

Richard Wagner i historien

Lidende og stor som det nittende århundrede, hvis fuldendte udtryk Richard Wagners åndelige skikkelse er, står den for mine øjne. Jeg ser den furet af alle århundredets træk, tungt læsset med alle dets drifter, og jeg evner knap at skelne kærligheden til hans værk, et af de i stor stil mest problematiske, mangetydige og fascinerende fænomener i den skabende verden, fra kærligheden til århundredet.

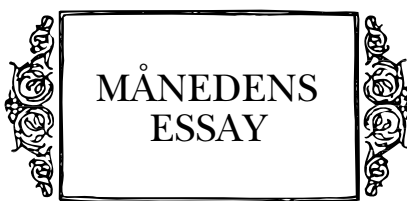
– Thomas Mann i Auditorium Maximus i München, januar 1933.

Når vi studerer de seneste 150 års europæiske selvmord – og dette såvel åndelige som materielle selvmord er en objektiv kendsgerning, men derved også det mest gådefulde og fascinerende fænomen i civilisationernes historie, langt mere pludselig og langt mere gådefuld end f.eks. Romerrigets forfald og fald, der knap blev oplevet af samtiden – når vi studerer dette europæiske selvmord til lyden af Wagners musik, så lærer vi noget nyt om det. Ja vi lærer, er min tese, om det helt centrale i dette selvmord. Om dets årsag og mulighedsbetingelse. Vi lærer om den dybe sammenhæng mellem det store og det små, mellem det privatpsykologiske og det civilisationshistoriske.

Wagners musikdramaer kan for så vidt udmærket betragtes som naturalistiske borgerlige salondramaer klædt i mytologiske gevandter. Det er langt fra tilfældigt, at Freud var meget inspireret af Wagners psykologiske analyser, og at Thomas Mann har argumenteret for et nært slægtskab mellem Ibsen, Balzac og Wagner. Men at Wagner iklæder sine højspændte psykologiske dramaer

mytologiske gevandter er ikke ligegyldigt. Det betyder tværtimod, at man gennem Wagners sublimе kunst kan se sammenhængen mellem på den ene side den mentalitetshistoriske udvikling i pigekammeret og karlekammeret og så på den anden side den helt store civilisationshistoriske udvikling.

Der er på den ene side teoretikere, der har beskæftiget sig med



Wagner som patologisk narcissist. Og det var han – som så langt de fleste moderne kunstnere – ganske givet også. I sig selv er det vel ikke specielt interessant, men det bliver det, når man kan konstatere, at stort set alle 'progressive' mennesker for 100 til 120 år siden identificerede sig med Wagner og fandt deres eget verdenssyn og menneskesyn afspejlet i hans værk. Wagner var mindst lige så betydningsfuld i Tyskland, som Grundtvig og Georg Brandes tilsammen var i Danmark. (Sammenstillingen er ikke tilfældig, thi han var netop en besynderlig sammensmeltning af de to. En ateistisk Grundtvig, men derfor naturligvis også det modsatte af Grundtvig).

Dertil skal så lægges, at før første verdenskrig var Wagner næsten lige så stor i England, Frankrig og USA som i Tyskland og blev spillet næsten lige så meget. Der fandtes tusindvis af Wagnerselska-

ber, og hans tekster blev studeret som orakelsvar. I vestens metropoler var der altid en Wagneropsætning på plakaten, og næsten overalt var de progressive enige om, at Wagner var det sandeste udtryk for tidsånden, for tidens menneskesyn og for tidens syn på kærligheden. Da Hitler boede i Linz kunne han oftest se Wagner hver uge, under årene i Wien blev det til flere gange om ugen og i München allermost.

Det pudsige er nu, at medens Hitler stod i galleriet i operaen i Wien, kunne han jævnligt se ned på wagnerianeren Sigmund Freud, som netop var blevet verdensberømt for sin drømmetydning; på dirigentpodiet stod wagnerianeren Gustav Mahler, der netop havde konverteret fra jødedom til katolicismen for at få den eftertragtede stilling som chef ved Hofoper og derved især som wagnerdirigent. Andetsteds i salen sad Wittgenstein, Stefan Zweig osv. Operaen Parsifal måtte de undvære, thi den var omgivet af så stor religiøs ærefrygt, at den kun blev spillet i Wagners eget operahus i Bayreuth. Men så drog man dertil. Mahler skriver om første gang han hørte Wagners Parsifal i Bayreuth: *"Jeg forstod, at jeg netop havde oplevet den største og mest smertelige åbenbaring, og at jeg måtte bære denne åbenbaring uspoleret resten af mit liv."*

I München kunne Hitler tilsvarende fra det billige galleri se ned på den nyligt verdensberømte Thomas Mann, der også, lige siden sin ungdom, havde været besat af Wagner. Senere skulle den lille postkortmaler – der efter mange vidneudsagn kom i narkotisk

trance, så snart Wagners musik begyndte, og som ifølge dirigenter, der senere mødte ham, stort set kunne Wagners partiturer og librettoer uden ad – drive alle de nævnte i landflygtighed. Men besættelsen af Wagner havde de fælles med ham og med langt de fleste andre, der var sensitive aflæsere af – og repræsentanter for – tidsånden. Så vidt det privatpsykologiske.

Thi der er på den anden side også forskere, der har beskæftiget sig med Wagner som racist, antisemit, protonazist, ateist, nationalist, vegetarforkæmper, økolog, pacifist, militarist, fanatisk modstander af vivisektion, forkæmper for dyrs juridiske rettigheder, dyrker af teorien om det særlige ubesmittede ariske blod, pseudognostiker og pseudobuddhist, inspirator for Endlösung osv. De fleste af disse betegnelser har chokerende meget på sig og kan ikke benægtes, da Wagner har skrevet bøger og artikler, der bekræfter alle disse betegnelser.

Men tænk nu, hvis alle disse ting ikke blot er indbyrdes forbundne, men også hænger uløseligt sammen med den privatpsykologiske dyrkelse af den narcissistiske kærlighed. Der er hos Wagner intet skel mellem eros og kærlighed. De er begge indbegrebet af livsvilje i nietzscheansk og schopenhauersk forstand. Tænk nu, hvis det 20. århundredes religiøse, politiske, moralske og folkelige patologier alle er varianter af den samme narcissisme.

*

Når kærligheden er narcissistisk, så bliver viljen alene viljen til at vilje sig selv, også i den anden. Den 'anden' bliver midlet til selvspejling. Målet bliver ikke, som hos Dante og i hele den europæiske tradition, subjekternes ophøjelse, men subjekternes sammensmeltning. Sand sammensmeltning kan da kun finde sted i døden, i kærlighedsdøden, i liebestod. Døden er sublimering af den erotiske

ekstase. Nuet bliver evigt. Døden peger ikke ud mod en fremtid, men mod et evigt nu. Der er tale om en i ekstrem grad præsentisk eskatologi.

Men netop ikke en sublimeret kærlighed til et andet subjekt, men alene kærlighed til sig selv. Og da narcissistisk kærlighed slet ikke er kærlighed, men udslættelse af kærlighedens mulighedsbetingelse, er det implicitte eskatologiske mål kærlighedens ophør; kærlighedens og livsviljens forsvinden ind i intet. På samme måde som målet hos Schopenhauer er livsviljens udslukkelse. Det rene intet. Nirvana.

Den præsentiske eskatologi er, som vi også ved fra det meste af den dialektiske teologi, da også en intethedens, en nihilismens, eskatologi. Som hos en Johannes Sløk eller en Niels Grønkær. Øjeblikket, nuet, er alt. Men som bekendt findes fortiden ikke mere, fremtiden findes endnu ikke, og nuet har ingen udstrækning. Nuet findes altså slet ikke i sig selv, det kan kun findes ved, at det gives fylde af evigheden. En præsentisk eskatologi kan kun have fylde ved at være et biprodukt af en futurisk eskatologi. En rent præsentisk eskatologi, en øjeblikkets og nuets eskatologi, er nødvendigvis en intethedens eskatologi. Det er hvad Wagners musik demonstrerer. Europæisk musik blev skabt med et metafysisk formål, men Wagner hiver metafysikken ud af den, og derved bliver hans værk også den europæiske musiktraditions apokalypse.

Wagners musik er, når den er mest sublim, et forsøg på at overskride den fremadskridende og metafysisk stræbende bevægelse, der findes i al europæisk musik. Wagners musik peger ikke fremad, den stræber efter at ophæve tiden. Den stræber efter al stræbens ophør. En tilnærmelse til intet.

Wagner mente, at han, da han læste Schopenhauer første gang, endelig havde fundet et menneske, der så verden på nøjagtig samme måde, som han selv gjorde. Han mente, at operaerne *Tristan*

og *Isolde*, *Ringene* og *Parsifal* forkyndte det samme som Schopenhauers "*Die Welt als Wille und Vorstellung*". Dette kan umiddelbart virke paradoksalt, da Schopenhauer anskuer viljen rent negativt og især ikke har andet end hån til overs for kærlighed og seksualitet. Han holdt sig livet igennem til bordellerne, thi i dem var det dyriske da hurtigt overstået, og man faldt ikke for fristelsen til at bilde sig ind, at kærlighed er andet eller mere end rent kødeligt begær, eller kan bruges til andet for mennesket end for bananfluen. Når mennesker taler om kærlighed, så er det, ifølge Schopenhauer, altid sublimeret sexdrift. Kærlighed og begær er et bedrag, som naturen og viljen udsætter mennesket for, for at narre det til at reproducere sig selv og derved mangfoldiggøre den meningsløse eksistens. Den frygtelige livsvilje. Ikke engang døden er en løsning for Schopenhauer, thi med det ene væsens død følger et andets væsens afskyelige liv i eksistensens rædselsfulde cirkel.

Schopenhauer foragtede da også Wagner. Han mente ganske vist, at musik kunne lindre lidelsen, for så vidt som musik er objektløs. Musik er *signifiant* for *signifiant*, ren matematik, og derfor ikke underlagt viljen. Derfor kan den lindre smerten ved livet og få os til for en stund at hæve os op over viljen. Men Wagner ville jo netop lave musik med mening, musik som forkyndte og politiserede. Og ikke mindst dyrkede han den af Schopenhauer afskyede kærlighed.

