

## NIBELUNGENS RING 1876-1976

### Bemærkninger til opførelsespraksis i Bayreuth, London og München

*Jens Brincker*

Meget er allerede skrevet om 100-året for Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen". Jubilæumslitteraturen – fra udgivelsen af Cosima Wagners "Die Tagebücher" til talløse tidsskriftsartikler og avisrecensioner af jubilæumsforestillinger – udgør en uoverskuelig mængde, hvis samlede indhold næppe nogen forsker nogensinde får overblik over. Hvorfor da øge uoverskueligheden med udgivelse af endnu et sæt spredte "bemærkninger", ovenikøbet på dansk, i en publikation, der først udkommer næsten to år efter jubilæumsrabalderet er overstået?

Grundene hertil er flere, men først og fremmest forfatterens overbevisning om, at Wagners musikdramer og deres status som nutidig musik og nutidigt drama ikke har den placering i dansk musikliv og den musikvidenskabelige bevidsthed herhjemme, der tilkommer dem. Her tænkes ikke på det "officielle" musikliv og dets indsats i 100-året for Bayreuth-festspillenes åbning, hvilken som bekendt bestod i fortsat og konsekvent vanrøgt af to alderstegne Wieland Wagner opsætninger af værker, som ikke engang tør bære betegnelsen "musikdrama". Men snarere på den omstændighed, at det officielle musikteaters undladelsessynder over for Wagners værker herhjemme mere er symptomet på end årsagen til den manglende forståelse for Wagners betydning, der har præget f.eks. uddannelsesinstitutionerne. Man behøver kun at gå 20 år tilbage i tiden for at erindre, hvordan Wagners musik blev afvist som værende "præfascistisk" – vel ikke officielt afvist, men i hvert fald autoritativt! En sådan holdning er – i det omfang den udtrykker andet end kronologiske trivialiteter – diskvalificerende, uanset i hvor høj grad den måtte være historisk forklarlig. På samme måde forekommer det betænkeligt, at en yngre generation, der ud fra sine historiske forudsætninger berettiget interesserer sig for musikkens funktion i samfundet, i så høj grad som tilfældet synes at være unddrager sig en konfrontation med Wagners livsværk og den rolle, det spiller i dag. I det omfang denne unddragelse ikke skyldes ressentiment (ungefær en dunkel sammenkobling af Wagners musik med festspilkledte wagnerianere og det senkapitalistiske borgerskabs musikalske fetisch-dyrkelse) kan

den skyldes et ukendskab, der – lad det være aldrig så forståeligt – er uacceptabelt ud fra de normer, en professionel musikvidenskabelig beskæftigelse sætter sig. For det er jo ikke sådan, at Wagners musikdramer mister deres samfundsmæssige funktion i det øjeblik, man selv undlader eller afskæres fra at se dem i teatret. Og det er jo sådan, at Wagner som komponist havde betydeligt mere på hjerte end de muzak-fabrikanter, folkesangere og popstjerner, der fungerer side om side med ham i samfundet.

Mens der således ikke med disse indledende bemærkninger lægges op til en afvisning af "musikkens funktion i samfundet" som berettiget musikvidenskabeligt interessefelt, er der lagt op til en fokusering på "musikken". Dette ikke blot ud fra overbevisningen om, at den samfundsrelaterede synsvinkel kun øger væsentligheden af de musikalske udsagn, komponister nedskriver med noder – det være sig i Bachs kirkemusik, i Beethovens symfonier eller i Wagners musikdramer. Men også i respekt for den ven, hvis minde disse bemærkninger tilegnes.

### *Wagner og samfundet*

Før musikken og dens samfundsrelationer tages op, vil det dog være nyttigt at betragte fænomenet Wagner og hans forhold til samfundet – hans eget og vort. For vel var Wagner revolutionær i ordets direkte betydning: efterlyst og landsforvist som følge af deltagelse i væbnet opstand mod ordensmagten, men dette historiske faktum er ikke i sig selv tilstrækkeligt til at sikre Wagners værker revolutionerende status 100 år senere. Og så var Dresden-opstanden 1849 endda kun kulminationen på en revolutionær tendens i Wagners karriere.

Længe før Dresden, under kapelmesterårene i Magdeburg, havde han forbindelse med – i hvert fald i øvrighedens øjne – potentielt revolutionære kredse. 21 år gammel publicerede han et angreb på den tyske opera, specielt Webers "Euryanthe", der blev trykt i Heinrich Laubes "Zeitung für die elegante Welt"<sup>1)</sup>. Laube var dengang kendt som forfatter til "Das Junge Europa" og medlem af den litterære kreds, "Das Junge Deutschland" hvis skrifter i december 1835 blev forbudt i Tyskland. Hvilken forbindelse "Das Junge Deutschland" har haft til den "unge Europa"-bevægelse, som Giuseppe Mazzini stiftede omkring 1830, lader sig vanskeligt udforske. Måske har der været tale om en internationalt organiseret oprørsorganisation, måske blot om tilfældige navneligheder. Men mens Mazzinis betydning som revolutionær pioner og foregangsmand for den italienske nationale samling var anerkendt allerede af samtiden,<sup>2)</sup> har "Det unge Tyskland" næppe haft nogen større politisk eller litterær betydning.

I Wagners produktion har bevægelsens antiromantiske idégrundlag og dens frigørelsesevangelium imidlertid fået et blivende minde: Nemlig "Das Liebesverbot", skrevet 1834 efter Shakespeares "Measure for Measure" til Wagners

egen libretto. Både i sit tekstlige indhold – ”recht im Sinne des jungen Europa . . . die freie, offene Sinnlichkeit erhielt den Sieg rein durch sich selbst . . . ”<sup>3)</sup> – og i sin musikalske udformning der ligger tæt op ad Bellini (i I. akts finale endog med tydelige lighedspunkter til første finale fra Bellinis ”I Capuletti e i Montecchi” som Wagner så i Leipzig i foråret 1834<sup>4)</sup>) rummer denne Wagner-buffa en utvetydig afstandtagen fra det restaurationsfund, der med Fyrst Metternich som arkitekt prægede Italien, Østrig og Tyskland i årene efter Wienerkongressen 1815 frem til julirevolutionen 1830. Og det virker som om Wagner selv har villet tydeliggøre denne tendens i værket, da han ved udarbejdelsen af librettoen stryger den faktiske hovedperson, Hertug Vincentio, der forklædt som munk hos Shakespeare er den, som løser komediens knuder og sikrer den lykkelige udgang:

”Shakespeare schlichtet die entstandenen Konflikte durch die öffentliche Zurückkunft des bis dahin im Verborgenen beobachtenden Fürsten . . . Ich dagegen löste den Knoten durch eine Revolution . . . Der Statthalter . . . wird entdeckt, entlarvt und verhöhnt, . . . der Bruder . . . gewaltsam befreit, . . . in voller Maskenprozession schreitet Alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, dass er nicht so verückt wie sein Statthalter sei”.<sup>5)</sup>

Om denne prædiken revolution fra operascenen (immerhin kun fire år efter Aubers ”Den stumme . . . ” blev den gnist, det satte det flanderske oprør i gang og førte til Belgiens løsrivelse) har ligget i bagehovedet hos Wagner, da han langt senere, 1866, i et dedikationsdigt til Ludvig II. af Bayern talte om ”ungdomssynder”; eller om det har været den alt for nærværende italienske tone, der fik ”Mestersangerne”s komponist (”den tyskeste af alle tyske”) til at distancere sig grundigt fra ”Das Liebesverbot” – det får stå hen. Bekendt er det vers, som Wagner ledsagede ”Liebesverbot” partituret med, da han sendte det som julegave til sin kongelige velynder og ven:

”Ich irrte einst, und möcht’ es nun verbüssen;  
Wie mach’ ich mich der Jugendsünde frei?  
Ihr Werk leg’ ich demütig Dir zu Füßen,  
Dass Deine Gnade ihm Erlöser sei.”

Ligeledes bekendt er det, at Wagners revolutionære tilbøjeligheder fik rige udfoldelsesmuligheder i årene op til 1851, hvor Laubes og ”Det unge Tyskland”s ideer fik følge af mere politisk bevidste og filosofisk skolede forfattere som Proudhon, hvis socialistiske skrift ”Hvad er ejendom” Wagner stiftede bekendtskab med i Paris, og af Ludvig Feuerbach, hvis ”Das Wesen der Christentum”, ”Grundsätzen der Philosophie der Zukunft” og ”Wesen der Religion” spillede så stor rolle for Wagner i Dresden-årene, at han 1849 tilegnede Feuerbach sin afhandling om ”Das Kunstwerk der Zukunft”.

Wagner kom også revolutionen på betydeligt nærmere hold end de fleste

komponister har gjort det, og selv om hans (af Cosima) i "Mein Leben" nedskrevne beretning om opstanden i Dresden og hans egen andel i den måske er farvet af erindringsforskydninger og gjort til genstand for en vis dramatisering, så ved vi fra anden side, at Dresden-opstanden var en ganske barsk affære<sup>6</sup>). Men skønt studiet af de revolutionære skrifter og deltagelsen i Dresden-opstanden har berørt Wagner dybt og kom til at betyde, at han måtte udskifte en relativt sikret (omend forgældet) tilværelse som kgl. Kapelmester med den politiske flygtnings usikre liv i en årrække, er det svært at opfatte Wagner som ægte socialist eller (med et moderne udtryk) "praktisk revolutionær". Begrebet "kystbanesocialist" synes nærmere at dække Wagners politiske standpunkt og den rolle, en heltids-anarkist og oprører som Michael Bakunin tilkendte ham under politiforhørene, efter at opstanden var blevet knust, den 19. september 1849:

"jeg gennemskuede omgående Wagner som en upraktisk drømmer, og skønt jeg talte politik med ham blandt andre ting, indlod jeg mig aldrig i nogen fælles aktion med ham."<sup>7</sup>)

Martin Gregor-Dellin udtrykker Wagners forbindelse til revolutionen og socialismen således:

"Seit Wagner ist dieser elitäre Sozialismus ohne Sozialisten virulent, ein didaktisches Prinzip von oben herab, mahnend zu höherem Bewusstsein und zu einer Gesellschaft von Gleichen, unten denen die Intellektuellen und Künstler immer noch etwas gleicher sind. In dieser Anmassung liegt einer der Gründe, warum Wagner die Geduld verlor und alsbald seinen eigenen Weg ging, als Künstler sich der Gesellschaft anpassend, ohne seine aus Frühsozialismus und Anarchismus zusammengesetzte Privatphilosophie je ganz aufzugeben."<sup>8</sup>)

Denne opfattelse af Wagner som kun betinget politisk revolutionær, svag over for ungdommens ideer, men ude af stand til at realisere dem i en politisk praksis, underbygges af talrige ytringer fra Wagner selv. Måske stærkest i et brev til kapelmesterkollegaen og revolutionsvennen August Röckel fra august 1856, skrevet mens Röckel endnu afsonede den livsvarige fængselsstraf, hans oprindelige dødsstraf for deltagelse i Dresden-opstanden blev forvandlet til. Wagner skildrer først den betydning, mødet med Schopenhauers pessimistiske filosofi fik for ham efter Dresden-årene "wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisierung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten, . . .". Derpå vender han sig mod sin egen situation:

"Ich bin nur Künstler: — und das ist mein Segen und mein Fluch; sonst möchte ich gern Heiliger sein, und das Leben auf die einfachste Weise für mich abgetan wissen; so renne und jage ich Tor aber, um mir Ruhe zu verschaffen, d.h. jene komplizierte Ruhe eines ungestörten, genügend behaglichen Lebens, um — nur arbeiten, nur Künstler sein zu können."<sup>9</sup>)

Dermed er den eksterne – direkte samfundsvendte – del af Wagners revolutionære karriere afsluttet, hvilket naturligvis ikke udelukker senere forsøg på politiseringen fra Wagners side. Men den egentlige revolution er forbeholdt kunsten: oprøret imod "operaen" med hele dens teateruvæsen, og etableringen af "fremtidens kunstværk", "musikdramaet", som det tekstligt og teoretisk nedfældes i "Der Ring des Nibelungen" og i afhandlingen "Oper und Drama" i årene mellem 1849 og 1853. Her, i kunstens rene riger, havde Wagner fundet et domæne hvor han kunne realisere sine idealer, fri for de modsigelser, som praksis pånødede ham, ventende kun på de opførelsesmuligheder, han "durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten . . ."

