

Ind i Richard Wagners musikdramatiske værk

Steen Leleur



Festspielhuset på den grønne høj i Bayreuth er centrum for de årlige festspil i juli og august

• Marts 2020 •

• Copyright Steen Leleur •

Indhold

Oversigt og temaer	1
--------------------------	---

Del I: Schopenhauers betydning for Wagner	7
--	----------

Efteråret 1854 • En ny begyndelse • Die Welt als Wille und Vorstellung • Viljens metafysik • Wagner om Schopenhauer • Ringen i et nyt lys • Tristan-akkorden • Kærlighedens væsen • Færdiggørelse af Ringen • Parsifal og den schopenhauerske musik

Del II: Fra Nietzsche til verdensteater	33
--	-----------

Første møde med Nietzsche • Nietzsche og Tragediens fødsel • Nietzsche gør sig fri af Wagner • Nietzsche som musikkritiker • Det wagnerske værk set som helhed • Parsifal set som gådefuld kunstoplevelse • Nietzsche og den uendelige melodi • Parsifal som kronen på værket • Wagners verdensteater og den enkelte

Del III: Opførelsespraksis og tolkning	59
---	-----------

Den uendelige Wagner • Opførelsespraksis: Traditionel, modernistisk og postmodernistisk • Tolkingsnøgler ind til værket • Andre tolkninger af Wagners værk • Opsummering

Efterskrift	91
-------------------	----

Litteratur	93
------------------	----

Oversigt og temaer

Denne lille bog er en introduktion til komponisten Richard Wagner og hans musikdramatiske værk. Den er skrevet for folk, som har et vist kendskab til Wagner typisk på baggrund af at have overværet en eller flere Wagner-forestillinger og som af den grund har fået lyst til at vide mere. Måske er der som i mit eget tilfælde tilbage i 1980'erne tale om, at man er blevet fanget ind af Wagners unikke og forførende musik, eksempelvis Pilgrimskoret i *Tannhäuser* eller Winterstürme i *Valkyrien*. Men som del af en tidlig erfaring med Wagners værker kan for mange også være, at der forekom lange stræk, hvor musikken ikke fængede, og handlingen forekom ganske indviklet. Som i mange andre operaværker skyldes det første vellykkede møde med Wagner ofte mere tonerne end ordene.

For mit eget vedkommende, hvor jeg har lært Wagners værker nærmere at kende og er blevet fortrolig med musikken, er ordene over årene kommet til at fylde mere i den forstand, at der er en handling som – meget forskellig fra værk til værk – så at sige formidles både i ord og toner. Kort og godt blev det mere og mere klart for mig, at Wagner faktisk havde noget på hjerte, og på den baggrund blev grunden lagt til et efterhånden mindre Wagner-bibliotek, hvor dette skulle efterspores. Et resultat af denne læsning blev imidlertid, at Wagners musikdramaer mere end gennem definitive udlægninger snarere er kendetegnet af flertydighed, hvad angår tolkninger og budskaber. De mange Wagner-skribenter får bestemt fremdraget et væld af interessante og relevante aspekter, men alligevel ikke tilsammen, hvad man kunne kalde en nogenlunde entydig opfattelse



Susanne og forfatter Steen på besøg i Bayreuth i 2017.

af Wagner og værket, altså hvad der kunne være mere eller mindre enighed om. Dette er meget ulig, hvad der gælder for andre af de store opera-komponister som eksempelvis Verdi og Puccini. Situationen er således her knap 150 år efter førsteopførelserne af *Nibelungens Ring* (1876) og *Parsifal* (1882) i det nybyggede festspilhus i Bayreuth, at vi stadig er usikre på den 'egentlige' Wagner og hans værk. Vil man stifte bekendtskab med Wagner og hans kunst tilbyder denne bog imidlertid nogle bud i denne henseende, som jo med et passende forbehold alene vil kunne ses som udtryk for min personlige opfattelse. Dette sker ikke i form af forsøg på definitive tolkninger og udlægninger, men i stedet opstilles nogle lidt mere rummelige tolkningsnøgler, som jeg mener kan støtte den interesserede læser i på egen vis at 'trænge ind' i det wagnerske værk.

Som det vil fremgå af det følgende går vejen til formulering og opstilling af ovennævnte i alt tre tolkningsnøgler via en nærmere forståelse af to filosoffer, nemlig Arthur Schopenhauer (1788-1860) samt Friedrich Nietzsche (1844-1900). Disse to store filosoffer 'omslutter' i tid og sted kunstneren Richard Wagner (1813-1883). Denne unikke situation viste sig på afgørende vis at få betydning for historien om Wagner og værket, hvilket også kommer til udtryk gennem den måde bogen er disponeret på:

Den første del omhandler Schopenhauers indflydelse på Wagner og anden del den vigtige relation mellem Wagner og Nietzsche. Denne anden del afsluttes herefter med en beskrivelse af Wagner-værkets udvikling efter Wagners død i 1883 frem til, hvad der i dag er blevet omtalt som 'det wagnerske verdensteater'. I bogens tredje del samles trådene om Wagner-værket ved i første omgang at sætte fokus på opførelsespraksis fra Wagners tid og frem til nu. Det sker gennem omtale af traditionelle opførelser overfor moderne og igen postmoderne opførelser, hvilket tydeliggør en udvikling med meget

forskellige tilgange til de enkelte værkers iscenesættelser. Denne forskellighed danner så baggrund for at rette opmærksomheden mod det store spørgsmål om, hvad det var Wagner 'egentlig' ville med sin musikdramatiske kunst? Overvejelserne i denne forbindelse leder så frem til bogens bud på et svar, hvilket sker ved *formulering og præsentation af tre tolkningsnøgler*, som i min opfattelse kan åbne op for en nærmere forståelse af personen og kunstneren Wagner, og hvad der drev ham til at skabe sit helt unikke musikdramatiske værk.

Inden en opsummering af hovedtrækkene bag de tre tolkningsnøgler og deres indbyrdes sammenhæng til sidst i bogens tredje del gives der nogle eksempler på tolkninger af Wagner-værket foretaget af tre anerkendte danske Wagner-skribenter. I tilknytning til tolkningsnøglerne illustrerer disse eksempler, hvad andre på forskellig vis er nået frem til.

Først og fremmest koncentrerer bogen sig om de fire musikdramatiske værker, der alle blev færdiggjort og førsteopført i sidste del af 1800-tallet. Det drejer sig om *Tristan og Isolde* (1865), *Mestersangerne i Nürnberg* (1868), *Nibelungens Ring* (1876) samt *Parsifal* (1882). Denne afgrænsning har den årsag, at de alle ligger efter 1854, hvor Wagner gennem læsning af Schopenhauers hovedværk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Verden som vilje og forestilling) nåede frem til en indsigt, som skulle præge de efterfølgende værker på afgørende vis. Hans tidligere værker *Den Flyvende Hollænder* (1841), *Tannhäuser* (1845) samt *Lohengrin* (1848) er alle stor operakunst, men de efterfølgende værker, som normalt omtales som hans musikdramaer er dér, hvor han for alvor får taget brydetag med de store livsspørgsmål om magt, kærlighed, religion samt også kunstens betydning.

Bogen når i Del III med hensyn til sit bud på den 'egentlige' Wagner frem til, at han synes at have påtaget sig en rolle som en slags 'metafysisk kunst-praktikant' med en mission om gennem sin

musikdramatiske kunst at ville 'teste' det schopenhauerske tankesystem. At det skal give mening at fremføre en sådan opfattelse har nødvendiggjort en række af de forudgående sider i bogen – især siderne med idehistorisk tilsnit – hvilket er tilfældet både i Del I og Del II, hvor henholdsvis Schopenhauer og Nietzsche behandles. Med henvisning til, at Wagner i samspil med Schopenhauer og Nietzsche på forskellig vis siden slutningen af 1800-tallet har præget samfund og kultur, bevirker, at man – med de 'tankegnister' det har givet anledning til – måske ligefrem kan tale om Schopenhauer-Wagner-Nietzsche som et unikt intellektuelt-kunstnerisk spændingsfelt. At ville forholde sig til dette 'felt' bevirkede, at det umiddelbart tunge Schopenhauer-Nietzsche stof måtte belyses og med som en del af bogen for at nå frem til bogens sammenfattende bud på tolkningsnøgler ind i Wagners musikdramatiske værk.

Del I: Schopenhauers betydning for Wagner

Efteråret 1854

Formålet med denne indledende del er ikke på nogen måde at forsøge at give en bare nogenlunde dækkende beskrivelse af Wagner og de mange aktiviteter han havde eller stadig var involveret i på dette tidspunkt af sit liv, men derimod umiddelbart at sætte fokus på den betydning en skelsættende læsning i efteråret 1854 fik for den dengang 41-årige komponist.

På det tidspunkt var Wagner i landflygtighed i Schweiz efter sin medvirken i den mislykkede Dresden-opstand i maj 1849, en af flere revolutionære hændelser i disse år i Europa for opnåelse af borgerlige frihedsrettigheder, som havde en stærk appel til Wagner. En god bekendt, den ligeledes revolutionære og landflygtige digter, Georg Herwegh, gjorde Wagner opmærksom på Arthur Schopenhauers omfattende filosofiværk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Verden som vilje og forestilling). Læsningen af denne bog fik en enorm indflydelse på Wagners værk og verdensopfattelse, hvilket er emnet i det følgende.

En ny begyndelse

Efteråret 1854 med Schopenhauer-læsningen skulle komme til at indvarsle en ny begyndelse for Wagner. På dette tidspunkt kunne Wagner se tilbage på fire ungdomsoperaer: *Die Hochzeit* (1832, ikke færdiggjort), *Die Feen* (1834), *Das Liebesverbot* (1836) samt *Rienzi* (1840) og herudover også de tre operaer, der senere skulle blive betragtet som



Richard Wagner, hvor han er i begyndelsen af fyrrerne, og hvor han i efteråret 1854 stiftede bekendtskab med Arthur Schopenhauers hovedværk *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

de tre første af de kanoniske ti værker, der gjorde sig fortjent til opførelse i Bayreuth, nemlig *Den flyvende Hollænder* (1841), *Tannhäuser* (1845) samt *Lohengrin* (1848).

Librettoen til *Ring* havde optaget ham siden 1848. Den blev påbegyndt med teksten til *Der junge Siegfried*, som senere skulle blive til *Ragnarok*, med i alt tre forudgående musikdramaer i form af *Rhinguldet*, der indleder tetralogien, efterfulgt af *Valkyrien* og *Siegfried*. Hele Ringteksten havde på dette tidspunkt været læst op for vennekredsen, og kompositionen af musikken til *Rhinguldet* var afsluttet samt Valkyrie-musikken påbegyndt. Desuden var det bl.a. blevet til bøgerne *Das Kunstwerk der Zukunft* (Fremtidens kunstværk) fra 1849 og *Oper und Drama* (Opera og drama) fra 1851, hvor teori-tænkningen bag det wagnerske Gesamtkunstwerk (totalkunstværk) var blevet udviklet og som særligt kom til at inspirere kompositionen af *Rhinguldet*. Totalkunstværkets rolle var for Wagner – som det havde været det for teatret i det antikke Grækenland – at sammenknytte musik, teater, bevægelse m.v. til én sammensmeltet totaloplevelse for tilskueren. Med alle disse resultater bag sig ikke nogen ringe kunstnerisk og kreativ præstation af en person i begyndelsen af fyrrerne.

Die Welt als Wille und Vorstellung

Læsningen af Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (WWV) rammer imidlertid den stadig politisk optagede Wagner som et trylleslag. For at forstå hvorfor hans læsning kunne få en så betydende indflydelse på hans musik og verden efter 1854 er det nødvendigt med en introduktion til WWV, som blev færdiggjort af Schopenhauer i 1818 og publiceret i begyndelsen af 1819. På det tidspunkt, hvor Wagner opdager bogen, er der således gået ganske mange år uden, at den har påkaldt sig megen opmærksomhed og faktisk har den kun solgt i et beskedent antal eksemplarer. Der er dog ændringer på vej i den tyske



Arthur Schopenhauer i en alder af 71 – her var han kendt som 'vismanden' fra Frankfurt, hvor han levede de sidste 27 år indtil sin død i 1860. Foto af maleri i Wagners store salon i villa Wahnfried, hvor han havde sit flygel, sit arbejdsbord og reoler med bøger fra gulv til loft.



Schopenhauers hovedværk i Wagners bogreol.

filosofiske tænkning og i kulturlivet i 1840'erne og begyndelsen af 1850'erne, hvilket hjælper med til at øge opmærksomheden om Schopenhauers ideer og tanker. Forståelsen af disse havde bestemt ikke været stor i årene umiddelbart efter udgivelsen, hvor især Hegel havde været dominerende.

WWV er Arthur Schopenhauers hovedværk. Efter publiceringen forsøgte filosofen sig som universitetsforelæser i Berlin. Dette lykkedes imidlertid ikke særlig godt, da den herskende universitetsfilosofi var knyttet til Georg Wilhelm Friedrich Hegel og Johann Gottlieb Fichte. Uforståeligt nok havde Schopenhauer bl.a. lagt sine forelæsninger på samme tider som Hegel, hvilket bidrog til, at der kun var meget beskedent fremmøde. Blandt andet dette, men også mismod over ikke at kunne overbevise sig om rigtigheden af Hegels og Fichtes tanker og teorier, hvilket han bestemt ikke forsøger at holde skjult i forordet til WWV, bevirker, at han i 1831 aktualiseret af en kolera-epidemi fraflytter Berlin. Han vælger så efter midlertidigt ophold i Mannheim at trække sig tilbage til, hvad der er beskrevet som et roligt og regelbundet liv i Frankfurt am Main. Her lever han fra 1833 med en fast opdelt dagsrutine frem til sin død i 1860 i en alder af 72. Muliggjort af en arv kan han igennem disse mange år koncentrere sig om at supplere og udbygge tankerne i WWV.

Ikke mindst bør her nævnes, at han efter grundig overvejelse afviser at redigere og opdatere WWV, men vælger at supplere den i form af et bind II, der udgives i 1844 med en hovedstruktur svarende til det nu oprindelige bind I. Det lykkedes imidlertid også for Schopenhauer at udgive en udvidet tredje udgave bestående af begge bind i 1859, altså året før sin død. I dag består hovedværket således af disse to bind. På dansk findes en oversættelse af bind I fra 2006 af den danske Schopenhauer-kender Søren Fauth. Desuden findes en oversættelse fra 1939 af den danske forfatter Georg Rønberg af uddrag fra bind I foretaget af den tyske nobelpristager i litteratur Thomas Mann, som i øvrigt i forbindelse med en meget velskrevet og interessant

introduktion refererer til Schopenhauers værk som hans 'tankesystem'.

At der er tale om et system til forståelse af ikke mindre end verdens totalitet kan være medvirkende til at forklare, at værket rammer Wagner som et trylleslag. Men det har nok også haft betydning, at musikken som kunstform i dette system ifølge Schopenhauer indtager en helt særlig fornem plads i forhold til de andre kunstformer som digtning, billedkunst m.v.

Hvert bind af WWV er opbygget som fire dele med del 1 og 3 omhandlende verden som Vorstellung (forestilling) og del 2 og 4 verden som Wille (vilje). Ifølge Schopenhauer skal verden grundlæggende forstås ud fra disse to begreber. For at komme ind i tankegangen hos Schopenhauer må man indse, at verden ikke 'bare' er, hvad man umiddelbart kan erfare gennem sanserne. Med udgangspunkt i Kants filosofi er Schopenhauers tese nemlig den, at verden som sådan ikke umiddelbart kan erkendes. Når den observeres, fremtræder den således alene som et fænomen dvs. som en forestilling i den menneskelige bevidsthed. Tingen i sig selv – das Ding an sich, som er Kants udtryk – når os således alene via bevidsthedsformer som tid, rum og kausalitet dvs. som en via sanseapparatet og hjernen transformeret forestilling. Hele del 1 af WWV er viet til denne beskrivelse, mens del 2 nærmere undersøger verden som værende under vedvarende påvirkning af en iboende, oversanselig vilje, der gennemstrømmer alt. Det er dette, der henvises til med en fagfilosofisk term som Schopenhauers viljesmetafysik.

Viljens metafysik

Viljen karakteriseres af Schopenhauer som blind, hvileløs og uden bevidsthed og ved at være på spil ikke bare i den organiske verden på alle niveauer, men også i dens uorganiske former. I del 3 af WWV behandles samspillet mellem forestilling og vilje, hvor den menneskelige fornuft, som optræder alene inden for den forestillede,

fænomenale verden, ses som kommende til kort over for en vilje, som ubønhørligt sætter sig igennem.

For at forstå Schopenhauers argument her skal man indse, at mennesket er både bevidsthed (hjerne) og natur (krop) på samme tid, nemlig med en hjerne i en konkret fysisk krop. En konsekvens heraf er, at mennesket, hvor meget det end stræber, ikke kan være 'herre i eget hus'. Det er en indsigt, som ikke mindst Freud senere skulle tage til sig og udvikle videre.

På denne baggrund er Schopenhauer ofte blevet fortolket som en pessimistisk filosof. Imidlertid finder han det lyspunkt, at fornuften kan 'sættes fri af viljens hoveritjeneste', hvilket kan ske gennem kunstens forskellige former. Schopenhauer ser her som nævnt musikken som værende af ganske særlig betydning, nemlig som den kunstform, der så at sige kommer tættest på en 'viljemæssig kontakt' eller metafysisk indsigt. I sidste og fjerde del af WWV er temaet, hvordan viljen mere permanent kan tøjles gennem menneskelig selverkendelse og i yderste konsekvens gennem en fornægtelse af viljen. At forstå Schopenhauer her til allersidst i WWV voldte i første omgang Wagner en hel del hovedbrud.

I sagens natur er ovenstående oversigt over indholdet og budskabet i WWV helt utilstrækkelig. For de læsere, der har mod på mere, kan henvises til Søren Fauths meget læseværdige *Schopenhauers filosofi – En introduktion* fra 2010. En holdning hos Fauth er, at Schopenhauers tænkning næppe bør ses som en pessimistisk livsfilosofi, som den almindeligvis er blevet bedømt som, men som oplysningsfilosofi af høj karat. Endvidere gør han opmærksom på, at Schopenhauer som ingen anden tænker har øvet indflydelse på moderne europæisk og oversøisk litteratur; udover allerede omtalte Thomas Mann kan nævnes Tolstoj, Joyce, C.S. Lewis og J.L. Borges. Hertil kan også lægges den store betydning han fik for Nietzsche og dennes kritiske filosofi fra sidst i 1800-tallet og for Wittgenstein senere i 1900-tallet

kendt for sin analytiske sprogfilosofi. Men tilbage til Wagner og efteråret 1854 ...

Wagner om Schopenhauer

Læser man i Wagners selvbiografi *Mein Leben* fra 1872, dikteret til hustruen Cosima, får man følgende indtryk af hans første møde med Schopenhauers magnum opus, idet selvbiografien (ligesom de følgende citater, hvor andet ikke er anført) er citeret i min oversættelse:

Som enhver, der er passioneret optaget af livet, søgte jeg først efter konklusionen i det schopenhauerske system; jeg stillede mig helt tilfreds med dets æstetiske side og konstaterede til min overraskelse den betydning navnlig musikken var tillagt. Men så forskrækkede det mig, som det også ville have gjort enhver anden i min situation, at erfare hvad den endelige generelle konklusion moralsk set bød på. Her består nemlig den eneste sande og endelige forløsning i fuldstændigt at frasige sig og fornægte viljen, som svar på de først nu klart følte individuelle bindinger og begrænsninger, som kommer til syne i opfattelsen af verden og i mødet med den.