På trods af denne åbenbare modsætning holdt Wagner alligevel fast i sin kærlighed til Schopenhauer. Forklaringen er formentlig delvist, at han med 'kærlighed' mener noget helt andet end Schopenhauer: Ikke begær efter dette vandle væsen, den anden, der står uden for dig selv, men ren selvspejling. Jo mere introvert denne kærlighed bliver, jo ædlere bliver den. Ja, allerstørst er kærligheden, når dens indkrængethed når helt ind, hvor den for-

svinder og opløses. Det er ved accelererende indkrængethed i sig selv, at mennesket kan slippe ud af viljens tyranni og nå frem til nirvana.

I Parsifal dør den eneste kvinde, dvs. det eneste objekt for begæret, *Kundry*, ganske bogstaveligt ved at blive døbt ind i en buddhistisk schopenhaueriansk tro. Vi ender med det paradoks, at Parsifal skal leve et asketisk munkeliv, men jo alligevel få børn, i hvert fald helten Lohengrin, der i den tidligere opera synger om "*mein vater Parsifal*". Men i Parsifals munkeverden ser det ud til, at begæret tilfredsstilles ved en art selvbefrugtning i nadverritualet, hvor spyddet rejses og holdes hen over Gralen. Der er meget tydeligt tale om sublimerede kønssymboler. Gennem rituallet renses det kontaminerede ari-ske blod, og livsviljens sår heles.

Alt bliver til selvbeskuen, hvor tid, rum og til sidst også eksisten-sen selv, viljen selv, forsvinder. Wagners musik stræber mod ti-dens og rummets og i sidste ende også musikkens egen forsvinden. Den faustiske stræbens ophør. In-tet sted er alt dette tydeligere end i ouverturerne til *Lohengrin* og *Tristan og Isolde* og i gralsmusikken i *Parsifal*. Musikken er på vej mod musikkens ophør. Baudelaire om-taler meget præcist Wagners mu-sik som *denne oceaniske følelse*, der virker endnu mere befriende end morfin. Begge dele er symboler på subjektets forsvinden i univer-sets dybder.

*

Den idéhistoriske rækkefølge er følgende: Kristendommen indi-vidualiserer mennesket, hvilket i praksis især betyder, at kernefami-lien i tidlig middelalder bliver en autonom enhed. Det er ikke læn-gere klanen, men kernefamilien, der er samfundets primære bygge-sten. Den sociale kontekst er til for individets og familiens skyld og ik-ke omvendt. Men når kristendom-men forsvinder og individualise-ringen fastholdes, så går individet

med nødvendighed i selvsving. In-dividualiseringen bliver indholds-løs, hvilket rent sociologisk bety-der, at individet forsvinder og op-sluges af massen, og at den tota-litære velfærdsstat overtager stort set alle kernefamiliens funktioner. Inklusiv ejendomsretten over de få børn, der evt. stadig skulle pro-duceres, og som opdrages til livs-lang infantilitet. Narcissisme er jo netop at blive fastholdt i et tidligt infantilt stade. Derfor modernite-tens sygelige dyrkelse af det barn-lige og derfor formentlig også me-die- og populærkulturens sygelige optagethed af pædofili.

Individualismen bliver i postkri-stendommen til infantil narcissis-me. Til den stadigt mere snævre indkrængethed i sig selv og til en ubændig længsel efter døden. Kun i døden får narcissisten opfyldt sit begær efter den fuldstændige ind-krængen. Derfor er den kristne fu-turiske opstandelsesforkyndelse det værst tænkelige kætteri for det moderne menneske. Det ønsker sig intet andet end den evige hvile, den evige fred, *liebestod*.

Hvis alt dette nu er sandt, så er det ikke så mærkeligt, at også den civilisation, som dette nye narcis-sistiske menneske overtager, hur-tigt transformeres i det narcissisti-ske menneskes billede. En narcis-sistisk civilisation har naturligvis den samme dobbelte selvforståel-se som det narcissistiske menne-ske: Den må på én gang være ken-detegnet ved et infantilt storheds-vanvid og dødsdrift. Denne dob-belthed er til stede i hver eneste detalje af vesterlandsk politik de seneste 150 år, lige fra imperialis-mens, racismens, eugenetikken og den sociale ingeniørstats simul-tane opståen omkring 1870 og frem til multikulturalismens åben-bart formulerede ønske om nationalt og civilisatorisk selvmord.

Intetsteds er dette gnostiske dødsønske tydeligere end i nu-tidens religiøse ophøjelse af ho-moseksualiteten som en særlig fin og sublim form for seksualitet og i etableringen af det gno-stiske kønsneutrale menneske-

syn som officiel statsideologi. Li-gesom incest og pædofili er ho-moseksualitet en principiel nar-cissistisk seksualitet, idet den ikke kan overskride sit eget køn. Den kan ikke etablere forbindelsen til 'det helt andet'. Den kønsneutra-le ideologi er en gnostisk påstand om, at kønspolariteten er en kon-struktion, og at der bag ved den-ne er en egentlig kønsløs eksis-tens. Større modsætning til en kristen antropologi kan ikke tæn-kes, thi i kristendommen er køns-polariteten et udtryk for, at men-sket er skabt i Guds billede, så sandt som den treenige Gud ikke er en kærlighedsløs monolit, men en dynamisk polær enhed af Fa-der, Søn og Helligånd. Netop der-for er den kristne eskatologi ik-ke en præsentisk forløsning ud af verden med dens begær og køns-polaritet, ikke en forløsning ind i intetheden, men en futurisk rettet forløsning og afklaring af verden som den er med dens indre spæn-dinger og polariteter.

Når det kønsneutrale menne-skesyn bliver obligatorisk – obliga-torisk i den forstand, at det er so-cialt ekskluderende at mene no-get andet, således som det nu er blevet det i alle vestlige lande – så flyttes såvel gudsbilledet som menneskesynet i gnostisk retning. Og måske er forklaringen på, at det sker, netop en grundlæggende gnostisk stræben efter forskels-løshed. Den af Wagners operarer, hvor sammenkædningen af kærligheden og dødens værenstom-me nirvana i Schopenhauersk for-stand er mest explicit, er *Tristan og Isolde*. Her kan de elskende ikke være søskende, men bliver, synger de, søskende ved at drikke den samme dødsdrik, thi kærligheds-drikken og dødsdrikken er en og den samme.

*

Alt det forudgående fører nu frem til følgende stikord om grundla-get for det 20. århundrede:

– *Wagners og den postwagnerske mu-sik er kronologisk narcissisme.*

- *Den historieløse skole er historisk narcissisme.*
 - *Den præsentiske eskatologi er eskatologisk narcissisme.*
 - *Racetænkning er biologisk narcissisme.*
 - *Ateismen er religiøs og antropologisk narcissisme.*
 - *Den gudløse nationalisme og imperialismen er folkelig narcissisme.*
 - *Homoseksualitet er, ligesom incest og pædofili, kønsmæssig og seksuel narcissisme.*
- Og:
- *Historisk narcissisme er lig med tidens ophør, dvs. kronologisk dødsdrift.*
 - *Præsentisk eskatologi er ønsket om ingen fremtid at have, dvs. eskatologisk dødsdrift.*
 - *Historisk narcissisme er lig med ønsket om historiens ophør, altså historisk dødsdrift.*
 - *Imperialismen og globalismen er det nationales ophævelse, dvs. national dødsdrift.*
 - *Multikulturalismens er demografisk dødsdrift.*
 - *Narcissistisk seksualitet er stræben mod intetheden. Og seksualitetens fuldstændige løsrivelse fra reproduktionen er artsmæssig dødsdrift.*

*

Wagners værk kan bruges som prisme for det skifte, der fandt sted i Vesterlandet fra ca. 1850 og frem til 1914. Skiftet fuldenndtes af den efterfølgende 30-årskrig, der alene blev afbrudt af, at Tyskland i 1918 løb tør for soldater og derfor måtte vente til en ny generation var vokset op. Hele dette skifte med så forskellige udtryk som kønpolaritetens langsomme nivellering, kernefamiliens opløsning og den totale stats opkomst, kristendommens fordrivelse til et psykologisk og eksistentielt reservert, det klasseløse – dvs. ensartede plebejiske – kulturliv, imperialismen og den dermed sammenhængende gudløse og hysteriske nationalisme, den generelle antinomisme og grænseløse individuelle narcissisme, alle disse ting er til stede i Wagners værk og får, om jeg så må sige, sit store bor-

gerlige gennembrud med ham.

I Wagners musikdramaers historisk helt uhorste popularitet i de dannede klasser over hele Vesterlandet omkring år 1900 bekendte de vestlige eliter sig for første gang helt åbenlyst til den samme narcissistiske ateisme, der før kun havde været tilstede hos litteraturens og teatrets skurke. Hos Wagner var Lucifer og Faust de sande lysbringere. Hos ham er anarkisten, der ingen lov kender dvs. Siegfried, den sande helt, den sande frigører. Das Übermensch. Det er Siegfried, der frimodigt og med løftet pande vandrer ned i skyttegravene. Og det er Siegfried hele den moderne pædagogik og antropologi har som ideal. Det syndfri selvrealiserende menneske med den syndfri seksualitet.

Det var, såvel bogstaveligt som billedligt talt, til lyden af Wagner, at den europæiske malerkunst og musik gik i opløsning. Det var til lyden af Wagner de europæiske lande opgav at være traditionsbundne nationalstater og i stedet blev principielt grænseløse og verdensforbedrende imperier. Det var til lyden af Wagner, at den sociale ingeniørstat blev planlagt. Og det var til lyden af Wagner, at den biologisk definerede racisme blev opfundet.

Hos Wagner finder man det, der er fælles for epokens tidsånd. Når anarkisten Bakunin, pæne udviklingstroende liberalteologer, den angiveligt konservative Kejser Wilhelm, religionsstifteren Sigmund Freud, den bløde agnostiske humanist Thomas Mann, den ariske races opfindere Gobineau og Chamberlain, den totalitære socialist og racehygiejniker George Bernhard Shaw og den arbejdsløse postkortmaler Adolf Hitler på pensionatet i Wien, når alle disse havde Wagner tilfælles, så skyldes det, at de tilhørte samme åndelige bevægelse.

Kejser Wilhelm og hele det Bismarckske rige var fra begyndelsen et revolutionært oprør

mod alt, hvad det gamle Europa repræsenterede, hvilket jo især gjorde sig gældende under Bismarcks kulturkamp, hvor kirken reelt kun fik lov til at eksistere frit ved ideologisk at underordne sig staten. Og om end i langt mindre iøjnefaldende grad og i et mere tøvende tempo var dette også tilfældet i Disraelis og Cecil Rhodes' imperialistiske England.