Således har den tidlige Wagnerforskning i hvert fald opfattet det teoretiske og musikdramatiske livsværk. Skrifter som Hans von Wolzogens "Thematischer Leitfaden durch . . . "Der Ring des Nibelungen" " (1876), G.B. Shaws "The Perfect Wagnerite" (1898), eller Alfred Lorenz' "Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" (bd. I . . . "Der Ring des Nibelungen" 1924) forsøger at fremstille Wagners musikdrama – og specielt "Ringens" – som modsigelsesfri musikalske eller samfundsfilosofiske systemer, hvor alt kan forklares fornuftigt, blot man har den nøgle, der kan dechiffere de wagnerske koder – lad nøglen så hedde "ledemotiv" hos Wolzogen, "socialisme" hos Shaw eller "formprincipper" hos Lorenz.

Det ville sprænge rammerne for denne fremstilling at komme ind på kritikken af de ovenfor nævnte – og talrige andre, uomtalte – forsøg på at forklare Wagners musik. Eet fællestræk mellem dem skal dog fremhæves her: De søger alle at tilsløre, bortforklare eller "redde", de modsigelser, der findes i Wagners teoretiske og musikdramatiske værk. Denne generelle tendens hos første-generations-wagnerianerne er historisk forståelig ud fra den kritik, som samtiden rettede mod Wagner. Wagner var ikke blot aggressiv i sit forhold til omverdenen<sup>10</sup>), han blev også angrebet som kunstdilettant<sup>11</sup>), og det var et kardinalpunkt for hans forsvarere at tilbagevise disse angreb ved at påvise den indre sammenhæng og kompositoriske logik i værket. Imidlertid – lad denne trang til at fremstille Wagners værk i det bedst mulige lys være aldrig så forståelig. Den er dog udtryk for en forenkling, der i bedste fald ligner en glorificering, i værste en forarmelse. For hvad ville man i grunden forvente af et værk, hvis tilblivelse strækker sig over mere end 25 år – fra prosaskitsen "Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama" 1848 til partiturrenskriften af III. akt af "Götterdämmerung" 1874 – og hvis inspirationskilder tæller så forskelligartede indtryk som Proudhons anti-kapitalisme, Schopenhauers forsagelsesfilosofi og Cosimas konservative føderalisme, om ikke netop afspjlinger af de indre og ydre modsigelser, der karakteriserer en periode som fra Frankfurterparlamentarismen rækker langt ind i "Gründer" tiden? Er det ikke netop modsigelserne – beviserne på værkets vækst og Wagners "Versuch, den Widerspruch, der sich seiner technischen Erfahrung mit jedem

Schritt anzeigen musste, zu meistern"<sup>12)</sup> – der gør "Nibelungens Ring" til et monument over europæisk kultur på linje med Goethes "Faust" og Prousts romanværk?

For en nutidig betragter, der oplever Wagners tid som afsluttet historie, og Wagners værker som en udfordring der, med Times-kommentatoren Bernhard Levines ord, "tvinger hver tidsalder til at efterprøve sine tanker i hans sammenhæng", er det ikke mindst modsigelseerne som holder værket levende og gør det aktuelt. Og det er da også modsigelseerne, der i høj grad har fængslet den nyere Wagner-forskning. F.eks. i studiet af slutningen af "Nibelungens Ring".

Som bekendt skrev Wagner slutscenen af "Götterdämmerung" om tre gange. Dvs. at "Ringens" har tre slutninger eller rettere: Ingen slutning. Carl Dahlhaus gør i en studie<sup>13)</sup> opmærksom på hvordan der allerede i de tidligste skitser til "Siegfrieds død" (hvad "Götterdämmerung" hed i de første tilblivelsesfaser) er tale om en modstrid i slutningen:

"Der Schluss des Entwurfs ist zwiespältig. Brünnhilde verbrennt mit Siegfrieds Leiche sich selbst, um den Fluch auszulöschen und den Ring zu entschünnen, . . . Die Herrschaft, deren Mittel und Zeichen der Ring war . . . ist aufgehoben in ein Reich der Freiheit, . . . Brünnhildes Schlussworte aber, gerichtet an Wotan, den Gott des "alten Rechts" scheinen die Tendenz des Werkes zu durchkreuzen: "Nur Einer herrsche! Allwater! Herrlicher! Du! Dass ewig deine Macht sei, führ' ich dir diesen" – Siegfried – "zu: empfang' ihn wohl, er ist es wert!" Siegfrieds Schwert zerschlägt nicht Wotans Speer, sondern erscheint als Stütze der Götterherrschaft."<sup>14)</sup>

Denne modstrid lader sig delvis forklare gennem en politisk tydning af teksten ud fra Wagners ideer om et "republikansk monarki", hvor kongen hersker som den første blandt ligemænd. Men forklaringen rækker ikke ud over de første tilblivelsesfaser. 1852 udvidede Wagner dobbeltdramaet "Den unge Siegfried" og "Siegfrieds død" til tetralogien "Nibelungens Ring" og – inspireret af Feuerbachs antropologi – digter en ny slutning, der i sig både rummer anarkistiske tendenser: nemlig Walhalls brand jfr. Wagners breve til Theodor Uhlig den 22. oktober 1850 ("wenn das ungeheure Paris in Schutt gebrannt ist") og til Ernst Benedikt Kietz den 30. december 1851 ("nur die furchtbarste und zerstörendste Revolution kann aber aus unsern zivilisierten Bestien wieder "Menschen" machen"); og den kristne skelnen mellem (nytestamentlig) kærlighed og (gammeltestamentlig) lov.

Som bekendt blev denne slutning, med dens indbyggede modsætninger, ikke den endelige. Inspireret af Schopenhauers filosofi som Wagner lærte at kende 1854 skriver han 1856 en ny slutning til "Götterdämmerung", hvor Feuerbach-optimismen erstattes af en Schopenhauer-pessimisme, og Brünnhilde "von Wiedergeburt erlöst" siger verden farvel. Overvindelse af livsviljen sættes her som den højeste visdom, og "Wagner vertauschte, formelhaft gesprochen, eine Geschichtsphilosophie mit einer Existenzphiloso-

phie.”<sup>15</sup>) Men heller ikke denne slutning bliver stående. Allerede to år efter, 1858, prøver Wagner at smugle sin gamle optimisme ind i Schopenhauers filosofi ved at fremhæve den erotiske kærlighed mellem kønnene som det vidundermiddel, der kan overvinde livsviljen. (Ikke ukarakteristisk forekommer denne venden-op-og-ned på Schopenhauer i en korrespondance med familien Wesendonck under indtryk af arbejdet med ”Tristan og Isolde”). Anarki, royalisme, næstekærlighed, erotik og buddhisme er kun nogle af de ingredienser, der brydes og afspejles i ”Götterdämmerungs” slutninger. Og da det kom til stykket, i 1874, digtede og komponerede Wagner en tredje og helt ny slutning til Brünnhilde, og nøjedes med at aftrykke de tidligere versioner sammen med Ring-teksterne i de samlede skrifter.

Man kan mene, at de her fremdragne og af Dahlhaus analyserede modsætninger i ”Götterdämmerung”s slutning har større filologisk end musikdramatisk betydning, al den stund Wagner kun offentliggjorde musikken til den tredje og endelige slutning. Men dette synspunkt holder ikke for en nærmere prøvelse. Spørgsmålet om ”Ringens” hovedperson er f.eks. knyttet til de skiftende slutninger. Feuerbach-slutningen (fra 1852) peger på Siegfried som den egentlige hovedperson, helten der gennem sin offerdød baner vej for en ny, fri verdensorden. Schopenhauer-slutningen (1856) sætter derimod Wotan, guden der opgiver sit livsværk og kun ønsker altings slutning, i centrum for dramaet. Forholdet mellem den endelige slutning og de to tidligere versioner spiller også en rolle, når man skal realisere ”Götterdämmerung” på scenen: Skal man følge Wagners regibemærkning: ”Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerschein am Himmel zu” og dermed antyde de overlevende, der efter katastrofen skal befolke den nye verden som ”civiliserede bestier der er forvandlet til mennesker af den frygteligste, mest ødelæggende revolution”? Eller skal man, som det er almindeligt, fravige Wagners regi på dette punkt og slutte dramaet med en tom scene – højst befolket af Rhindøtre symboliserende den uberørte natur – i overensstemmelse med Schopenhauer-slutningens tendens? Er det verdens undergang eller et historisk faseskrift, ”Nibelungens Ring” beretter om?

Spørgsmålet stilles af Wagner selv i ”Ringens” med en styrke, der ”tvinger hver tidsalder til at efterprøve sine tanker i hans sammenhæng”.

### *Ringens scenisk*

Modsigelserne i sidste scene af ”Götterdämmerung” bringer os direkte i berøring med den problematik, der viser sig når man anskuer ”Nibelungens Ring” som et nutidigt musikdrama, dvs. en forestilling der skal spilles for et moderne teaterpublikum 100 år efter værkets førsteopførelse. En problematik der kan omskrives med ordene: Hvad sagde Wagner med ”Ringens”, hvad siger ”Ringens” os?

Her er det ikke nok ud fra tekstkritiske, dramaturgiske, musikalske og samfundshistoriske studier at søge klarlagt, hvilke muligheder Wagner har ladet stå åbne, for så at træffe sine valg mellem dem. Det er nødvendigt at medtænke det publikum, der skal opleve forestillingen: Hvilke forventninger kommer det med? Hvilke associationsmuligheder råder det over? I hvor høj grad er det i stand til – og villig til – at erkende sin egen fysiske, politiske og psykologiske situation i et teaterstykke? Og i hvor høj grad bør iscenesætter, scenograf, kostumetegner og dirigent indlade sig på at provokere publikum til selv-ransagelse ved at spille ”kritisk” teater, når der står ”Nibelungens Ring” på plakaten!

Alle disse spørgsmål må besvares på ny, hver gang et værk som ”Ringens” sættes op. De må stilles af både medvirkende og tilskuere, og svarene – den konkrete teatermæssige udformning af forestillingen og publikums offentlige og private reaktioner på den – udtrykker tilsammen Wagners samfundsmæssige funktion her og nu i det omfang, man prøver at indsamle og forstå dem.

Det første og mest brændende af disse spørgsmål er: Hvad skal man stille op med modsigelserne i værket? Skal man ud fra tradition og personlig indsigt vælge, hvor der foreligger valgmuligheder, og fremstille værket så modsigelsesfrit og ”helt”, som man evner det? Eller skal man blotlægge modsigelserne for publikum? Dette spørgsmål – og ikke problemer som ”smoking eller ridderdragt” og ”Walhall eller Wall Street” – er afgørende, fordi det afgør publikums forhold til værket: Jo flere valgmuligheder der udelukkes og modsigelser der indkapsles, des mindre foruroligende og uspiseligt bliver værket. Og omvendt –: Jo flere muligheder der står åbne og modsigelser der blotlægges, des mere provokeres publikum til at påtage sig en medskabende rolle, hvor den endelige fortolkning udformes individuelt af hver enkelt tilskuer – eller (indrømmet!) forbliver u-udformet.