Efter nærmere forklaring fra Georg Herwegh, som var Wagners digterven og havde gjort ham opmærksom på Schopenhauers bog, kommer Wagner frem til følgende:

I virkeligheden var det Herwegh, som først med den rette forklaring fik mig beroliget igen. Det er indsigten i den oplevede verdens tomhed, som – mente han – viser og bestemmer alt det tragiske ... Ved at betragte mit Nibelungen-digt opdagede jeg til min forbløffelse, at hvad min teori indtil nu havde hindret mig i at forstå, havde jeg for længst fået betroet i mit eget poetiske arbejde. Nu forstod jeg først endeligt min Wotan og gik noget rystet herover på ny i gang med et nøjere studium af Schopenhauers bog ... I mange år herefter forlod bogen mig aldrig helt, og allerede den følgende sommer var jeg grundigt igennem den for fjerde gang.

På det ubevidste plan har Wagner altså allerede med Wotan-figuren inden læsningen af WWV givet udtryk for en schopenhauersk tankegang. Ikke bare i det videre arbejde med *Ring*, der kommer til en første samlet opførelse hele 22 år senere, men også i *Tristan og Isolde* og i *Mestersangerne i Nürnberg* samt i den sidste af de store musikdramaer *Parsifal* kommer indflydelsen fra WWV-læsningen på forskellig vis til udtryk. I Cosimas dagbøger fra de sidste år af Wagners liv i villa Wahnfried i Bayreuth kan man læse en bemærkning om, at R. (som Cosima omtaler ham) har sagt om Schopenhauer: "Hvordan kan jeg takke ham nok ...".

De følgende afsnit vil på udvalgte steder ud fra de schopenhauerske tanker forsøge at gå lidt dybere i de fire sene musikdramaer i Wagners værk. Der er her forudsat et vist kendskab til det enkelte værks handling og musik.

Ring i et nyt lys

Som nævnt var Wagners situation den, at han arbejdede på *Ring*, da han i 1854-1855 fik læst sig igennem WWV hele fire gange. Og som beskrevet i selvbiografien fik det ham til at se Wotan – overguden i musikdramaet – i et nyt lys. *Ring* som musikdrama havde i den da færdige libretto afsæt i Wagners ønske om bogstaveligt talt at ville revolutionere det samfund, han var vokset op i, kendetegnet, som det var, ved dets mangel på borgerlige rettigheder. De daværende selvstændige tyske kongedømmer Sachsen, Preussen og Bayern var i midten af 1800-tallet, med hvad det betød af usikkerhed for borgerne, i gang med en betydelig økonomisk og industriel udvikling. Hvad Wagner og hans fæller i den litterære bevægelse Junges Deutschland oplevede og ville gøre oprør imod var således, at den enkeltes frihed og muligheder blev undertrykt af en stagnerende samfundsorden og en fremvoksende 'pengemagt'. En basal erkendelse var, at når mennesket er ufrit, bliver kærligheden og den enkeltes livsudfoldelse



Opstanden i Dresden maj 1849, hvor Wagner havde været aktivt involveret og det kun ved et tilfælde lykkedes for ham at undgå arrestation og flygte, var en af de markante hændelser i Wagners liv. De dramatiske begivenheder og baggrunden kom til at sætte sig spor i hans *Nibelungens Ring*.

truet. På denne baggrund blev et afgørende spørgsmål, hvad kunstneren og kunsten så kunne stille op og udrette.

Den centrale konflikt i form af magt over for kærlighed er netop det tema, der introduceres i *Rhinguldet* efter, at Ringens mytiske verden med guder, kæmper, Rhindøtre og nibelunger i form af en langsomt vågnende bevidsthed er vakt til live, hvilket sker gennem det suggestive forspil. Vi er således i en mytisk gudeverden, der tilmed som de tyske kongedømmer har opdelte klasser, hvilket er den allegori Wagner finder relevant for formålet med sit totalkunstværk *Ringen*. Det består af en 'for-aften' (Vorabend) i form af *Rhinguldet* efterfulgt af *Valkyrien*, *Siegfried* og endelig *Ragnarok*, hvor guderne til sidst går til grunde. Med afsæt i Ludwig Feuerbach, den tyske tænker, der næst efter Schopenhauer, øvede størst indflydelse på Wagner, skal vi forstå guderne som projektioner af menneskelige forestillinger. Overguden Wotan, repræsentant for den stagnerende samfundsorden, er derfor tiltænkt et fortjent, grumt endeligt, hvilket skal ske ved den 'frie' helt Siegfried.

Som nævnt betyder Wagners møde med WWV, at han kommer til at se Wotan i et nyt lys. Han er således ikke længere bare et usympatisk magtmenneske på vej mod et fortjent endeligt, men måske snarere en tragisk skikkelse, som skal forstås mindre én-dimensionalt. Og det giver anledning til også at se Siegfried mindre én-dimensionalt. Hermed påvirkes også den dramatiske funktion af Brünnhildefiguren, der jo er tæt knyttet i dramaets handling til både Wotan og Siegfried. Under den schopenhauerske synsvinkel bliver hun faktisk den nøgleperson i *Ring*, der skal forestå den dramatiske afslutning i *Ragnarok*. Wagner overvejede efter læsningen af WWV, om den færdige libretto skulle ændres, men valgte i stedet for justeringer her og der at beholde den uændret. Samtidig kom han med baggrund i WWV frem til, at musikken skulle have en mere fremtrædende funktion i totalkunstværket end den oprindelig var tiltænkt i de teoretiske skrifter publiceret 3-5 år tidligere end mødet med WWV i



Mathilde Wesendonck, her malet som 22-årig, fik stor betydning som Wagners muse bag *Tristan og Isolde*. Hun var gift med industrimagnaten Otto Wesendonck, som var Wagners mæcen.

1854. Musikken til *Rhinguldet* var på det tidspunkt allerede færdigkomponeret i overensstemmelse med disse. Den forblev ligesom teksten uændret, og med sin erkendelse af de nu mere komplekse karakterer i dramaet fandt Wagner, at i den videre komposition måtte kompleksiteten komme til udtryk i musikken. Dette bliver udfordringen i årene 1854 til 1857, hvor musikken til *Valkyrien* og første og anden akt af *Siegfried* komponeres. Året 1857 indvarsler imidlertid en ny skelsættende begivenhed i Wagners liv, som også skal få musikhistorisk konsekvens.

Tristan-akkorden

Wagner har gennem nogle år kendt ægteparret Wesendonck. Otto Wesendonck, som er en velhavende industrimagnat, har støttet Wagner, bl.a. gennem at stille en mindre bolig, beliggende i kort afstand fra ægteparrets egen herskabelige villa i Zürich, til rådighed. Muligvis forstærket af privatøkonomiske og ægteskabelige problemer kaster Wagner sin kærlighed på den kønne og tiltrækkende Mathilde Wesendonck. Eftertiden har vurderet, at Mathilde, sandsynligvis med ægtemanden Ottos medviden, i et vist omfang har gengældt de wagnerske følelser, som vistnok primært er blevet udfoldet gennem ord, blikke og korte møder samt ikke mindst gennem hedt brevskriveri. Wagner skriver til sin senere svigerfar Liszt, at en opera har taget form; den skal handle om stor og sand kærlighed, som indtil nu i hans liv ikke er blevet ham forundt.

Men uden tvivl er han også påvirket af sit nye schopenhauerske livssyn og den heraf opståede usikkerhed omkring det store Ring-projekts færdiggørelse. I hvert fald afbryder han arbejdet med *Ring* og skaber relativt hurtigt *Tristan og Isolde* i perioden 1857 til 1859, som ikke blot er en af hans mest kreative perioder, men også en fase, hvor hans kompositoriske teknik udvikles til perfektion. Verden får her et musikdrama, som er uden sidestykke i musikhistorien både før og efter.



Tristan og Isolde i begyndelsen af anden akt.



Brangäne advarer bekymret mod opdagelse.

Wagner udtrykte selv, at kun middelmådige opførelser af dette værk kunne redde folk fra at blive forrykte! Den wagnerske selvbevidsthed foldes her helt ud. Wagner ville næppe tages bogstaveligt her, men nok bare primært understrege, at her var der noget helt særligt på spil. Og det må siges at have været tilfældet. Verden fik her musik, bl.a. med den berømte Tristan-akkord, som med sin kromatik (kæder af halvtone) var på kanten af det da enerådende tonale dur-mol område, og som rakte frem mod den senere atonale musik. Følgende citat af Bryan Magee kan give et indtryk af Tristan og Isolde-musikken:

Den første akkord i Tristan, kendt simpelthen som Tristan-akkorden, er og bliver den mest berømte akkord i musikhistorien. Den indeholder ikke bare en men to dissonanser, hvormed den hos tilhøreren skaber et dobbelt ønske, pinefuldt som det er i sin intensitet, om opløsning. Den akkord, som musikken så bevæger sig hen mod, opløser en af disse dissonanser, men ikke den anden, hvilket medfører opløsning men alligevel ikke opløsning. Og sådan skrider musikken frem: i hvert et akkord-skift sker en opløsning af noget, men ikke af alt; hver dissonans-akkord opløses på en sådan måde, at en anden bevares eller at der skabes en ny, så det musikalske øre på ethvert tidspunkt kun bliver delvist tilfredsstillet, men på samme tidspunkt fortsat frustreres. Og sådant fortsætter det aftenen igennem. Først på et tidspunkt er al dissonans opløst, og det sker med den sidste akkord i værket ...

Med den schopenhauerske baggrund for Tristan-musikken kan man umiddelbart knytte en sammenhæng mellem de musikalske dissonanskæder og den schopenhauerske vilje.

Kærlighedens væsen

Det basale tema i *Tristan og Isolde* er for Wagner at undersøge kærlighedens væsen ud fra Schopenhauers tanker. Vi befinder os i en mytisk-historisk tid, hvor ridder Tristans og prinsesse Isoldes kærlighed til hinanden er umuliggjort af omstændighederne, hvilket



Den historiske Hans Sachs fra 1500-tallets Nürnberg.



Walther og Eva med Hans Sachs i baggrunden i tredje akt af *Mestersangerne*.

leder dramaet frem til, hvad synes at være en uafvendelig forening af Tristan og Isolde i døden. Handlingen er relativt enkel sammenlignet med Wagners øvrige værker. Musikken er dramaet, som så kan ses som 'illustreret' af det sceniske billede og sangernes ofte minimalistiske gestik.

I *Tristan og Isolde* er kærligheden både sanselig og oversanselig. Vi må her konstatere en forskel i opfattelsen hos Wagner og Schopenhauer, hvor førstnævnte knyttede størst betydning til kærlighedens sanselige aspekt, mens sidstnævnte så det sanselige som en forlængelse af lidelse i denne verden. Wagner overvejede at indlede en dialog med Schopenhauer om dette, men veg tilbage for at forsøge at mødes med den nu verdensberømte filosof. Denne beskedenhed og ærbødighed er helt ukarakteristisk for hans i øvrigt meget dominerende fremtræden og opførsel.

Efter at *Tristan og Isolde* er færdigkomponeret i 1859, efterfølges den af *Mestersangerne i Nürnberg*. Dette værk er komponeret fra 1861 til 1867 og er både musikalsk og dramatisk helt anderledes end *Tristan og Isolde*, men dog også en musikdramatisk udfoldelse af de schopenhauerske tanker. Det har været påpeget, at der muligvis her er en inspiration fra det klassiske græske teater, hvor en tragedie skulle efterfølges af et satyrspil. I *Mestersangerne*, der tidsmæssigt finder sted i 1500-tallet, er kærligheden over for magten – her repræsenteret som mestersangerlaugets ufravigelige regler – igen temaet; denne gang er kærligheden og dens kvaler imidlertid dog ikke med dødelig udgang, men fører frem til, at ridder Walther med overvindelse af et nederlag og afvisning efter første prøvesyngning for lauget alligevel magter at tilkæmpe sig sin Eva efter til sidst at have vundet mestersanger-konkurrencen.

Den schopenhauerske hovedkarakter er her skomager Hans Sachs, som er formand for lauget, der har til formål at værne om reglerne for, hvordan en mestersang skal være, så traditionen ikke brydes.

Kærligheden i *Mestersangerne* har både en komponent af det sanselige og af det medlidende-omsorgsfyldte, også kendt som eros over for agape. Den midaldrende enkemand Sachs har oprindelig haft til hensigt at vinde den unge og attråværdige Eva, hvis hånd er udlovet af hendes far for den bedste mestersang. Den schopenhauerske tankegang gennemsyrrer den resignation Sachs udviser ved imidlertid at afstå fra at deltage i sangerkonkurrencen, hvilket kommer til udtryk i starten af tredje akt gennem den berømte Wahn-monolog, hvor Sachs' fortolkning af og forholden sig til begrebet Wahn (illusion) er beskrevet på følgende måde af Paul Dawson-Bolding:

Endnu mere end i Tristan og Isolde har begrebet 'Wahn', som Wagner opfatter det, i denne opera karakter af Schopenhauers 'Wille' eller vilje. Der er tale om en blind og hovedkulds drivkraft, som på godt og ondt er drivkraften bag alt, hvad der ændrer sig. Wahn tvinger alt levende til at overleve og formere sig. Den kan feje henover enkeltpersoner, samfund og hele nationer og tilskynde til manisk og sadistisk ødelæggelse, men den kan også tilføre den energi, som genererer alt fremskridt. Ukontrolleret er Wahn ligeså ødelæggende som en cyklon; men kanaliseret og styret kan Wahn med sin energi lede til udvikling, opdagelse, ideer og resultater samt kunstnerisk kreativitet. Det vigtige består i at tøjle den, som Sachs finder ud af. Han synes at udvikle ideer hurtigt, men Wahn-monologen er kun delvist om filosofiske ideer. Den åbenbarer også et stort skift i Sachs' identitet; og medfølelse, visdom og resignation bliver nu fremtrædende.

Der er ingen tvivl om, at Wagner så sig selv i Hans Sachs-karakteren. I Mestersanger-musikken er en forskel fra *Tristan og Isolde*, at kromatikkens halvtonetrin er afløst af diatonik, karakteriseret af hel- og halvtonetrin i form af gængse dur- og molskalaer. Første akt indledes med en 'klar og højstemt' C-dur, mens musikken helt skifter karakter i forspillet til tredje akt, som kan siges at intonere Sachs' Wahn-monolog. Man bemærker, at den her til forskel fra musikken i første og anden akt ændrer sig fra et gennemgående lyst, ydre udtryk

til et indre, mørkt udtryk for hjerteskerende resignation, hvorigennem Sachs imidlertid når frem til ny indsigt og afklaring.

Færdiggørelse af Ringen

Efter færdiggørelsen af *Mestersangerne*, som ved førsteopførelsen i München i 1868 blev en umiddelbar succes, fulgte færdiggørelse af *Ring* med førsteopførelser ligeledes i München af *Rhinguldet* i 1869 og *Valkyrien* i 1870. Efter at kong Ludwig II af Bayern i 1864 havde meldt sig med finansiell støtte, var også *Tristan og Isolde* blevet førsteopført i 1865, ligeledes i München, efter at have været færdigkomponeret allerede i 1859.

Wagner var nu kommet over de finansielle problemer med kreditorer, som gennem årene næsten hele tiden havde trængt sig på, ligesom samlivet med Cosima – efter Wagners endelige brud med sin første kone Minna i 1862 – var påbegyndt med bolig i Tribschen ved Vierwaldstättersøen fra 1866. Fra 1869 og årene frem var filosofen Nietzsche en hyppig gæst her. Lange gåture, hvor den mere end tredive år ældre Wagner drøftede drama og filosofi med den unge filologi-professor, kan ses som baggrund for Nietzsches skelsættende bog fra 1872 *Die Geburt der Tragödie* (Tragediens fødsel), som er klart inspireret af Wagners tanker om genfødsel af det antikke græske teater. Efter hele Ringens opførelse i det nybyggede teater på den grønne høj i Bayreuth i 1876 slog venskabet mellem Wagner og Nietzsche imidlertid over i et modsætningsforhold, som ikke mindst kom til fuldt udtryk i forbindelse med Wagners sidste værk *Parsifal*. Ifølge Nietzsche gjorde Wagner sig her skyldig i et knæfald for kristendommen, som han udtrykte det.

Som nævnt tidligere valgte Wagner efter 1854 at fortsætte arbejdet med *Ring* uden at justere hverken den allerede færdige libretto eller den færdigkomponerede musik til *Rhinguldet*. Frem mod 1857 komponerede han videre på værket med musikken til *Valkyrien* og første og anden akt af *Siegfried*. Efter mange års pause kom så den endelige færdiggørelse, som fandt sted fra 1870 til 1874, bestående af



Valkyrieridtet fra den anden opera *Valkyrien* i *Ringen* er et af Wagners allermest kendte stykker musik.



Afslutningen af *Ragnarok*, den fjerde opera i *Ringen*, hvor Brunnhilde rider ind i flammerne efter at ringen er tilbage hos Rhindøtrene med forbandelsen nu ophævet.

musikken til tredje akt af *Siegfried* samt musikken til hele *Ragnarok*. Og hvilken musik. I tredje akt af *Siegfried* og i alle tre akter af *Ragnarok* når det wagnerske musikdrama, hvad man meget vel kan betegne som symfoniske højder. Hvad der måtte restere af løse ender i librettoen, flettes sammen ved brugen af ledemotiver på en måde, som ikke overgås sidenhen. Den betydning, som musikken nu er tillagt, kan måske ses af den måde, hvorpå Wagner vælger at afslutte *Ringens*. Den usikkerhed, han havde været ramt af, som beskrevet tidligere i forbindelse med sin ændrede opfattelse af Ringens nøglefigurer, havde fået ham til at udarbejde hele seks forslag til afslutning, hvoraf to af de mere fremtrædende var, hvad nu kendes som Feuerbach-afslutningen, hvor teksten ender op med kærlighedens sejr over magt og materialisme, samt Schopenhauer-afslutningen med en endegyldig fornægtelse af viljen. Wagner kunne ikke vælge, måske fordi begge temaer ikke pegede på en simpel afrunding. Og dog, på Cosimas råd faldt hans valg på, at alene musikken skulle formidle Brünnhildes hårdt tilkæmpede indsigt og afklaring. Paul Dawson-Bowling beskriver det således:

Musikalsk giver Wagner det sidste ord til 'Brünnhilde's Glorification' [kendt på dansk som forløsningsmotivet] brusende intoneret med alle toogtredive violiner. Hermed slås det fast, at Brünnhilde er den glørværdige heltinde; hun har overvundet alle misforståelser og al ufuldkommenhed, og musikken bekræfter, at hun er et forløsende eksempel til menneskeheden på tilgivelse, generøsitet, medfølelse, altruisme og i sidste ende på sand og ægte kærlighed. I sidste ende var det hende og ikke Siegfried, som frelste verden gennem sin 'vitale gerning' ved at returnere ringen til Rhindøtrene, og det er hendes tema, 'the Glorification of Brünnhilde', der bringer Ringen til sin afslutning. Måske en konklusion i sidste ende kommer meget tæt på den ide, som tidligere er blevet knyttet til dette tema med betegnelsen 'The Redemption of the World by Love'.



Parsifal i anden akt af *Parsifal*, hvor han er ankommet til Klingsors trolddomsslot og bliver modtaget af blomsterpigerne.



En kunstnerisk opfattelse af gralen fra Prado Museet i Madrid.

Med forløsningsmotivet toner musikken ud. Man aner i musikken, at *Ring* nok ikke alligevel ender, men at den kan tage en ny begyndelse. Da forløsningsmotivet lød første gang i *Valkyrien*, indvarslede det en ny begyndelse knyttet til Siegfried-figuren. Ved udgangen af *Ragnarok* – eller *Götterdämmerung* – er den nye begyndelse helt åben. Man skal bemærke, at det tyske 'Dämmerung' kan signalere dels lyset sidst på dagen ved dens afslutning, dels lyset i den tidlige morgenstund. I Kasper Holtens opsætning fra 2006 kan barnet, som pludselig optræder i dramaets kulminerende afslutningsscene, jo netop ses som symbol på en mulig ny begyndelse.