Det borgerskab, der havde erstattet kristendom med kulturkristendom, der havde undergravet kernefamilien og erstattet fædrelandskærlighed med globalisme og imperialism, var et værdirelativistisk og nihilistisk – og derfor også narcissistisk – borgerskab. Derfor dyrkede borgerskabet sin egen undergang, således som man så den fremstillet hos Wagner. Wagners musik er en underskøn tilbedelse af natten og intetheden, men også af den storladne og indholdsløse gestus, der går forud for intetheden.

Wagners musik er i en vis forstand en sublimering af det tomme rum. Det er gudløs metafysik. Ligesom Wagners musik er musik for den tonedøve, således er det også religion for den religionsløse. Eskatologi uden fremtid. Og midt i alt dette er den også et forsvaret for den rene syndfrie nydelse. Sublimeringen af nydelsens nu, dvs. præsentisk eskatologi.

*

Og nu skal vi på en lille rejse i vores egen tid: Til Wagner-festspilene i Bayreuth i august 2012, hvor jeg var så heldig at sidde placeret bag en søjle i galleriet.

1980'erne igennem var jeg en slags wagnerianer, men i samme takt som jeg opdagede, at kristendommen ikke er en livsanskuelse, men en objektiv evig sandhed, gled Wagner i starten af 90erne helt ud af mit synsfelt. Mit musikforbrug havde derfor nu i tyve år groft sagt haft sin grænse omkring Beethovens violinkoncert. Men for et par år siden besluttede jeg mig så for atter at dykke

ned i Wagner for at finde ud af, hvad det var, jeg havde været så optaget af fra mit 17. til mit 27. år.

Vi boede under festspillene på den anden side af grænsen til Tjekkiet. I et pensionat ved en øde skovsø tæt ved den bøhmiske freistadt, Cheb. Hver formiddag kørte vi så gennem de nordbayeriske skove og landsbyer og parkerede i nærheden af Banegården i Bayreuth. Den imponerende Banegård blev bygget med det ene formål at tage standsmæssigt imod Kejseren, Bismarck og deres følge, når de ankom til festspillene og ligger derfor midt mellem bykernen og festspilhuset. I såvel det andet som det tredje tyske rige var Bayreuth det nærmeste, man kom til et kultisk centrum, et tysk Delfi.

Bayreuth er det bedste udtryk for det 2. og 3. riges fælles åndelige fundament og for kontinuiteten fra det ene til det andet. Bismarck betragtede ganske vist Wagner som en komplet galning og hans operaer som noget larmende og overspændt tøjeri. Men det siger formentlig mest om Bismarck og hans manglende evne til at se den sande natur i det ateistiske monster af en stat, han var i færd med at skabe.

Fra banegården kan man gå op ad bakken til festspilhuset. En relativt beskedne bygning, der minder langt mere om en dansk højskole i skønvirkestil end om f.eks. operahuset i Paris, Milano eller København. Ikke spor mærkeligt, at historiens største wagnerianer, ja formentlig den person i historien, der har set flest wagneropsætninger, og hvis hele verdensbillede og selvforståelse mere end noget andet blev skabt af Wagner, ikke mærkeligt at han, Adolf Hitler, som af Wagners hustru og børn blev set som på én gang Siegfried og Parsifal i kød og blod, ikke underligt at han havde planer om at bygge en gigantisk katedral, der i imponansethed passede til Wagners profetiske status, og så blot lade det

gamle festspilhus stå tilbage som et skrin midt i katedralen.

Men Hitler tabte krigen, og festspilhuset står stadig ganske urørt. Som overalt i det i dag meget velstående og tilsyneladende aldeles monokulturelle Bayern emmer alt af tillid og imødekommenhed. Ingen sikkerhedsforanstaltninger, ingen parkeringsvakter eller parkeringsafgifter, ingen overvågningskameraer, ingen sure miner. Som min barndoms Nordsjælland. Straks i den første pause ville enhver kunne gå fra gaden direkte ind i festspilhuset.

Og alt er som det har været siden åbningen i 1876, thi festspilhuset er et akustisk mirakel, bygget som det er efter Wagners egne anvisninger. Som Nietzsche så rigtig skriver, så var Wagner en genial dilettant i alt, hvad han foretog sig. Åbenbart også udi det arkitektoniske og akustiske. Man tror ikke, det kan lade sig gøre, før man hører det, men den musik, der andre steder lyder voldsom og massiv, den lyder i Bayreuth sprød og sart. I et kor på 50 sangere kan man høre de enkelte stemmer. Man kan midt i orkesteret høre den enkelte streng på violinen.

Det ville være en katastrofe, hvis et moderne udsugningssystem, nye stole eller andet, skulle ændre det mindste. Derfor sad vi nu tre augusteftermiddage i træk på øverste balkon lige under taget, hvorpå solen kogte i den vindstille centraleuropæiske hedebløge. Ligesom Casanova, uden at fortryde og alene på grund af sin stræben efter kærlighed (hos et par venezianske nonner), i 1755 sad indespærret i blykammeret under Dogepaladsets tag og ventede på den langsomme varmedød, således sad jeg tre eftermiddage og aftener i august 2012 i det blykammerlignende galleri, og hørte Wagners tre store kærlighedsoperaer: *Tannhäuser*, *Lohengrin* og *Tristan og Isolde*.

Efter få minutter var heden imidlertid aldeles glemt, jeg var atter suget ind i Wagners verden

af underskøn dødsstræbende sanselighed. Der skete det samme som en sommernat 34 år tidligere på terrassen ved en villa ned til Julsø, hvor jeg første gang hørte ouverturen til *Tannhäuser*. Der skete det samme som det, der skete for millioner af vesterlændinge især i tiden fra 1885 og frem til første verdenskrig. Hitler sad aften efter aften år efter år på de billigste pladser i operaerne i Wien og München, og sang i sit indre med på de ord, han kunne uden ad, og samtidig sad i Covent Garden alle de unge mænd, der forvandlede England fra et isolationistisk og konservativt ørige uden stående landhær, til et progressiv verdensforbedrende imperium, og lyttede til Wagners musik. Samtidig sad man i Washington, Paris osv.. Wagner blev set som datidens frigørende ungdomsoprør. Men også dengang stod de porte, ungdommen ville slå ind, allerede på vid gab.

Nietzsche var den første, der allerede omkring 1850 så Wagner som den store fremtidsprofet. Beaudelaire betragtede første gang, han hørte ouverturen til *Lohengrin*, som en af de store altomvæltende begivenheder i sit liv. Han skriver:

"Musikken omslutter mig som et hav. Jeg havde følelsen af stolthed og glæde i erkendelsen, i at være besat, i at være overvældet, en ægte sanselig tilfredsstillelse, ligesom at svæve i luften."

Beaudelaire var morfinist, men han satte som sagt Wagner endnu højere end morfinen. Jeget toner bort i havet, i døden. Døren åbnes ikke til en højere virkelighed, men musikken giver på mystisk vis nuets sanselige lyst evighedsværdi. En præsentisk eskatologi i højeste potens. *Turn on, tune in, drop out.*

I 1933 holdt Thomas Mann et lille foredrag i Auditorium Maximum på Münchens universitet. Det skulle vise sig at blive hans sidste tale i Tyskland. Foredraget er noget af det bedste, der

er skrevet om Wagner, og noget af det bedste Thomas Mann har skrevet. Mann skriver om sin ungdoms nydelse af Wagner:

"Passionen for Wagners trolddomsfyldte værk har ledsaget mit liv, siden jeg først blev opmærksom på det og begyndte at erobre det for mig selv og gennemtrænge det med erkendelse. Hvad jeg som nydende og lærende kan takke ham for, kan jeg aldrig glemme, aldrig timerne af dyb ensom lykke midt i teatermængden, timer fulde af nervernes og intellektets gysen og fryd, et indblik i rørende og store, betydningsfulde ting som netop kun denne kunst giver. Min nysgerighed efter den er aldrig blevet træt, jeg er aldrig blevet mæt af at belure den, beundre den, overvåge den."

Hvad Mann her skriver, måtte jeg, da jeg sad i Bayreuths blykammer og blev opslugt af anden akt af *Tristan og Isolde* opført det eneste sted, hvor lyden er aldeles perfekt, vedgå også bliver min skæbne. Jeg vil formentlig så længe min jordiske tilværelse varer ved være draget af dette sublime kæteri.

Man kan ikke komme uden om, at Wagner hadede kristendommen indtil marven af sine ben, thi hans jødehad var først og fremmest et forskubbet had til kristendommen. Men han blev også kristenhedens sidste store europæiske musiker derved, at hans opgør måtte udfolde sig i det kristne sproglige og musikalske univers. Derved bliver hans musik et genuint og storladent kristent kæteri på højde med Mani og Markion. Hans værk er en europæisk apokalypse. Det 20. århundredes apokalypse udfoldet i musikken før den fandt sted i historien.

Da jeg sad i blykammeret i Bayreuth, blev jeg sugt ind i kæteriet. Jeg troede på det og ønskede, at øjeblikket skulle vare ved. Og måske er dette selve tricket i Wagners musik. At tidens suges ned i et uendeligt nu, som umærkeligt glider over i en forskelsløs inthet. Selv da Nietzsche var be-

gyndt at hade Wagner, skrev han stadig i *Ecce Homo* om *Tristan og Isolde*:

"Selv nu må jeg stadig lede efter et værk, som udøver sådan en farlig fascination, en sådan kuldegysende og salig uendelighed som Tristan – jeg har søgt forgæves, i alle kunstarter."

*

Nu skal det her indføres, at ikke blot var vi i Bayreuth placentret under loftet. Da vi byttede sæder i hver akt, sad jeg netop under anden akt af *Tristan og Isolde* – dvs. højdepunktet af Wagners værk, og netop det stykke musik, som de fleste er enige om frem for noget inkarnerer det 19. århundredes døds længsel – bag den tykke af galleriets søjler. Jeg kunne helt bogstaveligt intet se af scenen. Men det betød, at jeg af samtlige i salen sad allerbedst.