For Wagner og hans samtid har denne problematik næppe haft gyldighed. Wagner ville med ”Nibelungens Ring” give ”den Menschen der Revolution dann die *Bedeutung* dieser Revolution, nach ihrem edlesten Sinne zu erkennen”<sup>15a</sup>), han ville lave kunst for det nye folk, ikke provokere folket til kunstnerisk medskaben. For et moderne publikum er problemet derimod reelt. Det århundrede, der skiller Wagner og os, har vist teatergængerne Brechts ”Verfremdungseffekt”, der gør op med Wagners illusionsteater og med det realistiske teaters ”fjerde væg”; og efterkrigstidens absurde teater, der præsenterer sit publikum for problemer i stedet for løsninger. Disse erfaringer påvirker naturligvis også operapublikummets forventninger – måske ikke i den grad, at man kan spille ”Nibelungens Ring” à la Pousseurs ”Votre Faust” med variabel slutning, som fastlægges efter afstemning i salonen; men dog så meget at den ”åbne” dramatiske form i dag er et accepteret (eller dog acceptabelt) kunstnerisk virkemiddel, hvad der ikke var tale om for 100 år siden.



Denne problematik spillede faktisk ingen rolle i de første 50 år af Bayreuth-festspillenes historie. Bayreuth var dengang – som Wagner ønskede det<sup>16)</sup> – stildannende og vedblev at være det sålænge Cosima og Siegfried Wagner stod for styret. Men efter 1930, hvor den kunstneriske ledelse af festspillene faktisk overgår til Heinz Tietjen (skønt Winifred Wagner juridisk viderefører festspillene som arving og ejer) og hvor næsten symbolsk de gamle Parsifal-dekorationer ("som Mesterens øjne har hvilet på."<sup>17)</sup> udskiftes, begynder den gamle Bayreuth-opførelsesstil at miste sin autoritet. De første oprørstendenser kommer fra Berlin, hvor Otto Klemperer og Jürgen Fehling havde opført en "wild-balladesken, aus expressionistischen Erfahrungen gestalteten"<sup>18)</sup> Flyvende Hollænder, og selv om traditionsbevidstheden i Bayreuth er stor, sker der langsomt en udvikling i spillestilen og en stilisering af de oprindeligt naturalistiske kostumer og dekorationer i 10-året 1933–43, hvor Tietjen iscenesætter og Emil Preetorius laver hovedparten af de nye dekorationer. Så langt som til en blotlæggelse af værkets iboende modsætninger rækker Tietjens og Preetorius' fornyelser nu ikke. Tværtimod tenderer de mod en monumentalisering af Wagners musikværker og en fremhævelse af de racistiske og nationalistiske tendenser, der findes f.eks. i I. akt af "Siegfried" eller III. akt af "Mestersangerne".<sup>19)</sup>

Først ny-Bayreuth stilens revision af opførelsespraksis i 1951, hvor det monumentale erstattes af det arketyperiske og det nationalistiske af det individualistiske, bringer modsigelserne i Wagners værker så tæt til overfladen, at det føles rimeligt i hvert fald at gennemtænke deres teatermæssige konsekvenser. Først i teoretisk form som Th.W. Adorno gør det i det festspil-programhefte, der afløser "Bayreuther Blätter":

"Ist das Werk Wagners in sich wahrhaft ambivalent und brüchig, so tut ihm Gerechtigkeit an nur eine Aufführungspraxis, die davon Rechenschaft gibt und die Brüche realisiert, statt sie zuzuschminken."<sup>20)</sup>

Senere – for Wieland Wagners første Bayreuth-iscenesættelser var kun i tendens, men ikke i princip forskellige fra Tietjen: Wieland iscenesatte Adenauertidens samvittighedsqual gennem Wagners værker med Appia og Craig som teoretisk baggrund, hvor Tietjen havde iscenesat Det Tredie Riges ideologi –. Men senere i Wieland Wagners sidste iscenesættelser som den "anden" Ring fra 1965 sporer man tilløb til at realisere den "ambivalens" og "sønderrethed", som Adorno forlanger at se på scenen:

"Dies (den flertydige "Götterdämmerung" slutning jfr. s. 175) also muss heute dargestellt werden: mit allen Brüchigkeiten und dem historischen Perspektivenwechsel. Das hat Wieland Wagner getan."<sup>21)</sup>

Blot er det, som om Wieland og Wolfgang Wagners veje her skilles på et tidspunkt, hvor Wieland kun har et år tilbage at virke i. Ganske vist viderefører

Wolfgang broderens opfattelse af Bayreuth som "et værksted" hvor forestillingerne konstant udvikles og forandres; men tendensen i udviklingen mod en mere åben (med Hans Mayers udtryk:) *frag-würdig* opførelsespraksis er ikke i overensstemmelse med Wolfgangs ideer. To år efter Wielands død, 1968, siger han om Ring-iscenesættelsen fra 1965 til Erich Rappal:

"Ich bin sicher, dass sie, würde mein Bruder noch leben, jetzt nach vier Jahren schon ganz anders aussehen würde. Mein Bruder hat das Werk damals ganz aus der Perspektive des Schwarz-Alben inszeniert – daher auch die vorwaltende Dunkelheit und Schwärze der Bilder . . . Für die Zukunft glaube ich voraussagen zu können, dass das *Musikalische* wieder sehr viel stärker in den Vordergrund treten wird und dass die rein bildnerische Idee dahinter zurückzutreten hat."<sup>22)</sup>

Wolfgang Wagners Ring fra 1970 viser da heller ingen tendenser i retning af at fremstille modsigelserne i værket. Den peger tilbage mod den tidlige ny-Bayreuth stil fra 1950'erne, og dermed mister Bayreuth for en periode den position som centrum for Wagner spillestilens udvikling, Wieland Wagner havde givet familiens teater i efterkrigsårene.

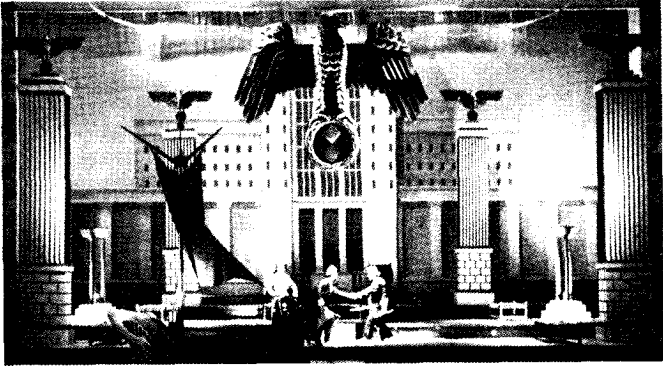
Konkurrencen er også stor. 100-året for førsteopførelsen af "Nibelungens Ring", 1976, nærmer sig, og en række scener prøver at placere sig i spektret mellem traditionsbevarelse og traditionsfornyelse i forhold til "Ringene". Først på pletten med en egentlig ny tendens er Kassel-opsætningen af "Ringene" (1971-74), instruktion: Ulrich Melchinger, scenografi og kostumer: Thomas Richter-Forgách. Her søger man med udgangspunkt i et dialektisk opfattet forhold mellem ledemotivteknik og dialog at realisere en "moderne" "Ring":

"Um den heutigen Publikum ein besseres Verständnis der Inhalte zu ermöglichen, war man bestrebt, assoziative Elemente zu betonen. Brüche und Vieldeutigkeiten, zeitliche Gegensätze wurden nicht harmonisiert, sondern aufgezeigt. Das bewusst synkretistische Verfahren liess in surrealem Nebeneinander die unterschiedlichsten – in helles Licht gerückten – Stile und Wirklichkeitsebenen zu einer Synthese zusammenwirken: frühgermanische Ornamentik, bürgerlich romantischer Realismus der Entstehungszeit, Monumentalstil grossteutscher Prägung, surrealistische und andere modische Formen zwischen Op, Pop und Kinetik bis zur futuristischen Science fiction-Vision."<sup>23)</sup>

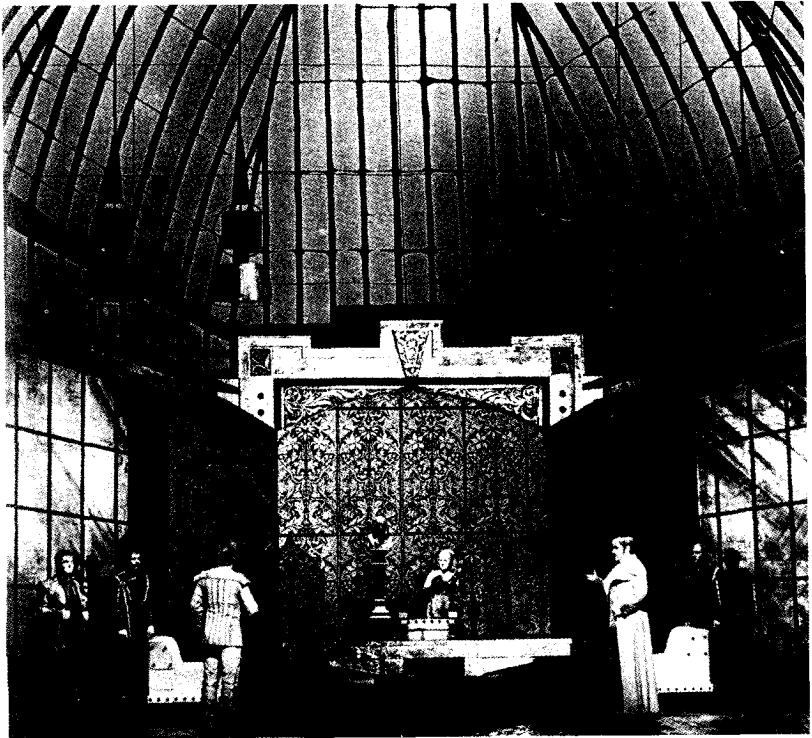
Resultatet bliver en stilpluralisme, hvor Speers monumentalarkitektur (Gibichungernes hal fra "Götterdämmerung") blandes med visioner af reaktorcentraler (Nibelheim i "Rheingold") indtil alt ebber ud i et Beckett'sk *Slutspiel*:

"Auf einem riesigen Müllhaufen, einer Art Kulturschutt zweier Kulturen . . . tappen zwei blinde Greise herum, Wotan und Alberich, die beiden Gegenspieler um die Macht, gierig und heimtückisch alle beide, nun hilflose Schemen ihrer selbst, noch einmal zwanghaft auf der Jagd nach dem Ring, um die Welt zu beherrschen, obwohl diese Welt längst zerfallen ist. Ein schäbiger, kein erhabener Schlusspunkt."<sup>24)</sup>

Kasseler-Ringen blev retningsgivende for flere af de opsætninger, der fulgte i jubilæumsåret: Især for opsætningerne på Covent Garden (1974-76), instrukt-



Kassel 1974 Melchinger/Richter-Forgach



Leipzig 1976 Herz/Heinrich

tion: Götz Friedrich, scenografi: Joseph Svoboda, kostumer: Ingrid Rosell; og i Bayreuth (1976), instruktion: Patrice Chéreau, scenografi: Richard Peduzzi, kostumer: Jacques Schmidt. Men det var ikke alle teatre, der brød med traditionen og fremstillede "Nibelungens Ring" som et værk præget af stilbrud og modsigelser: I Leipzig (1973-76), instruktion: Joachim Herz, scenografi og kostumer: Rudolf Heinrich, søgte man at fremstille Ringen som en montage af historie og myte med:

"Stabreim und nordische Sagenwelt als Verfremdung, um geballt und bildhaft gross die Konflikte der Zeit, der Wagnerzeit, in den Griff zu bekommen. Nicht Geschichte des 19. Jahrhunderts war zu erzählen, sondern eine Geschichte mit den Prototypen des 19. Jahrhunderts . . . als Hauptakteuren."<sup>25)</sup>

Målsætningen for denne opsætning var:

"den Bezug deutlich werden zu lassen, den Wagners gleichnishafte Bilder und Vorgänge aufscheinen lassen. Das Gemeinte sollte deutlich vor Augen treten, weder hinter Märchenkulissen verborgen noch in Geschichtslosigkeit entrückt, noch steckenbleibend im blossen Aufreissen von Widersprüchen, die in Wahrheit von Wagner zu Ende gedacht wurden und also auch von der Bühne ein klärendes Zu-Ende-Denken fordern . . ."<sup>26)</sup>