Parsifal og den schopenhauerske musik

Parsifal blev Wagners sidste musikdrama og på alle måder meget forskelligt fra de foregående. Gennem mange år havde han haft skitser liggende til det samtidig med, at han overvejede et buddhistisk inspireret værk, *Die Sieger* (De sejrende). Dette valgte han dog at opgive, da han kom til den opfattelse, at hvad han ville sige her kunne udtrykkes i *Parsifal*. Hvad han ville sige i *Parsifal* har imidlertid været omgærdet af megen usikkerhed til forskel fra de øvrige værker, hvor der altid har været nogenlunde enighed om handlingen på scenen.

Det dramatiske højdepunkt i *Parsifal* indtræder i anden akt, hvor Parsifal efter at have rejst rundt i nogle år kommer til Klingsors trolddomsslot. Her fristes han af blomsterpigerne og i særdeleshed af Kundry, som efter at have været introduceret i første akt som et mere eller mindre umælende væsen iklædt pjalter nu optræder som en forførende kvindeskikkelse. Ledsaget af den indfølelse og sanselige kromatiske musik byder hun sig til, men Parsifal afslår hendes tilnærmelser. Hos Parsifal udløser Kundrys kys nemlig erindringen om Amfortas' sår, hvilket fører til en pludselig erkendelse gennem *med-liden*. Således bliver den rene tåbe vidende; på tysk udtrykt ved mottoet: "Durch Mitleid wissend, der reine Tor."

Den nyvundne indsigt giver kraft og sætter Parsifal i stand til at gribe Klingsors spyd i luften. Klingsors trolddomsslot synker derpå brat i jorden. På et senere tidspunkt kommer Parsifal tilbage til gralsborgen Monsalvat. Gurnemanz møder ham nu på engen en smuk forårmorgen. Det er langfredag, og Gurnemanz fornemmer, at Parsifal nu er en helt anden, end da han som ung besøgte Monsalvat. Den berømte Langfredagsmusik sætter en afklaret, fortryllet stemning, som forbinder natur, menneske og forløsning. Dramaet afsluttes med, at Parsifal nu udfrier Amfortas af hans lidelser ved at gennemføre gralsritualet, hvor gralen i en højtidelig ceremoni afdækkes, og hermed kan Parsifal indtræde som den nye leder af gralsordenen.

Parsifal indeholder mange kristne symboler såsom gral, nadver, det hellige spyd, dåb og Langfredagsmusikken. Det er for mange en indikation af, at *Parsifal* må være et 'overvejende' kristent drama. Når overvejende må medtages i fortolkningen skyldes det, at flere ting i *Parsifal* ikke er i overensstemmelse med kristen tradition og tankegang, eksempelvis figuren Kundry, som optræder genfødt i meget forskellige inkarnationer. Af de to hovedinspirationer bag denne bog hælder Paul Dawson-Bowling mod en kristen fortolkning, hvilket er i overensstemmelse med mange Wagner-forskere, mens Bryan Magee har en stærk argumentation om, at *Parsifal* faktisk fuldt og helt er et schopenhauersk inspireret værk. Med fokus også på al den musik, Wagner har komponeret før *Parsifal*, udtrykker Magee det således:

I al Wagners musik op til dette punkt har der været en umiskendelig hævdelse af vilje, ... hvilket har været vidt og bredt kommenteret og formodentlig er enestående inden for kunsten i sin grad af intensitet. Musikken har et enormt stærkt og selvsikkert 'drive', som synes at feje alt foran sig til side i form af en utrættelig vedholdenhed, der ikke på noget tidspunkt holder op ... Men i Parsifal er denne viljes-hævdelse for første gang i det store og hele fraværende. Vi hører den dog tydeligt i musikken knyttet til den onde

trolldmand Klingsor og i gralsriddernes tøvende opretholdelse af gralsritualet, som er blevet meningsløst, men bortset fra det er det kendte målrettede drive fremad i musikken ikke til stede. I det meste af operaen er musikken så at sige hvilende i sig selv. Parsifal skrider frem på rolig og meget adstadig vis, som om den spontant folder sig ud indefra ... Hvad vi er vidne til her, er forsagelse i form af musik, fornægtelse-af-viljen som musikdrama. Gennem skabelsen af denne musik er det lykkedes for Wagner, i hele sit hidtidige liv den mest viljestærke blandt dødelige, at nå frem til en afklaret holdning.

Den schopenhauerske tanke finder Magee således så at sige sit 'bevis' for i selve musikken. Samtidig fremfører han også, hvilket han finder hører med, at Wagner havde en dyb og vedvarende forståelse af Schopenhauer:

Wagners begejstring for Schopenhauer var ikke forbigående, det var ikke en forfatter, han blev revet med af for så siden at lægge til side, men én han vedvarende og passioneret holdt fast i ... Vi har detaljerede vidneudsagn fra Nietzsche – ikke kun i sig selv en stor filosof, men Schopenhauer-tilhænger gennem mange år, og én, der tilbragte utallige timer med at diskutere Schopenhauer med Wagner – om at Wagner intellektuelt fuldt ud beherskede Schopenhauers filosofi ... Hvad der har givet anledning til forvirring i meget af Wagner-litteraturen gennem de seneste generationer, især i litteraturen om Parsifal, er, at Schopenhauer er forblevet en lukket bog for mange af dem, der har valgt at skrive om emnet.

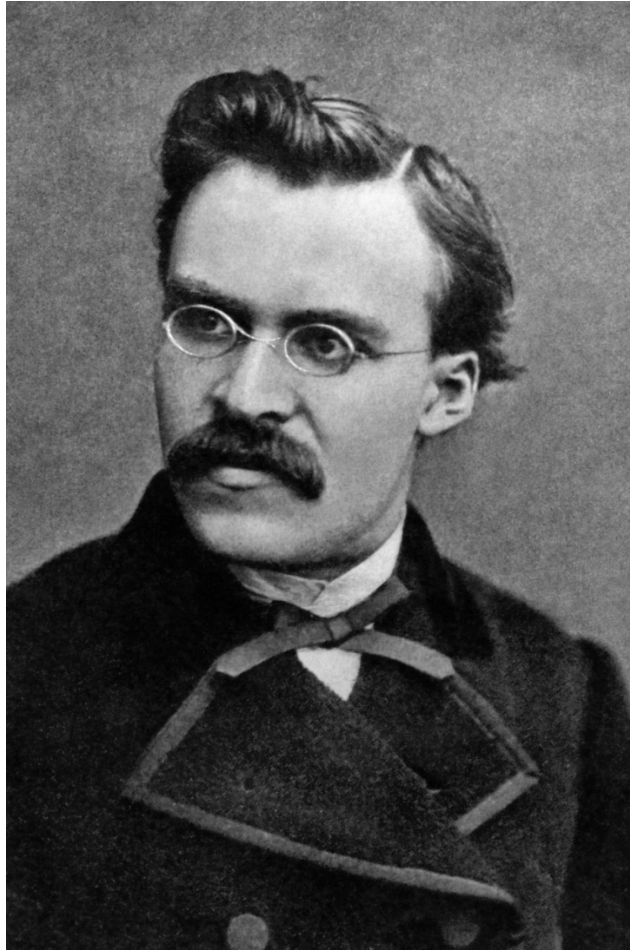
Med baggrund i Paul Dawson-Bowlings og Bryan Magees bøger finder vi således sammenfattende ikke nogen enighed om, hvad Wagners sidste store værk 'egentligt' betyder. Dette tema vil vi vende tilbage til efter behandlingen af Nietzsche i Del II.

Del II: Fra Nietzsche til verdensteater

Som ved behandlingen af Schopenhauer og Wagner er formålet heller ikke i denne følgende Del II om Wagner og Nietzsche at forsøge at dække fænomenet Wagner i dets mange forgreninger inden for kunst, kultur, samfund og politik, men ud fra 'nedslag' i hans liv at belyse og vurdere nogle afgørende hændelser for Wagner-værkets udfoldelse. Et særligt fokus her vil være den strid, som opstod mellem Wagner og Nietzsche, som rejser nogle vigtige spørgsmål: Hvad er kunstens rolle? Hvad er religionens rolle? – Og hvori består en nærmere forståelse af den 'idemæssige slagmark', som især blev gjort tydelig i forbindelse med Wagners sidste værk *Parsifal*? Nietzsches kritik indeholder indsigter og holdninger, der kan hjælpe med til at skærpe den enkeltes personlige oplevelse af Wagners værk. Med henblik netop på den enkeltes personlige oplevelse fremføres til sidst i Del II nogle synspunkter på baggrund af det nutidige wagnerske verdensteater.

Første møde med Nietzsche

Friedrich Nietzsche er født i 1844 i den lille by Röcken i nærheden af Leipzig i en præstefamilie, som senere flyttede til det nærliggende Naumburg efter farens død i 1849. Sin gymnasiale uddannelse fik Nietzsche på den prestigefyldte internatskole Pforta 1858-1862, hvor han var blevet tilbudt en friplads. Herefter studerede han teologi i Bonn, men skiftede i 1865 studium til klassisk filologi. Samme år faldt han i en boghandel ved, hvad han selv beskriver som en tilfældighed, over Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Verden som vilje og forestilling). Læsningen af denne kom på afgørende vis til at



Friedrich Nietzsche (1844-1900) stiftede i 1865 bekendtskab med Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* og mødte Wagner første gang i efteråret 1868, hvor de havde deres første diskussion om Schopenhauer.

præge ham i det næste årti, hvorefter hans selvstændige filosofiske udvikling for alvor tog form. Ved et middagsselskab i november 1868 hos Wagners svoger og søster – veninde til Nietzsches professor Friedrich Ritschls hustru, hvor Nietzsche sammen med parret Ritschl også var blevet indbudt – mødte den 24-årige højt begavede filolog den nu 55-årige Richard Wagner for første gang. Det gjorde et stort indtryk på Nietzsche, hvorom han beretter i et brev allerede dagen efter til vennen Erwin Rohde. Nedenfor er gengivet et uddrag i Preben Lilhavs oversættelse:

Før og efter middagen spillede Wagner, og det alle vigtige steder i Mestersangerne, idet han imiterede alle stemmer og under det hele var meget overgiven. Han er nemlig en fabelagtigt livlig og ildfuld mand, som taler meget hurtigt, er meget vittig og gør et selskab af denne mest private art ganske muntert. Ind imellem havde jeg en længere samtale med ham om Schopenhauer, og du kan begribe, hvilken nydelse det var for mig at høre ham tale med ganske ubeskrivelig varme om ham, hvad han skyldte ham, hvordan han er den eneste filosof, der har erkendt musikkens væsen ...

Til slut, da vi begge skulle til at gå, indbød han mig venligst til, at jeg skulle besøge ham for at dyrke musik og filosofi ...

Wagner boede nu sammen med sin kommende kone Cosima i villaen Tribschen uden for Luzern. Han havde opholdt sig i München i årene 1864 og 1865, men hans forhold til Cosima, datter af Franz Liszt og Marie d'Agoult og siden 1857 lovformeligt gift med den meget anerkendte dirigent og pianist Hans von Bülow, blev set som en skandale, som på alvorlig vis ville kunne inddrage Wagners mæcen Ludwig II. Forholdet var blevet indledt i Berlin i 1863, hvor en da 25-årig Cosima og en 25 år ældre Richard var blevet indtaget i hinanden, hvilket førte til, som beskrevet i selvbiografien *Mein Leben*, at de bogstaveligt talt faldt hinanden om halsen på en karettur. Wagner havde så mødt den kvinde, der skulle blive hans endelige livsledsager og mor til hans børn, nemlig, sandsynligvis, Isolde og Eva samt



Portrættet af Cosima Wagner er malet i 1879, hvor Cosima er 42 år gammel.

Siegfried, der blev født som den sidste i 1869. Skandalens kompleksitet fremgår bl.a. af, at Hans von Bülow var tæt og entusiastisk knyttet til Wagner og hans musik, men jo helt forståeligt blev ramt af muligvis ikke at være far til den tredje af ægteparrets døtre, Isolde, der blev født i 1865, dvs. efter at forholdet mellem Cosima og Richard var indledt. Efter svære år for både Hans og Cosima blev de skilt i juli 1870, hvorefter Cosima og Richard kunne gifte sig måneden efter. Efter periodevis ophold hos Wagner var Cosima med sine børn rykket mere permanent ind i Tribschen i 1868, og de næste fire år blev blandt de mest lykkelige i Wagners liv. Juledag i 1870 havde Wagner forberedt en fejring af Cosimas fødselsdag med en musikalsk førsteopførelse. Musikere var opstillet i trapperummet op mod Cosimas soveværelse, og det nykomponerede værk blev af Cosima i sin dagbog omtalt som *Tribschener Idyll*. I en senere bearbejdet version kendes det som *Siegfried Idyll*.

Som nævnt indbød Wagner Nietzsche til at besøge ham og familien i Tribschen, og i årene 1869 til 1872, hvor Wagner flytter til Bayreuth i forbindelse med påbegyndelsen af arbejdet med opførelse af sit festspilhus, aflagde Nietzsche i alt 23 besøg med ophold af forskellig varighed. At han blev betragtet som en kær gæst kan man se af, at han også var på juleophold. Han var således også til stede ved førsteopførelsen af *Siegfried Idyll* og boede i et værelse indrettet specielt til ham og omtalt som "tænkerummet". Nietzsche har senere beskrevet denne periode med Tribschen-besøg som en af de lykkeligste også i hans liv. At den kun syv år ældre Cosima også fik stor betydning for ham, kan man se af breve fra den allersidste tid inden hans mentale sammenbrud i januar 1889. I perioden herefter frem til hans død i 1900 er han uvirksom og plejes af søsteren Elisabeth i Weimar i en villa, der siden blev museum for ham. Tribschen-tiden var for Nietzsche påbegyndelsen af en kreativ dannelsesrejse, der varer tyve år og som er enestående i sin art.



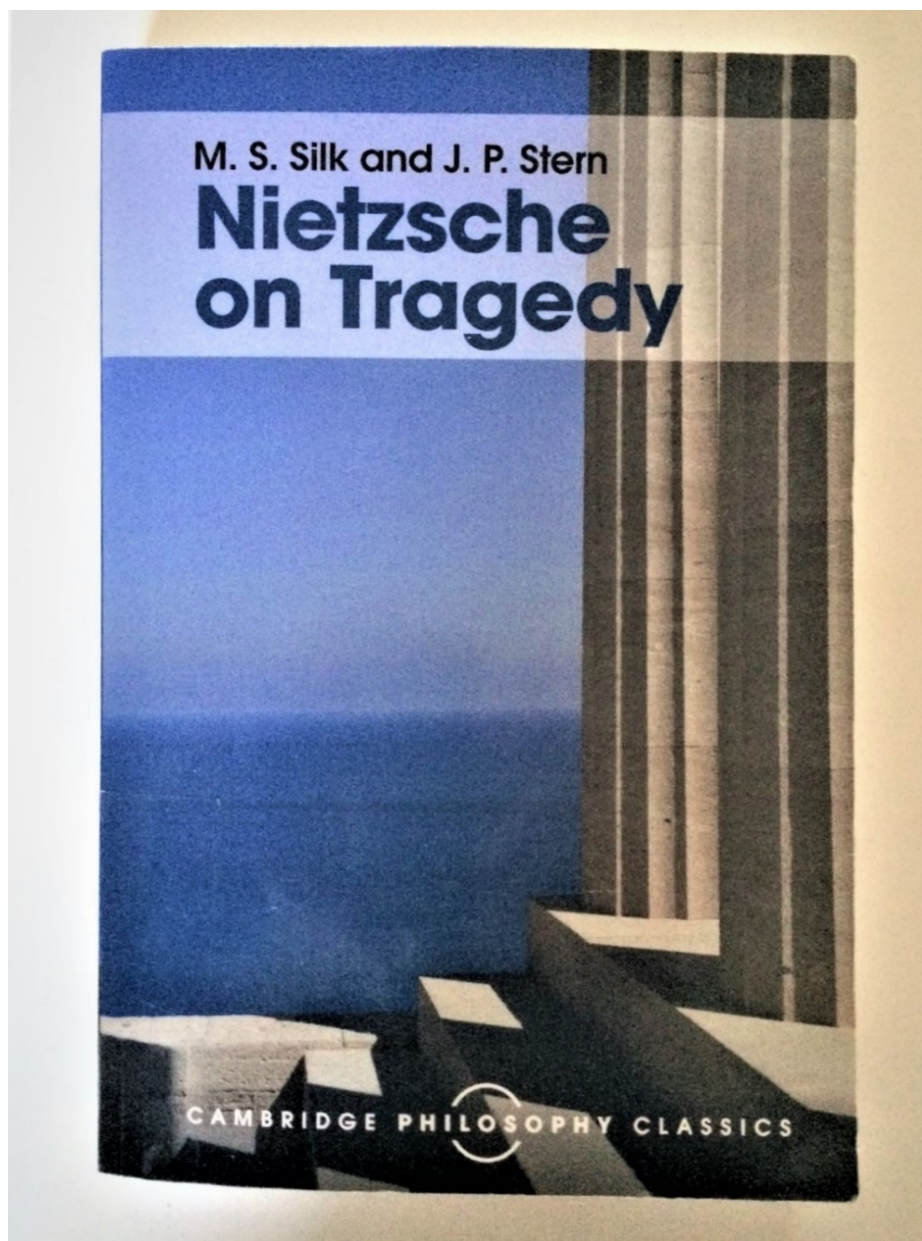
Villa Tribschen uden for Luzern ved Vierwaldstättersøen blev Wagner-parrets bolig i perioden 1868-1872. Efter første besøg i foråret 1869 aflagde Nietzsche dem i alt 23 besøg over tre år.

Nietzsche og Tragediens fødsel

De mange diskussioner mellem Wagner og Nietzsche har været båret af både førstnævntes beundring for det unge superintellekt – nu i stilling siden 1869 i et filologi-professorat i det nærliggende Basel – og sidstnævntes beundring grænsende til ærefrygt for personen bag det wagnerske projekt, som overalt nu blev genstand for stadig større opmærksomhed – ikke mindst på baggrund af de senest tilkomne musikdramaer *Tristan og Isolde* samt *Mestersangerne*. Centralt i den fortløbende Wagner-Nietzsche diskussion var det klassiske græske drama og den klangbund, det ville kunne udgøre for udbredelsen og forståelsen af de wagnerske værker. Et resultat heraf er bogen *Die Geburt der Tragödie* (Tragediens fødsel), som udkommer 1872 med Friedrich Nietzsche som forfatter. Der har imidlertid ikke i eftertiden været tvivl om, at bogen også er stærkt præget af Wagners tanker og ideer kredsende om både den mulige, men også den i hans øjne helt nødvendige genfødsel af den store græske teater-fortid, som nu skulle omkalfatres til en tysk kulturel ramme. Budskabet i bogen er bygget op over begrebsparret Dionysos vs. Apollon, hver med sin særlige rolle i det græske gudeparnas, hvilket vil sige musikken, rusen og det livsbekræftende sat op over for skønheden, indsigten og det livsbeherskende. I Peter Thielsts formulering lyder det således:

I substansen vil værket vise, hvordan tragedien – den antikke tragedie og dens efterkommere – er vokset ud af musikken og ind i tanken, dvs. ud af koret og ind i replikken, og har bevæget sig fra den dionysiske rytme og puls til de apollinske refleksioner og erkendelser. Koret leder tilbage til riten: det religiøse og hellige drama, hvor dansens fællesskab har båret myten frem ... Derfor er koret meget centralt i det tidligste drama ...

Således gennemgår tragediens form fra ca. 530 f.v.t. en udvikling over en periode på knap hundrede år, hvor i Thielsts udlægning balancen skifter mellem kor (musikken) og skuespillere (replikken dvs. ordene). Resultatet heraf er, at musikken bliver af mindre betydning i forhold



Tragediens fødsel, der udkom i begyndelsen af 1872, er et skelsættende værk, der stadig udlægges. Selve bogen er på godt og vel 100 sider, men i værket *Nietzsche on Tragedy* på ikke mindre end 460 sider analyserer og vurderer Silk og Stern det under en række forskellige synsvinkler og påviser bl.a., at Nietzsche bruger den græske tragedie som afsæt for generelle filosofiske spørgsmål, som kommer til at optage ham frem til sit sidste aktive år 1888.

til ordene. Den nye situation beskriver han således:

Det tænksomme og psykologiske fortrænger det emotionelle og kultiske, det individuelle og personlige træder frem i forhold til det fælles ... Balancen mellem antikkens hovedguder, Dionysos og Apollon, løbes således over ende – og langt senere ligger vi og kulturen qua kristendom, rationalisme og oplysningstid, som vi selv har redt. Kun Wagner og hans opera kan, ifølge Nietzsche, genføde den sande tragedie, der kan give livet mening.