Thi efterhånden som relativismens seneste masseødelæggelsesvåben, den politiske korrekthed, er begyndt at hærge Europa som en pest, er det blevet obligatorisk, at Wagners operaer i endnu højere grad end andres skal dekonstrueres. Dvs. at det budskab som partituret og librettoen fremsiger, skal modarbejdes og modsiges af iscenesættelsen. *Tannhäuser*, der foregår i højmiddelalderen, var derfor henlagt til en mellemting mellem et rensningsanlæg og et olieraffinaderi, muligvis et slags biogasanlæg i Fagre nye Verden, hvor menneskekroppene genbruges. *Lohengrin*, der foregår i tidlige middelalder, var henlagt til en dyreforsøgsstation, hovedsagelig befolket af rotter, og *Tristan og Isolde* fra folkevandringstiden var flyttet til noget der lignede et psykiatrisk hospital i 1950ernes Østtyskland. Det var vel ikke så vanvittigt, som da man for nylig kunne overvære Beethovens *Fidelius* henlagt til et russisk bordel med speciale i lemlæstende sadistiske ritualer, men man gjorde ikke desto mindre alt for at modarbejde musikken. Ved den slags dekonstruktioner tror tyskerne i dag, at de kan

tillade sig at blive ved med at høre Wagner. De hører så at sige Wagner for at modsige ham og alt det i tysk kultur, han repræsenterer.

Ambivalensen kan få de pudsigste udslag, således som man kunne observere dem, da *Der Spiegel* her i foråret havde Wagner på forsiden i anledning af 200-året for hans fødsel. Overskriften var *"Richard Wagner – Das Wahnsinnige Genie"*. Det gale geni. Bladet gennemgik nu alle Wagners antisemitiske og protonazistiske holdninger, men for ligesom nu at opveje dette så spørger man til sidst en universitetsforsker, om der da ikke også var noget godt ved Wagner. Og jo det var der da, lød svaret. Wagner gik f.eks. ind for fuldstændig seksuel frigørelse og afskyede kernefamilien, han var pacifist, han mente, at dyr skulle have rettigheder, han var – rent teoretisk i hvert fald – vegetar og han var en af hovedkræfterne bag den anarkistisk ledede revolution i Dresden i 1848 osv. Alle disse ting viser, mener *Der Spiegel*, en helt anden og modsat Wagner end antisemitten og protonazisten, hvilket jo blot viser, at det er muligt ikke at lære noget som helst af historien. Wagner demonstrerer jo tværtimod, hvad alle disse forskellige bevægelser havde til fælles.

*

Det tyske kejserrige blev som bekendt udråbt i Versailles i januar 1871. Fem år senere samledes hele eliten i datidens stærkeste militærmagt og verdens hurtigst voksende økonomi til indvielsen af festspilhuset. Det hus der var bygget med det ene formål at være ramme for opførelsen af Wagners femten timer lange *gesamtkunstwerk*, *Nibelungens Ring*.

*Ring*en opføres over fire dage og består af fire operaer: *Rhinguldet*, *Valkyrien*, *Siegfried* og *Ragnarok*. Selvom *Tristan og Isolde* og *Parsifal* er mere fuldendte æstetiske oplevelser, er det den ca. femten timer lange *Nibelungens Ring*, jeg her vil

gennemgå, da den bedst illustrerer sammenhængen mellem det psykologiske og det historiske.

*

Nibelungens Ring begynder ikke med musik, men med en udefinerbar lyd, der efterhånden bliver til musik. Det er skabelse ud af intet eller ud af kaos. Musikken bliver smukkere og smukkere og ender med at være en rindende flod, Rhinen, der løber hvirvlende i et bjergfyldt område. I floden leger de tre uskyldrene Rhindøtre. De er ikke rene ved at være dydige. De har allerede haft utallige mænd helt inde i deres garn, uden at uskyldigheden er gået tabt, thi begær har intet med syndighed at gøre. De er rene ved, at begæret og tilfredsstillelsen af det er syndfri. Det syndfri begær, således som Casanova så det, og som så mange søgte det i romantikken. Det er jo en af romantikkens store myter, at der findes et syndfrit begær, "the zippless fuck", som Erica Jung så smukt kalder det.

Synden består derimod i at stræbe efter andet end begærtilfredsstillelse. Rhindøtrene er ren livsvilje, ren nydelse, ren sensualitet, ren eros og ren æstetik. Det meste af deres smukke sang er smukke usammenhængende lyde, men efterhånden forstår man, at de også synger om den guldskat, hvis vogtere de er, og i hvis lys de leger. Skatten ligger som en stjerne på bunden af Rhinen. Guldet er lys, skønhed og renhed, og det er det, der giver dem livsglæde. Men ingen må eje guldet. Derfor er det Rhindøtrene opgave at forføre enhver, der nærmer sig skatten, og derved få ham til at glemme den. Skatten kan derfor kun stjæles af den, der fornægter kærligheden, fornægter eros. Til gengæld får han, hvis han smeder en ring af noget af guldet, magten over hele verden.

Ind i denne skønne nyskabte verden træder nu Alberich. Han er en Nibelung, dvs. af en vammel dværgrace. Som alle andre begæ-

rer han Rhindøtrene og ønsker kun, som han siger, at blive som de. Han prøver at komme ud til dem i floden. De turrer ham imidlertid mere og mere og kan umuligt gengælde hans begær. Han er alt for hæsleg. Den evige bænkevarmer ved naturens forårsfest. Derfor får han den ide at kompensere. Der sker det, som Rhindøtrene slet ikke kunne forestille sig: Nibelungen Alberich fornægter kærligheden, fornægter den naturlige livsvilje til fordel for guldet, til fordel for magten. Rhindøtrene kan slet ikke forestille sig, at han kan det. Da han springer i vandet, tror de, det er, fordi han er blevet gal af kærlighed. Og det kan de for så vidt have ret i.

Men Alberich har truffet sit valg. Han siger direkte, at nu han ikke kan få tilfredsstillt sit sensuelle begær, så kan han i stedet få tilfredsstillelse ved at smede magtens og hævnens ring. Ringmotivet i musikken skifter fra glæde til dystrehed. Han kalder nu rhindøtrene ulækre fisk, forbander kærligheden og flygter med guldet. Naturens muntre børn skriger i fortvivlelse og sygner hen. Alberich har allerede fået sin første hævn.

*

Scenen skifter til en bjergtop. Overguden Wotan vågner af en behagelig søvn og skuer op mod gudernes fæstning, Valhalla, der i løbet af natten netop er blevet bygget færdig, men som stadig er skjult i skyerne. Guderne har brug for Valhalla for at styrke deres position og have en sikker fæstning. Mere guder er de heller ikke. Valhalla er et symbol på den gamle verdensorden, men det musiske motiv er nært beslægtet med ringens. Også udødeligheden har de kun på grund af de æbler, som Wotans datter Freia forsyner dem med.

Overalt hvor man hos Wagner hører om guder, også den kristne Gud, betyder ordet gud det samme, som det betyder for Feu-

erbach. Feuerbach er vel den første, som radikalt sammentænkter Spinoza og Hegel, og derved gør naturen til det højeste eksisterende, således at alt kan og skal forklares med basis i immanensen. Feuerbach bruger Hegels metode til at vende Hegel på hovedet. Hegel guddommeliggør mennesket, medens Feuerbach i direkte forlængelse af Hegel gør mennesket til et rent dyr. Hegel har naturligvis ikke nogen metafysik i kristen forstand, idet hans metafysik er et rent immanent mønster, historien og menneskeånden indretter sig efter. Men Feuerbach er Hegel minus enhver rest af metafysik, enhver rest af transcendent geist. Derved er vejen banet for Nietzsche og Schopenhauer, hvor mennesket er ren vilje. Rent dyrisk begær efter livets fortsættelse.

Alt udspringer af naturen. Også når mennesker og kulturer opfinder guder, er disse alene projektioner af de kvaliteter, de selv ønsker at besidde og leve efter. Når disse egenskaber ikke kan findes på jorden, sublimerer mennesket dem op i himlen og gør dem blandt andet til garant for den jordiske orden. Gud skabte ikke mennesket, mennesket skabte guderne. Gudeverdenen repræsenterer til enhver tid og med nødvendighed det bestående samfund og dets idealer.

For at bygge Valhalla og derved bevare sin magt og ære, måtte Wotan imidlertid hyre de to kæmper Fasolt og Fafner. Efter råd fra Loke, der ikke er en rigtig gud, men formløs kynisk fornuft, dvs. en moderne intellektuel af den symbolanalytiske klasse, gik Wotan ind på at give dem Freia som betaling. Freia er livskraften. Hun ledsages altid af musik, der sammensættes af *Ringens* forskellige kærlighedstemaer. Wotan har altså på en vis måde, ligesom Alberich, lovet at give afkald på sin begærende livskraft. Men kun halvhjertet, thi det er på paradoksal vis for at forsvare idealernes verden, deriblandt kærligheden, mod Alberichs kolde og kærlighedsløse mo-

dernitet, at Wotan har lovet at give afkald på kærlighedsgudinden.

Og vigtigst af alt havde Wotan – lovens fremmeste opretholder, der har loven indgraveret i sit spyd, skåret af verdensasken Yggdrasil – aldrig tænkt sig at holde sit løfte. Hvad hans kone Fricka, da heller ikke er sen til at bebrejde ham. Holder han ikke selv loven, så må hans spyd knække, thi det er som lovens garant, han æres af alle. På ægte Feuerbachiansk vis er guderne ikke guder på grund af deres essens, men alene ved at verden anser dem for at være det, og dertil kræves, at alle tror på, at Wotan er lovens fremmeste beskytter og opretholder. Myster de denne tro, knækker spyddet med loven. Så er guderne ikke længere guder. Wotan forsvarer sig imidlertid med, at Loke, hans ferme jurist og løgnens inkarnation, har sagt, han ville prøve at finde en løsning.

Freja kommer nu løbende ind. Hun tigger om hjælp mod kæmperne, der prøver at fange hende. Fasolt og Fafner er frygteligt chokerede, da de ser, at Wotan vægrer sig ved at holde aftalen. Også de har Wotans spyd med loven som deres eksistens' grundvold. Wotan siger, at løftet bare var for sjov og mister allerede derved sin værdighed. Kæmperne er ubegavede, men de kan dog belære Wotan om, at alt, hvad han er, er han ved hjælp af loven. Den lov som står skrevet i hans spyd.

Thor ønsker at slå kæmperne for panden med sin hammer, men Wotan stopper det. Han véd, at han må holde sin aftale. Endelig kommer Loke ind. Han har været overalt på jorden for at se, om han kan finde en skat, der er stor nok til, at kæmperne vil opgive Freia, men han har intet fundet, som kan erstatte Frejas skønhed og frodighed. Frugtbarhed er jo det nærmeste, man kan komme udødeligheden i en verden, hvor også guderne er forgængelige. Loke spurgte alle levende væsener, men alle holdt de mest af frugtbarheden og livsviljen. Kun

én mødte han som havde afsværet kærligheden, fordi han ikke kunne få den, natfyrsten Alberich. Alberich sætter sin guldskat over det evigt kvindelige. Rhindøtrene græder og håber på Wotans hjælp til at få skatten tilbage.