I München (1975-76), instruktion: Günther Rennert, scenografi og kostumer: Jan Brazda, prøvede man med den psykologiske realisme som middel at spille "Ringen" uden:

"die kritischen Kommentare zu Wagners Werk mitzuinszenieren. . . Ich will Wagner selbst zu Wort kommen lassen und nicht eine aufgesetzte Sicht von etwas, wozu mir Wagner noch gerade gut genug ist, um sie zum Ausdruck zu bringen."<sup>27)</sup>

Det medfører for Rennert en "vis tidløshed", hvor konkretiseringer af handlingen

"soweit sie vordergründig ist, jedoch nur als Folge hochpsychologischer Konflikte realisiert werden. . . Es mag dabei dem Zuschauer überlassen bleiben, in den von uns vorgeführten individuellen Konflikten gesellschaftliche Konfliktsituationen als Spiegelungen zu assoziieren."<sup>28)</sup>

I dette spektrum af forskellige Ringopfattelser, som her er antydnet, er fælles-trækkene få, men dog markante: Alle iscenesættelser: i Kassel, Leipzig, München og (som det skal vise sig) London og Bayreuth, er enige om at fravige en "værktro" opsætning i forhold til Wagners tekst og regianvisninger. Den, der kommer en værktroskab nærmest, er München-iscenesætteren Günther Rennert, der med respekt taler om de psykologiske kendetegn i regianvisningerne; men heller ikke han forestiller sig nogen historiserende opførelsespraksis. Dette er ikke blot en følge af Wagner-regiens historiske mislykkethed i forhold til Wagners egne oprindelige intentioner. Det teateruvæsen, han i 1851 drømte sig fri for<sup>29)</sup> indhentede ham i 1876, hvad Nietzsche utvetydigt udtrykte:



München 1976 Rennert/Brazda

"So musste ich denn die bitterste Enttäuschung erleben. Die Überfülle des Hässlichen, Verzerrten, Überreizten sties mich heftig zurück."<sup>30)</sup>

Og hvad Wagner også selv – i en privat kreds – lod skinne igennem:

"ach! es graut mir vor allem Kostum- und Schminke-Wesen; . . . nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!"<sup>31)</sup>

Men det er også konsekvensen af Wagner-regiens historiske betingethed og den oven for omtalte nødvendighed af at opføre Wagners værker som nutidigt teater. Det er på spørgsmålet "hvordan", at vejene skiller.

Her er to hovedtendenser synlige: En nyere, traditionsbrydende tendens til at fremstille "Ringene" som modsigelsesfyldt med stilbrud, kollageteknik og pluralisme som væsentlige sceniske midler, jfr. Kassel-opsætningen 1974. Og en ældre, traditionstro, gående ud på at fremstille "Ringene" som et modsigelsesfrit, énhedspræget værk, der (med Herz' ord) "in Wahrheit von Wagner zu Ende gedacht wurde und also auch von der Bühne ein klärendes Zu-Ende-Denken fordert."

At den ældre tradition hviler på en fiktion – nemlig fiktionen om at "Ringene" i virkeligheden er tænkt "til ende" af Wagner – fremgår af forskellene mellem Leipzig- og München-opsætningerne. De er begge enhedsprægede, "forklarende" og uden stilbrud, men forklaringerne stemmer ikke overens. Joachim Herz forklarer "Ringene" samfundsorienteret og læser teksten politisk ind i en konkret historisk situation, hvor Günther Rennert fortolker

individualistisk og læser teksten psykologisk ind i en tidløs, mytisk, constellation af menneskelige følelser og behov. Hver bygger på sin historiske Wagner: Herz på den revolutionære digter, Rennert på den resignerede komponist – og det er i den forbindelse tankevækkende, at begge instruktører har haft samme læremester: Nemlig Walter Felsenstein. Alligevel iscenesætter de samme værk samtidigt i to tyske byer, der ligger ca. 400 km fra hinanden. Og gør det med modsat fortegn i perfekt overensstemmelse med de politiske systemer, der hersker i hhv. Øst- og Vesttyskland. De smukke ord om at "lade Wagner selv komme til orde", hhv. "at vise det som er meningen", relaterer sig ikke til Wagner direkte, men til Wagner formidlet gennem et kapitalistisk eller et socialistisk livssyn der netop ynder at fremstille kunsten som værende upolitisk (i det kapitalistiske system) eller værende et overbygningsfænomen der determineres af en materialistisk basis (i det socialistiske system). Publikums frihed består her i retten til at lade sig føde øst eller vest for en zonegrænse.

Alternativet til den éntydighed er flertydigheden, som den praktiseres i London på Covent Garden og i Bayreuths festspilhus. Også denne realiseres forskelligt: Götz Friedrich og Joseph Svoboda splitter "Nibelungens Ring" op i fire forskellige operaer, der spiller i hver sin tid og hvert sit miljø, og prisgiver dermed den helhed, som Wagner kæmpede for med alle hæderlige og uhæderlige midler. Chéreau og Peduzzi i Bayreuth realiserer "Ringens" gennem en neo-realisme eller "konkretisme", der med nøjeregnende bogstavelighed søger at efterleve Wagners intentioner i udformningen af de enkelte detaljer uden hensyn til detaljernes harmonisering i et på forhånd fastlagt, overordnet system. Af disse to fremgangsmåder er London-opsætningens nok den lettest administrerbare og for teaterpraksis mest relevante, mens Bayreuth-opsætningen er den mest ideelle og vanskeligste.

Man kan sætte spørgsmålstejn ved berettigelsen af London-opsætningens form for flertydighed. Den erkender ganske vist, at "Ringens" ikke lader sig praktisere som en enhedspræget helhed uden en farlig forenkling, men den administrerer modsætningerne sådan, at de fordeles mellem fire opsætninger, der hver for sig fremstilles entydigt. Denne fremgangsmåde modsvarer i hvert fald ikke Wagners skabelsesproces, der for teksternes vedkommende (bortset fra de tidligere omtalte ændringer i slutningen af "Götterdämmerung") starter med teksten til "Götterdämmerung" (oprindeligt kaldet "Siegfrieds Tod") hvis urskrift færdiggøres i Dresden den 12. - 18. november 1848; næste led er "Siegfried" (dengang kaldet "Der junge Siegfried") som ligger færdig i urskrift i Zürich den 24. juni 1851. Først så følger teksterne til "Ringens" to første dele, "Rheingold" og "Walküre" der nedskrives i urskrift året efter i Zürich, hhv. i juni måned og i perioden september til november. Dvs. at London-opsætningen viser "Ringens" som fire adskilte stadier i stedet for tre – og i modsat rækkefølge af den, Wagner konciperede værkerne i.

Heller ikke den musikalske tilblivelse kan tages til indtægt for London-konceptionen. Bortset fra nogle skitseblade til "Siegfrieds Tod" fra Zürich (sommeren 1850) er "Ringens" komponeret i den rækkefølge, som publikum ser den; men i to arbejdsperioder således at "Rheingold", "Walküre" og de to første akter af "Siegfried" ligger færdige i august 1857 i Zurich, mens kompositionen af III. akt af "Siegfried" og af "Götterdämmerung" foregår i Trieb-schen og Bayreuth mellem marts 1869 og november 1874. I perioden mellem 1857 og 1869 skrev Wagner som bekendt "Tristan" og "Mestersangerne".

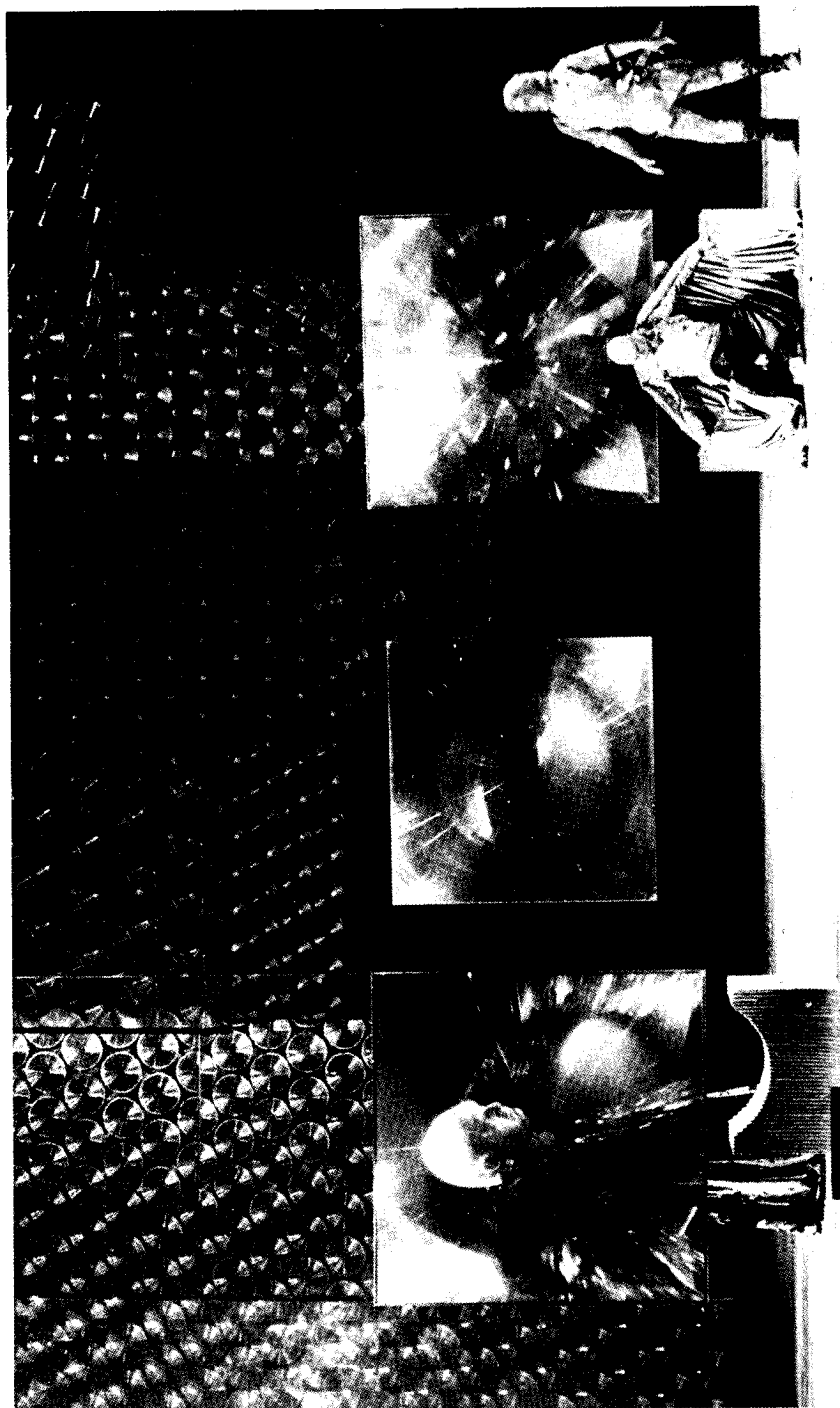
Disse omstændigheder ved "Ringens" tilblivelse har været almindeligt kendte i årevis, så der er ingen grund til at tro, at Götz Friedrich skulle have valgt sin London-konception af "Ringens" ud fra ukendskab til de historiske fakta. Snarere ligger der produktionstekniske og dramaturgiske overvejelser til grund for opsplitningen; samt nogle principielle synspunkter på værket:

"Wir begreifen die Welt, die der *Ring* meint, als Theater. Der Kampf um den Ring . . . ist ein grosses Machtspiel. . . und so wird Theater wieder "die Welt": Welttheater. Genauer: Welttheater als "bürgerliches Parabelspiel". Die Mythologie ist nicht der Gegenstand der Darstellung, sondern verfremdetes oder zu verfremdendes Material für die Gestaltung der *Ring*-Thematik.

