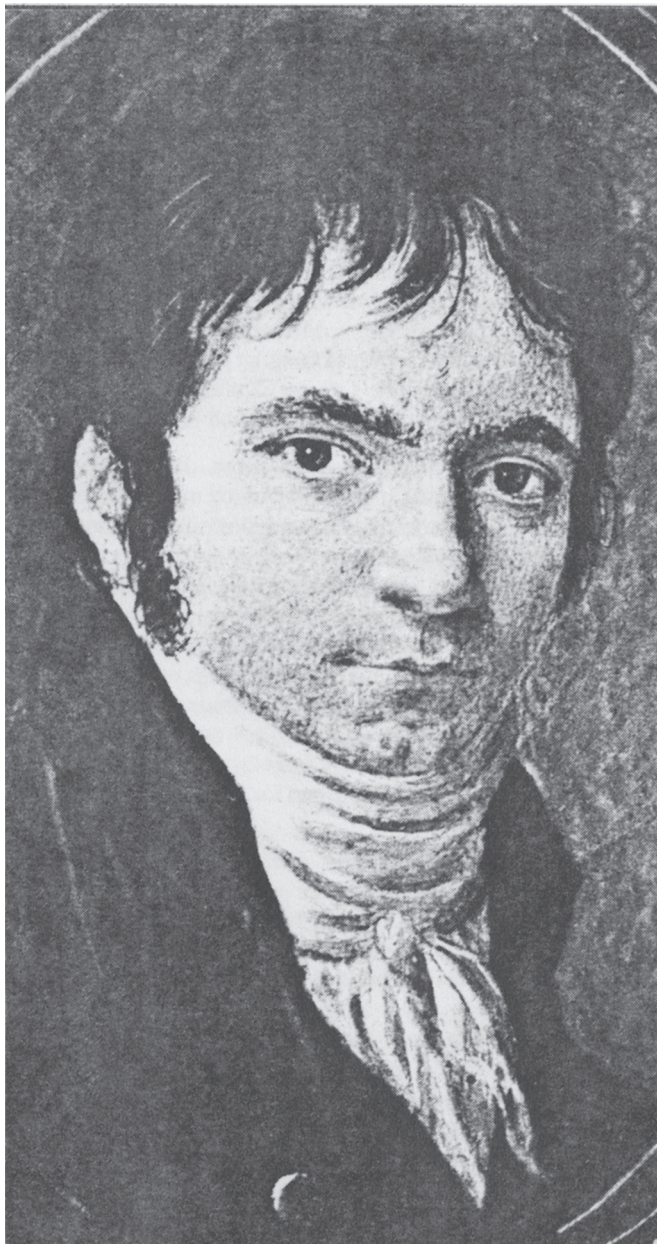
Da han i 1980 gæstede Danmark, forespurgte jeg gennem hans danske oversætter, om han ville gæsteforelæse på Musikvidenskabeligt Institut, men fik afslag med den begrundelse, at tiden nu krævede, at han lagde al sin energi i miljøbevægelserne. Det blev altså ikke til Beethoven i denne omgang. Beethoven! Hvad har Beethoven nu at gøre med en økonoms kritik af de totalitære østeuropæiske samfund?

I en selvbiografisk artikel om »Min vej til de grønne« (se ORD OCH BILD, nr. 198), omtaler han »hvad jeg vil kalde min 20 år lange identifikation med Beethoven«. Der er imidlertid ikke tale om en identifikation i regressiv forstand. Det er ikke mennesket Beethoven med døvheden, kvinderne eller nevøen, som har inspireret Bahro. Det er Beethoven som kunstnerisk eksempel. »Das Beispiel Beethoven« står der som undertitel til den bog om Beethoven, som her skal præsenteres. Bahro affattede den ikke særligt omfangsrige bog, små 100 sider, mellem 1967 og 1969 og lod den så iøvrigt ligge i skrivebordsskuffen i næsten 10 år, inden han lod den offentliggøre i Vesttyskland i 1979. Året efter kom der en svensk oversættelse. Affattelsestidspunktet påkalder sig særlig opmærksomhed, fordi Beethoven-bogen angiveligt er skrevet omkring tids-

punktet for russernes invasion i Tjekkoslovakiet den 21. august 1968. »Denne dato har bestemt den holdning, jeg har i dag«, udtaler Bahro i ovennævnte artikel. Og i et selvt interview (Bahro, Dokumentation/solidaritet, Informations forlag 1979), uddyber han denne udtalelse: »det ændrede noget i mig for altid. Det var i det øjeblik, at jeg blev hård og uforsonlig«. Fra da af stod det klart for alle klartskuende socialister i Østeuropa, at den hidtidige samfundsmæssige proces i Østeuropa, også kaldet »den reelt eksisterende socialisme«, ikke ville føre til målet: kommunismen. Det håb som blev rejst sammen med Berlin-muren i 1961 faldt sammen med den pluralistiske revolution i Tjekkoslovakiet.