Dette er på alle måder det stærke budskab, der fremføres i Nietzsches første værk, og det kan ikke undre, at Wagner var meget begejstret for bogen. Således udtrykker han, at han "aldrig har læst noget skønnere ... Alt er herligt". Med til bogens bedømmelse og udbredelse hører imidlertid også, at de tyske filologer var mindre begejstrede – og enkelte endda stærkt kritiske – med hensyn til Nietzsches beskrivelser og tolkninger af det klassiske græske drama.

Publiceringen af *Tragediens fødsel* udgør, hvad man kan kalde højdepunktet i relationen mellem Wagner og Nietzsche. Det, der imidlertid hænder herefter, skal muligvis ses på baggrund af, at Nietzsche savner et 'intellektuelt frirum' og samtidig nærer et ønske om at være mere og andet end apologet for den nu berømte Wagner. Filologien føles for Nietzsche som værende for traditionel og uden plads til en fri ånd (ein freier Geist) som ham, der også ønsker at give selvstændige bidrag til den samfundsmæssige debat, der pågår i det unge Tyskland under stærk udvikling. Sporene til en fremtidig samfunds- og kulturkritik finder vi lagt i det næstsidste afsnit af bogen, hvor det i Preben Lilhavs oversættelse lyder sådan:

... fra selve fundamentet for al eksistens, fra verdens dionysiske undergrund, må det menneskelige individ kun blive sig bevidst om præcis så meget, som atter kan overvindes af den apollinske forklarelseskraft, og derfor er disse to kunstdrifter tvunget til at udfolde deres kræfter i streng gensidig proportion, efter den evige retfærdigheds lov.



I Tribschen fandtes en vægudsmykning, som var en kopi af Genellis *Dionysos blandt muserne*. Vi ved, at denne udsmykning var udgangspunkt for diskussioner mellem Wagner og Nietzsche om netop det apollinske over for det dionysiske. En ung idealiseret Apollon omgivet af graciøse musen er vist i midten, mens tilstedeværelsen af det dionysiske er repræsenteret af den dæmoniske skikkelse til venstre.

Der er her tale om et for Nietzsches vedkommende næsten profetisk udsagn om, hvad hans videre filosofiske tanker skal dreje sig om, hvilket i første omgang kan tydeliggøres, hvis vi i ovennævnte citat skifter 'kunstdrifter' ud med drifter mere generelt. Særligt i årene i midten af 1880'erne, dvs. i tiden efter Wagners død i 1883, indgår den af ham formulerede dionysiske tænkning i alle dens forgreninger som en stadig stærkere, psykologiserende komponent i hans værker.

Nietzsche gør sig fri af Wagner

Efter 1872 begyndte forholdet mellem Wagner og Nietzsche som antydning at kølnes. Den idylliske tid i Tribschen blev nu afløst af en periode, der for Wagners vedkommende betød et stort fokus på hans festspilprojekt i Bayreuth, hvor grundstenen blev lagt på Wagners 59-års fødselsdag i maj 1872. I den forbindelse nød Nietzsche den ære at sidde med i Mesterens vogn efter festlighederne.

Nietzsche har imidlertid opdaget sider af Wagner, som han er mindre begejstret for og registrerer nøje, hvilken rolle han kan tænkes at blive tildelt fremover i udrulningen af det wagnerske projekt. Og han kommer i tvivl om, hvorvidt denne rolle nu også vil være så fremtrædende og glørværdig, som han selv ser sig som berettiget til. En del af frigørelsen fra Wagner består i, at han tager hul på et ambitiøst publiceringsprojekt, hvor der skal komme ikke mindre end ni værker i en skriftrække om *Unzeitmässige Betrachtungen* (Utidssvarende betragtninger), hvor han, den frie ånd, kan begynde at markere sin selvstændighed. Nummer fire i rækken her er *Richard Wagner i Bayreuth*, som publiceres i forbindelse med festspilhusets indvielse i august 1876 med førsteopførelsen af *Ring*. Denne begivenhed samlede ikke bare et nationalt publikum, men også tilrejsende internationale gæster og notabiliteter; bl.a. var komponisterne Grieg og Tjajkovskij til stede. For Nietzsche var begivenheden imidlertid en blandet fornøjelse, hvilket fremgår af følgende beskrivelse hentet fra Peter Wangs introduktion til hans

oversættelse af kapitlet "Also sprach Hanslick" (Således talte Hanslick) i Manfred Egers bog *Nietzsches Bayreuther Passion*, som vi vender tilbage til lidt senere. Peter Wang skriver:

Historien er i korthed, at Nietzsche ankom til Bayreuth den 23. juli, hvor han overværede prøverne, indtil han den 8. august rejste bort i vrede. Den 12. august vendte han imidlertid tilbage til festspilbyen og forblev der, indtil han den 27. august, dvs. tre dage før festspillene sluttede, definitivt forlod byen og senere indledte sit felttog mod Wagner. Spørgsmålet er nu, hvad der var årsag og hvad der var virkning: Forlod Nietzsche Bayreuth i lede og væmmelse, fordi han allerede forinden havde "gennemskuet" komponisten og havde besluttet sig for et opgør? Eller forlod Nietzsche Bayreuth, fordi han følte sig forbigået og ignoreret, hvorefter han først nu besluttede sig for et opgør? Herom er Wagner-Nietzsche forskerne ikke enige. I sine sene skrifter forsøger Nietzsche at overbevise om, at den første tolkning er korrekt, og denne opfattelse deles af en række prominente Nietzsche-forskere. Men Manfred Eger har påvist, at virkeligheden snarere passer på den anden ...

Efter festspillene i 1876 mødtes Nietzsche kun en enkelt gang mere med Wagner. Situationen er nu den, at Nietzsche afbryder serien om de Utidssvarende betragtninger efter *Richard Wagner i Bayreuth*. Dette skrift fremstår tilsyneladende som en hyldest til Wagner, men indeholder samtidigt en række dobbelttydige formuleringer, som kan læses – og som sikkert også er blevet læst sådan af Wagner-parret – som værende forbehold af forskellig art. Der er således tale om en klar kontrast til den helt uforbeholdne beundring og anerkendelse, som Nietzsche havde udtrykt fire år tidligere i *Tragediens fødsel*. Det sidste møde mellem Wagner og Nietzsche finder sted i Sorrento i efteråret 1876 og synes – efter hvad der er berettet – at have været noget formelt og uden forsøg på forsoning. Wagner informerer her Nietzsche om sine videre planer om *Parsifal*.

Næste udvikling i forholdet indtræffer i januar 1878, hvor Wagner sender Nietzsche librettoen til *Parsifal*. Nietzsche er nu i færd med at

færdiggøre sin første bog i det, der er blevet kendt som hans mellemperiode. Det drejer sig om *Menschliches – Alzumenschliches* (Menneskeligt – Alt for menneskeligt), som indeholder fornærmelser, der er udtrykt i velvalgte, men anonyme aforistiske formuleringer, som imidlertid klart er adresseret til både Richard og Cosima. To eksemplarer af bogen afsendes i maj 1878 til Wagner-parret i Bayreuth. I tiden herefter er situationen mellem dem låst.

Nietzsche som musikkritiker

Nietzsches sene periode frem mod hans mentale sammenbrud i Torino i januar 1889 er særdeles aktiv og produktiv, hvor bl.a. den skelsættende *Also sprach Zarathustra* (Således talte Zarathustra) ser dagens lys i 1886. Sammen med andre skrifter, bl.a. *Götzen-Dämmerung* (Afgudernes tusmørke) og *Anti-Christ* (Antikrist), oplever vi nu en Nietzsche, der som han selv udtrykker det "filosoferer med hammeren". Blandt andet tager han det bekendte opgør med kristendommen i form af at dekretere Guds død. I sammenhængen her er de mest interessante skrifter *Der Fall Wagner* (Tilfældet Wagner) og *Nietzsche contra Wagner*, som han begge forfatter i 1888, og hvori opgøret med Wagner finder sin endelige form og afslutning, bl.a. med formuleringen om at "Wagner er en sygdom".

Specielt interessant i dette endelige opgør med Wagner er, at udover personlige nedrigheder udøver Nietzsche også musikkritik, som af Nietzsche-forskere senere hen er blevet gjort til genstand for nogen beundring. Manfred Egers tidligere nævnte bog, som nu i et uddrag siden 2013 foreligger i dansk oversættelse som *Således talte Hanslick*, viser imidlertid på overbevisende måde, at Nietzsches musikkritik – pænt udtrykt – har ladet sig 'inspirere meget' af anmeldelser skrevet af den dengang kendte musikkritiker Eduard Hanslick, som Nietzsche over årene havde noteret sig og gemt. Denne inspiration holder Nietzsche imidlertid skjult, hvilket gør, at han selv fremtræder som mere musikkyndig end han faktisk er berettiget til.

Det indtryk, der således bliver tilbage er, at Nietzsches musikkritik ikke synes at være helt så original, som man har troet, hvilket gør at denne del af hans produktion bør tillægges mindre betydning.

Både Nietzsche og Wagner var i udstrakt grad inden for henholdsvis filosofi og kunst orienterede mod at skabe en form for syntese, hvilket kreativt set kræver, at der trækkes på både det dionysiske og det apollinske. Der skal imidlertid, som formuleret i *Tragediens fødsel*, være en "nødvendig proportion", og her er Wagner bedre end Nietzsche i stand til at holde balancen. Wagners kunstneriske syntese er *Parsifal*, som med hensyn til Wagners 'forløsningsprojekt' når frem til hans kunstnerisk set definitive behandling af de store spørgsmål i relation til kunst og religion. Nietzsche derimod mistede grebet og balancen i sit filosofiværk foran sammenfatningen af sit planlagte afsluttende storværk *Der Wille zur Macht* (Viljen til magt). Det blev i stedet til hans mentale kollaps i Torino i januar 1889, der bevirkede, at han var formørket og uproduktiv frem til sin død i 1900. Det 'Ja til livet!', som han så som et af de mest betydende resultater af sin filosofi og som han på baggrund af masser af noter, foreløbige udkast og dispositionsskitser ville formulere sammenfattende i sit magnum opus, kom først for dagen i 1901. Her redigerede hans søster bistået af hjælpere de efterladte tekststykker sammen til et resultat, som Nietzsche-forskerne er enige om langt fra er et udtryk for, hvad Nietzsche havde tænkt sig. Værket blev, som det vil være bekendt, misbrugt på det skammeligste af nazisterne, som bl.a. helt fortiede, at Nietzsche – i modsætning til Wagner – var en klar modstander af den antisemitisme, han stødte på overalt i det omgivende samfund.

Det wagnerske værk set som en helhed

I februar 2018 afholdt det amerikanske Wagner Selskab i New York et foredrag, hvor den eminent dygtige pianist og Wagner-kender Jeffrey Swann gennemgik musikken i *Parsifal*. Vægten lagde han på de

forgreninger han kunne spore i dette sidste værk til musikken i de tidligere operaer og musikdramaer. Med stor virtuositet fremdrog han musikalske temaer i *Parsifal*, som han så med stor behændighed og modulation viste som værende beslægtede med de tidligere kompositioner. Disse tidligere værker blev således af Swann demonstreret som leverandører af idemæssige, musikalske 'tonebilleder', der i viderebearbejdet form kom til at indgå i *Parsifal*. Swann nåede til sidst i foredraget frem til, at musikken i *Parsifal* repræsenterer en sublim syntese, hvor mere eller mindre det samlede værk er til stede. Dette genhører af noget tidligere – ofte raffineret og videreudviklet i den seneste komposition – kan danne baggrund for at se den musikalske frembringelse, som Wagner har præsteret, som et samlet værk, hvor *Parsifal* så er det kulminerende resultat. Denne opfattelse af *Parsifal* er også blevet udtrykt mere generelt, og ikke kun hvad angår musikken alene, på følgende måde af Thomas Teilmann Damm i hans meget læseværdige bog *Kærlighedens væsen – Richard Wagners hovedværker*:

Parsifal er på mange måder summen eller koncentratet af Wagners kunst, det gælder kompositorisk, dramaturgisk, digterisk og filosofisk. Wagner var sig helt sikkert værkets særlige status, dets opsummerende, finale karakter, bevidst. I samtaler, breve og teoretiske skrifter forklarer han igen og igen, hvordan det hele hænger sammen, hvordan brikkerne falder på plads i en ubevidst-bevidst konciperet helhed. Resultatet er et slags mytologisk system, hvor forbindelserne trækkes på kryds og tværs, fra værk til værk: Hollænderen bliver først til Amfortas, dernæst til Kundry, Tannhäuser og Tristan er begge Amfortas fra begyndelsen, Venus og Elisabeth vokser sammen til Kundry, Siegfried bliver til Parsifal, Alberich til Klingsor, Wotan til Gurnemanz, rhinguldet til gralen, Venusbjerget til Klingsors tryllehave. Det hele er linjer i det store billede, der nu males op, så ingen længere kan være i tvivl om det endelige motiv: forløsningen.



Foto af franske Judith Gautier i en alder af 35 fra 1880 samt to malerier af hende fem år senere. Som tidligere Mathilde Wesendonck havde været Wagners muse i forbindelse med skabelsen af *Tristan og Isolde*, så blev Judith også en slags muse for skabelsen af *Parsifal*. Imidlertid blev hun ikke den sidste kvinde, der blev genstand for Wagners opmærksomhed. Det blev nemlig tilfældet med engelske Carrie Pringle, som var en af blomsterpigerne i anden akt af *Parsifal* i forbindelse med førsteopførelsen i 1882.

Teilmann Damm giver os på denne måde en guide til de centrale personers udviklingsmæssige relationer. Ikke bare musikalsk, men også dramatisk-tematisk er der således rimelig baggrund for at opleve Wagners tidlige operaer samt de sene musikdramaer (fra og med *Tristan og Isolde* færdigkomponeret i 1859) som mere eller mindre et samlet værk, der bygges op over mange år for endeligt at kulminere med *Parsifal* (færdigkomponeret i 1880).

I det følgende sættes der fokus på, hvorfor *Parsifal* kan ses som en teateroplevelse, der i særlig grad i forbindelse med Wagners musikdramaer har inviteret til nærmere diskussion af, hvad det er Wagner vil formidle.

Parsifal som gådefuld kunstoplevelse

På baggrund af *Parsifal* set som det kulminerende kunstneriske resultat i Wagner-værket er det relevant i denne sammenhæng at søge at forstå, hvorfor det af mange opleves på meget forskellig måde. Dette sidste er fint dokumenteret af Paul Dawson-Bowling i hans bog *The Wagner Experience*, hvor han på interessant vis når frem til, at ingen af disse forskellige måder kan siges at være den mest rigtige. Opfattet således fremstår *Parsifal* mere eller mindre som en gådefuld, kunstnerisk oplevelse, der – såfremt den ikke simpelthen afvises – typisk vil engagere sin tilskuer kreativt med henblik på forståelse og mening. Herved inddrages ikke sjældent emner og problemstillinger, der ligger dybt i den menneskelige bevidsthed og den fælles kulturhistorie.

Et eksempel på et gådefuldt wagnersk 'greb' i tilskueren finder vi i første akt af *Parsifal*, hvor det fra Gurnemanz til Parsifal på deres vej mod Gralsborgen lyder: "Zum Raum wird hier die Zeit" (her bliver tiden til rum). Hvad kan der lægges i ordene i denne tilsyneladende mystiske meddelelse og hvilket formål har den? Om musikken i *Parsifal* er det tidligere beskrevet i Del I, hvordan den vedholdende, viljemæssige drivkraft fra tidligere værker nu er blevet afløst af en

musik, der hviler i sig selv – af Debussy beskrevet som ”oplyst indefra” – og som så måske kan ses som tidløs i en vis forstand. Et forsøg på en tolkning af ordene ovenfor kan bestå i, at der nu med rum og tid forenet, bliver dannet en mere ekspressiv mytologisk ramme, som kan udgøre en basis for en styrket videre fortælling. Som også tidligere beskrevet blev musikken i *Parsifal* af Bryan Magee i hans bog *Wagner and Philosophy* udlagt som Wagners viljes-forsagelse og forløsning i schopenhauersk forstand. Ordene i *Parsifal* peger imidlertid også på som fortælling at blive tillagt en kunstnerisk betydning, dvs. hvad er budskabet? Den mest monstrøse splittelse mellem en forholden sig til henholdsvis ordene og til musikken i *Parsifal* finder vi hos Nietzsche. Trods ordene, som han synes at have fortolket meget definitivt, lykkedes det ham aldrig at slippe fri af musikken.

Nietzsche og den uendelige melodi

Med hensyn til musikken ved vi fra breve fra Nietzsches hånd, at han – efter bruddet med Wagner sikkert mod sin vilje – vedblev med, at være grebet af den. Han havde allerede som ung før sit første møde med Wagner i 1868 oplevet det vi senere vil omtale som sit ’Wagner-øjeblik’, som efter sin engelsksprogede kilde er en fordanskning af ’Wagner moment’. En nøgle til forståelse af Nietzsches forhold til Wagners musik senere hen ligger sandsynligvis i begrebsparrene ’villet overfor ikke-villet’ samt ’bevidst overfor ubevidst’. Nietzsche giver selv et illustrativt billede af sin oplevelse af den wagnerske musik i bogen *Nietzsche contra Wagner* fra hans sidste aktive år 1888, hvor han beskæftiger sig med musikken opfattet som en ’uendelig melodi’. Han udtrykker, at i modsætning til den ’moderne’ musik, som repræsenteret ved Wagner, har den ’gamle’ musik klare opdelinger og rytme: den inviterer til at spadserere og – ja – til at danse, hvorimod lytten til den wagnerske moderne, uendelige melodi kan sammenlignes med at træde ud i havet og blive ført med af vandet og

være uden fodfæste. For det sidste har vi moderne psykologers begreber som 'flow' og 'oceanic feeling'. For Nietzsche var dette at være på den faste grund og at spadser og danse et udtryk for at sige bevidst ja til livet! Det har uden tvivl været forbundet med svære følelser for Nietzsche i hans sene periode at opleve Wagners musik, når han samtidig var sig fuldt bevidst om sine synspunkter i den intellektuelle kamp – ordene – i forbindelse med sit opgør med det wagnerske værk. Stridens kampplads var her ikke mindst *Parsifal*, hvor Wagner efter Nietzsches opfattelse helt entydigt gjorde knæfald for kristendommen, hvilket jo ifølge Nietzsche gør hans kunst "syg". Nietzsche var som følge af sit uafklarede forhold til Wagner i tvivl om sin tilstedeværelse ved førsteopførelsen af *Parsifal* i juli 1882, men afventede - for ikke at sige nok håbede på - en indbydelse, som han imidlertid ikke fik.