So wird uns der im *Ring* gegebene Ausschnitt aus der Geschichte der Menschheit am ehesten erfassbar als (sich überlagernde) Ausschnitte und Kulminationspunkte der Geschichte des Theaters."<sup>32)</sup>

Ud fra disse principper spilles "Ringens" som mysteriespil i "Rheingold", som psykologisk drama i "Walküre", som sort komedie i "Siegfried", og som fremtidsvision ("5 minutter i 12") i "Götterdämmerung". Kostumer, maskering og dekorationer skifter skarpt mellem disse fire lag, der holdes sammen af scenografiens teknologi som en slags "mindste fælles mål", og af enkelte overlappinger mellem lagene, f.ex. hvor Fricka optræder i "Walküre" bærende sin "Rheingold"-maske som et spejl i hånden, eller hvor Waltraute i "Götterdämmerung" kommer i sin valkyrie-uniform fra "Walküre".

Med disse midler kan London-team'et redegøre for en mængde af de betydningnuancer, der ligger skjult i "Ringens". F.eks. forholdet mellem Wotan og Alberich, der udvikles fra "Rheingold", hvor der gennem sminkning og kostumer spilles på det racistiske modsætnings- og udbytningsforhold mellem den hvide verdens industriland og den farvede verdens udviklingslande, til "Siegfried" hvor de to mødes på lige fod som en slags tegneserie-figurer: fuglemand og dyremand. På samme måde lader Fafners metamorfose fra kæmpe (i "Rheingold") til drage (i "Siegfried") sig illustrere ved at lade Fafner udskifte sin rummandsdragt i "Rheingold" med et teknologisk fantasifoster af en panservogn – Onkel Joachims pengetank med kommandotårn og skarpe klør – i "Siegfried". Ligesom Siegfrieds dobbelthed som "drengen der drog



London 1976 Friedrich/Svoboda



ud for at lære frygten at kende" (i "Siegfried") og loyal undersåt der udfører de ham betroede vasalopgaver (i "Götterdämmerung") udtrykkes gennem overgangen fra et Johnny-Weismüller-Tarzan-kostume i "Siegfrieds" skovmiljø til decent aftendress med hvid smokingjakke i "Götterdämmerungs" plastik- og plexiglasverden.

Problemet i London-opsætningen er dens magtesløshed over for de modsætninger, der er i det enkelte værk. Der kan opsætningen ikke stille noget andet op end at vælge en holdning og holde fast ved den – uanset hvor meget den derved forenkler Wagners værk og dermed forråder værkets proceskarakter. Et eksempel herpå er Wotan i "Walküre", der hos Wagner er en slags Jephtha-skikkelse: Overgeneral og kærlig fader i ét, af strategiske grunde tvunget til at ofre sine børn. Götz Friedrich fremstiller i "Walküre" Wotan som krigsgud (brystpanser og slængkappe) og lader (i 1975 opsætningen) diskussionen mellem Fricka og Wotan ende ikke blot med Frickas hævdelser af ægteskabets juridiske retsstilling over for det "fri" incestforhold mellem Sieglinde og Siegmund, men også med Wotans fysiske nederlag. Scenen ender med at Wotan ligger udstrakt på gulvet, tilsyneladende ramt af et slag. Alberichs udbrud fra "Rheingold": "Zertrümmert! Zerknickt!" karakteriserer Wotans situation, som den skildres scenisk her. Når denne general atter viser sig i sin magt og væld – i slutningen af II. akt – sker det imidlertid uden mindste mindelse om tidligere svaghedstegn. I overjordisk fuldkommenhed dukker Wotan op under tvekampen mellem Siegmund og Hunding, og fra hans spyd stråler den kraft, der knækker Siegmunds sværd. At Siegmund er Wotans egen søn og sværdet det fysiske udtryk for den "store tanke", som Wotan undfanger under gudernes indtog i Walhall – det forrådes i musikken men ikke i iscenesættelsen.

Det er karakteristisk at Götz Friedrich i 1976, hvor "Walküre" genoptoges på Covent Garden, modificerer denne meget martialske Wotan-figur. Fricka efterlader nu Wotan sorgbetyngt, ikke sønderknust, stående på scenen, ikke liggende. Og den himmelske fremtoning under tvekampen er opgivet til fordel for en mere jordisk gåen-imellem-parterne, der svarer til Rheingold-Wotans: "Halt . . . Nichts durch Gewalt! Verträge schützt meines Speeres Schaft." Det gør Wotan mere behersket, men det ændrer ikke ved iscenesættelsens grundskavank: At det på intet tidspunkt lykkes at fremstille dobbeltheden i Wotans situation.

Vender vi os fra London til Bayreuth viser Patrice Chéreaus udformning af samme scene (i 1976-versionen) hvordan modsigelserne i Wotans adfærd kan anskueliggøres og blotlægges for tilskuerne. Her optræder Wotan hverken som overjordisk magt eller som mellemmand, men som morder. Han støder Siegmund ned med sit spyd bagfra og overlader det til Hunding at fuldende slagtingen med vildskab. Først da volden er kommet frem og sidder tilskuerne

som en gru i halsen, kan Wotans varme følelser komme frem: Han bøjer sig ned og kærtegner liget.

En sådan selvmodsigende adfærd fra Wotans side er naturligvis egnet til at forvirre begreberne hos et publikum, der forventer en entydig konception fremstillet uforveksleligt på scenen. Og da det sceniske udtryk for Wotans dobbelthed i ovennævnte scene snarere er typisk for Chéreaus Ring-iscenesættelse end eksempel på et enkelt forekommende "logisk flop", er det forståeligt, at publikum modtog Bayreuths 100-års Ring med næsten massiv afvisning. Selv Wieland Wagner var blevet kritiseret af sin generations festspilgæster, når han vovede at præsentere noget, der ikke virkede overbevisende og sammenhængende. Hvordan skulle Patrice Chéreau – skuespilinstruktør fra Frankrig – så kunne gøre det?

Det falder da også i øjnene, når man læser de kritiske indlæg imod Bayreuth-opsætningen 1976<sup>33</sup>), at de ofte kritiserer Chéreau for ingen konception at have:

"Was im "Rheingold" an ungewöhnlichen Ideen, jede für sich einleuchtend, staunen machte, beginnt nun zu einem begreifbaren Muster zusammenzuschliessen, als Konzept wahrnehmbar zu werden. Das Konzept besteht darin, dass Chéreau auf ein solches weitgehend verzichtet . . . "34)

Når denne kritik så er fremført følger næste punkt: Man skyder Chéreau en gedulgt koncept af politisk-ideologisk misliebige observans i skoene:

"Obwohl er behauptet, den Text der Ringdichtung genauestens zu kennen, hat er sich nicht an diesen Text gehalten, sondern entnahm ihm nur, was zu seinem Vorhaben passte, . . . Man kann sie als Sozialpolitisches Tendenztheater bezeichnen, für das er bei seinem Ring die Vorbilder in Kassel und Leipzig (sic!) gefunden hat."35)

Udtalelser af Chéreau tages ret hemningsløst til indtægt for denne opfattelse: F.ex. en bemærkning fra et interview med Nordbayerischer Kurier, Bayreuth, 21-22 august 1976:

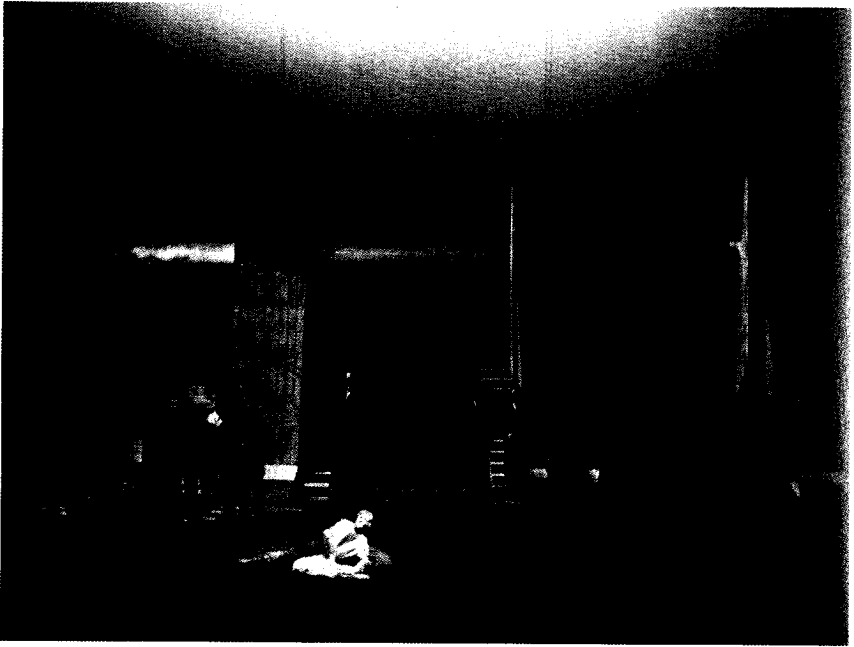
"Es gibt vorher nie eine vollkommene Idee, eine ideale Konzeption."36)

Kritikken overser her behændigt ordet "ideale" og konkluderer, at Chéreau overhovedet ingen konception har, ligesom Chéreaus bekendelse til Wieland Wagners "værkstedsteater-princip":

"Erst wenn man ein Werk einmal gemacht hat, kennt man es. Dann kann man daran arbeiten."37)

udlægges som bevis på begyndervanskeligheder og fejlinterpretationer.

Begyndervanskeligheder (en nyindstudering af hele "Ringene" lader sig i praksis ikke gennemføre på den korte prøvetid, festspillene har) har utvivlsomt præget Bayreuth-opsætningen 1976. Men ikke i så høj grad at det kan til-



Bayreuth 1976 Chéreau/Peduzzi

sløre, hvad der faktisk er Chéreaus "konception" —: nemlig den sceniske realisering af Wagners "Ring" med alle de modsætninger Wagner har nedlagt i sit værk, som et åbent, flertydigt og "moderne" kunstværk. Eller netop det, som Adorno krævede (jfr. s. 178) og som man kan formode, at Wieland Wagner var på vej til at realisere umiddelbart før sin død. Ser man nærmere på de dele af iscenesættelsen, som kritikken karakteriserer som "fejlinterpretationer", viser det sig da også, at de langt fra at være udslag af uvidenhed eller instruktørbessermachen har belæg i Wagners tekster, selv om disse belæg traditionelt har været oversete eller undertrykte.