Fasolt og Fafner spørger interesseret til Alberichs guld, og Loke fortæller om ringen, der giver dens ejermand magten over hele jorden, hvis han kan forsage kærligheden. Selv Fricka er pludselig interesseret. Hvis hun var smykket med guldet, ville hendes mand måske se mere til hendes side. Loke fortæller imidlertid, at Alberich allerede har smedet ringen. Guderne er derfor enige om, at den snarest muligt må tages fra ham. Ellers vil de selv blive gjort til slaver. Thor vil igen gribe til våben, men Loke anbefaler list og tyveri.

Nu bryder kæmperne ind igen og siger, at de da ville overveje at tage imod guldet i stedet for Freia. Wotan afviser. Kæmperne slæber af sted med Freia, medens hun skriger om hjælp. Straks hun er væk, mærker guderne alderen og forfaldet komme over sig. Livsfrugten visner på grenene. Selv Wotan er medtaget, men han slæber Loke med sig. Sammen drager de til Nibelheim. Til den verden Alberich har skabt ved hjælp af sin forsagelse af kærligheden. Det er et slaveagtigt industrisamfund. Alle er lønslaver, og penge er hans usynlige pisk. Det er hans broder Mime, der styrer produktionen og har smedet ringen og dølgehjelm. En hjelm som giver ham, der bærer den, mulighed for at tage hvilken som helst skikkelse. Og som betyder, at han ikke behøver at frygte slavernes oprør.

Wagner beskrev helt bevidst denne verden som det nye jødeinfigerede industrisamfund. Det nye plutokratiske samfund, som han så jøderne som de fremmeste repræsentanter for. Det er i klar forlængelse af Wagner, når George Bernhard Shaw skriver om f.eks. dølgehjelm:

"Denne hjelm er ganske almindelig i

vore gader, hvor den normalt har form af en høj hat. Den gør en mand usynlig som aktionær og giver ham forskellige former såsom en from kristen, en der bidrager til hospitaler, en der hjælper de fattige, en god ægtefælle og fader, en praktisk fri englænder osv., medens det han i virkeligheden er, er en parasit på fælleskabet..."

Alberich er den parasitiske kapitalist. Det som Wagner først og fremmest bekæmpede, da han og Bakunin ledede oprøret i Dresden i 1848. Wagner var, efter al sandsynlighed, selv hovedmanden bag planen om at nedbrænde opera huset, hvor han selv var chefdirigent. Oprøret kostede mange hoveder. Bakunin fik livstid og blev senere udleveret til Sibirien. Wagner undslap til Schweiz, hvor han så påbegyndte sit hovedværk, *Nibelungens Ring*, som han arbejdede på de næste 26 år. Dog afbrudt af *Tristan og Isolde* og *Mestersangerne*.

Loke får Alberich til at prale af sin magt og dygtighed. Da han med dølgehjelm har forvandlet sig til en drage, siger Loke, at han ikke tror på, at han kan gøre sig så lille som en frø. Det gør han så, og Wotan benytter lejligheden til at træde ham under fode. Wotan og Loke bruger så Alberichs slaver til at føre guldet til gudernes bolig. På trods af sin egen ondskab er Alberichs ærligt chokeret over Wotans bedrageri. Når Wotan stjæler, er det langt værre, end når han selv gør det. Som han synger:

*"Når jeg synder
Synder jeg kun for mig selv
Men den ærefulde Gud
Synder mod alt
Som var, er og vil komme
Hvis svigefuld han stjæler ringen."*

Loven betyder åbenbart mere for Alberich end for Wotan selv. Wotan tager ringen for at beholde den selv. Det får Alberich til at kaste den forbandelse over ringen, at enhver som bærer den, skal lide en voldelig død. Fafner og Fasolt tilkaldes. De beslutter at forsage kærligheden i Freias skikkelse, hvis der blot er nok guld til helt

at skjule Freia. Gullet dynges op, men de kan stadig se lidt af Freias hoved. Dølgehjelm af Rhinguld lægges også på, og hovedet er dækket. Men de kan stadig se et glimt af hende. Som lysets fra en kærlighedens stjerne. Wotan nægter at dække hullet med ringen, og Loke råder ham indtrængende til i stedet at give ringen tilbage til Rhindøtrene. Samtidig dukker naturjordgudinden Erda op af jorden og formaner Wotan om, at alt hvad han har opbygget vil forgå, og at han skal give ringen tilbage til Rhindøtrene.

Da Kæmperne atter begynder at slæbe af sted med Freja, mener Wotan imidlertid ikke, han har andet valg end at dække det sidste hul i guldmuren med ringen. Kæmperne er tilfredse, men forbandelsen viser sig straks. De strides om ringen, og Fafner dræber Fasolt. Nu kan guderne endelig gå over regnbuebroen og indtage den "evige" borg, Wotan har betalt så dyrt. Wotan siger:

*"Jeg har grundlagt borgen
For at sikre mod al frygt."*

Men Loke kommenterer:

*"De haster mod deres endeligt
Medenes de selv tror de er stærke og
usårlige
Jeg skammer mig næsten ved
At omgås dem."*

Medens guderne i triumfmarch går over regnbuen, Bifrost, hører man Rhindøtrenes pinefulde klagesang i det fjerne. Wotan er stolt, men han kender også de farer, der truer Valhalla. Uden ord, men antydet i musikken, vågner der planer i ham, om hvordan han kan narre skæbnen og undgå guderens ragnarok.

Wotan er Wagners mest komplekse og modsætningsfyldte person. Han fortæller et sted, at han gav sit ene øje til gengæld for sin visdom, et andet sted at han købte sin kone Fricka med det. Han har loven indgraveret i sit spyd, der er skåret af asketræet, Yggdrasil. Loven er selve fundamentet under den verdensorden, han repræsenterer, men alligevel er loven

for ham kun et nødvendigt onde. Han kan, understreger Wagner, kun trues af Alberichs ring, fordi han selv har Alberichs ondskab i sig. Tilmed er det musikalske ledemotiv, der følger ringen, beslægtet med det, der følger symbolet på Wotans magt, Valhalla. Det skyldes givetvis, at han til en vis grad er villig til at bytte kærlighed med magt. Han giver jo selv kærligheds- og frugtbarhedsgudinden væk til Fasolt og Fafner.

Hvad er så egentlig forskellen på Wotan og Alberich? Ja, forskellen er, at Wotan har et mål, der er højere end ham selv. Han er ikke helt indkrænget i sig selv. Han gennemskuer delvist sig selv og ønsker at blive forløst fra den klemme, han har sat sig selv i: I første omgang var prisen for at han kunne opretholde sin magt, at han måtte give afkald på udødeligheden og kærligheden, men nu har han, for at beholde disse ting, gjort sin magt usikker. Thi hvad vil der nu ske med ringen. Vil Alberichs og hans slægt af plutokratiske Nibelunger ikke kunne få fat i den fra Fafner og derved støde Wotan fra tronen?

Wotan kan ikke selv tage den, nu hvor han har givet den væk. Men hvad nu hvis der fandtes et væsen, som af egen fri vilje gør det, som Wotan ikke kan. Musikken viser, at disse tanker allerede rumsterer i hovedet på Wotan, da han går over Bifrost, og den første operaften slutter.

*

Operaen Valkyrien begynder cirka en generation senere. Wotan hersker fra Valhalla. Men han har ingen sikkerhed. Han bruger det meste tid på, forklædt som vandringsmand og med hatten ned over klappen hvor det mistede øje sad, at vandre rundt i verden og udtænke planer for at sikre, at Alberich og Nibelungerne ikke får ringen. Kæmpen Fafner har ved hjælp af dølgehjelm forvandlet sig til en frygteligt drage, som vogter sin skat. Da Wotan ikke kan

handle mod sin egen lov, kan han ikke selv sætte sig i besiddelse af ringen eller give andre ordre til det. Han har jo selv givet ringen til Fafner. Derfor har han i stedet gjort to ting:

For det første har han, for at skabe en beskyttende hær, med Erda, Moder Jord, fremavlet Valkyrierne, der bringer de faldne krigere op til Valhalla. Den fremmeste af disse er Brünhilde. Wotan ser hende som en forlængelse af sig selv, som den der gør det, han i virkeligheden selv ønsker at gøre. Brünhilde er, mener Wotan, hans virkelige selv. Når hun taler, er det i virkeligheden ham, som taler. Og skulle de være uenige, så er det en dobbelthed i Wotan selv. For det andet har han med en jordisk kvinde avlet begyndelsen til en slægt af uafhængige helte, Volsungerne, og håber så at denne af egen fri vilje kan tage rhinguldet og ringen fra Fafner. De første to Volsunger er tvillingerne Siegmund og Sieglinde.

Wotan adskiller de to børn, så Sieglinde vokser op hos en krigersk skovstamme og bliver gift med dens høvding, Hunding. Siegmund opdrager han til at leve et ulveliv, og lærer ham at klare sig uden lykke. Derefter forlader han ham og tager forklædt til Sieglinde bryllupsfest. Midt i Hundings sal står et stort træ og uden et ord planter Wotan et sværd i træet helt ind til skæftet. Hverken Hunding eller hans gæster kan rokke sværdet. Det kan kun den helt, sværdet er skabt til, og som kan gøre Wotans skjulte vilje.

Hele denne forhistorie hører vi imidlertid først om senere. Valkyrien begynder med et frygtligt uvejr med torden og storm. Siegmund er som altid på flugt. Hans liv er en lang flugt fra ulykke til ulykke. Senest har han forsøgt at hindre, at en ung pige bliver tvangsgift, og i kampen har han, som sædvanligt, splintret sit sværd. Han kommer frem til Hundings borg. Sieglinde lukker ham ind. Han beder blot om noget at drikke, så skal han nok tage videre, thi han ved, han

bringer ulykke, hvor han end kommer hen. Men idet Sieglinde giver ham drikken, ser de hinanden i øjnene. Og hvad ser de? Ja de ser, som næsten identiske tvillinger, deres egne spejlbilleder. Og hvis nogen skulle være i tvivl om, hvad det er for en kærlighed, de finder, så synger Sieglinde:

*"Jeg så mit eget billede i en flod,
Og nu gives det til mig igen
Nøjagtig som det var i vandet
Du tilbyder mig nu mit eget spejlbillede
Og Siegmund svarer:
Du er det billede som bor i mig"*

Wagner citerer her direkte narcissosmyten som den genfortælles i Ovids *Metamorfoser*. Thi sand kærlighed er hos Wagner aldrig en polær kærlighed, det er aldrig et fælleskab mellem forskellige, således som det kristne ægteskab er. Det kristne ægteskab er jo en trehed, der viser ud over sig selv og altid har Gud i centrum Derfor lyder det i forbønnen ved ægteskabsindgåelsen i kristne kirker således:

"Giv dem at elske hinanden med trofast kærlighed og tjene dig oprigtigt i alle ting, så de må leve som dine kære børn og engang samles hos dig i de evige boliger."