Hvordan overhovedet leve videre med en sådan skuffelse? Hvordan undgå at falde i afmagt eller i kløerne på agenterne udi trøst og fordummelse? Uden forbilleder går det i hvert fald ikke. Bahro henter sine forbilleder på den borgerlige klassicismes venstrefløj: Jean Paul, Hölderlin, Fichte og så Beethoven. Højrefløjen tæller så prominente navne som Goethe og Hegel. Venstrefløjen kan tjene som forbillede, fordi den netop udmærker sig ved at »have kraft nok til at bevare den revolutionære overbevisning efter thermidor«, d.v.s. efter at den franske revolution har lidt skibbrud, og ikke som Hegel i (1797) vælger at »hyle med ulvene«. Bahro har givet sin bog titlen: ». . . som ikke hyler med ulvene«. Det er iøvrigt uhyre interessant at studere hvorledes vor tids marxistiske æstetikere deler sig i to lejre, alt efter om de dyrker højre- eller venstrefløjen i det 19. århundredes borgerlige humanisme og tilsvarende fordømmer eller sværmer for avantgarden i deres egen tid.

Men nu ved vi jo, at Beethoven traditionelt inddeles i tre perioder, hvor den sidste periode, den med de ensartede kvarterer, behændigt tilskrives hans buldrende døvhed og derfor ikke behøver at tælle rigtigt med, såfremt man måtte have interesse i eksempelvis at skære Beethoven-billedet til så kun den imperiale, triumfale, diktatoriske Beethoven fra manddoms-



årene får lov at tilfalde de arveberettigede. Men i så fald har man præcist eskamoteret det ved Beethoven som kunne gøre ham til forbillede for den intelligensia, der ikke vil kapitulere i nederlagets time, og det vil i Bahros tilfælde sige, når man endegyldigt har måttet erkende, at den næste femårsplan, ligesom den forrige og den før den, ikke vil føre ét skridt nærmere målet, men tværtimod et sikkert skridt nærmere en verdensomspændende social og økologisk katastrofe.

»Beethovens nye styrke beror på, at hans følelsesmæssige jeg er gået igennem erkendelsen af de historiske sagsforhold, gennem den metafysiske oplevelse af thermidor, uden at kapitulere for den. Nu, i den europæiske restauration, hvor vi skal til at affinde os med følgerne af den forudgående imperiale fase, kan vi, konfronteret med den store revolutions thermidor (den russiske, min tilføjelse), lære af Beethoven, nu i det øjeblik da denne indsigst har fået ny sprængkraft eftersom den underjordiske strøm allerede samler sig til et nyt udbrud«.

Selv om DDR-musikforskeren Georg Knepler kun nævnes få gange i bogen, så lader Bahros skarpsindige og grundige påvisning af sammenhængen mellem ens revolutionære sindelag og omfanget af ens Beethoven-billede ingen tvivl tilbage om hvor Knepler står. Han er partiflertallets forlængende arm og i musikhistorieskrivningen, medskaberen af den hellige alliance mellem staten og kunsten i DDR.

Gennem fire kapitler sætter Bahro sig for at vise sammenhængen, altså det udelelige – individualiteten – i Beethovens kunstneriske løbebane. Hans metode er nærmest socialhistorisk à la Arnold Hauser med et udviklet sensorium for hvad der udspiller sig i værkernes indre.