Som eksempel herpå skal fremdrages første billede af "Rheingold" — et af de mest yndede angrebspunkter —. Chéreau iscenesætter billedet med et vandkraftværk som dekoration, Rhindøtrene som prostituerede og Alberich som en slags kanalarbejder. Begrundelsen for denne iscenesættelse er ifølge Chéreau:

"Dass die Tetralogie im Vorabend des Rheingolds nicht mit der unberührten Natur, sondern mit einem Staudamm beginnt, hat seinen guten Grund: 1976 können wir nicht mehr an eine unzerstörte Natur glauben."<sup>38)</sup>

Hertil bemærker Joachim Bergfeld:

”Nach Wagner befindet sich die Welt zu Beginn der Tetralogie noch in ihrer natürlichen Ordnung. Es gibt noch kein Verbrechen und keine Schuld . . . Erst durch (Alberichs) Verfluchung der Liebe . . . beginnt das Unheil und das Unrecht in der Welt.”<sup>39)</sup>

Argumentet herfor henter Joachim Bergfeld i ”Walküre”, hvor Wotan til Brünnhilde siger: ”Alberich brach den Bund von Macht und Liebe; durch seine Verfluchung der Liebe gewann er die Macht.” Dette var Alberichs forbrydelse, men var han den eneste, der begik den? Kunne det ikke tænkes, at Wotan – før Alberich – havde brudt forbundet mellem magt og kærlighed? Wotan giver selv svaret herpå (i sætningen før den af Joachim Bergfeld citerede ”anklage” mod Alberich):

”Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut: von jähren Wünschen Wüten gejagt, gewann ich mir die Welt. Unwissend trugvoll, Untreue übt ich, band durch Verträge, was Unheil barg. . . . ”

”Den naturlige verdensorden” omfatter ikke de ”Verträge”, som ristet på skafet af Wotans spyd opretholder et hierarki mellem guder, kæmper og nibelunger. Dette hierarki skabes oven på naturens orden, da Wotan træt af kærligheden hengiver sig til magtbrynden. Alberichs forbrydelse består i at gentage Wotans kunststykke – at vende sig fra kærligheden til magten – for at omstrukturere det allerede etablerede hierarki. Ikke blot i 1976, men også i 1852 da Wagner skrev ”Rheingold” teksten har det være umuligt at tro på den ”uberørte” natur fra før syndefaldet. ”Rheingold” spiller i dybet, på jorden og i skyerne, men ikke i Paradisets Have. Hvorfor der i ”Götterdämmerung” purgatorium ikke blot indgår ringens transformation til rhinguld og Siegfried/Brünnhildes offerdød, men også Walhalls brand. Der er ikke tale om nogen ”fejlinterpretation” når Chéreau viser 1. scene af ”Rheingold” som en verden, hvor naturen er hærget af civilisationen, men om en redegørelse for den selvmodsigelse, der ligger i Wotan-skikkelsen som vogter over et hierarki, der på én gang er guddommeligt og u-naturligt. Denne modsigelse kan kun løses ved at erkende Wotan som afgud, hvad Wagner også gør i forspillet til ”Götterdämmerung”:

”Von der Weltesche brach da Wotan einen Ast, eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm. In langer Zeiten Lauf zehrte die Wunde den Wald; falb fielen die Blätter, dürr darbt der Baum; . . . ”

Ødelæggelsen af naturen begynder hvor Wotan skærer en gren af Ask Ygdrasil for at skabe sig et spyd. Wotan hersker ikke over naturen, han fordærver naturen for at herske over guder, kæmper og nibelunger, og er dermed stamfader til de talrige teknologiske afguder, menneskeheden i århundreder har tilbedt for omsider at skaffe sig et økologisk problemkompleks af uoverskuelig rækkevidde på halsen. Dette er, hvad Chéreau viser med 1. billede af ”Rheingold” 1976 i Bayreuth, og hvad Nietzsche udtalte – men næppe forstod –

da han i 1888 i Sils Maria prægede begrebet "Götzen-Dämmerung".

Ringens på scenen i 1976 er – som dette afsnit har forsøgt at sandsynliggøre – ikke udtryk for én opførelsespraksis, men snarere udtryk for to principielt forskellige, hinanden udelukkende, grundopfattelser, der krydser hinanden: En opfattelse der ideelt fremstiller Wagners værk entydigt og anvender instruktion, dekorationer og kostumer til at udlægge de dunkle punkter, som værket rummer, i overensstemmelse med den forståelsens ramme, som op-sætningen ud fra sine kunstneriske og samfundsmæssige forudsætninger beken-der sig til. Og en anden opfattelse, der ideelt fremstiller Wagners værk flerty-digt og anvender dekorationer, instruktion og kostumer til at blotlægge de modsigelser, som værket rummer, for at tvinge tilskueren til at acceptere og forstå baggrunden for Wagners paradokser:

"Diese Art Paradoxa hängt zwar mit dem beginnenden Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft eng zusammen und wäre ohne ihn nicht möglich. Bezieht aber eben daraus sein häufiges Andersherum, sein abrupt Anderes im Ausdruck, genau das Imprévu, worin ein allzu geheim gebliebener Wagner frei wurde. Das schockhaft Unterbrechende ist hierzu wichtig, es liefert dem Paradoxa die allemal intermittierenden Exempla."<sup>39a)</sup>

### *Ringens musikalsk*

De to hovedtendenser – mod éntydighed og mod flertydighed – i grundholdningen til "Nibelungens Ring", som konstateredes under diskussionen af de sceniske realiseringer af "Ringens" i foregående afsnit, lader sig genfinde i de musikalske tolkninger af "Ringens" uden vanskelighed. Af mange grunde kan man her med fordel koncentrere synsfeltet til to af de tidligere omtalte jubilæumsopsætninger: München og Bayreuth, der begge udmærker sig ved en høj grad af overensstemmelse mellem scenisk og musikalsk realisering: I München har Rennert iscenesat "Ringens" som psykologisk realisme med påberåbelse af musikken.<sup>40)</sup> Her dirigerer Wolfgang Sawallisch i den store symfoniske Wagner-tradition. I Bayreuth, hvor Chéreau iscenesætter "konkretistisk" dirigerer Pierre Boulez med den kammermusikalske transparens, der allerede i 1960'erne gjorde hans Bayreuth-Parsifal epokeskabende.

Betragter vi først München-opførelsen<sup>41)</sup> er det karakteristisk, hvordan den musikalske interpretation falder i to dele: I "Rheingold" og "Walküre" er orkestret primært underordnet sangerne, har understøttende eller akkompagnerende funktion, og får kun sjældent selvstændig signifikans – nemlig i de få orkesterinterludier af illustrerende karakter som f.eks. uvejret i 4. scene af "Rheingold", "Valkyrieridtet" eller "Ildbesværgelsen" i slutningen af "Walküre"; eller hvor der er tale om plakatagtige anbringelser af ledemotiver som "Sværdmotivet" i 4. scene af "Rheingold" og "Walhallmotivet" i I. akt, 2. scene af "Walküre".

I modsætning hertil får orkestret i "Siegfried" og "Götterdämmerung"

dominerende karakter. Den musikalske målrettethed forskydes fra sangerne til orkestret, hvor den symfoniske, ofte gennemførigsagtige, motivbearbejdelse bliver det bærende musikalske element. Efterhånden som motivtætheden vokser i løbet af "Ringens" bliver sangstemmerne underordnede instrumental-musikken, der udfoldes som en symfonisk gendigtning af det skuespil, som tekst og drama opruller for tilskuerne.

Denne vægtforskydning fra sangstemmerne mod instrumenterne er en følge af Ring-musikkens tilblivelse; men den følger ikke slavisk kompositionens kronologiske faser i et "før Tristan" og et "efter Tristan". Vendepunktet ligger her mellem "Walküre" og "Siegfried", ikke mellem II. og III. akt af "Siegfried" – i den bekendte kompositions-pause. Her er Sawallisch i overensstemmelse med den nyere Wagner-forskning, der fremhæver udviklings-springet mellem "Walküre" og "Siegfried" som afgørende for skabelsen af Wagners orkestremelodi:

"Die Kontinuität der Orchestermelodie, in der "Walküre" durch Relikte des Rezitativs gefährdet, ist im "Siegfried" lückenlos; . . ."42)

Baggrunden for dette udviklings-spring er ifølge Dahlhaus den betydning, som Liszts symfoniske digtning fik for Wagner i sommeren 1856 – umiddelbart efter renskriften af "Walküre" partituret (23. marts) og før påbegyndelsen af orkesterskitserne til I. akt af "Siegfried" (22. september). Wagner fik her sendende nogle partiturer til symfoniske digtning af Liszt, kvitterer for dem i et brev den 12. juli og skriver allerede et par uger senere, at han er helt fortrolig med de symfoniske digtning og hver dag læser et partitur igennem "så flydende som et digt". Dahlhaus bemærker hertil:

" . . . es ist nicht ausgeschlossen, dass Wagners rückhaltloses Vertrauen (i "Siegfried") auf die musikalische "Sprachfähigkeit", die semantische "Bestimmtheit" der Orchestermelodie mit dem Eindruck zusammenhing – sei es im Sinne einer Anregung oder einer Bestärkung – , den Liszts symphonische Dichtungen hinterliessen."43)

For Sawallisch er "Siegfried"- og "Götterdämmerung"-stilen det musikalske hovedansvar i "Ringens". Her er orkestremelodien klar og "lückenlos" til stede, og her kan musikken fortolkes ud fra den Beethoven-Berlioz-Liszt tradition, der gør temaet til den egentlige bærer af det musikalske udtryk og ophører det tematiske og kontrapunktiske arbejde til essensen af den kompositoriske virksomhed.

Denne fortolkning forudsætter imidlertid respekt for den tematiske identitet. Hvert betydningsbærende tema – og "Ringens" kender over 100 af dem – må have og bevare sin identitet, thi uden identitet intet tematisk arbejde og intet kontrapunkt. Det er da også tydeligt at Sawallisch i sine tempovalg, sin frasering og sin klanglige disposition værner om ledemotivernes identitet. Tempoet determineres ofte af de til enhver tid forekommende motiver,

der præsenteres i et grundtempo, som respekteres inden for ret snævre grænser i det videre forløb; fraseringen fastholdes — også hvor intervaller eller rytmer ændres; og klangligt tilstræbes en integreret klang centreret om den eller de instrumentale klangfarver, der er karakteristiske for de bærende motiver.

De formale konsekvenser af en sådan tematisk bundethed er ikke uproblematiske. For det første kan de ikke komme til fuld udfoldelse i "Rheingold" og "Walküre", hvor den symfoniske formning brydes med en formkonvention — nemlig nummeroperaens opsplnitning i recitativ, arie, ensemble osv. For det andet er det vanskeligt at gestalte en dynamisk form med tematisk lighed og kontrast som afgørende formdannende faktorer. Problemet er implicit til stede allerede i Lorenz' analyser<sup>44</sup>) fra 1920'erne, og det formuleres abstrakt af Adorno i "Versuch über Wagner", hvor han først udleder ledemotivet af den sceniske gestus, der hos Wagner bliver til "tragenden Kompositionsprinzip; Bühnenmusik und Ausdruck in ein . . ." og tilkendes status af "motiv" im Augenblick, in dem sie (die Geste) sequenzierbar wird." Men herfra til Beethovens symfonik er der et langt spring. De Wagnerske gestus kan sekvenseres, gentages og forstærkes, men ikke egentlig udvikles, hvorfor Adorno må konkludere, at de ikke kan bære en symfonisk form:

"Wird jedoch in der Symphonik der Zeitverlauf zum Augenblick, so ist dafür die Geste Wagners eigentlich unwandelbar, zeitfremd. In ihrer ohnmächtigen Wiederholung resigniert Musik eben in der Zeit, die sie in der Symphonik bewältigte."<sup>45</sup>)

Adorno blotlægger her en dialektik mellem den tematiske identitet og den tematiske udvikling: For at fungere som ledemotiv (vejvisere som Debussy kaldte dem) må ledemotivernes identitet bevares og deres psykologiske territorier respekteres. For at fungere formdannende i en symfonisk sammenhæng (altså dynamisk i Kurths forstand) må motiverne kunne udvikles og ændre identitet.

Denne dialektik er så at sige uløst i Wolfgang Sawallisch's interpretation af "Ringens", der ved éntydigt at fremhæve ledemotivernes identitet og tematikkens førsterang i "Siegfried" og "Götterdämmerung" etablerer en symfonisk stil, men postulerer den symfoniske form.

Man behøver ikke at gå længere end til billedteksterne i den tyske presse for at opdage hvad Bayreuths festspilpublikum 1976 lagde mærke til ved Pierre Boulez' Ring-interpretation: "Wagner-Dirigent Boulez: Leugnung des Leitmotivs"<sup>46</sup>) bekendtgjorde Rudolf Augsteins "Der Spiegel". Boulez bliver udnævnt til den hovedansvarlige for festspilskandalen, og det er nok ikke helt galt. Boulez ikke blot skaffede Chéreau til Bayreuth. Han er manden bag den egentlige revolution i Bayreuth 1976: Den musikalske.