Ægteskabet viser ud over sig selv og frem mod opstandelsen til evigt liv. Modsætningen til samtlige elskende i Wagners operaer er Dantes forhold til Beatrice. Beatrice lærer Dante om kærligheden, men det er en kærlighed, der drager ham opad mod det, der er meget større og meget mere virkeligt. Til sidst i *Paradiso* forlader Beatrice Dante igen, fordi han nu skal til det endnu højere. Højere op, længere ind.

Men hos Wagner er der intet højere eksisterende end begæret selv. Derfor sammensmeltes de elskende, og derfor er kærligheden i sit væsen ikke kærlighed til det andet, men til sig selv. Kærlighed er narcissisme. I Platons *Symposion* betyder denne narcissisme, at det homoseksuelle forhold sættes højere end den kønspolære. Og Freud havde et af sine få lyse

øjeblikke, da han konstaterede, at homoseksualitet, ligesom pæderasti og pædofili, er en narcissistisk sygdom og i særlig grad et modernitetsfænomen.

I det kønspolære parforhold, i ægteskabet mellem mand og kvinde, er det modsætningerne, der mødes. Kærligheden er kærlighed til det andet. Platon regnede det for umuligt at indgå i et sandt kærlighedsforhold til noget så fremmedartet som en kvinde, og det samme siges i dag at være tilfældet i en række muslimske kulturer. Men netop derfor er kærligheden mellem mand og kvinde hos de gammeltestamentlige profeter den vigtigste metafor for Guds kærlighed til sit folk. Og polariteten i denne kærlighed skal aldrig ophæves, heller ikke når Gud bliver alt i alle. Menneskets kønspecifikke subjekt bevares, og forskellen mellem gud og menneske og de tre personer i treenigheden bevares. Fordi Gud også før tidernes begyndelse og efter fuldendelsen er en treenig Gud (dvs. den immanente trinitet), derfor bevares forskelligheden. For en buddhist eller en gnostiker ville dette betyde, at lidelsen aldrig ophører, så sandt som subjektets væren aldrig ophører. Fordi det værende for os kristne omvendt er skabt af Gud, og Gud i øvrigt selv er noget værende – blot ikke noget kontingent værende – derfor består saligheden for os kristne i den fortsatte væren og i den fortsatte skelnen mellem subjekt og subjekt.

Det, Wagner genialt ser, er, at hvis man virkelig vil have det gamle Europa afskaffet, hvis man virkelig vil gøre op med kristendommen og alle dens bivirkninger, så kommer man ikke uden om at overvinde dogmet om den evige kønspolaritet. Den incestuøse kærlighed mellem søskende er det nærmeste Wagner kan komme ren narcissisme, nu han ikke, af tidshistoriske årsager, havde homoseksualiteten som mulighed. Den var langt mere tabubelagt end incest.

Medens Siegmund og Sieglinde

nu står der og ser hinanden i øjnene og kun ser sig selv, kommer Sieglindes mand Hunding tilbage. Det viser sig, at Hunding tilhører samme klan som dem, Siegmund lige har slået ihjel. Derfor skal de to duellere næste morgen. At Siegmund intet våben har er bare synd for ham. Så beordrer Hunding sin kone med i seng, og Siegmund kan alene på scenen beklage sin nød. Han ser ikke, at lyset fra ildden glimter i sværdskæftet i træet.

Men så kommer Sieglinde ud fra soveværelset. Hun har givet Hunding en sovedrik og i en scene, der næsten kan måle sig med anden akt af Tristan og Isolde, fuldbyrder de deres kærlighedserklæringer, de får afklaret hinandens identiteter, Siegmund hiver så let som ingenting sværdet ud af træet som sin brudegave til hende, giver det navnet Notung og synger:

*"Både brud og søster vær du for din broder
Lad volsunugernes blod blomstre"*

De omfavnes i elskov, og i denne nat undfanges deres barn, Siegfried. Alt dette, både utroskaben og incesten er lovens opretholder, Wotan, begejstret over. Han tilkalder Brünhilde og byder hende næste morgen sikre Siegmunds sejr ved at beskytte ham med sit skjold. Igen må Wotans hustru Fricka belære Wotan om, hvad hans magt hviler på, nemlig loven. Hun påpeger, at Siegmund har brudt to af de vigtigste samfundsopretholdende love, som er skåret ind i Wotans spyd: Forbuddet mod at bryde ægteskabet og forbuddet mod incest. (Og hertil kunne føjes loven om gæstevenskab, som Siegmund har brudt to gange samme dag). Wotan indser, at Fricka har ret. Han kalder Brünhilde tilbage og beordrer hende at sørge for, at Hunding dræber Siegmund.

Men situationen er frygtelig for ham. Han skal lade sit eget barn myrde og mister allerede derved lysten til at regere, ja lysten til at leve. Han er såvel kirke som verdslig øvrighed i egen person, men

han tror ikke længere på sin egen forkyndelse. På ham gælder Nietzsches dictum om guds død. Derfor ønsker han allerede nu, kun midt i handlingen, altings udslettelse. Han synger:

*"Jeg rørte Alberichs ring
Begærligt holdt jeg guldet
Forbandelsen som jeg flygtede fra
Har endnu ikke forladt mig
Jeg må forsage det jeg elsker
Myrde ham jeg værdsætter
Bedrage og forråde ham som stoler på
mig.*

*Væk så
Med den kongelige pragt
Den Guddommelige herlighed
Og skamfulde pral
Lad det falde i stumper
Alt det jeg opbyggede
Jeg opgiver mit arbejde
Kun en ting ønsker jeg nu
nur Eines will ich noch:
das Ende,
das Ende!"*

Her erklærer guden sin egen død som gud. Han abdicerer. På samme måde som hele det gamle Europas orden abdicerede i det 19. århundredes sidste årtier. Kongerne var godt nok stadig konger, men de troede ikke længere på deres egen ret til at være det, kirken var stadig kirke, men den opgav troen på Gud osv.

(Jeg har engang, jeg kan ikke længere huske hvor, læst en beskrivelse af stemningen i de engelske regeringskontorer og i magteliten i det hele taget i august 1914. De ældre statsmænd gik rundt i dyb depression og fornemmede, at hele den orden, de havde brugt deres liv på at tjene, nu for alvor brød sammen. Det havde været på vej længe, men nu skete det. Blandt de mest deprimerede var som bekendt udenrigsministeren, Lord Grey, som, da han så vægteren slukke gaslygterne foran Whitehall udbrød. "Nu slukkes lyset over hele Europa. Vi kommer ikke til at se det igen i vores levetid." Grey havde ret. Han og hele eliten lagde nu Europas skæbne i hænderne på de unge samfundsingeniører.

Første verdenskrig var frem for noget et ungdomsoprør. De unge var ikke deprimerede over krigen. Først gik de glade i krig, og bagefter kunne de bruge den som endnu en undskyldning for at smide de gamle på porten. Alle de unge i statsadministrationen, inklusiv parvenue og karriererytteren Winston Churchill, gik rundt i en lykkerus. Nu skulle magten endelig bruges fuldt. Nu skulle man i den totale krig etablere den totale stat med den totale magt. Churchill var lykkelig, på samme måde som Caesar var lykkelig, da han drog til Gallien.)

Men erkendelsen af Guds, dvs. ens egen verdensordens, død kan også komme i glimt som hurtigt fortrænges. Eller man kan af ren og skær pligtfølelse leve videre som om, der stadig er en mening og et mål. Sådan er det for Wotan, thi da Brünhilde, efter at have hørt Wotans pinefulde *das ende, das ende*, meget naturligt tøver med at udføre Wotans ordre, da bliver han rasende og tvinger hende. Og sådan er det jo altid. Det er altid, når en ideologi ikke længere tror på sig selv, at den for alvor bliver aggressiv. Wotan går videre, men han har i virkeligheden opgivet sit arbejde. Lovens spyd er reelt allerede knækket.

Brünhilde opsøger nu Siegmund ved solopgang. Medens han stadig har Sieglinde sovende i sine arme. Hun opfordrer ham til straks at tage med hende op i Valhalla. *Skal jeg se min far der?* spørger han, og hun svarer ja. *Skal jeg finde en kone der?* spørger han, og hun svarer ja. *Skal jeg finde min søster der?* spørger han. Hun svarer nej. Så vil han ikke tage med, thi opgive sit eget spejlbillede kan han ikke. I øvrigt frygter han slet ikke Hunding. Brünhilde fortæller nu, at hun har fået ordre til at sørge for, at han taber og dør. Det accepterer han, men han vil så tage skæbnen i egen hånd og slå både sig selv og Sieglinde ihjel. Derefter vil han ganske vist komme i Hell, men han vil hellere i Hell med Sieglinde end til Valhalla uden hende.

Dette ønske om at gå i døden for kærligheden og i kærligheden, virker så stærkt på Brünhilde, at hun bryder Wotans ordre. Hun beskytter Siegfried under tvekkemem, men det tvinger Wotan til selv at møde op. Han knuser med sit spyd Siegmund sværd, dvs. at loven knuser begæret, livsviljen. Derefter slår Hunding nemt Siegmund ihjel.

Brünhilde skynder sig at opsamle resterne af Notung og tager Sieglinde med sig i sin flyvende stridsvogn. Sieglinde som vi nu véd bærer Siegmunds barn i sig. Wotan slår i et anfald af hidsighed også Hunding ihjel og drager efter sin ulydige valkyrie.

På en nøgen klippetop samles valkyrierne med døde helte i deres stridsvogne, og vi hører *Walkyrieridtet*, som de fleste i dag kender fra Coppolas Vietnam-film. I stedet for som de andre at medbringe en død helt, medbringer Brünhilde en levende gravid kvinde. Hun beder om hjælp, men hendes søstre tør ikke trodse Wotan. Alene må Sieglinde vandre ud i skoven med resterne af sværdet.