Parsifal som kronen på værket

Førsteopførelsen af *Parsifal* i Bayreuth i juli 1882 var på alle måder en stor succes, og dette sidste værk blev af Cosima i hendes dagbog omtalt som kronen på værket for Wagner. Med *Parsifal* var Wagner blevet overbevist om, at der ikke var baggrund for at gå videre med *Die Sieger* (De sejrende), som det i perioder gennem en årrække havde været hans plan. Hvad der skulle have været udtrykt i dette buddhistisk inspirerede værk kom nemlig nu allerede til udtryk i *Parsifal*. Vi kan i øvrigt tage dette som en indikation af, at *Parsifal* ikke var ment som et entydigt udtryk for en kristen orientering, idet medlidenhed, der er essentiel i kristen tankegang, også kan ses som indeholdt i såvel Schopenhauers etik som i buddhisme med sidstnævnte opfattet som en sekulær religion. Den tyske musikforsker og psykolog Ulrike Kienzle har udtrykt det således:

Er Parsifal et kristent musikdrama? Vi er nødt til at svare "nej" til dette spørgsmål, hvis vi ønsker at se Wagners seneste værk som en styrkelse af kirkens dogmer, hvad enten der er tale om den protestantiske eller den katolske

kirke. Vi kan imidlertid svare "ja", hvis vi seriøst tager de sammenflettede udviklinger i middelalderlig og moderne mysticisme som komponenter af den kristne tradition. Wagners mysticisme stammer delvis fra Schopenhauers filosofi og er i denne henseende en mysticisme uden Gud. Således synes Parsifal at spørge om det er muligt at have en eller anden slags religion i en irreligiøs tid ... I sit sidste musikdrama fremlægger Wagner en etik, der omhandler ikke-vold og som går ind for en forsoning mellem menneske og natur. Hans forsøg på at skabe en syntese mellem indisk og kristen trosopfattelse er en del af en inter-religiøs dialog, som stadig finder sted den dag i dag.

Den etik, som Kienzle gør opmærksom på bliver fremlagt af Wagner, har været gjort til genstand for forskellige tolkninger. Som nævnt i forbindelse med den tidligere beskrivelse af *Parsifal* er der Wagnerforskere, som mener, at *Parsifal* er et overvejende kristent musikdrama, eksempelvis Lucy Beckett, mens andre har fundet en overvejende schopenhauersk orientering. Følger vi Kienzle og den analyse, som hun lægger frem i sit kapitel i *A Companion to Wagner's Parsifal*, ledes vi frem mod en forståelse af, at *Parsifal* som Bühnenweihfestspiel (scenisk indvielses-festspiel) er et musikdrama, der som teater peger på det hellige, men som imidlertid ikke er en tilsigtet fremstilling af det hellige med det musikdramatiske teaters virkemidler. Wagner selv udtrykte det således med, at hvad han ville frembringe ikke skulle ses som en bevægelse fra religion til kunst, men fra kunst til religion. I indledningen til sin bog *Religion und Kunst* (Religion og kunst) fra 1880 udtrykker han det således i oversættelse af Thomas Teilmann Damm:

... der, hvor religionen bliver kunstig, bør det være kunsten forbeholdt at redde religionens kerne, idet den opfatter de mytiske symboler, som førstnævnte vil vide at tro som sande i egentlig forstand, efter deres sindbilledlige værdi for at lade deres skjulte, dybe sandhed komme til syne i en ideal fremstilling af samme.

I ovennævnte citat er 'sindbilledlig' den danske direkte oversættelse af det tyske sinnbildlich, men kan også oversættes med 'symbolsk' i stedet for det ældre ikke særligt brugte danske ord. Det fremgår af citatet, at kunsten som symbolformidler har en klar rolle med at formidle indsigter, som ikke ellers kan formidles, dvs. hvad vi kan forstå som indsigt om det mystiske. Om netop det mystiske har sprogfilosoffen Ludwig Wittgenstein (1889-1951) rammende sagt, at "hvorum man ikke kan tale, der må man tie".

Sammenlignet med sprog i almindelighed og de tilknyttede narrativer kan kvaliteten af en formidlingsproces, dvs. 'klar tale', aflæses i den grad af overensstemmelse med hensyn til budskab, som optræder hos forskellige personer i den gruppe, der formidles til. En forskel her til symbolformidlende kunst er, at en sådan overensstemmelse næppe vil optræde her, idet forskellige personer, måske endda forstærket af, hvad vi vil betragte som kunst formidlet med høj kvalitet, vil nå frem til et budskab i kunstværket, som i nogle tilfælde vil være meget forskelligt fra, hvad der er tilfældet hos andre personer. Det er helt denne situation, der gør sig gældende i Dawson-Bowlings *The Wagner Experience* i beskrivelsen af hans erfaringer med tilskuere, som han har haft lejlighed til at tale med efter en Parsifal-opførelse.

I det tidligere citat af Ulrike Kienzle refererer hun netop til, hvad hun kalder Wagners mysticisme. Tidligere blev nævnt et eksempel fra første akt, hvor mysticisme – i positiv betydning – sættes i scene af ordene, at "her bliver tiden til rum" bistået af, at ordene samtidigt 'indsvøbes' i musikken, som udgør den vældige komponent i det wagnerske greb. Lykkes Wagner-fremførelsen med dette over for den enkelte tilskuer, vil tilskueren få en oplevelse, som af mange vil kunne beskrives som både intens og givende, men uden at den enkelte mere præcist eller entydigt vil kunne redegøre for, hvad den 'egentligt' gik ud på.

På denne baggrund synes det ikke rimeligt at se *Parsifal* som et definitivt knæfald for kristendommen, som det blev udtrykt af Nietzsche, men som symbolformidlende kunst om det 'mystiske', som af nogle ifølge Ulrike Kienzle meget vel kan opleves som moderne mysticisme med komponenter af en ikke-kirkelig kristen tro, men som med ligeså god ret af andre kan opleves som en mysticisme uden Gud. Nietzsches klare tale om Wagners knæfald kan næppe ses som berettiget i en sådan grad, som han lader det komme til udtryk i bogen *Der Fall Wagner – Ein Musikanten-Problem* (Tilfældet Wagner – Et musikanthproblem) fra 1888, der som nævnt tidligere omhandler hans endelige opgør med "musikanthproblemet Wagner". En ærligere opfattelse hos ham kom til udtryk i mere private sammenhænge, bl.a. i form af efterladte breve, hvorfra vi ved, at han næppe selv helhjertet har været bag sine egne voldsomme udfald mod Wagner. Der er således her ikke proportion mellem det "dionysisk åbenbarede" og dets "overvindelse med den nødvendige apollinske forklarelseskraft". I sine sidste aktive år forbryder Nietzsche sig imidlertid også mere generelt – men så meget desto mere ulykkeligt – mod sin egen formulerede udgave af den evige retfærdigheds lov, der kræver en afbalancering af det dionysiske over for det apollinske. Et resultat heraf blev som nævnt tidligere, at hans planlagte syntese med *Viljen til magt* ikke blev færdiggjort af ham selv men af andre i en forvansket udgave.

Wagners verdensteater og den enkelte

Fra at være centreret i slutningen af 1800-tallet omkring det festspilhus i Bayreuth, som Wagner opførte til sine egne værker, er dette teater/operahus blevet til et verdensteater. I bogen *Rundt om Ringen – Veje til Wagners verdensteater* fra 1994 beskriver Lars Ole Bonde, hvordan DR-TVs udgave af *Valkyrien* fra begyndelsen af 1980'erne i hans opfattelse kunne ses som det store danske publikums adgangsbillet til Wagners verdensteater. Over de sidste knap 40 år kan

man konstatere, at Wagner og værket er blevet etableret, som et teater hele verden så at sige kan løse billet til gennem til stadighed nye opførelser i operahuse fordelt over mange lande og kontinenter, men også ikke mindst gennem nutidens digitale distribution. Interessen for Wagner og tolkning af værket og dets baggrund i videste forstand synes kun at have været voksende. Søger man på operaopførelser af Wagner på internettet er man vidne til et overvældende globalt udbud.

Der er tale om en udvikling siden de tidlige Bayreuth-dage, som de oprindelige initiativtagere til festspilteatret på den grønne høj, Richard og Cosima, næppe kunne have forestillet sig. Det gælder udbredelsen ud over det daværende Tyskland og de europæiske nabolande, men også den etablerede rolle, som festspillene i dag indtager både nationalt og internationalt i det nuværende Tysklands kulturliv. Næppe forudset af de stålsatte viljer hos initiativtagerne, og her står Cosima bestemt ikke tilbage for sin Richard, hvis værk hun viede sit liv til, er heller ikke den dramatiske udvikling og historie, der ligger bag de årlige Bayreuth-festspil, som vi møder i dag. Efter det ragnarok som Anden Verdenskrig betød – med mørke skygger over ikke mindst Winifred Wagner, som leder af festspillene i Nazi-tiden og med tæt forbindelse til Hitler – blev festspillene efter nedlukning i de seneste krigsår og årene efter genåbnet i 1951. Det skete med opførelsen af *Parsifal* under ledelse af børnebørnene Wieland og Wolfgang. Som motto blev givet: Hier gilt's der Kunst! (her gælder det kunsten!). Med hvad der blev henvist til som Neu-Bayreuth håbede man at kunne genstarte festspillene fri af tradition og ikke mindst af den nære fortid.

En kritik mod festspillene siden Cosimas tid som leder fra 1883 til 1908, hvor sønnen Siegfried tager over frem til 1930 og herefter svigerdatteren Winifred frem til 1944, havde været, at der var tale om opførelser meget præget af de tidlige førsteopførelser. Med Wieland Wagner indtraf imidlertid et nybrud, hvor minimalistisk scenografi og



Festspillene har været afholdt hvert år om sommeren fra sidst i juli til sidst i august siden genstarten i 1951. Billetter efterspørges af publikum fra hele verden, og der har i mange år typisk været en ventetid på 7-9 år for at komme i betragtning til de alt for få billetter. Man kan således se Bayreuth-festspillene som et epicenter for, hvad der af den danske musikkforsker og Wagnerkender Lars Ole Bonde er blevet benævnt Wagners verdensteater.

gestik gjorde sig gældende. Det kommer vi nærmere ind på i bogens Del III, hvor udviklingen i opførelsespraksis beskrives.

Fra 1951 og frem til 1966 var Wieland og Wolfgang sammen om festspilledelsen, som efter Wielands tidlige død som 49-årig i 1966 blev videreført af Wolfgang frem til 2008, dog efter nogens mening med mindre sikker hånd end den nyskabende Wieland, men bestemt med initiativer til at forny festspillene. En stor nyskabelse kom i 1976 med Boulez-Chereaus *Jahrhundert Ring*, hvor en moderniseret, social-realistisk iscenesættelse skabte tumult ved de første festspilopførelser, men som nu må siges at have etableret sig som 'klassisk' efter mindre justeringer før TV-udgaven blev optaget i 1980. Gennem de sidste knap 40 år må man konstatere, at især iscenesættelser karakteriseret ved begrebet regi-teater har gjort sig gældende. I denne betegnelse ligger, at iscenesætteren på afgørende vis sætter et selvopfundet, medskabende præg på opførelsen. Dette gælder især for de opsætninger vi senere vil beskrive som postmodernistiske. Med en lettere omskrivning af Wielands og Wolfgangs motto fra 1951, at Hier gilt's der Kunst! fristes man til at karakterisere i hvert fald en del af disse regi-teater opsætninger med mottoet: Hier gilt alles!

Familiodynamiet Wagner er stadig ved roret, idet festspilledelsen efter Wolfgang i 2008 blev overtaget i fællesskab af to af hans børn, de to halvsøskende Eva og Katharina, med Katharina alene i spidsen siden 2015. Katharina både administrerer og sætter i scene som sin far. Min erfaring efter overværelse af hendes *Mestersangerne* (2008) samt *Tristan og Isolde* (2017) er, at hun til fulde lever op til sin fars udsagn om festspilforestillingerne som udtryk for "Werkstatt Bayreuth". Fint at der eksperimenteres, men måske mindre fint, at disse forestillinger næsten skjuler de budskaber, som musikdramaerne oprindeligt var tiltænkt. Der er selvsagt her tale om en personlig opfattelse.

Som beskrevet af Michael Tanner i hans *Wagner* fra 1997 opleves Wagners musik af nogle som påtrængende – ja ligefrem anmassende

– i såvel positiv som negativ betydning og i en grad som ikke kendes hos andre komponister. Hermed postuleres en værkoplevelse hos Wagner, som er speciel. Hvis negativ, kan den meget vel føre med sig, at Wagner for den pågældende får lov til at ligge og forblive urørt i den betydning, at der ikke er basis for videre at investere ressourcer i form af tid og penge i at lære værket nærmere at kende. Ja, og der er faktisk så meget andet inden for opera og klassisk musik man kan gå ombord i og med et højere umiddelbart udbytte end Wagner i første omgang viste sig at give. Men med lidt tålmodighed, hvis ikke interessen for Wagners musik og værk umiddelbart er til stede, kan den for den enkelte nogle gange komme hen ad vejen; sommetider har der imidlertid med Nietzsche nævnt allerede som et tidligt eksempel været et afgørende første møde – i fordansket udgave et 'Wagner-øjeblik', der som begreb er introduceret af formanden for Wagner Selskabet i Washington DC, J.K. Holman. Han beskriver i *Wagner Moments – A Celebration of Favorite Wagner Experiences* fra 2007 over 100 af sådanne 'Wagner moments' indsamlet gennem interviews og litteratur, som i høj grad dokumenterer, hvor forskelligt det første møde med Wagners værk kan være.

Grundlæggende er indholdet af den enkeltes oplevelse af en forestilling jo det endelige mål i den wagnerske musikdramatik. På baggrund af bogens Del I og Del II vil den afsluttende Del III med udgangspunkt i udviklingen over årene i opførelsespraksis samle trådene med hensyn til bogens hovedbudskab, hvilket sker i form af i alt tre tolkningsnøgler, der kan lede ind i en forståelse af Wagners unikke værk.

Del III: Opførelsespraksis og tolkning

Den uendelige Wagner

Nu afdøde Mogens Bang, det danske Richard Wagner Selskabs stifter i 1994, yndede at sige, at med "Richard Wagner har man aldrig tid nok ...". Hermed sigtede han til, at diskussioner knyttet til fænomenet Wagner ikke nemt erfaringsmæssigt kan afsluttes, idet stadig nye temaer og vinklinger trænger sig på. Dette synspunkt dokumenteres også af, at Wagner er en af de vel mest biograferede kunstnere nogensinde. Alligevel må vi slå os til tåls med, at vi er i den situation, at vi stadig ikke har styr på den 'egentlige' Wagner. Det kan bl.a. indses ved at sammenholde nogle af de senere biografier om Wagner.

I sin biografi *Richard Wagner – A Life in Music* fra 2013, 200-året for Wagners fødsel, skriver den tyske musikforsker Martin Geck i sin introduktion om alle de vanskeligheder, der består i at biografer en kunstner som eksempelvis Wagner. Hvor ser vi personen bag værket? Hvordan er personens karakter? Og hvor og på hvilken måde hænger kunstnerens livshistorie sammen med værkets udfoldelse? Ud fra kloge overvejelser om disse spørgsmål følger bl.a. ti meget informative kapitler, som hver især er knyttet til et af de såkaldt kanoniske værker fra *Den Flyvende Hollænder* til *Parsifal*. Herefter slutter bogen med et overbevisende kapitel om Wagner opfattet som en 'detektiv', der var tidligt på sporet af det følgende århundredes modernisme. Blandt andet August Strindberg synes i sin Wagner-begejstring at have haft blik for dette.

I sin biografi og værk gennemgang, også fra jubilæumsåret 2013, får vi af den engelske læge og Wagner-kender Paul Dawson-Bowling i *The Wagner Experience* en efter min mening ganske overbevisende udlæg-



Cosima og Richard var fra 1870'erne hvad man nok i dag ville omtale som power-parret bag projekt Bayreuth.



Festspilhuset som det tog sig ud i de tidlige år.

ning af personen Wagners livshistorie. Nyt i denne biografi er, at Minna, Wagners første kone, i forhold til tidligere biografier bliver tillagt en betydende rolle med hensyn til baggrunden for komponisten Wagners kvindeskikkelser. Det kan i denne sammenhæng bemærkes, at Nila Parly i sin *Absolut Sang* fra 2007 overbevisende beskriver netop kvinderne i musikdramaerne som de bærende karakterer. Sammenligner vi med Joachim Köhlers biografi *Wagner – The Last Titan* fra 2002 ser vi så her forskelligt fra Dawson-Bowlings opfattelse, at Cosima, Wagners anden kone, er tildelt den afgørende hovedrolle med hensyn til betydning for Wagner – og det på både godt og ondt, måske mest det sidste i Köhlers fremstilling. Både Minna og ikke mindst Cosima har været vigtige, men det gælder imidlertid også en række andre personer, der optræder i Wagners og Wagner-værkets historie.

Vi kan også mere generelt konstatere, at de forskellige biografier på en række områder bidrager med ret forskellige facetter og indsigter til beskrivelsen af fænomenet Wagner, og hermed også til, at usikkerhed fortsat gør sig gældende med hensyn til opfattelsen af Wagner-fænomenet, som det foreligger i dets mange forgreninger og udlægninger inden for kunst, kultur, samfund og politik.

En konsekvens af den 'uendelige Wagner' og manglen på definitive udlægninger af personen og hans værk bidrager selvsagt også til usikkerhed om, hvordan de enkelte Wagner-værker egentlig bør gribes an med hensyn til nyopsætninger og opførelser.

Opførelsespraksis: Traditionel, modernistisk og postmodernistisk

Som *traditionelle opførelser* kan man opfatte opførelser frem til og med 2. Verdenskrig, dvs. en periode på ca. 70 år begyndende med førsteopførelserne af *Ring* i 1876 og af *Parsifal* i 1882. Førsteopførelsen af *Ring* var ganske vist ikke helt så vellykket, som Wagner havde håbet på, men med *Parsifal* seks år senere var Wagner så at sige på alle måder nu blevet 'herre i eget hus' med afgørende

indflydelse på alle områder så som scenografi, lyssætning, personinstruktion mv., der i forskelligt omfang tilsammen udtrykker den tidligste tilgang. En meget interessant beskrivelse af denne opførelsespraksis kan man få fra *Bayreuth: The Early Years*, hvor Robert Hartford har samlet en række beretninger fra sangere og musikere, der har været involveret i opførelserne, samt fra tilskuere, hvor det i flere tilfælde drejer sig om senere meget kendte komponister. Tiden frem herfra kan man læse om i Frederic Spotts' *Bayreuth – A History of the Wagner Festival*, der giver en sammenhængende og levende beskrivelse af Bayreuth Festspillene frem til begyndelsen af 1990'erne. Som beskrevet i Spotts' bog er der i denne periode flere eksempler på, hvordan der eksperimenteres med tempi, stiliseret scenografi, belysning, kostumer mv. Det indtryk, der imidlertid bliver tilbage, er, at der er fastholdt en nogenlunde traditionel opførelsespraksis frem til, hvad der omtales som Neu-Bayreuth, der gør sig gældende fra begyndelsen af 1950'erne.

Fokus i sammenhængen her er primært på Neu-Bayreuth, der som allerede nævnt omhandler tiden fra 1951 og frem. Med hensyn til *modernistiske opførelser* kan man se Neu-Bayreuth opførelser, som blev påbegyndt med Wieland Wagners skelsættende opsætning af *Parsifal* i 1951. Der er her tale om en ny forenklet stil, der så at sige giver plads til en 'psykologiserende' tilgang. Fra 1976 ser vi med Patrice Chereaus opsætning af *Ring* en 'politiserende-socialrealistisk' tilgang. I sidstnævnte er tid og sted flyttet frem, så beklædning er 1800-1900 tallets, og Rhindøtrene holder i lystig leg til på et monumentalt kraftværk, hvor vandet bruser igennem. Som eksempler på modernistiske opførelser kan vi også medtage Heiner Müllers *Tristan og Isolde* fra 1995 samt Wolfgang Wagners *Parsifal* fra 1998. Det, der adskiller de modernistiske opførelser fra de traditionelle, er, at opsætning og opførelse typisk er omsat i en ny kontekst (tid, sted og fokus), men at de fastholder en helhed, som gør en traditionel opførelse af samme værk genkendelig.