Arten af og tendensen i denne revolution beskrives indgående i den programartikel, som Boulez skriver til festspillenes programhefte<sup>47</sup>). Her gøres først op med konventionen:

”Opførelsen af Wagners værker nødvendiggør forkastelsen af de normer, der ligger forud, og af de konventioner, der belaster operaopførelser i det hele taget; de kræver en helt ny musikalsk og dramatisk struktur, som han lidt efter lidt giver dem.”<sup>48)</sup>

Derpå behandles illusionen om en homogen, enhedspræget ”Ring”:

”Gyldigheden af Ringen er truet fra starten, hvis man insisterer på et strengt enhedspræg”<sup>49)</sup> . . . ”vi ser en musikalsk helhed, der fra starten er fastlagt på forbløffende vis, forandre sig for øjnene af os i løbet af værket. Som personer i en roman ser vi disse temaer ændres, udvikle sig, forenes og få efterkommere. Disse temaer, gentager jeg, lever et liv uafhængigt af den dramatiske handling og udfolder en aktivitet, det er fascinerende at følge, uden hensyn til de personer, den adfærd og de symboler, de repræsenterer.”<sup>50)</sup>

Konklusionen heraf er, at:

”Jo længere man trænger ned i værket, des mere komplekse, flertydige, bliver relationerne (mellem ledemotiver og drama), ladet med forskellige meninger, den direkte reference bliver undtagelsen.”<sup>51)</sup>

De musikalske konsekvenser heraf berører både det tematiske, det klanglige og det formale: Tematisk konstaterer Boulez, at de enkelte ledemotiver i modsætning til klassiske temaer sjældent eller aldrig er bundet til et bestemt tempo, ligesom de ikke er bundet til noget forud eksisterende formalt hierarki. Wagner kan – når han ønsker det – fiksere et tema én gang for alle:

”men den slags temaer tjener kun ét formål, hvor de andre har flertydige formål.”<sup>52)</sup>

Dette er en følge af at ledemotivernes melodiske og rytmiske struktur i mange af dem ”oprindeligt er bygget af akkordbrydninger eller af variationer over akkordbrydninger eller har punkterede rytmer, der let lader sig ændre.”<sup>53)</sup> Det er her tydeligt, at Boulez er præget af den såkaldte ”strukturanalyse” der udvikler Riemanns teorier om substansfællesskab til en analytisk metode, som fornemmeligst er rettet mod konstateringer af fællestræk af rytmisk/melodisk art mellem forskellige temaer eller temavarianter. Anvendelsen af strukturanalysen på Wagners ledemotiver er ikke Boulez’ ”opfindelse”, men har været gennemført i forskellige sammenhænge, navnlig af teoretikere der ligesom Boulez har tilknytning til dodekafoni og seriel musik.<sup>54)</sup> Et eksempel herpå er Robert Doningtons ”Chart of Selected Leading Motives”<sup>55)</sup> der deler 33 (ca. en trediedel) af ledemotiverne i ”Ringen” op i fire kategorier: motiver med akkordbrydninger, med trinvis bevægelse, med kromatiske intervaller, og med vekselnoder. Dette er ikke stedet til at gå ind på en diskussion af strukturanalysens metodiske problemer i almindelighed,<sup>56)</sup> eller på Doningtons anvendelse af metoden; men uanset al skepsis er det tankevækkende at sammenholde strukturanalysens forsøg på at sammenfatte mange motiver i nogle få grupper med Wagners bemærkninger fra 1871 i den ”Epi-



logischer Bericht”, der ledsagede offentliggørelsen af teksterne til ”Ringens”:

”Mit dem ”Rheingold” beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Natur-Motive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten.”<sup>57)</sup>

Selv om Boulez ikke definerer sine kategorier – ”akkordbrydninger”, ”variationer over akkordbrydninger” og ”med punkterede rytmer” – nærmere, og selv om man ikke vil føle sig overbevist om Doningtons grupper af ledemotiver – i hvert fald ikke uden en nøjere argumentation end den, der leveres i hans bog – underbygger både Wagners udtalelse fra 1871 og den strukturanalytiske beskæftigelse med ledemotiverne Boulez’ opfattelse af (en del af) ledemotiverne som værende forbundet med hinanden i en art Schönberg’sk ”permanent variation”, således at det enkelte motivs forekomst udtrykker en øjeblikkelig fiksering af et fluktuerende tematisk felt. I samme retning peger Spenglers sammenligning (i ”Untergang des Abendlandes”) af Wagners ledemotiver med den matematiske gruppeteori:

”Worin Gruppen transzendenter Gebilde Verwandlungen erfahren, welche ebenfalls die Invarianz gewisser Formelemente desto deutlicher hervortreten lassen.”<sup>58)</sup>

Og i forlængelse heraf ligger Ernst Blochs konstatering:

”Das Leitmotiv ist nicht nur von seinem eigenen Tonhaus her transparent zum Text, es ist auch selber, zum Unterschied vom Sonatenthema, metaphorisch.”<sup>59)</sup>

Denne erkendelse stiller Wagners ofte citerede bemærkning om, at han er ”overgangenes kunstner”<sup>60)</sup> i et nyt lys. Ikke blot de sømløse overgange mellem scener, men også den glidende metamorfose fra et ledemotiv til et andet lærer Wagner sig at mestre i løbet af de år, hvor han komponerer på ”Ringens”, således at den karakteristiske, éntydigt plakatagtige, anvendelse af ledemotiverne som vejvisere, der stikker op af et anonymt landskab i ”Rheingold” i ”Götterdämmerung” erstattes af et flertydigt tematisk væv, der lader sig konkretisere nu i én, nu i en anden ledemotivisk skikkelse. Ledemotivet transformeres i løbet af ”Ringens” fra at være ”statement” til at blive ”gestalt”<sup>61)</sup>.

Takket være offentliggørelsen af Wagners kompositionsskitser til ”Ringens” er det muligt at følge denne udvikling fra ”statement” til ”gestalt” så at sige under lup. F.eks. i ”Todesverkündigungs-Scenen” fra II. akt af ”Walküre”<sup>62)</sup> hvortil der eksisterer to sæt kompositionsskitser (ialt 24 takter) før den endelige skitse. Man ser her hvordan Wagner i første skitse gentager det indledende to-takts-motiv (det såkaldte ”Fragemotiv” eller ”Schicksalsmotiv”) først og sidst i skitsen.

*Brunnhilde* [1. Fassung, gestrichen]  
gemessen

Ex. 1.

I den anden skitse sekvenseres motivet, idet takt 5-8 er en sekundtransposition af takt 1-4, hvorefter selve "Todesverkündigung"-temaet antydes i en lidt vaklende melodisk form.

[2. Fassung, gestrichen]

Ex. 2.

Først i den tredje (og endelige) skitse komponerer Wagner sig frem til sit mål. Efter de 2x4 indledende taker udformes "Todesverkündigung"-temaet som en komprimeret gentagelse af "Fragemotivets" sekvens (takt 10-12 er melodisk lig takt 1-2 og takt 5-6). Procesagtigt ser vi her den tematiske metamorfose udvikle sig fra komponistens første forsøg til hans endelige version.

[3. Fassung]

*Brunnhilde kommt langsam.**(Sehr feierlich.)*

Ex. 3.

Denne nyorientering af det tematiske stof i "Ringen" får selvsagt betydning for det klanglige aspekt. Når ledemotivernes identitet ikke mere er det afgørende formdannende og musikdramatiske element, er der ingen grund til at samle klangen om de temabærende instrumenter. Tværtimod vil en differentieret klang, navnlig i de passager hvor det tematiske potentiale er højt, være at foretrække, og det er da også den åbne, gennemsigtige, orkesterklang, der har karakteriseret Boulez' direction i Bayreuth – både "Parsifal" og "Ringen" skønt sidstnævnte værk er tungere instrumenteret med flere messingblæsere. Boulez gør opmærksom på, hvordan Wagner i de sene afsnit af "Ringen":

"udforsker kontrasten mellem rene og blandede former, mellem rene og kombinerede klange"<sup>63</sup>) og "mesterligt gør brug af den flertydighed, der opstår, når han ikke længere skriver reelle melodilinjler, der er strengt polyfone, men (gennem instrumentationen) frembringer linjer, der krydser det polyfone spil og tilsyneladende analyserer det."<sup>64</sup>)

Ved at realisere disse instrumentationstendenser i sin direction opdager Boulez

”en forbindelse mellem musik og tekst af en hidtil ukendt art . . . Instrumentationen stemmer overens med frasestrukturen med stor subtilitet, tilpasser sig og forstærker artikulationen, og giver dermed de abstrakte ideer en umiddelbar, sanselig kvalitet.”<sup>65</sup>)

Man finder samme iagttagelse udtrykt af Ernst Bloch i forbindelse med *Gurmanz'* replik til Parsifal (”Parsifal ” I. akt): ”Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit”. Efter først at have analyseret sætningen i dens sceniske kontekst går Bloch ind på dens musikalske betydning:

” . . . die zweite Bedeutung des seltsamen Satzes, . . . , welche sich . . . auf Tausch von *Musik* in *Szene* bezieht. Die Instrumente und Stimmen . . . werden nicht mehr Klangmischend, sondern wesentlich schichtend behandelt, mit linienhafter Kontur der Themen, mit oft terrassenförmigem chorischem Aufbau . . . Der Klang soll sich also nicht nur mit dem Theatron, als der Schaukunst, verbinden ( . . . ) es soll darüber hinaus, indem der dynamische Rhythmus . . . durch die geschichteten Stimmgruppen sich in lauter Raum-Symmetrien umtauschen lassen.”<sup>66</sup>)

Her – i et essay konciperet allerede i 1920'erne hvor Ernst Bloch var videnskabelig rådgiver ved Krolloperaen i Berlin og således var med til at forberede de første forsøg på en scenisk og musikalsk nyvurdering af Wagners værker (jfr. s. 178) – tegnes konturerne af det klingideal, som først virkeliggøres med Boulez' virksomhed i Bayreuth som Parsifal- og Ringdirigent.

Det er ikke vanskeligt i dette ideal at genfinde væsentlige træk af det 20. århundredes instrumentationskunst, f.eks. som den udøves af Mahler og Berg og videreføres af Ligeti; ligesom vi kunne konstatere, at Schönbergs, Weberns og de serielle komponisters erfaringer dannede baggrund for den tematiske nytænkning, som Boulez realiserer i sin Ring-fortolkning. Slagordet ”il faut accepter la complexité” som komponisten Boulez formulerede i 1950'erne har også gyldighed for dirigenten Boulez og ”Der Fall Wagner” – blot nu omskrevet til:

”Il nous faut accepter des contradictions.”<sup>67</sup>)

De formale konsekvenser af denne accept må nødvendigvis være en total forladden den (jfr. Adorno) problematiske tese om symfonisk form. I ”Rheingold” og ”Walküre” peger Boulez på den romantiske liedcyklus som en mere umiddelbart indlysende formningsmodel end nummer-opera-traditionen; men efterhånden som det tematiske potentiale øges ”udarbejdes scenerne til fast organiserede flader, der udvikles af hinanden gennem stærkt profilerede overgange.”<sup>68</sup>). Heri ligger en fare for uoverskuelighed, som Wagner modvirker ved på givne steder at fastholde forskellige elementer i satsen –: f.eks. gentagne ledemotiver, diatoniske passager i tonalt stabile afsnit, rytmiske ostinati etc. Derved skabes fornemmelsen af momentane statiske hvilepunkter i en ellers fluktuerende struktur, og på den måde opretholdes det åbne, flertydige forløb,

"den svæven i usikkerhed, følelsen af at alting altid kan begynde forfra igen, der er den essentielle Wagnerske slutning."<sup>69)</sup>

### *Afsluttende betragtninger*

Indledningsvis blev det hævdet, at Wagners musik har en funktion i samfundet i dag. Ret beset rummer dette postulat to elementer: Nemlig at Wagners musik (stadig) er en kulturel, politisk, erkendelsesmæssig faktor, der er med til at udforme det samfund, vi lever i. Og at samfundet vi lever i afspejles i den måde, hvorpå Wagners musik formes i dag.