Straks efter kommer Wotan. Han skal straffe Brünhilde, men da hun i virkeligheden er ham selv, kan han ikke slå hende i ihjel. I stedet får han løgnens og ildens gud, Loke, til at lave en mur af ild omkring bjergtoppen og placere Brünhilde som den sovende skønhed bag muren af ild. En mur som kun kan krydses af ham, der ikke kender til frygt. Men hvordan kan det være, at ilden ikke er farlig for den frygtløse? Det skyldes naturligvis, at ilden er en illusion, en stor løgn. En social konstruktion. Ligesom lovene på Wotans spyd er arbitrære love, der ikke er sande i sig selv, men blot midler til at opretholde samfundets stabilitet – hvad Wotan jo selv indrømmer og illustrerer – og ligesom truslen om et evigt liv efter døden, således som Wagner havde lært om det i den lutherske søndagsskole i Dresden, også var en illusion og blot venter på en tapper generati-

on af helte, som skubber alle disse falske love og indbildte flammer til side, således ligger Brünhilde nu på bjergtoppen og venter på det nye menneske, overmennesket, den frygtløse helt for hvem gud og hans lov er død. Alt dette skrev Wagner, medens Nietzsche var hans bedste ven.

Wotan forlader Brünhilde nedbøjet. Hans søn, Siegmund, er død, Han har måttet straffe sin datter og alter ego Brünhilde, han har slået sin egen søn, Siegmund ihjel, og hans datter Sieglinde er med det knuste sværd som skulle have dræbt dragen og vundet ringen, forsvundet ud i de uendelige germanske skove. Men der er også håb. Thi i Sieglindes moderliv ligger hendes og Siegmunds barn. Til dette barn sætter Wotan alt sit håb. Håbet om at Rhinguldet kan vindes tilbage, så det ikke falder i de materialistiske Nibelungers hænder. Og derved også håbet om, at bevare alt det bedste i den verdensorden, han selv repræsenterer. Det kan godt være, han selv må bukke under, men ordenen kan måske bevares. Om dette barn, denne verdensfrelser, handler den næste opera, *Siegfried*.

*

Da Sieglinde flygter ind i skoven med embryoet i sit moderliv og de små stykker af sværdet i hånden, finder hun beskyttelse i en dværge smedje. Her føder hun Siegfried ni måneder senere og dør. Dværge er Mime, Alberichs undertrykte bror. Ham der smedede dølgehjelmen og ringen. Mime er et ynkeligt pivende væsen, der drømmer om at få skatten fra Fafner og om at kunne bruge Siegfried til formålet.

Siegfried vokser op i skoven med dyrene som sine læremestre. Helt uden den kulturens og lovens byrde, som Wotan lagde på hans far, og som gjorde Siegmund til en ulykkesfugl. Siegfried er den komplet lovløse, Wagners og Nietzsches frelserskikkelse. Et ægte barn af 1848 og 1968. Han styres

alene af sin egen vilje til udfoldelse, til liv. Derfor kalder Bernhard Shaw ham da også konsekvent for Bakunin. Og det var netop under revolutionen i Dresden i 1848, som Bakunin og Wagner begge var ledere af, at Wagner fik den første idé til Siegfried. Han var oprindeligt tænkt som en Bakunin. Med Siegfried ville Wagner foretage en omvendning af alle værdier.

Hos Wagner sker der dermed det fantastiske, at skurken i al tidligere europæisk tradition for næsten første gang helt eksplicit gøres til helten. Når al moral er løgn og viljen ved egen kraft sætter sandheden, så er det skurken, der er den største helt. Han er den, som kan smede sværdet og ved hjælp af det få magten og knække lovens spyd. Siegfried kender ingen lov, ingen tradition, ingen forældre, ingenting, men netop det gør ham til den højt hævede, netop det betyder, at han kan smede sværdet og gå gennem løgnens flammer. Han er ren vilje, ren livsenergi. Sociopaten gjort til det sande menneske. Som at gøre narcissistiske sociaopater som Mick Jagger eller David Bowie til ungdommens rollemodeller. (At Wagner samtidig virkelig så Siegfried som inkarnationen af den sande historiske Jesus, skal jeg vende tilbage til senere).

Faust, Iago, Edmund, Don Giovanni og Stavrogin ved alle, at de er syndere. Ikke blot er de skurke, men der er også noget tragisk ved dem alle.

De tror jo på, at helvedes flammer findes, og det er i det perspektiv deres oprør skal ses. Det kræver mod af dem at bryde Wotans lov og gå igennem flammerne ind til Brünhilde. Don Giovanni nægter at angre, selv da jorden åbner sig, og stengæsten holder ham hen over helvedes flammer. Det er der stil over. Men Siegfried er vokset op helt uden opdragelse. Som en ægte naturens søn. Derfor findes der for ham slet ingen synd. Siegfried bryder ikke loven, han kender den slet ikke. Han er overmenneske ved ikke at være indlejret i

en kultur eller en tradition. Reformpædagogikkens idealmenneske. Fremtidens menneske uden samvittighed, men med jernvilje.

Ham kan Mime bruge. Operaen begynder med, at han smeder endnu et sværd til Siegfried, så han kan dræbe dragen. Men intet sværd er stærkt nok til Siegfried. Siegfried kommer nu hjem slæbende på en levende bjørn, som han har pacificeret. Mime er rædselsslagen. Siegfried har ikke andet end foragt til overs for undermennesket og siger, han engang vil knuse Mime. Mime fortæller Siegfried om hans mor og viser ham stumperne af Notung. Siegfried beordrer Mime til at smede sværdet. Men det kan en så uværdig person naturligvis ikke. Han kan ikke handle drastisk og konsekvent nok. Forældregenerationen har intet at tilbyde ungdomsoprøret,

Netop da træder Wotan, Siegfrieds bedstefar, ind i hulen forklædt som vandringsmand. Han afslører, at kun den, som ikke kender til frygt, kan smede sværdet. Da Wotan er gået igen, kommer Siegfried hjem fra skoven. Siegfried siger, at han godt kunne tænke sig at lære frygten at kende. Mime, hvis eneste ønske er guld, overbeviser ham om, at det kan Dragen Fafner gøre. Siegfried er helt med på ideen, og da han skal bruge et sværd, tager han stumperne af Notung for at smede dem. I stedet for at følge Mimes anvisninger, filer han det imidlertid helt til spåner, kommer det i essen og smeder et helt nyt sværd, medens han synger den store sværdarie, som husarerne nu har ventet på i tre lange aftener. Arien som giver enhver som hører den en ubændig trang til at invadere Polen. "*Notung, Notung, Neidliche Schwert.*"

En del af sværdarien er i øvrigt rent indholdstomme lyde, nøjagtig ligesom Rhindøtrenes sang var det. Siegfrieds frie vilje, hans rene kraftudfoldelse er da netop også en før-sproglig naturlig viljeseksistens.

Som den sande lovløse og anar-

kistiske ungdomsoprører får Siegfried smedet sværdet ved at forlade al tradition for smedekunsten og alene give sig sine indskydelser i vold. Og som afslutning hugger han naturligtvis ambolten midt over. Overmennesket kan vel godt bruge den gamle ordens maskineri som afsæt, men når det har tjent sit formål, smadres det endegyldigt. Syngende vandrer Siegfried nu mod Fafners hule. Mime følger frygtsomt og krybende efter medbringende en gift, som han har tænkt sig at give sit plejebarn, når denne først har sikret skatten.

Vores gamle ven Alberich, ringens første ejer og Mimes bror, er allerede ved dragens hule. Til ham kommer den forklædte Wotan nu. Alberich genkender Wotan og beder ham lade verden i fred. Hans love er jo afsløret i al deres tomhed, og spyddet har ingen kraft. Også Alberich er på denne vis desillusioneret. Men pointen er, at Wotan er lige så træt af sin egen orden som Alberich. Wotan er så småt begyndt, at se Siegfried ikke som den der skal stadfæste hans magt, men som den der skal befri ham for den. Wotan har fået afsmag for magten, ja måske har han fået en rent Schopenhauersk afsmag for eksistensen i det hele taget. Han glæder sig til, hans spyd skal knækkes, så han som en anden Lear kan *"unburdened crawl towards death"*.

På vej mod dragens hule forsøger Mime en sidste gang at se, om Siegfried kan blive bange. Men Siegfried er ligeglad med dragens giftige hale, han ønsker blot at vide, om den har et hjerte, hvori han kan stikke sit sværd. Ankomme til hulen hører Siegfried en fugl, der prøver at tale til ham, men forstår den ikke. Han lægger sig under et træ og svarer fuglen igen med sit horn. Han spørger fuglen, om den ikke kan skaffe ham en mage, ligesom skovens øvrige dyr har det, thi det er, hvad han lige nu mangler. Men hornspillet vækker Fafner, Han bliver rasende over Siegfrieds grovhed, og Siegfried stikker sit sværd i hjertet på

den. Siegfried får lidt drageblod på sig. Det bevirker som bekendt, at man forstår dyresprog og hemmelige tanker. Det betyder for det første, at Siegfried på fuglens råd henter dølghejlmene og ringen, for det andet at han hører Mimes giftige tanker og slår ham ihjel, og for det tredje at fuglen viser ham vej til jomfruen, der ligger spærret inde bag ilden på toppen af et bjerg.

Da Siegfried er gået, kan Alberich tage guldet og reetablere sit onde kapitalistiske rige og bruge det til at samle styrke til at sikre sig ringen. Ved foden af Brünhildes bjerg står Wotan. Han har netop mødtes med jordgudinden Erda, der er mor til Brünhilde. Men ikke engang hun kan nu hjælpe Wotan. Han indrømmer igen, som en Østrig-Ungarnsk kejser i 1914 eller som en universitetsprofessor i 1968, at han glæder sig til sin egen undergang, hvor den frie Siegfried skal overtage magten. Blomsterbørnene tager over.

Siegfried ankommer og glæder sig til at skulle lære frygten at kende gennem ilden. Men Wotan spærre vejen med sit spyd. Han skal jo gøre sin pligt, hvad enten han tror på nytten af det eller ej. Wotan er fuld af faderlig stolthed, da Siegfried fortæller, hvorledes han har smedet sværdet, slået dragen ihjel og nu er på vej op på bjerget. Siegfried på sin side viser ingen respekt for Wotan. Han ser ham ikke som en vismand eller som indehaver af magt og værdighed. Han ser kun en latterlig svag og tøvende gammel mand, der står i vejen for ham.