Hvad angår næste store nybrud i opsætningspraksis skal vi frem til tiden efter årtusindskiftet, hvor de *postmodernistiske opførelser* for alvor begynder at gøre sig gældende, hvorved skal forstås, at de i sigte kan ses at adskille sig fra de modernistiske, som der redegøres for senere, ud fra værkets grad af genkendelighed. Skal man forenklet forsøge at beskrive den nutidige 'kamp om opførelsespraksis', står slaget mellem publikum over for iscenesættere i form af en mere konventionel opførelsespraksis over for en postmodernistisk; sidstnævnte omtales også sommetider som poststrukturalistisk eller dekonstruktivistisk efter en vigtig inspirationskilde i den franske filosof Jacques Derrida (1930-2004), der igen har en teoribaggrund hos lingvisten og semiotikeren Ferdinand Saussure (1857-1913). I en forenklet fremstilling frakendes tegnsystemer, herunder jo så også et musikdrama set som et tone-ord system, en iboende uforanderlig mening; et kunstværk, som et musikdrama jo er, bliver dermed kendetegnet ved at være bærer af en mening, som er forgængelig og relativ til en ny mening, som det efterfølgende kan 'aftvinges'. Midlet hertil består af dekonstruktion, hvor elementer af værket adskilles og sættes sammen på en ny måde, som så igen kan etablere og kommunikere en ny mening.

Derridas tilgang med anvendelse af såkaldt dekonstruktion har forbindelse også til Freuds psykoanalyse, hvor tanke-associationer flyder ud og ind af bevidstheden og giver anledning til nye forståelses-sammenhænge og hermed til ny mening i tilknytning til en samtidig viderebearbejdning af erindringer. I den postmodernistiske opførelse ophøjes instruktøren psykologisk set fra at være værk-formidler til at være en slags 'sjæle-læge', der som 'dekonstruktør' kan ende op som medskaber af det værk, som nu går over scenen for øjne og ører af et publikum, der i mange tilfælde kan føle sig prisgivet i en usikker 'patient'-rolle.

Et meget velvalgt postmodernistisk eksempel her kan være Frank Castorfs opsætning af *Ringene* i Bayreuth opført i årene 2013-2017.



Scenebillede fra Frank Castorfs opsætning af *Ringen* i Bayreuth 2013.

I denne opsætning er Ring-dramaet omsat til det 20. århundrede, hvor guldet nu er olien, som bliver det magtmæssige omdrejningspunkt. Denne tankegang kan jo godt virke besnærende, men en række af umiddelbart uforståelige indfald såsom krokodiller på Alexander Platz i Berlin, for bare at nævne et enkelt af de mere outrerede, belyser instruktørens ambition om at gøre plads hos tilskueren for nye fortolkninger og indsigter; dette er jo imidlertid også det erklærede mål for den postmodernistiske tilgang, men som det vil være mange bekendt, opfattes det i mange tilfælde af publikum alene som distraktion og scenemæssig støj.

Andre postmodernistiske eksempler kan findes i Bayreuth-opsætningerne af *Parsifal* i 2004 ved Cristoph Schlingensief, i 2008 ved Stefan Herheim og senest i 2016 ved Uwe Eric Laufenberg. På forskellig vis sprænges de rammer, som er 'tilladt' ved en modernistisk tilgang, så værkets genkendelighed sættes afgørende på spil.

I artiklen "Deconstruction and the Modern Bayreuth Festival, Part 1-4" i *The Wagner Journal* giver Edward og Paula Bortnichak en glimrende gennemgang og analyse af den postmodernistiske opførelsespraksis. I en positiv formulering lægger denne en betydelig opgave på den enkelte tilskuer. For nogle tager denne opgave sig imidlertid mere ud som en byrde i form af et 'information-overload', hvor der tilsyneladende *skal* associeres, og det ofte ret voldsomt. Ind imellem høres et måske lidt opgivende modtræk fra publikum om, at man jo bare kan lukke øjnene!

Det kan selvfølgelig ikke sættes på diagram og formel, hvordan en vellykket opsætning skal være. Et rimeligt krav synes imidlertid at kunne formuleres med, at værket ud fra dets hidtidige opførelseshistorik skal kunne udvise 'genkendelige træk'. Det kunne ses som et ganske moderat forlangende med henblik på at imøde-



Kasper Wiltons opsætning af Esbjerg-Ringen er kendetegnet ved en forenklet, naturalistisk tilgang. Scenebilledet viser begyndelsen af *Rhinguldet* fra 2019 med Alberich og Rhindøtrene.

komme et ønske om mere 'Werktreue'. Dybest set er kunst og perception jo imidlertid individuel, og hvad, der kunne udgøre genkendelighed og forståelig tolkning hos den ene, kan jo faktisk mangle helt hos en anden. Med hensyn til Wagners værk udgør den enkeltes hidtidige tilegnelse, der skal danne baggrund for genkendelighed og helt elementært for glæden ved at overvære en opførelse, jo den øjeblikkelige baggrund for, hvad der her og nu er mulighed for at opleve. Min personlige opfattelse er, at en forenklet-naturalistisk tilgang, som den kommer til udtryk i Kasper Wiltons opsættelse af Esbjerg-Ringens *Rhinguldet* i 2019, rummer rigtig mange kvaliteter, som lader værket fremstå på en klar og transparent måde. Modsæt finder jeg, at Katharina Wagners opsætninger af ikke mindst *Mestersangerne i Nürnberg* i Bayreuth i 2008, men også hendes *Tristan og Isolde* i 2017, er eksempler på opsætninger, hvor værket skæmmes af forskellige 'videre'-fortolkninger, som for mig ikke er overbevisende og faktisk dækker for, hvad der kunne have været udtrykt. Hvad angår Kasper Wilton er det interessant at hæfte sig ved, at han i et foredrag i Richard Wagner Selskabet i februar 2018 i forbindelse med sin iscenesættelse af Esbjerg-Ringen udtalte, at "det hele siges i musikken" og at "opsætningen får et fremragende grundlag ved at tage udgangspunkt i Wagners detaljerede regibemærkninger". Her måtte Katharina Wagner gerne have været til stede!

Spændvidden mellem traditionelle og postmodernistiske opførelser gennem de sidste tre årtier kan repræsenteres af The Metropolitan Opera (TMO) i New York over for Bayreuth Festspillene (BF). Uden at det skal blive for skematisk kan man sige, at Det Kongelige Teater i København (DKT) med variation har lagt sig med en opførelsespraksis 'nogenlunde' her imellem. Dette kan eksemplificeres med Kasper Holtens modernistiske (feministisk vinklede) DKT-Ring (2003-2006) over for Otto Schenks traditionelle (naturalistisk tilstræbte) TMO-Ring (1989-2009) og Frank Castorfs

postmodernistiske (associations-krævende) BF-Ring (2013-2017). Medtages her må dog, at Kasper Holtens DKT-Ring med mange selvopfundne påhit i nogen grad hælder i postmodernistisk retning uden dog at nå 'BF-niveau' udtrykt eksempelvis ved Castorfs Ringopsætning. Med dagens righoldige udbud af opera-DVD'er og YouTube-klip er der god mulighed for den Wagner-interesserende til at efterspore alt dette.

Ud fra ovennævnte kan det ikke undre, at der kan herske stor usikkerhed, når man vil nærme sig det 'egentlige' i Wagners værk. I det følgende har jeg formuleret i alt tre tolkningsnøgler, som skal ses som mit personlige bud i denne henseende.

Tolkningsnøgler ind til værket

Den første af disse tre tolkningsnøgler er formuleret som følger:

Tolkningsnøgle I: Wagner som 'metafysisk kunst-praktikant'

Denne nøgle har baggrund i det trylleslag, der rammer Wagner, da han i efteråret 1854 møder Schopenhauers filosofi gennem læsning af dennes hovedværk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Verden som vilje og forestilling – WWV) udgivet i 1819. Essensen af den filosofi, der fremlægges her, er udtrykt i følgende citat af Bryan Magee:

Schopenhauer hævdede, at vi mennesker i den mest bogstavelige forstand er legemliggørelsen af den metafysiske vilje, så at når vi vil noget, ønsker, savner, føler lyst og længes, så er det ikke bare noget vi gør: det er hvad vi er. Og musik ... sagde han, var også en manifestation af den metafysiske vilje, dens hørlige og meningsfulde stemme i verden, som vi erfarer den. Dette betyder, at musikken udtrykker, hvad vi er i os selv i vores inderste væren ...

Dette møde med Schopenhauers tanker fik, som redegjort for i bogens Del I afgørende indflydelse på det videre kunstneriske værk i form af de fire sene musikdramaer, der alle med hensyn til færdiggørelse ligger efter 1854. Vi kan bemærke, at Wagner allerede i sommeren 1845

på et kurophold i Marienbad havde gjort forarbejde til *Lohengrin*, *Mestersangerne* og *Parsifal*. Heraf blev de to sidste musikdramaer påvirket afgørende af Schopenhauer-læsningen.

Hvad der skal hævdes i forbindelse med den første af de tre tolkningsnøgler er, at det Wagner noget prosaisk udtrykt gør i de fire sene musikdramaer er, at han *tester Schopenhauers filosofi af med baggrund i det sceniske, musiske og dramatiske*. I 1854 var han i gang med *Ring*. Librettoen var færdig og *Rhinguldet* færdigkomponeret, så det første resultat af Schopenhauers tanker er, at en ny indsigt falder på plads med hensyn til Ring-karaktererne Wotan, Siegfried og Brünnhilde. Holder Schopenhauers tanker imidlertid også i andre sammenhænge? Er Wagner i forbindelse med sin baggrund og sine kunstneriske virkemidler her i en position, hvor han kan give et bidrag til nye indsigter? Vi ser nu en Wagner, der synes at have fundet en form for *mission med hensyn til sit musikdramatiske projekt*.

Den usikkerhed, som Wagner følte i årene efter 1854, afholdt ham ikke fra at gå i lag med et nyt musikdrama trods det forhold, at det store projekt med *Ring* langt fra var i nærheden af sin afslutning. For gennem en lang periode på 12 år efterlod han, som han udtrykte det "sin Siegfried ude i skoven", hvilket altså vil sige i anden akt af *Siegfried*. To store temaer i *Ring* er magten og kærligheden. Wagner havde imidlertid fundet ud af, at der består en afgørende uenighed mellem Schopenhauer og ham om, hvad kærlighedens væsen består i. Det blev et spørgsmål, som skulle beskæftige ham i årene frem. Med *Tristan og Isolde*, som er komponeret i årene 1857-1859, får vi et værk, hvor Wagner så at sige går på kompromis med Schopenhauer. Kærligheden er ikke 'kun' som Schopenhauer synes at mene en lidelsesforlængende affære, men også en lidenskab, som – med en høj pris at betale for begge involverede – synes at tage sig ud som begges formål med livet. Og det i en grad så døden synes at være en ønsk-



Brünnhilde udvikler sig i Ring-dramaet til efterhånden at blive den centrale figur, der til sidst i *Ragnarok* skal bringe handlingen til afslutning eller muligvis til en ny begyndelse. Illustrationen viser Brünnhilde inden hun med afrevne vinger er blevet berøvet sin status som valkyrie.

værdig tilstand, der kan muliggøre de elskendes forening. I dette første af de sene musikdramaer synes Wagner på en række områder at udtrykke Schopenhauers tanker, men også at erklære sig ikke helt enig i betydningen af eros over for agape. Det svar, som Wagner giver – ikke mindst i den stærkt suggestive musik i anden akt – er, at eros ikke synes at kunne 'dæmmes ind' i den schopenhauerske forestilling om kærlighedens væsen.

De schopenhauerske tanker er også det, der lægges til grund for *Mestersangerne*, som efterfølger *Tristan og Isolde*. Her testes den wagnerske udgave benævnt Wahn (illusion) af som en komponent så at sige af Schopenhauers altfavnende Wille (vilje)-begreb. Det illustreres gennem personen Hans Sachs og den resignation, han ender op med i forhold til Eva, som så kan få sin Walther – endda med hjælp af Hans Sachs. Konteksten socialt set er her ikke 'to-somhed', som i *Tristan og Isolde*, men den 'fler-somhed', der hersker folk imellem i Nürnberg i 1500-tallet. Igen undersøges kærlighedens væsen, men igen også magten i de mellem menneskelige relationer. Spørgsmålet er, hvad der skal styre brydningen mellem det nye og det gamle, hvor det første repræsenteres af den unge Walther, der ikke umiddelbart vil indpasse sig, og hvor det for det sidste gælder om, at traditionen bliver holdt i hævd i form af overholdelse af mesterlaugets regler for den rette udformning af en mestersang.

Efter *Mestersangerne* følger færdiggørelsen af *Ringene*. Denne påbegyndtes jo inden Wagners Schopenhauer år i 1854, og også dette værk influeres af Schopenhauers tanker, hvilket sker ved en belysning af brydetagene mellem kærlighed og magt. Dværge Alberich stjæler guldet og tilraner sig magten på bekostning af kærligheden. Det kræver en næsten overmenneskelig indsats af Brünnhilde for, at hun 14 timer senere – nu med mistet status i form af afrevne valkyrievinger – skal kunne afslutte Ring-dramaet på en nogenlunde rimelig vis, men hvad er svaret til sidst? Vi må formode, at dramaet stadig vil kunne tage en ny begyndelse.

Wagners sidste musikdrama er *Parsifal*, som igen er en afestning af Schopenhauer. Den 'metafysiske kunst-praktikant' skaber nu en ny social kontekst med de mere eller mindre isolerede gralsbrødre i det svært tilgængelige Monsalvat. Kærligheden og magten er stadig store temaer, for ikke at sige spørgsmål, der bliver rejst, men her gælder det nok så meget også religionen over for kunsten. Heller ikke for dette musikdrama gives der nogen entydig tolkningsmulighed fra Wagners side. *Parsifal* forbliver frem til i dag det mest gådefulde af Wagners musikdramaer. Sammen med de øvrige værkers grader af ubestemthed fører det frem til en formodning om, at Wagners svar var, at der ingen afgrænsede, definitive tolkninger var – eller er – til de enkelte dramaer. Måske er det svaret på det samlede værk? Dette er også, hvad man kan aflæse af de mange forskellige værk-tolkninger, som er afspejlet i en mangfoldighed af opsætninger og i opførelses-praksis.

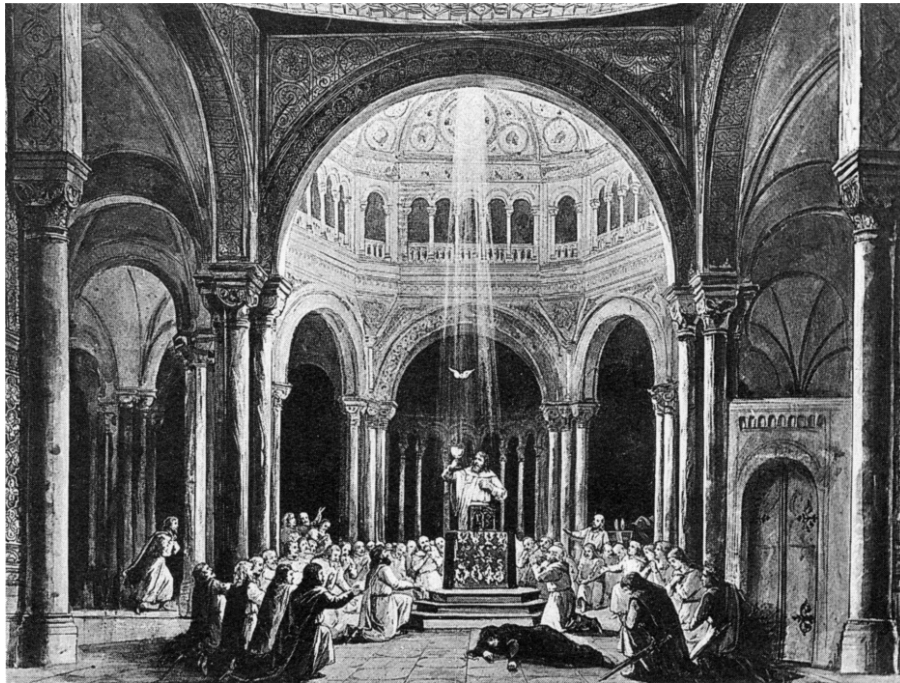
Den anden store filosof, der så at sige omslutter Wagner i tid og sted og som også får en helt afgørende betydning for Wagner er, som beskrevet i Del II, Friedrich Nietzsche, der kommer ind i Wagners liv i 1868. Deres relation kulminerer i 1872, hvor Nietzsche udgiver *Die Geburt der Tragödie* (Tragediens fødsel). Med hensyn til budskabet i denne bog – hjulpet til verden gennem diskussioner mellem intellektet Nietzsche og kunstneren Wagner – erklærer Wagner, at det han har læst her, bevirker, at han aldrig har været lykkeligere. Wagner er nemlig med bistand fra Nietzsche blevet afklaret og bestyrket i ideen om, at det græske tragedietheater bør genopstå i en tysk nutid i form af mytologiske dramaer, hvor de schopenhauerske tanker af Wagner skal testes kunstnerisk af, om de nu også altid holder i de episke sammenhænge, der udtrykkes i de enkelte musikdramaer. Efter 1872 kan man noget prosaisk udtrykt sige, at Wagner bestyrket og afklaret kan gå videre med sit musikdramatiske projekt i rollen som

'metafysisk kunst-praktikant'. I de næste ti år følger førsteopførelser af *Ring* i 1876 og af *Parsifal* i 1882 efter førsteopførelserne af *Tristan og Isolde* i 1865 og *Mestersangerne i Nürnberg* i 1868. Den verdenssucces, som vi i dag kan knytte til denne præstation, skyldtes ikke alene, at Wagner var en eminent komponist, men også, at han besad en række andre kompetencer på meget højt niveau. Det er baggrunden for Tolkingsnøgle II, hvor Wagner beskrives nærmere som multi-Kunstner.

Tolkingsnøgle II: Wagner som 'multi-Kunstner'

Wagner vil som 'multi-Kunstner' – med stort K vel at mærke, idet det på ingen måde 'kun' drejer sig om at underholde et forvænt borgerskab – skabe en teatermæssig imagination, som tilskueren kan spejle sig i. Han vil således i form af projicerede musikdramatiske mentale billeder simulere en 'total'-sammenhæng, der skal give den enkelte mulighed for selviagttagelse og hermed muligvis også for selvindsigt. Herved opstår en mulighed for, at værket kan formidle katharsis dvs. psykisk 'renselse' hos tilskueren, hvis multi-Kunstneren Wagner lykkes med sit forehavende; dette er helt parallelt med formålet i den klassiske græske tragedie.

Det teoretiske bagtæppe for multi-Kunstneren Wagners virke finder vi i hans skrifter fra 1849-1851, herunder *Fremtidens kunstværk* publiceret i 1849, hvori ideen om et 'totalkunstværk' (Gesamtkunstwerk) fremstilles. Tanken er at forene tone, ord og billede, som så indbyrdes kan forstærke en samlet kunstnerisk fremstilling. Wagner indbyder her til en balancegang, som kan ses som værende til stede i *Rhinguldet*, men herefter synes praktikerne Wagner at lægge vægten på musikken, hvilket jo kan hænge sammen med Schopenhauer-læsningen i 1854. Hensigten med tolkningsnøgle II er at betone det kunstneriske 'totaludtryk', som teatermennesket Wagner



Det var vigtigt for Wagner at finde det rigtige sceniske udtryk. Domkirken i Siena blev inspirationen til Gralsborgen i *Parsifal*.



Det var ligeledes vigtigt for Wagner at skabe det rigtige teaterrum, hvilket blev inspireret af amfiteatret i Epidauros.

var i stand til at fremstille ved brugen af et sæt af kompletterende kompetencer. Her tænkes på at understøtte og supplere det kunstneriske udtryk i musikdramaets toner og ord ved en bedst mulig scenisk tilrettelæggelse, hvori indgik også stor omsorg for detaljen. Herigennem ville Wagner formidle værket som et samlet kunstnerisk udtryk med en tilstræbt ønsket virkning.