I FØRSTE KAPITEL sonderer Bahro mellem en højre- og en venstrefløj i den tyske klassicisme, og gennem denne skellen bliver det pinligt klart hvad traditionsformidlingen i DDR i virkeligheden sigter mod. I ANDET KAPITEL udvikler han med baggrund i Beethovens eksempel en ny revolutionsteori, men her med centrum i subjektiviteten, i overbygningen. Han opregner tre subjektive betingelser for en revolutionær karakter. For det første »jeg'ets faste tro på sig selv«. For det andet »den udfordrende aktivitet, viljen til at forandre menneskene og forholdene«. Hos Beethoven giver det sig følgende musikalske udslag:

»Det objektivt givne, det historisk nødvendige, skæbnen er fra subjektets standpunkt forudbestemt til at skulle overvindes i dramaets finale. . . Risikoen ved at anticipere sejren ligger i behovet for at opleve den som en slutgyldig opløsning af de spændinger som splitter én, når drømmen om en fuldbyrdelse i ens egen livstid brister. Så holder strukturen i den heroiske periodes symfonier, som er udarbejdet med sigte på finalen, ikke længere stand«.

Af citatet fremgår allerede, at der kaldes på et tredje træk ved det revolutionære menneskes karakter, nemlig at det bliver herre over al selvødelæggende bitterhed og ikke lader sig krænke, fordi historiens gang går dets umiddelbare ønsker og intentioner imod. Men allerede den heroiske periodes musik sprænger rammerne for en parolemæssig, apoteotisk klassicisme: »Beethovens symfonier når deres slutning og en harmonisk løsning vises frem, som tilfredsstiller behovet. Men deres fantastiske rytme slutter ikke, deres energi er ikke udtømt«. Beethoven forbliver Beethoven, også selvom han, eller bedre fordi han må forny sig. Herom handler de følgende to kapitler.

Hvis man kan tale om et ledemotiv i Bahros Beethoven-biografi, så kan det udtrykkes med ordene: was einer aus seiner Enttäuschungen macht (hvad stiller man op med sine skuffelser). Goethe og Hegel blev socialdemokrater, Fichte flippede ud og Hölderlin blev sindsyg. Kun Beethoven, som modnedes langsomt politisk og tilsvarende skuffedes sent, omkring 1815, havde styrke til at redde sit revolutionære sindelag med over på den anden side af 1794/1815/1968, og dét ikke mindst fordi han fandt »en musikalsk produktiv løsning på det historiske problem som restaurationen stillede ham overfor«. Hans metier som musiker, muligheden af i den absolutte musik at skabe sammenhænge, begrebsløse synteser, som ikke er lænket til dommens og sætningens form og derfor er mindre amalgameret med magtens diskurser, reddede ham fra at resignere.

»Nærmer man sig regnbuen, så forsvinder den. Prototypen på dette blandt kunstarterne er musikken, som både er fuldkommen gåde og fuldkommen selvindlysende«. (Adorno, Ästhetische Theorie).

Derfor kan musikken blive et tilflugtssted for revolutionære forhåbninger i kontrarevolutionens æra, når censuren har sat sig på de andre medier. Bahro anfører en række udtalelser af Beethovens samtidige som bekræfter dette. »Komponisterne

rammes ikke af censuren. Hvis den bare vidste hvad de tænker, når de skriver deres musik«, skrev Grillparzer i Beethovens konversationshefte. Når mørket sænker sig, trækker håbet sig tilbage til dybere bevidsthedslag, og kan kun kaldes frem af et medium som har tilgang til disse lag. Beethovens eksempel viser:

»at værdien af virkningen af en social idé ikke kun beror på dens abstrakte sandhedsindhold, men snarere på den dynamiske spændvidde og mobiliseringsevne som også elektrificerer den menneskelige bevidstheds følelsesmæssige dybdelag, behovenes område. . . Modtagelsen af den syvende symfoni viser at der fandtes et mægtigt potentiale af subjektiv revolutionsberedskab, som var så ubevidst at netop den radikale musiks appel havde lettest ved at nå det«.

Derfor er musikken som følelsernes sprog, det kollektivt ubevidstes sprog, nok værd at lægge øre til, og musikkens historie bliver en slags underjordisk historieskrivning. Bahro følger Adorno i den opfattelse at »musikken er sin epokes ubevidste historieskrivning« og »aftegner menneskehedens historie mere retfærdigt end dokumenterne« (Adorno), men han går et skridt videre og trækker den overraskende pointe, at netop musikken følger den politiske folkestemnings udviklingskurve, som har et andet forløb end den avancerede borgerlige tænkning. I kraft af sin begrebs- og billedløse natur er musikken på én gang mere avanceret og mere folkelig end digtning og tænkning. Her »i det mest subtile organ for den tyske inderlighed« får masserne mæle.