Det første element, Wagners betydning som formende faktor, har ikke været genstand for drøftelse her. Det er svært at afgøre, hvilke impulser det enkelte individ modtager i teatersalonen, og det er endnu sværere at skønne over, hvilken betydning disse impulser måtte have i konkurrence med livets økonomiske, politiske og sociale realiteter. Undertiden støder man på udsagn, der tyder på at den kunstneriske impuls kan være udslagsgivende:

"Wissen Sie, Ley, ich lasse die Parteitagen nicht zufällig mit der Ouvertüre zu "Rienzi" eröffnen. Das ist nicht nur eine musikalische Frage. Dieser Sohn eines kleinen Gastwirts hat mit vierundzwanzig Jahren das römische Volk dazu gebracht, den korrupten Senat zu vertreiben, indem er die grossartige Vergangenheit des Imperiums beschwor. Bei dieser gottbegnadeten Musik hatte ich als junger Mensch im Linzer Theater die Eingebung, dass es auch mir gelingen müsse, das deutsche Reich zu einen und gross zu machen."<sup>70)</sup>

Og så kan man håbe på, at udsagnet skulle være resultat af en falsk bevidsthed.

Det andet element, afspejlingen af samfundet i opførelsen af Wagners musik, har været genstand for disse betragtninger. Det har vist sig nødvendigt at trænge ned til grundlaget for opførelsen, til principperne for den sceniske gestaltning og for den musikalske formning, for at finde de essentielle sammenhænge mellem samfund og opførelsespraksis. Her har vi fundet modsætningen mellem:

"den accept af fundamentale uforeneligheder, som den skabende kunst pålægger sig, og – hvis ikke afvisningen – så den afbøjning af modsætningerne til ensrettede normer, som gennemføres med tvingende disciplin."<sup>71)</sup>

Denne modsætning, ikke spørgsmålet om naziuniformer eller tidløse gevandter på scenen, udtrykker relationen mellem Wagners "Der Ring des Nibelungen" og samfundet i dag.

"Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form. Das, nicht der Einschuss gegenständlicher Momente, definiert das Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft."<sup>72)</sup>

## Noter:

- 1) Trykt 10. juni 1834, jfr. Dietrich Mack (ed): R.W. Ausgewählte Schriften. Insel Taschenbuch 66, Frankfurt a. Main 1974.
- 2) Jfr. Th. Carlyles karakterisering af Mazzini citeret i Grimberg: Verdenshistorien bd. 14 s. 297.
- 3) Richard Wagner: Autobiographische Skizze (1843) i R.W.: Die Hauptschriften, Kröner Verlag Stuttgart 1956 s. 25.
- 4) Jfr. Ernst Newmann: The Life of Richard Wagner. Cambridge University Press, Paperback 1976, vol. I s. 110.
- 5) Richard Wagner: "Eine Mitteilung an meine Freunde" (1851) citeret fra Dieter Rexroth: Richard Wagners Jugendoper "Das Liebesverbot", teksthefte til grammofonplade Mixtur MIXT 3001/3, s. 2.
- 6) Se f.eks. Clara Schumanns dagbøger, specielt perioden 3.-10. maj 1849, hvor oprørernes barrikadebygning i gaderne og de preussiske soldaters massakre ("de skød hver oprører de kunne finde") er omtalt, jfr. Berthold Litzmann: Clara Schumann, 3. ed. Leipzig 1907 bd. 2 s. 185-190.
- 7) Citeret efter Herbert Barth, Dietrich Mack og Egon Voss (ed): Wagner, A Documentary Study. London 1975.
- 8) Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner – die Revolution als Oper. Reihe Hanser 129, München 1973 s. 38.
- 9) Richard Wagner: Sämtliche Werke bd. 29,1. Schott's Söhne, Mainz 1976 s. 118.
- 10) F.eks. i et skrift som "Das Judentum in der Musik" udgivet under pseudonym i "Neue Zeitschrift für Musik" 1850 nr. 19 og 20, jfr. Tibor Kneif (ed): Richard Wagner, Drei Essays. Reihe Passagen, München 1975 s. 51-78.
- 11) "(Mestersangerne) er ikke frembragt af et sandt musikalsk geni, men af et naivt intellekt . . . halv digter halv musiker, som med et højt individuelt talent, der mangler kerne men blænder med udenværker, har skabt et nyt system, som er fejlagtigt i sine grundlæggende præmisser og ubehageligt og umusikalsk i sine konsekvenser . . ." fra Eduard Hanslicks anmeldelse af "Mestersangerne i Nürnberg" i Neue Freie Presse Wien 1868. Citeret fra Herbert Barth op.cit.
- 12) Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner. Frankfurt a. Main 1952 s. 44.
- 13) Jfr. Carl Dahlhaus: Über den Schluss der Götterdämmerung i: Carl Dahlhaus (ed): Richard Wagner Werk und Wirkung. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, bd. 26. Regensburg 1971, s. 97-116.
- 14) Ibidem s. 98.
- 15) Dahlhaus op. cit. s. 109.
- 15a) Brev fra Wagner til Uhlig 12. november 1851, citeret fra R.W. Sämtliche Werke bd. 29,1. Mainz 1976.
- 16) Jfr. Richard Wagner: Bayreuther Stilbildungsschule i: R.W. Die Hauptschriften . . . s. 370-376.
- 17) Jfr. "Parsifal-Eingabe" september 1933 – en protest mod udskiftningen af Parsifaldekorationerne rettet til festspilleledelsen af bl.a. Eva Chamberlain (f. Wagner), Daniela Thode (f. v. Bülow), Hans von Wolzogen og Richard Strauss. Citeret fra Hans Mayer: Richard Wagner in Bayreuth, Stuttgart 1976 s. 135.
- 18) Hans Mayer op. cit. s. 126. Der er dog grund til her at henlede opmærksomheden på den anvendelse af lys som et bærende element i opsætningen af bl.a. Wagners "Tristan" og "Rheingold", som Gustav Mahler og Alfred Roller introducerede i Wien i 1904 og 05, jfr. Kurt Blaukopf: Mahler, A Documentary Study, London 1976 s. 233 og 239.
- 19) Jfr. Dieter Ertel om forholdet mellem Wagners antisemitisme og Hitlers jødeforfølgelser: "Wer ihm (Wagner) Schuld gibt, ist dumm; wer aber die Kausalität übersieht, ist blind." Citeret efter Dietrich Mack op. cit. s. 279.

- 20) Citeret efter Hans Mayer op. cit. s. 191.
- 21) Ibidem s. 201.
- 22) Ibidem s. 224.
- 23) Rudolf Hartmann (ed): Oper. Regie und Bühnenbild heute. Stuttgart 1977 s. 184.
- 24) Ibidem.
- 25) Ibidem s. 185.
- 26) Joachim Herz: Den Sinn ins Bild bringen. i: Oper 1976, "Ring" Aspekter. Friedrich Verlag, Velber 1976 s. 27.
- 27) Imre Fabian: Interview mit Günther Rennert i Oper 1976 s. 10.
- 28) Rudolf Hartmann op. cit. s. 191.
- 29) Jfr. note 15a.
- 30) Citeret fra Dietrich Fischer-Dieskau: Wagner und Nietzsche. Stuttgart 1974 s. 190.
- 31) Cosima Wagner: Die Tagebücher 2, 1878-1883, notits fra 23. september 1878. München/Zürich 1977 s. 181.
- 32) Hartmann op. cit. s. 186.
- 33) Jfr. Joachim Bergfeld: Ich wollte Wagner vom Podest holen. Anmerkungen zur Bayreuther Ringinszenierung durch Patrice Chéreau im Jubiläumsvår der Festspiele 1976. Duplikeret privattryk "Erhåltlich durch die Bayreuther Buchhandlungen". Jeg er stud. mag. Claus Kofod tak skyldig for at have henledt min opmærksomhed på denne sammenfatning af Ring-kritikken foretaget af den tidligere direktør for Richard Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth som to foredrag holdt i Rotary-klubben, Bayreuth, den 4. april og den 13. juni 1977.
- 34) Dietmar Polaczek i anmeldelse af "Walküre" og "Siegfried", Frankfurter Allgemeine Zeitung 29. juli 1976, jfr. J. Bergfeld op. cit. s. 55.
- 35) Joachim Bergfeld op. cit. c. 56f.
- 36) Ibidem s. 55.
- 37) Ibidem s. 56.
- 38) Ibidem s. 58.
- 39) Ibidem s. 59.
- 39a) Ernst Bloch: Paradoxa und Pastorale bei Wagner i: Dietrich Mack op. cit. s. 19.
- 40) Rudolf Hartmann op. cit. s. 191.
- 41) Her refereres til opførelsen d. 12. - 20. marts 1977.
- 42) Carl Dahlhaus: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971 s. 105.
- 43) Ibidem s. 111.
- 44) A. Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner . . . Der Ring des Nibelungen 2. unveränderte Auflage Tutzing 1966.
- 45) Th.W. Adorno op. cit. s. 42. Det bør bemærkes, at Adorno senere modificerede sine synspunkter, jfr. Dahlhaus' diskussion af forholdet ledemotiv/tematisk udvikling: op. cit. s. 71-82, samt i: Heins Becker (ed): Beiträge zur Geschichte der Oper. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, bd. 15, Regensburg 1969, s. 126.
- 46) Der Spiegel 2. august 1976 s. 111.
- 47) Pierre Boulez: Le temps re-cherché. Programheft I der Bayreuther Festspiele 1976, Bayreuth 1976.
- 48) Boulez op. cit. s. 3 (dette og de følgende Boulez-citater er oversat fra fransk).
- 49) Ibidem s. 4.
- 50) Ibidem s. 5.
- 51) Ibidem s. 8.
- 52) Ibidem s. 10.
- 53) Ibidem.
- 54) Jfr. Deryck Cooke: The Language of Music, London 1959.
- 55) Robert Donington: Wagner's 'Ring' and its Symbols, 3. udg. London 1974.
- 56) Jfr. Poul Nielsen: Den musikalske formanlyse, København 1971.

- 57) Richard Wagner: Epilogischer Bericht über die Umstände und Schicksale . . ., 1871 i: R.W. Die Hauptschriften s. 307.
- 58) Citeret fra Ernst Bloch op. cit. s. 42 jfr. i øvrigt O. Spengler: Vesterlandets undergang, forkortet udgave på dansk v. Mogens Boisen, København 1962 s. 75, hvor henvisningen til Wagner er udeladt, men gruppeteorien forklares nærmere.
- 59) Ernst Bloch op. cit. s. 43.
- 60) Wagner i brev til Mathilde Wesendonck den 29. oktober 1859.
- 61) Boulez op. cit. s. 14.
- 62) Curt von Westernhagen: Die Entstehung des "Rings". Dargestellt an den Kompositionsskitzen Richard Wagners, Zürich 1973 s. 116ff.
- 63) Boulez op. cit. s. 76.
- 64) Ibidem.
- 65) Ibidem.
- 66) Ernst Bloch op. cit. s. 36.
- 67) Boulez op. cit. s. 77.
- 68) Ibidem s. 17.
- 69) Ibidem s. 14.
- 70) Adolf Hitler til Robert Ley, sommeren 1938. Citeret fra Albert Speer: Spandauer Tagebücher, Frankfurt a. Main 1976 s. 136.
- 71) Boulez op. cit. s. 78.
- 72) Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. Main 1970 s. 16.



## Summary

With the performances of "The Ring of the Nibelung" 1976 in Bayreuth, at Covent Garden (London) and in München as a point of departure, the contradictions and paradoxes present in Wagner's chief work are discussed. After demonstrating how essential dramatic and musical elements have changed their significance to Wagner during the working out of the "Ring", the attitudes of the productions to these paradoxes are investigated: are they being veiled on the stage, or are they exposed to the audience? Next, the musical interpretation is discussed, especially stressing the identity of the leitmotifs, and the instrumentation. Here, as in the stage realization, two opposite tendencies are noticeable in the performances of "The Ring of the Nibelung": a tendency to elucidate Wagner's work, scenically and musically; and a tendency to represent the Ring as a contradictory work, its motivic material not very clearly defined, and its form more open than it is generally believed. These two tendencies I have attempted to place in a wider context, referring a.o. to Ernst Bloch and Theodor W. Adorno.

Translated by Gunver Krabbe