Hvordan var Wagner så klædt på til denne opgave? Vi ved fra Ernest Newmans omfattende Wagner-biografi, udgivet i fire bind 1933-47, at Wagner var et kæmpe skuespiltalent. Newman går så vidt som til at hævde, at havde Wagner i sine unge år valgt at gå en karrierevej som skuespiller, ville han være blevet en af de fremmeste på den europæiske skuespil-scene. Mange beretninger går i øvrigt på, at han i mimik og gestik kunne fremstille forskellige karakterer på en måde som imponerede og forbløffede de omkringstående, som overværede det. Wagner var således på alle måder et teatermenneske, hvilket også gav sig udtryk i hans optagethed af, hvordan teaterrummet skulle indrettes, ligesom han var stærkt optaget af det scenemæssige med valg af kulisser mv. Som eksempel kan nævnes opsætningen af *Parsifal*, hvor han fandt frem til, at det rigtige scenemæssige udtryk for 1. og 3. akt kunne rammes med et scenebillede inspireret af det indre af den zebrastribede domkirke i Siena, mens 2. akt. skulle have et udtryk og en stemning, som svarede til haven i Villa Rufolo i Ravello. At han personligt også beskæftigede sig med selv scenemæssige detaljer, kan ses af en beretning om, at han under forberedelsen til Ring-opsætningen i 1876 sprang rundt på scenen for at få en mekanisk drage til at fungere rigtigt! Fra Wagner stammer også ideen om, at orkesteret skulle være ude af syne, og at lyset skulle dæmpes under forestillingen. Endvidere skulle publikum sidde, så alles udsyn var tilgodeset gennem en vifte-formation kendt fra det klassiske græske amfiteater i Epidauros, som hermed indgik i hans design af festspilhuset i Bayreuth. Wagner vedblev som teaterpraktiker med at være optaget af, hvordan det sceniske udtryk bedst

muligt kunne formidles til publikum, hvilket vi bl.a. ved fra Cosimas dagbøger. Paul Dawson-Bowling fremhæver, som det fremgår af følgende citat, noget meget væsentligt om den intense publikumsmæssige påvirkning, som teatermennesket Wagner ville opnå:

Wagner gik faktisk mere i dybden end det græske drama med hensyn til at 'sætte sit publikum op' fordi han besad ... en intuitiv forståelse af dybdepsykologi længe før dennes grundlæggende fædre [Freud, Jung m.fl.]. Hans dramaer er gennemtrængt af psykologi og myte ... Wagner så myte som en åbenbaring af mening ...

Opmærksomhed hos den enkelte tilskuer på ovennævnte wagnerske 'greb' og dets hensigt kan efter min opfattelse hjælpe med til også at skærpe opmærksomheden på det eller de iboende budskaber, som Wagner vil åbenbare i det enkelte værk.

Beskrivelsen af Wagner som teatermenneske giver også mulighed for at uddybe relationen Wagner-Nietzsche nærmere. Det er nemlig på området teater i videste forstand, at denne relation udfoldes. Først ser vi nemlig Friedrich Nietzsche i rollen som intellektuel fødselshjælper i forbindelse med tragedie-teatrets genfødsel, hvor alt er godt imellem dem, og senere, hvor der er opstået en afgrundsdyb kløft imellem dem, i rollen som indædt kritiker, hvor teatermennesket Wagner og dennes værk skal nedgøres på alle måder.

Som nævnt tidligere begyndte forholdet mellem Wagner og Nietzsche at kølnes efter 1872, idet Nietzsche er usikker på sin videre rolle i promoveringen af Wagners kunst og endvidere opsat på at frigøre sig fra Wagner og markere sig mere i egen person. Wagner og Nietzsches sidste møde foregik i Sorrento i 1876, hvor Wagner beskrev sine planer med *Parsifal*, hvori Nietzsche så et knæfald for kristendommen, og det blev afsæt for hans angreb på teatermennesket Wagner. I sin bog *Der Fall Wagner* (Tilfældet Wagner) fra sit sidste

aktive år 1888 hedder det – ud over en beskrivelse af ”Wagner som en sygdom” – at han var en Cagliostro. Det var en særdeles hård dom, som jo imidlertid ikke umiddelbart siger folk noget i dag. Vi kan imidlertid forstå kritikkens brod ud fra, at Alessandro Cagliostro var en omvandrende skuespiller og svindler, som i de europæiske byer, han gæstede i sidste del af 1700-tallet, bedrog aristokrati og bedre borgerskab på groveste vis.

Ser man på forholdet Wagner-Nietzsche, kan man lidt skematisk forstå højdepunktet i 1872 med udgivelsen af *Tragediens fødsel* ud fra, at der var tale om et møde mellem meget komplementære personligheder. Wagner var ud over at være en eminent komponist og teatermenneske ikke nogen udpræget intellektuel, mens dette jo netop var tilfældet med Nietzsche, som trods store bestræbelser med klaverkompositioner ikke udmærkede sig i nævneværdig grad på dette eller andre kunstneriske områder.

Bedømmelse af Wagner som ikke-udpræget-intellektuel trods hans mange bøger og artikler skyldes bl.a. dirigenten Hans Richter, som forestod førsteopførelsen af *Ring* i 1876 og som også efter Wagners død i 1883 var Cosima behjælpelig med videreførelsen af festspillene til frem i begyndelsen af 1900-tallet. Richter udtrykte kort og godt, at hvis han kunne bytte alle Wagners skrifter med blot et yderligere partitur fra Mesterens hånd, så ville han foretrække dette. Med til billedet af Wagners mangeartede talent hører dog, at han udgav en række teoretiske skrifter omkring 1850, og senere fulgte andre artikler og pamfletter; der er imidlertid almindelig enighed om, at der her er tale om ofte tungt læselige tekster, som bl.a. tjener til at bære polemiske udfald frem, herunder stærke udtryk for antisemitisme, som den dag i dag stadig bliver knyttet til hans person. Et skrift skal dog fremhæves, nemlig essayet *Beethoven* fra 1870. Wagners store beundring for Beethoven bliver her anledning til hans egen fremstilling af de schopenhauerske tanker i relation til musikken og dens essens. Vi ved, at komponisten Gustav Mahler, hvis symfonier

bærer et tydeligt wagnersk aftryk, var meget optaget af beskrivelserne her. Også set med dagens øjne er der her tale om et meget originalt og tankevækkende essay, som bekræfter Wagners fortsatte store engagement i Schopenhauers filosofi.

Tolkningsnøgle III: 'Ingen ejer Ringen'

Hvor tolkningsnøgle I betoner Wagner som en kunstner med en mission, betoner tolkningsnøgle II de midler i form af de nævnte teatermæssigt-praktiske kompetencer, som han havde til sin rådighed. Tolkningsnøgle III rykker frem i tid og omhandler, hvordan Wagners værk opfattes og tolkes i dag.

I sin artikel "Visions of the Ring" gør Nila Parly opmærksom på, at det er en alvorlig misforståelse at tro, at Wagners partiturer skulle være autonome dvs. selvberørende. Det er ikke tilfældet, da eksempelvis komponisten ikke selv, som Parly nævner, ville kunne synge sit værk på den måde, som det var tænkt. Der er i Parlys formulering i stedet tale om *heteronomi*, hvor komponisten er afhængig af andre: instruktør, dirigent, sangere, scenograf m.fl. Ja, Parly inkluderer også publikum, idet interaktionen scene - tilskuere i hendes opfattelse skal ses som det sted, hvor værket lever og testes, og hvor det umærkeligt kan ændre sin betydning. Ifølge Parly bør moralen af dette være, at man bør modstå ønsket om at 'eje Ringen'; den unddrager sig nemlig at blive forstået fuldt ud.

Der er her et klart tolkningsbudskab: gennem *en anerkendelse af musikdramaernes iboende heteronomi* skal opsætninger og opførelser ikke forsøge at omgå dette, men forholde sig til, hvad det bør betyde for det enkelte værk, den enkelte opsætning, den enkelte forestilling og, ja, for den enkelte tilskuer. En ofte hørt tilskuerbedømmelse, ikke mindst i forbindelse med opsætninger i de seneste årtier, er, at der var tale om 'hype', hvilket på godt nudansk er blevet en kortfattet, men stærkt rammende dom om noget, som er 'uberettiget opmærksomheds-søgende'. Uden at der skal være tale om at fastlægge hype-begrebet

mere definitivt, kan hype optræde i forbindelse med en opera-opsætning, hvor det genkendelige er i udpræget underbalance over for det udforskende. Konflikten og publikumskritikken i forbindelse med tidens forestillinger kan på denne baggrund udtrykkes ganske forenklet ved, at store dele af publikum ofte synes at opleve en ubalance med overvægt af det udforskende, hvor et mindretal, typisk inkluderende en større del af anmelder-korpset, oplever det modsatte. Værket lever altså, som Nila Parly udtrykker det, på ganske forskellig vis, hvad angår interaktionen mellem scenen og tilskuerne, når den enkelte tilskuers ønsker og forventninger inkluderes som en del af heteronomien.

Opsætninger blev tidligere rubriceret som traditionelle over for modernistiske og disse igen over for de postmodernistiske. Med anerkendelse af værkernes heteronomi – og hermed iboende åbenhed og kompleksitet – synes der ikke umiddelbart at være baggrund for at afvise berettigelsen af de postmodernistiske opsætninger, der er groet ud af det såkaldte regi-teater. Vigtigt er dog med hensyn til opførelsespraksis og dens videre udvikling at fastslå, at såvel traditionelle samt modernistiske opsætninger bør fortsætte med at være tilgængelige for et opsøgende operapublikum. Er dette tilfældet, forøges nemlig muligheden for, at den enkelte vil kunne opleve og udvikle 'The Wagner Experience', som Paul Dawson-Bowling har formuleret det i sin bog med samme titel, og som beskriver, hvordan denne 'Wagner-erfaring' over ganske mange år er opnået og har taget form i hans eget tilfælde.

Med en anerkendelse af 'Ingen ejer *Ring*' eller for den sags skyld nogle af de andre dramaer, er der opponeret mod at tilstræbe en udtømmende værk-tolkning. Ligesom 'Wagner-erfaring', som hos den enkelte udvikles gennem større kendskab og fortrolighed og bør anerkendes som en ret individuel ting, således synes det også rimeligt at se wagnersk værk-tolkning som i en vis udstrækning individuelt

bestemt. Når der her bør tages et vist forbehold skyldes det med opbakning hos Dawson-Bowling, at det ikke giver mening at se f.eks. *Parsifal* som et proto-nazistisk projekt, som der kan findes et eksempel på i litteraturen. Dawson-Boulding udtrykker sit synspunkt således:

Den række af tolkninger, som virkelig er seriøse med hensyn til Wagners værker, har sine grænser. Det forekommer således inkonsistent med hensyn til alt, hvad vi ved om Wagner at argumentere, at Parsifal i virkeligheden er et hemmeligt manifest af racemæssig ondskab ...

Tolkningsnøgle III kan efter min opfattelse og i overensstemmelse med Dawson-Bowling ses som et udtryk for en berettiget flertydighed med hensyn til tolkning og udlægning af det wagnerske værk, men ikke som et 'anything goes'-synspunkt, som den postmodernistiske instruktør sommetider synes båret frem af. Hvor går så grænsen for tolkninger, udlægninger og opsætninger? Ja, efter kravet om 'konsistens med hensyn til hvad vi ved om Wagner' er den – indrømmet – flydende, men det væsentlige er, at den eksisterer og jo som sådan også kalder på at blive respekteret.

Ofte omtales musikdramaet som et tone-ord værk. Men hvis 'hvad vi ved om Wagner' også eksempelvis omfatter regi-bemærkninger, som i Wagners tilfælde netop er kvalificerede af hans store multi-Kunstner talent, kunne der måske med fordel henvises til musikdramaet som et tone-ord-regi værk. Det er netop denne tilgang, man kan se, at Kasper Wilton har valgt i forbindelse med den tidligere omtalte Esbjerg-Ring. Måske kunne en genlæsning af Wagners regi-bemærkninger fylde mere hos en ny generation af instruktører og i højere grad end nu danne baggrund for nyopsætninger. Givetvis ville det i publikums øjne repræsentere noget nyt, hvor den postmodernistiske tilgang efter manges opfattelse er gået fejl i form af dens tilsyneladende ubegrænsede relativering med hensyn til tolkninger.

Andre tolkninger af Wagners værk

Med accept af flertydighed i det wagnerske værk er der baggrund for at sætte den schopenhauerske påvirkning, som den er fremstillet i denne bog, op over for andre tolkninger. Som angivet ovenfor i forbindelse med tolkningsnøgle III bør man med henvisning til Nina Parly afstå fra at 'eje *Ring*', men den her anbefalede tolkningsflertydighed er også aktuel i forbindelse med de øvrige musikdramaer, hvor især *Parsifal* skiller sig ud med hensyn til forskellige tolkninger. Med fokus på netop *Parsifal* gives i det følgende på oversigtlig vis nogle opfattelser og tolkninger hos tre udvalgte danske Wagner-kendere og skribenter.

Villy Sørensen

Hos Villy Sørensen ser vi en mening med værket udtrykt ved, at Wagner i sine musikdramaer udvikler helte, der er 'rene' i deres karakter, dvs. ikke indeholder kompromiser, som de findes hos de mere hyppigt forekommende 'mindre rene' karakterer. Ved sidstnævnte har det 'rent menneskelige', som hos Wagner er naturmennesket set som produkt af den schopenhauerske individuation med overlevelse og forplantning indlejret i den enkelte af den metafysiske vilje, jo i det daglige liv nødvendiggjort, at der hen ad vejen må gås på kompromis ikke mindst, når kærlighed og magt bogstaveligt talt er på spil. Kun helte, som eksempelvis Siegfried og Parsifal kan gøre sig fri af viljen, hvormed de kan tjene som forbilleder. Eller i hvert fald af Wagner være tænkt på denne måde. Hos Villy Sørensen lyder det således:

... Wagners ideologiske hovedværker – Kunsten og revolutionen og Religion og kunst, og dermed også henholdsvis Nibelungens Ring og Parsifal – er ... udtryk for ... to modstridende tendenser [forholdet mellem natur og sanselighed over for ånd og ikke-sanselighed]. Hvad Wagner ... reagerede imod var kompromiset, den overfladiske harmoni; hans helt var den,

der helt var sig selv, ved – som Siegfried at være helt sanselig – eller – som Parsifal – ved helt at fornægte sanseligheden.

Man kan læse Sørensen sådan, at både det almindelige menneske og heltene er 'rent menneskelige', men at helten udmærker sig ved trods den schopenhauerske 'påtrykte' individuation i en mere udstrakt grad end det almindelige menneske at kunne være 'helt sig selv', hvad enten dette så indebærer en helhjertet 'satsning' på enten natur og sanselighed eller ånd og ikke-sanselighed. Wagner er således mere positiv end Schopenhauer med hensyn til i hvilken grad viljen kan tøjles.

Henrik Nebelong

Hos Henrik Nebelong ser vi en mening med værket, som kommer til udtryk under en freudiansk synsvinkel; Wagner er således tidligere ude end Freud. Til syne under denne synsvinkel kommer et ydre udtryk, hvor den eros-fri agape-kærlighed kan sættes i scene, men hvor der samtidig ligger en erotisk understrøm gemt under dette udtryk, som kan anes – for ikke at sige kommunikeres – via de begivenheder, der finder sted efterhånden som dramaet skrider frem. Klimaks i *Parsifal* er, at det hellige spyd gløder i gralsskålen. Symboltydning bliver hermed vigtig for den dybere forståelse. Dette udtrykker Nebelong på følgende måde:

I sin dramatik var Wagner først og fremmest symbolist i dette ords videste forstand. De historier, han fortæller os, er parabler: Det er ikke meningen, at de (blot) skal opfattes bogstaveligt. Scenerier, personer, handlinger og selv rekvisitter er hyppigt symbolske. Det er ikke den ydre handling, der tæller, men det 'indre drama', den underliggende mening, der er afgørende, hvis man vil forstå, hvad det er, Wagner kan fortælle os. ... Ofte føler man, at han fortæller os skjulte historier, men at disse ikke uden videre lader sig analysere. De forbliver tvetydige og gådefulde.

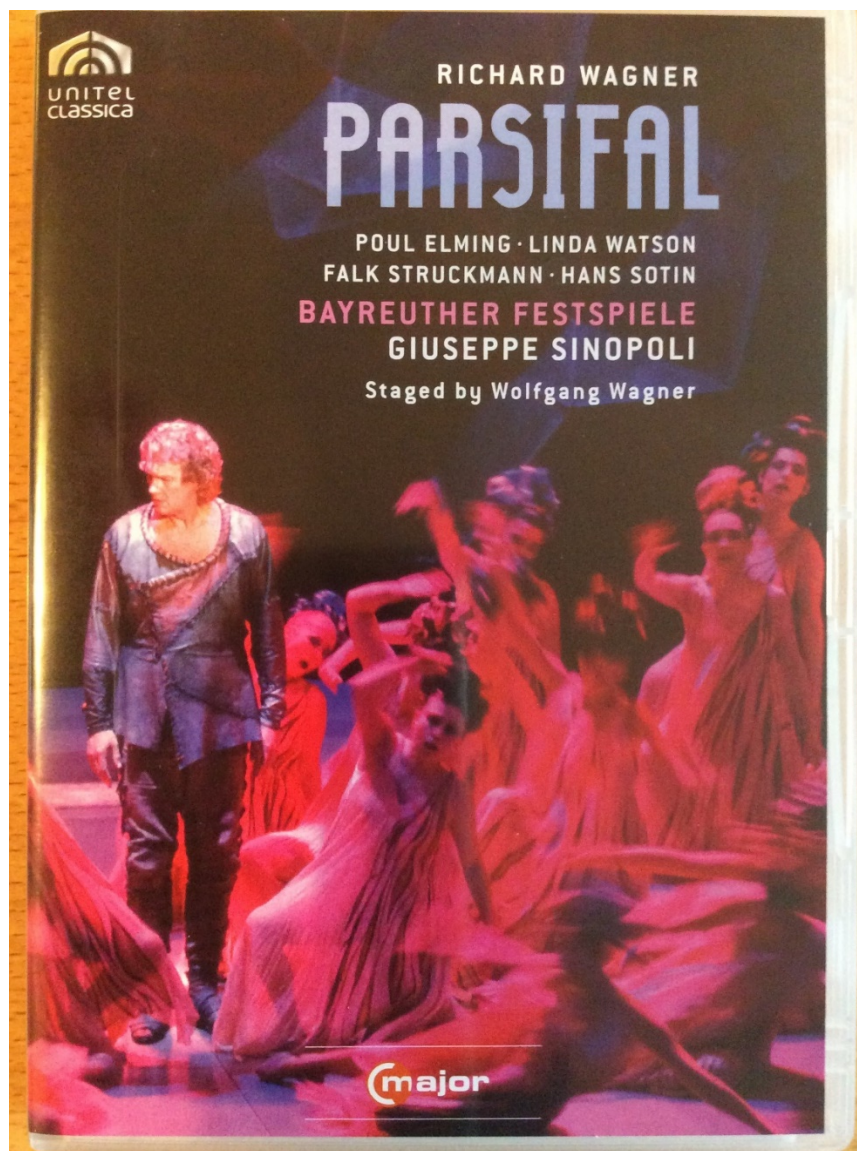
På denne baggrund mener Nebelong, at det bliver muligt at se et vist mønster, som træder frem, hvis alle Wagners dramatiske tekster og ikke blot de ti kanoniske værker sammenstilles. Trods det tvetydige og gådefulde, som beskrevet ovenfor, finder han, at dette mønster kommer til udtryk gennem en wagnersk pro-sex vs. anti-sex dialektik. Han udtrykker det således:

... sex er det altoverskyggende hovedtema i alle Wagners værker. Og her har det for mig at se altid været noget af et mysterium, at Wagner snart skildrer sex som noget helt vidunderligt – og snart som noget lavt og mindreværdigt eller ligefrem destruktivt.

Nebelong postulerer ikke, at hvad han kalder den seksuelle fortolknings-model, kan stå alene, men ser den som et bidrag til andre forsøg på tolkning. Her er der henvist til bl.a. den schopenhauerske, som er i fokus i denne bog, men også til den socialistiske og freudianske tilgang, som vi kender bl.a. fra George Bernard Shaws *The Perfect Wagnerite* og Robert Doningtons *Wagner's Ring and its Symbols*.