TREDIE KAPITEL bærer overskriften: »kampen mod englen«, altså Jacobskampen, se gen.* 32:22-32. Om den handler nemlig Missa Solemnis. I dette kapitel, som synes at trække både på Adornos meget fine analyse af die Missa og på Ernst Blochs syn på religionen som »billeder mod døden« med et uerstatteligt revolutionært indhold, præsterer Bahro en yderst højstemt analyse af die Missa, de sidste tre klaversonater og den niende symfoni og formår, hvad vist ingen andre er sluppet godt fra, at få disse værker til at falde på plads i et logisk sammenhængende udviklingsforløb, som dog ikke fornægter det egentligt nye i Beethovens sidste fase. Med historiske eksempler fra den franske revolution og til vore dage sandsynliggør Bahro at der har eksisteret en hidtil overset sammenhæng mellem venstre radikalisme og krypto-religiøsitet. I et af de

*genesis = 1. mosebog (m. Skabelsesberetningen).



syv digte, som følger efter Beethoven-analysen, ser Bahro sit eget opgør med den østeuropæiske forvaltning af marxismen i billedet af Jesus der driver kræmmerne ud af templet. Bahro konkluderer, at Beethoven ikke konverterer til kristendommen med die Missa.

»Det er bare sådan, at der mere direkte kræves en overindviduel, så at sige metafysisk garanteret fortrøstning. . . I nederlagets, i krisens stund viser han den side af sin subjektivitet frem som står i forbindelse med hans barnetro«.

Allerede omkring 1820 kan tiltroen til »historiens gang«, som også er overskriften på sidste kapitel, erstatte barnetroen, hvor det revolutionære håb en tid måtte overvintre. I de tre sidste klaversonater og i den niende symfonis musikalske logik træder det provisoriske og søgende i forgrunden. Disse værker udtrykker en endnu ikke fuldbyrdet »rekonstruktion af individualiteten«.

»Det, som de udtrykker, den sjælelige refleksion over en (revolutionær) fortid, en (restaurativ) nutid og en fremtidig »sjælenes harmoni«, fremtræder i nogen grad i statisk sideordning, uden konklusion. De mobiliserende formidlinger mangler, så at optimisme og resignation over nutiden smelter sammen til den ejendommelige air, som hans sidste klaversonater klinger ud i«.

FJERDE KAPITEL handler om den »gale« Beethoven som i sine sidste kvartetter formår at rejse en ny subjektivitet gennem konkret negation af det subjektive i kunstværkerne. Hvordan skal nu det forstås? Det subjektive i den heroiske periodes værker bærer imperatoriske træk, noget kraftstruttende, et Napoleon-kompleks, men også noget tvunget: altid den hånd på maven. Hvis det subjektive i kunsten bare slet og ret negeres, fyres, så ryger kunsten sig også en tur, og tilbage bliver det uforpligtende, tomme tidsfordriv. Det må negeres konkret, hvormed menes på indre-musikalske betingelser, nemlig gennem uddrivelse af alt det som der ikke er dækning for i selve det musikalske materiale. Det betyder ikke afsættelse af subjektiviteten, for når komponisten »udfører det som musikken objektivt forlanger af ham, så behøver han, for at opnå denne lydighed, enhver tænkelig ulydighed, enhver selvstændighed og spontaneitet« (Adorno). Adorno-citatet forekommer ikke hos Bahro, men det kunne det meget vel, for Bahros analyser er uforfalsket Adorno og svarer helt til Wendel Kretzschmars

analyse af klaversonaten opus 111 i begyndelsen af Thomas Manns Doktor Faustus. Blot afviser Bahro, næsten besværgende, den »eksistentialistiske mystifikation«, som vil gøre Beethoven til et kronvidne på den senborgerlige krisebevidsthed. Tværtimod slår Beethoven på sin livsaften ind på en »ny vej«, som musikalsk kompositorisk betyder en »ny type opbygning« af bæredygtig sammenhæng:

»Det er korrespondensens beskaffenhed som er ændret. Den var engang dramatisk og i denne dramatiske betydning finalistisk, rettet mod en i forvejen udstukket løsning. Nu hviler sammenhængen på den gensidige berøring mellem prøvede gealter, som ifølge deres væsen træder frem af det musikalske jeg, ikke successivt, men side ved side, og indtager en sikker plads som nødvendige elementer i en og samme store bekendelse. Der er ikke så meget tale om at noget »overvindes« (f.eks. et tema af et andet) som at noget afløser eller fører over i hinanden. Det er erindringens, bekendelsens, håbets associative logik«.