Thomas Teilmann Damm

Hos Thomas Teilmann Damm er en forståelse af kærlighedens væsen også helt central med hans belysning af forskellen mellem eros og agape. Her stillede Wagner sig som nævnt tidligere slet ikke tilfreds med Schopenhauers opfattelse, hvor eros og forplantning jo i bund og grund 'kun' forlænger menneskelig lidelse; dette bliver faktisk et løbende tema hos ham til musikdramatisk behandling, der giver anledning til ret forskellige svar. Et af disse er at se kærlighedsdøden som eneste udvej i *Tristan og Isolde*, et andet at Hans Sachs i *Mestersangerne* må tøjle og undertrykke eros, som så sublimeret kan give styrke til hans tagen ansvar for fællesskabets genoprettelse og harmoni. Et tredje svar forekommer i *Parsifal*, som er den endelige iscenesættelse af den schopenhauerske medlidenhedstanke. Et genialt træk hos Wagner er her, at det sker scenisk ved, at Parsifal deler – eller



Wolfgang Wagners opsætning af *Parsifal* i Bayreuth er efter forfatterens opfattelse – baseret på både oplevelse af forestillingen i Bayreuth i 1998 og et senere genhør og gensyn på DVD – et eksempel på en balance mellem det genkendelige og det udforskende. Man kan ikke andet end glæde sig over Poul Elming's fremragende præstation. Det er værd at bemærke, at Wagners regi-bemærkninger er anvendt i stor udstrækning.

faktisk *med*-lider – smerten hos Amfortas, hvilket udløses samtidig med afvisningen af Kundrys kys, hvorved han bliver 'wissend' (vidende). Der finder ingen form for intellektuel argumentation sted, men Parsifals pludselige indsigt er alene et resultat af den erfarede smerte. Teilmann Damm sætter her det store perspektiv på Wagners kunst ved at se denne som en 'resensualisering', der er nødvendig i et stadig mere videnskabs-inficeret samfund, hvor en institution som kirken repræsenteret ved dogmer og liturgi taber betydning. Teilmann Damm udtrykker følgende opfattelse:

Parsifal er ... ingen filosofisk traktat, og kunsten har ret til sine dunkelheder og selvmodsigelser. Opbyggelighed er måske for stort et ord, men i modsætning til, hvad de fleste moderne iscenesættelser finder frem til, er der ... noget opløftende i værkets tredje akt: Jeget vendes bort fra sig selv, ud mod verden og medmennesket. Den sårede heles, ikke ved noget lægemiddel, men ved, at en anden træder ham i møde og bryder selviskhedens, sygdommens og fortvivlelsens lukkede kredsløb. Skrinet, der åbnes, og gralen, der afdækkes, er det moderne, gudløse mysteriespils bud på en religiøs handling: den medlidende kærligheds forløsende gerning.

Ovennævnte tre eksempler på forskellige udlægninger af Wagners værk har tydelige fællestræk, hvad angår påvisning af det gådefulde. Af de tre eksempler fremgår, at det sidste understøtter den Schopenhauer-tolkning, som fremføres i denne bog. Den omtalte flertydighed ved Wagners værk, som fremdraget i forbindelse med tolkningsnøgle III, bevirker, at de alle forekommer tolkningsmæssigt relevante set ud fra deres valgte sigte og udgangspunkt.

Opsummering

I den første tolkningsnøgle blev opmærksomheden henledt på Wagner som 'metafysisk kunst-praktikant'. Hans enorme personlige vilje og enestående talent var selvsagt til stede, før han mødte Schopenhauers tanker i 1854 i en alder af 41; dennes filosofi førte

herefter frem til en mission for Wagner, hvor hans store energi og kunstneriske stræben blev rettet mod at teste det schopenhauerske system af med de virkemidler, han havde til sin rådighed. Det ville være forkert at tro, at Wagner var i en situation, hvor han var overbevist om, at Schopenhauer 'havde ret', og at hans mission så gik ud på at eftervise dette. Wagners kunstneriske mission tog form mere som en i bund og grund 'nysgerrig men forventningsfuld aftestning' end som en 'bevisførelse af rigtigheden' af Arthur Schopenhauers filosofi.

Friedrich Nietzsche har betydning både i relation til tolkningsnøgle I og II. Den opmærksomhed han har fået i litteraturen vier størst opmærksomhed til hans heftige og indædte kritik, som omtalt ovenfor i forbindelse med tolkningsnøgle II. Denne bog vil imidlertid også fremhæve den rolle Nietzsche har i forbindelse med tolkningsnøgle I. En vigtig reference her – på ikke mindre end 460 sider! – udgøres af *Nietzsche on Tragedy* af M.S. Silk og J.P. Stern. Nietzsche fik nemlig betydning for Wagner på en måde, så deres relation ikke blot bør beskrives som en episode, som det kan ses i nogle fremstillinger. Den unge Nietzsche blev fra han var 24 til han var 28 som intellektuel sparringspartner for Wagner den på en måde skæbne-sendte person, som gennem sin komplementære personlighed til kunstneren Wagner, kunne lede til deres i fællesskab formulerede tanker om en nødvendig genrejsning af det klassiske græske drama. Resultatet kom til udtryk i Nietzsches *Tragediens fødsel* fra 1872, som udgør zenit i deres relation. Der er i Wagner-litteraturen redegjort for, at Wagner allerede inden mødet med Nietzsche havde givet udtryk for mange af de tanker, der fremføres i bogen. Imidlertid består en meget vigtig pointe i, at Dionysos-Apollon-tænkingen af det unge superintellekt i bogen udvikles på en måde, så Wagners egne tidligere overvejelser nu foreligger i en fremstilling, der som tidligere nævnt gør Wagner mere end tilfreds for ikke at sige henrykt. Wagners musik kan erstatte det

græske kor ved en genrejsning af det græske drama i form af de wagnerske musikdramaer. Wagner er nu helt parat til projekt Bayreuth.

Udgivelsen af *Tragediens fødsel* blev imidlertid ikke på kort sigt nogen succes for Nietzsche. Dårliche anmeldelser hos filologiske fagfæller var med til at dæmpe de forventninger man havde haft til ham, da han i 1869 var blevet professor i klassisk filologi i Basel i en alder af 24. I et lidt længere perspektiv var der imidlertid skabt et grundlag for den psykologiserende Dionysos-tænkning, som han udviklede senere hen, og som har skabt hans ry som en filosof af afgørende betydning for den moderne verden og kultur. Fra den berømte tyske baryton Dietrich Fischer-Dieskau har vi følgende vurdering af den spire, der med bogen var lagt hos Nietzsche: "Til sin forbløffelse fandt Nietzsche sig selv, og det var først nu, at han indså sine opgaver og muligheder. Hans arbejde er et monument over den uforgængelighed, som sådanne øjeblikke kan rumme ...". Dette er i høj grad med til, at Schopenhauer-Wagner-Nietzsche kan opfattes som et ganske unikt samlet intellektuelt-kunstnerisk spændingsfelt.

I den anden tolkningsnøgle blev vægten lagt på at beskrive Wagner ikke bare som en eminent komponist, men også som en meget kompetent og teater-praktisk 'multi-Kunstner'. Hele spektret af hans talent, der inddrager samtlige aspekter af på alle måder at være et teatermenneske, må anerkendes som afgørende for, at det wagnerske musikdramatiske værk viser sig at kunne lykkes, som det på alle måder blev tilfældet. Wagner var ikke kun tone og ord, men også regi. Hvad det gælder om er at skabe en samlet teatermæssig imagination, som tilskueren kan opleve og spejle sig i. Dette sidste kan ske på baggrund af projicerede musikdramatiske mentale billeder, som simulerer en 'total'-sammenhæng. Her har den enkelte tilskuer mulighed for selviagttagelse og hermed en eventuel dybere selvind-



Wagner vogter med ret alvorlig mine i parken foran Festspilhuset på, at alt fortsat går ordentligt til. Blandt andet skal næste akt intoneres af blæsere fra balkonen så betids, at man kan være på plads inden dørene lukkes.



sigt. Herved er der mulighed for, at værket kan formidle katharsis dvs. psykisk 'renselse' hos tilskueren, hvis multi-Kunstneren Wagner lykkes fuldt ud med sit forehavende; dette er helt parallelt med formålet i den klassiske græske tragedie.

I den tredje tolkningsnøgle blev vægten lagt på det enkelte musikdramas heteronomi, hvor en iboende kompleksitet og åbenhed bevirker, at ingen definitive udlægninger og fortolkninger kan lægges til grund for den enkelte opførelse. Anerkendelse af en sådan heteronomi danner også baggrund for at forstå, at den enkeltes oplevelse af Wagner-forestillinger er en ret individuel ting, ligesom overensstemmelse mellem Wagner-skribenters udlægninger – som mange eksempler i Wagner-litteraturen kan dokumentere – ikke altid kan eller for den sags skyld bør forventes. Hvor de to første tolkningsnøgler i min opfattelse peger på nogle definitive træk hos Wagner til belysning af hans musikdramatiske værk, skal den tredje nøgle ikke forstås så definitivt, at den i generel forstand ligefrem tilskynder til alternative tolkninger og opsætninger. Meningen er alene at understrege, at den definitive udlægning hverken kan eller skal forventes eller for den sags skyld tilstræbes. At tilkende værket og de enkelte musikdramaer en flertydighed med hensyn til tolkning forekommer velberettiget, men kan ikke være tilstrækkelig baggrund for de postmodernistiske opsætninger, som ikke efter Dawson-Bouldings opfattelse synes at være 'konsistente med hensyn til alt hvad vi ved om Wagner'. Min personlige opfattelse hælder i retning af, at værkernes genkendelighed gerne må være den ramme inden for hvilken flertydighed og nyfortolkninger udspiller sig.

Afslutningsvis skal det pointeres, hvordan der optræder en sammenhæng mellem de tre tolkningsnøgler. I tolkningsnøgle I peges der på en intuitiv indsigt hos Wagner, som efter 1854 forstærkes af den 'klangbund' han oplever i det schopenhauerske tankesystem. Denne

intuitive indsigt kombineres med et kunstnerisk og teatermæssigt multi-talent som peget på i tolkningsnøgle II, som åbner op for at skabe og kommunikere kunstnerisk set helstøbte tone-ord-regi værker. Med tolkningsnøgle III peges på resultatet heraf i form af de fire musikdramaer *Tristan og Isolde* (1865), *Mestersangerne i Nürnberg* (1868), *Ringene* (1876) samt endelig som kronen på værket *Parsifal* (1882), hvor det understreges, at åbenheden og kompleksiteten bevirker, at definitive udlægninger og iscenesættelser ikke bør efterstræbes; den flertydighed, der ligger i det enkelte værk kan efter min opfattelse godt tilgodeses uden at værkets genkendelighed sættes på spil. Grundlæggende udgør de fire musikdramaer tilsammen indbyrdes forskellige symbolske og gådefulde svar på de store menneskelige spørgsmål, der er knyttet til kærlighed, magt og religion samt til kunstens betydning. I denne forbindelse kan bemærkes, at de tre tolkningsnøgler ikke er færdige tolkninger, men jo 'kun' nøgler, der kan angive retninger ind i en forståelse af Wagners musikdramatiske værk.

Sammenfattende gælder, at Wagners musikdramaer – formidlet ikke mindst gennem den wagnerske musik – kan give både en unik oplevelse og indsigt i et helt særligt kunstnerisk univers. Efter min opfattelse er det baggrunden for, at fascinationen af hans musikdramatiske værk hos den enkelte til stadighed kan fastholdes og videreudvikles.

Efterskrift

Det skal bemærkes, at bogen bygger videre på mine artikler i Operaens Venners tidsskrift *Ascolta* og Skriftserien *PubliMus* ved redaktør Carl-Erik Kühl. Begge fremgår af den afsluttende liste over anvendt litteratur. Illustrationerne består af egne fotografier fra besøg i Bayreuth samt af internet-downloads, hvor ophavsrettigheder ikke er gjort gældende så vidt, som det har kunnet efterspores. Nedenfor er, hvor oplyst, angivet kunstner og årstal.

Illustration s. 10: Jules Luntenschütz, 1865.

Illustration s. 18: Karl Ferdinand Sohn, 1850.

Illustration s. 20: øverst: Karl von Piloty, ca.1870.

Illustration s. 20: nederst: Karl von Piloty ca.1870.

Illustration s. 26: øverst: John Charles Dollman, 1908.

Illustration s. 26: nederst: Arthur Rackham, 1911.

Illustration s. 28: øverst: Georges Antoine Rochegrosse, 1894.

Illustration s. 28: nederst: Rogelio de Egusquiza, 1893.

Illustration s. 36: Franz von Lenbach, 1879.

Illustration s. 42: Bonaventura Genelli, ca. 1825.

Illustration s. 48: John Singer Sargent, 1885.

Illustration s. 70: Arthur Rackham, 1910.

Afslutningsvis skal lyde en stor tak til Susanne Leleur, Thomas Teilmann Damm, Torben Theilmann samt til Peter Wang for gode bemærkninger og forslag til foreløbige udgaver af mit Wagner-skriveri. Hvad der refter af fejl og unøjagtigheder er mit ansvar. For at gøre teksten mere flydende og læsbar har jeg fravalgt henvisninger og noter. Imidlertid er læsere med bemærkninger og spørgsmål meget velkomne til at sende mig en mail på adressen leleur@webspeed.dk

Virum, marts 2020

Steen Leleur

Litteratur

- Beckett, L. (1981). *Parsifal*. Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, UK.
- Bonde, L.O. (1994). *Rundt om Ringen – Veje til Wagners verdensteater*. Danmarks Radio, Forlaget.
- Bortnichak, E.A. and Bortnichak, P. (2019). Deconstruction and the Modern Bayreuth Festival, Part 1-4, *The Wagner Journal*, Archive-download, maj.
- Carr, J. (2007). *The Wagner Clan*. Faber and Faber, London.
- Cartwright, D.E. (2010). *Schopenhauer: A Biography*. Cambridge University Press, New York.
- Cate, C. (2003). *Friedrich Nietzsche: A Biography*. Pimlico, London.
- Dawson-Bowling, P. (2013). *The Wagner Experience and Its Meaning to Us*. Volume I & II, Old Street Publishing Ltd, London.
- Donington, R. (1974). *Wagner's Ring and its Symbols: The Music and the Myth*. Faber and Faber, London.
- Eger, M. (2013). Således talte Hanslick – kapitel fra *Nietzsches Bayreuther Passion*. Oversættelse og indledning ved Peter Wang. PubliMus – en skriftserie fra Syddansk Musikkonservatorium & Skuespillerskole.
- Fauth, S.R. (2010). *Schopenhauers Filosofi – En Introduktion*. Informations Forlag. København.
- Fischer-Dieskau, D. (1976). *Wagner and Nietzsche*. Translated from the German by Joachim Neugroschel. Sidgwick and Jackson, London.
- Geck, M. (2013). *Richard Wagner – A Life in Music*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Gutman, R.W. (1968). *Richard Wagner – The Man, His Mind, and his Music*. A Harvest Book, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., New York.
- Hartford, R. (1980). *Bayreuth: The Early Years – An account of the Wagner Festival, 1876-1914, as seen by celebrated visitors & participants*. Compiled, edited and introduced by R. Hartford, London Victor Gollancz Ltd.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity*. Blackwell Publishers, Oxford.
- Holman, J.K. (2007). *Wagner Moments – A Celebration of Favorite Wagner Experiences*. Amadeus Press – An Imprint of Hal Leonard Corporation, New York.
- Kienzle, U. (2005). Parsifal and Religion: A Christian Music Drama? i *A Companion to Wagner's Parsifal* redigeret af W. Kinderman og K.R. Syer. Camden House, Rochester, NY.
- Köhler, J. (2004). *Richard Wagner – The Last of the Titans*. Yale University Press, New Haven & London.
- Leleur, S. (2019). Wagner og viljen – Schopenhauers påvirkning af Wagner. Operaens Venners tidsskrift *Ascolta* Nr. 4 & 5, 37. årgang, februar og april.

- Leleur, S. (2020). Ind i Richard Wagners musikdramatiske værk, under udgivelse i Skriftserien *PubliMus* ved redaktør Carl-Erik Kühl.
- Lilhav, P. (2011). *Den unge Nietzsche og Platons Kærlighedstanke*. En tekstmontage til Nietzsches udvikling 1844-1876 fra værker, notesbøger, breve m.m., internet-Akademiet.
- Magee, B. (1997). *The Philosophy of Schopenhauer*. Revised and Enlarged Edition. Clarendon & Oxford University Press, Oxford & New York.
- Magee, B. (2000). *Wagner and Philosophy*. Penguin Books Ltd, London.
- Mann, T. (1939). *Schopenhauers Udødelige Tanker i Udtog ved og med Indledning af Thomas Mann*. Oversat af Georg Rønberg. Martins Forlag, København.
- Nebelong, H. (2008). *Richard Wagner: Liv • Værk • Politik*. Forlaget Vandkunsten, København.
- Nebelong, H. (2013). *Liebesverbot! – Sex og anti-sex I Wagners dramatik*. Forlaget Vandkunsten, København.
- Newman, E. (2014). *The Life of Richard Wagner*. Cambridge University Press, UK.
- Nietzsche, F. (1996). *Tragediens fødsel*. På dansk ved og med forord af Isak Winkel Holm. Gyldendal.
- Nietzsche, F. (2011). *Tilfældet Wagner – Et musikanthistorisk problem*. Oversættelse og indledning ved Peter Thielst. Det lille Forlag, Helsingør.
- Parly, N. (2007). *Absolut Sang – Klang, køn og kvinderoller i Wagners værker*. Multivers Academic, København.
- Parly, N. (2007). Visions of the Ring. *The Wagner Journal*, No. 3, Nov.
- Prideaux, S. (2018). *I Am Dynamite! – A Life of Nietzsche*. Tim Duggan Books, Penguin Random House LLC, New York.
- Safransky, R. (1989). *Schopenhauer and the Wild Years of Philosophy*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Safransky, R. (2001). *Nietzsche – En biografi om hans tænkning*. På dansk ved Jesper Gulddal. Gyldendal.
- Schopenhauer, A. (1958). *The World as Will and Representation*. Volume I & II translated from the German by E.F.J. Payne. Dover Publications, Inc., New York.
- Schopenhauer, A. (2006). *Verden som Vilje og Forestilling*. Første Bind. Oversat af Søren R. Fauth fra tysk efter "Die Welt als Wille und Vorstellung", Arthur Schopenhauers Werke in fünf Bänden. Gyldendal.
- Shaw, G.B. (2018). *The Perfect Wagnerite: A Commentary on the Nibelung's Ring*. Indy Publish, Boston, USA.
- Silk, M.S. and Stern. J.P. (2016). *Nietzsche on Tragedy*. Cambridge Philosophy Classics edition, Cambridge University Press.
- Spotts, F. (1994). *Bayreuth – A History of the Wagner Festival*. Yale University Press, New Haven and London.
- Tanner, M. (1997). *Wagner*. Flamingo – Harper Collins Publishers, London.
- Teilmann Damm, T. (2013). *Kærlighedens væsen – Richard Wagners hovedværker*. Aarhus Universitetsforlag.

- Wagner, N. (2000). *The Wagners – The Dramas of a Musical Dynasty*. Translated by Ewald Osers and Michael Downes. Weidenfeld & Nicolson, London.
- Wang, P. (2019). Tristanakkorden, *Ascolta* Nr. 6, 37. årgang, juni.
- Wagner, R. (1849). *The Art-Work of the Future*. Translated from German by William Ashton Ellis, Wagner Library-download, October 2019.
- Wagner, R. (1870). *Beethoven*. Translated from German by William Ashton Ellis, Wagner Library-download, October 2014.
- Wagner, R. (1911). *Mein Leben*. Zweiter Band, F. Bruckmann. A-G. München.
- Wagner, W. (1994). *Acts – The Autobiography of Wolfgang Wagner*. Translated from the German by John Brownjohn. Weidenfeld & Nicolson, London.