Dette nye enhedsstiftende princip, som synes at avle værker uden anstrengelse, utvunget og selvklart, dette musikalske ALTERNATIV til de heroiske værkers hierarkiske enhedsprincip er Beethoven nået frem til gennem musikalsk selvkritik. Beviset for at det er et bæredygtigt alternativ ligger derfor i at påvise kontinuiteten i Beethovens udvikling, vise at det nye er udsprunget af det gamles skød, og netop kunne gøre det fordi Beethoven aldrig gik på kompromis. I en imponerende udlægning af Grosse Fuge fejrer Bahro dette musikstykke som en foregribelse af en dialektisk tankeform som i virkeligheden først Marx kunne begrebsliggøre i Feuerbach-teserne i 1848:

»Den historiske natur og organisation af det subjekt, som ytrer sig i denne fuga, er en ny begivenhed i den menneskelige bevidstheds historie. . . Når man betænker hvilke momenter i subjekt-objekt-dialektikken som er beslægtede med de musikalske former, indser man at denne syntese af fuga, variationssats og sonate først får sit filosofiske sidestykke med Feuerbach-teserne. Den giver et forvarsel om teserne, signalerer den mellem 1789 og 1848 fremvoksende psykiske disposition for dem«.

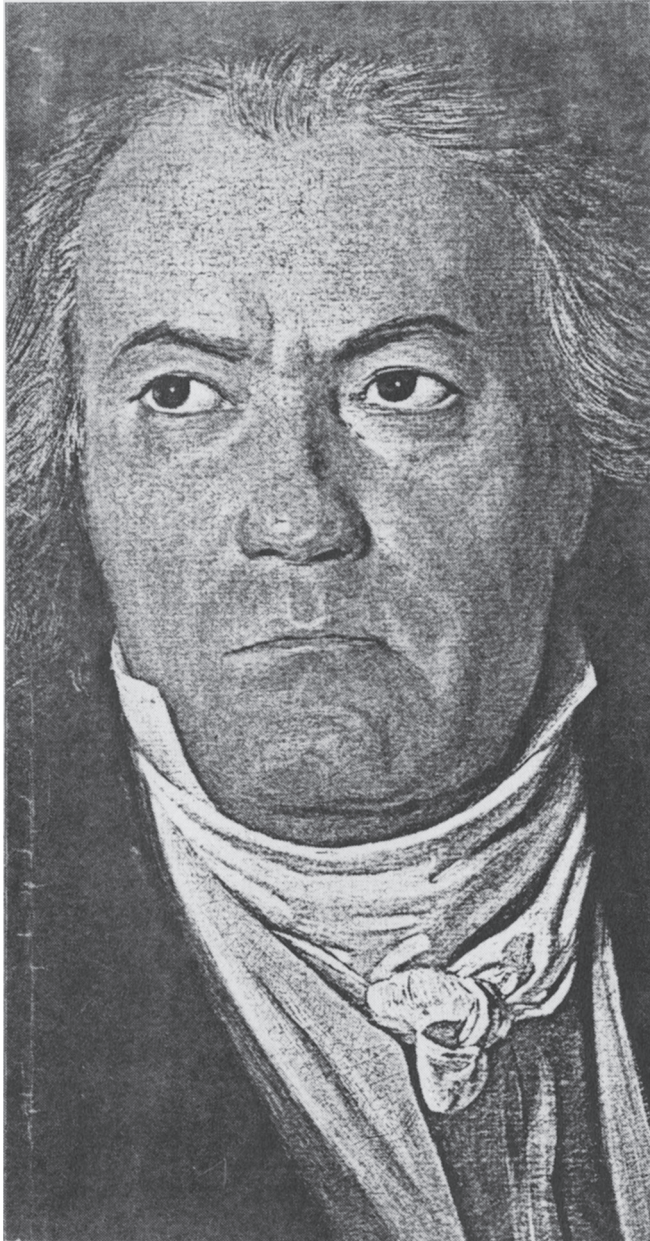
Feuerbach-teserne er, som det vil være nogen bekendt, »det geniale kim til den nye verdensanskuelse« (Engels), altså den historiske materialismes pendent til Luthers teser. I disse teser

er subjektet magtfuldt som aldrig før, samtidig med at det erkender historiens og værens primat: »nu er fugaens substans subjektets objektive bevægelse, historiens gang: *dets* historie«. Den revolutionære subjektivitet, der rejser sig som en fugl Fønix af den aske som Wienerkongressen havde brændt alle revolutionære forhåbninger ned til, beviser netop sin utopiske styrke ved ikke at blive krænket, fordi verden går den imod. Freud har påpeget hvorledes store erkendelsesskred i historien er blevet bremset på grund af den krænkelser af den menneskelige storhedstrang, de har affødt. Østmarxismen har endnu ikke affundet sig med psykoanalysen, endnu mindre med Bahro. Men erindringens, bekendelsens og håbets associative logik er ikke kun et musikalsk enhedsprincip. Det gælder såvel for subjektiviteten som for samfundet. Tidsligt og topisk forskudte bevidsthedslag, bevidste som ubevidste, stringent logisk analyse, erindringer, fornemmelser, drømme, sund fornuft og vilde forhåbninger, alt det som tilsammen udgør bevidsthedslivet må accepteres som erkendelseskilde, men uden prisgivelse af et fast, identisk jeg. På samfundsplan gør Bahro også brug af associationsprincippet:

»Endelig spørger jeg, hvordan den økonomiske helhedsproces kan styres og reguleres på en anden måde end i dag. . . Man må altså tænke over, hvordan man kan bringe denne samfundsmæssige helhed sammen på en anden måde, for den samfundsmæssige organisation må bibeholdes. Men hvorledes? Her er jeg gået tilbage til det gamle Marx'ske begreb associationen, den frie association. Ved association forstod han slet og ret, at de forskellige producerende fællesskaber voksede sammen, at det samfundsmæssige arbejdes grundenheder forenedes nedefra, indordnedes, sideordnedes. Det princip, associationsprincippet, står i modsætning til det subordinationsprincip, som er fremherskende hos os« (Bahro: Dokumentation/Solidaritet).

Bahro har ført sine egne erfaringer med Beethoven over i sin stort anlagte analyse af »den reelt eksisterende socialisme«: ALTERNATIVET (dansk oversættelse, Kbh. 1979), hvor de munder ud i et krav om »æstetisk opdragelse« af hele befolkningen, dels fordi

»Den viden om menneskelige ting, som gives og modtages uden æstetisk følelse, kan i grunden overhovedet ikke være



sand, i hvert fald ikke for de individer, den er bestemt for. Æstetik som pædagogisk metode betyder ikke andet end at viden får en subjektiv betydning for mennesket», (256).

Og dels fordi

»Kulturrevolutionen må i sin uddannelsespolitik tage konsekvensen af den ubestridelige erkendelse, at mennesker der vokser op uden mulighed for en politisk-filosofisk og kunstnerisk praksis er dømt til at blive underdanige«, (258).

Herhjemme er musikhistorieundervisningen på universitetet stadig overvejende en usammenhængende association af stilhistorisk etikettering af den overleverede musikskat og et sentimentalt indføleri i kunstnerpersonligheden. Og resultatet bliver derefter: faget lægges for had. I gymnasiet er musikhistorie et uartigt ord. Her naturaliserer man sprogløsheden og lader en højtuddannet akademisk musikekspertice regredere for god ro og ordens skyld sammen med en rådvild og erfaringshungrende ungdom. Måske kan Bahros Beethoven-portræt hjælpe musikpædagogerne til at indse, at historien kan nytte. I sine pædagogiske artikler vender Adorno igen og igen tilbage til vor tids mangel på billeder:

»Fordi en dreng i dag næppe længere drømmer om at blive en stor digter eller komponist findes der sandsynligvis – noget overdrevet – ingen store økonomiske teoretikere blandt voksne, til slut heller ingen sand politisk spontanitet«.

Rudolf Bahro har bekræftet både sandheden og overdrivelsen i Adornos påstand.

Rudolf Bahro: . . . die nicht mit den Wölfen heulen. Das Beispiel Beethoven. Und sieben Gedichte, 1979 Europäische Verlagsanstalt, Köln. 132 sider.

Tidens store fuga. Exemplet Beethoven och sju dikter. Stockholm 1979, (kan købes i bogcafé'rne). 100 sider.