Da Siegfried spørger Wotan, hvor hans øje er – det øje Wotan betalte for at drikke af visdommens kilde – da advarer Wotan allegorisk, at øjet ser på ham fra Siegfrieds hoved. Han mener altså, at Siegfried er det mest geniale, han har brugt sin visdom til. Siegfried hører dette som en gal mands vrøvl og vil skubbe ham til side. Men så smider Wotan forklædningen og stiller sig med lovens spyd i al sin magt og vælde

med bjergtoppens truende flammer bag sig i vejen for Siegfried. Han er det borgerlige samfund, der truer oprøreren med såvel dennesidig (spyddet) som evig (flammerne) straf.

Men Siegfried knuser uden at tøve Wotans spyd med sit sværd Notung og fortsætter op ad bjerget. Wotan står sønderknust og magtesløs. Loven er endelig helt afskaffet. Mennesket er endeligt frigjort fra lov og overtro. Nietzsche skriver om denne scene:

"Hvorfra kommer al ondskaben i verden, spørger Wagner sig selv? Fra gamle aftaler (love), svarer han, som revolutionære altid har gjort. Sagt lige ud: Fra vaner, love, moral, institutioner, alle disse ting på hvilke den gamle verden og det gamle samfund hviler. "Hvordan kan man komme af med al det onde i verden? Hvordan kan man komme af med det forældede samfund? Kun ved at erklære krig mod vanerne. Dette gør Siegfried."

Flammerne om Brünhilde bliver nu til et mægtigt flammehav, men da de, ligesom loven, ikke er andet end en social konstruktion, kan de ikke skade Siegfried. Hverken lov eller den evige straf for at bryde loven findes i virkeligheden. Det er det overmennesket Siegfried viser os. Flammer kan intet ødelægge, men ved at gå igennem dem ødelægger anarkisten Siegfried kirke, stat og lov. Som bondeoprørerne råbte i Londons gader i 1606:

"Henry the eighth pulled down abbeyes and cells

Henry the ninth will pull down bishops and bells."

Siegfried kommer ind bag flammerne. Han, der aldrig har mødt en kvinde, ser en person iklædt rustning. Han synes brystpartiet hæver sig så unaturligt, skærer rustningen op og udbryder choeret: *"Das ist kein mann."*

Kort efter får han en svag spædbarnerinding og synger:

*"Hvem kan jeg tilkalde
Hvem kan hjælpe mig
Moder, moder
Husk mig."*

Endelig har Siegfried, ved at blive forelsket i den nøgne Brünhildes krop, lært frygten at kende. Han synger en arie til ære for sin mor og for begæret. Under denne sang vågner Brünhilde, og de har den smukkeste tænkelige kærlighedsscene, hvor kærligheden kobles sammen med den absolute frihedserklæring. Kærligheden som slår al etableret orden i stykker. Igen er det efter den netop afskaffede lov en ulovlig incestuøs kærlighed. At ilden brydes og de forenes er i strid med alle regler. De er frie, og de er søskende. De er frie til at opgive lovens verden og smelte sammen. Som Nietzsche fuld af håb skriver om scenen:

"Siegfrieds udgangspunkt er en krigserklæring mod moralen – han kommer til verden ved hjælp af utroskab og incest [...] og Siegfried fortsætter som han er begyndt, han følger alene sine indskydelser, han skubber alle traditioner til side, al ærbødighed, al frygt. Hvad der generer ham stikker han til døde. Uden den mindste respekt overvinder han gamle guder. Men hovedformålet er [...] kvindefrigørelse [...] at forløse Brünhilde – Siegfried og Brünhilde. Den frie kærligheds sakramente [...]. Guldalderen kommer! Ragnarok for den gamle moralordens Guder. Alt ondt er afskaffet."

For Nietzsche som for Schopenhauer er dette, den frie kærligheds sakramente, latterligt. Det er det på sin vis også for Wagner, men det har det ikke altid været. I sine anarkistiske revolutionære dage var Wagner en ægte Bakunin. Men nu er der en dobbelthet, thi den frie kærlighed er ikke et mål i sig selv, den er et skridt på vejen til det højere, til Liebestod. Thi som de afslutter deres kærlighedsduet:

*"Altid min
Min arv, min egen
Mit ene og alt
Skinnende kærlighed
Leende død
(Lachende tod)"*

Og tæppet falder. Igen har vi kærlighedsdøden. Den leende

død. Men døden kommer først i den sidste af de fire operaer, *Götterdämmerung. Ragnarok*.

*

Det er nat på Valkyrieklippet. De tre norner spinder skæbnens gyldne tråd, mens de taler om dengang, Wotan kom og drak af visdommens kilde og skar sig et spydskæfte af verdensasken, Yggdrasil. Nu er træet dødt og kilden udtørret. Nornerne fæster skæbnens tråd til klippen, men strammer den for hårdt. Den brister. Forbindelsen mellem fortid og fremtid er brudt, gudernes undergang er hermed forudsagt, og de tre norner falder ned til Erda. Heller ikke de har længere eksistensberettigelse. Den nye tid skyller dem bort.

Verden er i opløsning. Alt i musikken er mørkt og dystert. Alle rager i mørke. Gud er død, og da Siegfried kun medbragte ringen og dølgehjelmen fra dragehulen, har Albericht kunnet konsolidere sin magt.

Da Siegfried og Brünhilde vågner efter deres første nat med fri kærlighed under åben himmel i Thylejren, er musikken imidlertid lys og munter, som deres sind er det. Siegfried er jo en helt, så Brünhilde sender ham med sin hest ud for at gøre heltegerninger. Det er den handlende helt, hun elsker.

Siegfried drager ud, og han kommer til den borgerlige plutokratiske verden, Alberichs har skabt. Han træder lidt tilfældigt ind i Alberichs søns Hagens borg. Der har man kun et i hovedet, nemlig at få fat i ringen. Kærligheden er man mere end villig til at afsværge. Siegfried serveres en glemseldrik og en kærlighedsdrik, der får ham til først at glemme sin nat med Brünhilde og dernæst forlove sig med Hagens halvsøster, Guttrune, og sværge evigt venskab med Hagens halvbroder, Gunther. Gunther siger nu, at han vil giftes med jomfruen, der ligger omsluttet af ild.

Derfor iklæder Siegfried sig dølgehjelmen, så han får Gunthers udseende.

Samtidig på klippetoppen sidder Brünhilde og ser forelsket på ringen, hun fik af Siegfried. Hun får besøg af sin søster Waltraude, der fortæller hende, at Wotan nu kun forbereder gudernes undergang. Han har fældet Yggdrasil og lagt brændet omkring Valhalla. Nu venter man blot på antændingen. Kun hvis Brünhilde giver ringen tilbage til Rhindøtrene vil forbandelsen hæves. Ringen er imidlertid symbolet på hendes og Siegfrieds incestuøse kærlighedsdød, deres *lachender tod*. Denne evige død vil Brünhilde ikke give afkald på.

Samtidig lyder Siegfrieds horn gennem flammerne, men det er Gunther (Siegfried i Gunthers skikkelse), der træder ind. Han frier til Brünhilde, og da hun afviser, overfalder han hende og fravister hende ringen, men lægger sværdet imellem dem som tegn på dydighed. Han vil jo overgive hende til den rigtige Gunther. Da de kommer tilbage, forfærdes Brünhilde over, at Siegfried ikke længere kender hende. Da hun ser ringen på hans finger, kommer hun til at hade ham ubændigt og anklager ham for voldtægt samme nat, hvilket er usandt. Selv Brünhilde er nu draget ind i en verden af intriger og løgn. Brünhilde indgår en ondsindet alliance med Hagen om Siegfrieds død. Siegfrieds kommende død sammenlignes med ofringen af et vildsvin.

Dagen efter er der arrangeret jagt. Siegfried bliver væk fra sine jagtfæller. Han møder Rhindøtrene, og de beder ham om ringen. Siegfried er lige ved at give efter, men da de forudsiger hans død selvsamme dag, hvis han nægter at afgive ringen, ombestemmer han sig. Han siger, at det er af stolthed, men mon ikke det er, fordi han har fået smag for *den leende død*. Siegfried mødes nu med jagtselskabet og efter, at Hagen har givet ham en drik, der ophæver glemslen, stikker han et spyd i ryggen på ham. Døende erklærer Siegfried

sin evige kærlighed til Brünhilde.

Liget bæres hjem. Hjemme i Gibichhallen venter Gutrun ængsteligt Siegfrieds hjemkomst. Da Hagen og Gunther kommer hjem med den døde Siegfried, anklager hun dem for mord. Men Hagen forsvarer sig: Siegfried sværgede falsk ved hans spyd, da de aftalte giftermålet. Hagen gør krav på ringen, men Gunther sætter sig imod. Det kommer til kamp, og Gunther falder. Da Hagen vil tage ringen af Siegfrieds finger, løfter den dodes hånd sig truende.

Brünhilde, der i mellemtiden har lært tingenes rette sammenhæng at kende, kommer til og kræver, at der rejses et ligbål for Siegfried. Hun tager ringen af hans finger for at give den til Rhindøtrene og rider ind i flammerne, medens hun synger sin sidste og vigtigste arie. Rhinen flyder over sine bredder. Hagen forsøger desperat at få fat i ringen, men Rhindøtrene trækker ham ned og drukner ham. Valhalla opluges af flammer, og Brünhilde synger lykkelig om, at hun nu er omsluttet af de flammer, som i døden forskelsløst skal sammensmelte hende med Siegfried. *"Ewig einig. Ohne end."*

*

Således slutter operaen med Siegfrieds offerdød og Brünhildes selvmord. Spørgsmålet er nu, hvad det alt sammen skal betyde? Går hele verden under uden håb, eller bliver verden og den skabning forløst og sat fri? Er det forløsning eller udslettelse, vi er vidner til? Det spændende er, at det var også Wagner i tvivl om. Han skrev i løbet af de 26 år, han arbejdede på Ringen, fem forskellige versioner af Brünhildes sidste arie, der var fem meget forskellige bud på meningen med Siegfrieds død:

(1) Da han skrev den første version, var han den aktive revolutionære, der med sværdet i hånd ville befri Dresdens arbejdende slavehær og oprette et samfund af frie mennesker. Siegfrieds død bliver

det offer, der baner vej for menneskets revolutionære frigørelse fra alle bånd.

(2-3) Allerede kort efter skriver han en anden og tredje version, hvor hele arien er henvendt til de døende Guder, altså den døende verdensorden. Gudernes død baner vej for friheden. Alt det smukkeste ved guderne er nu inkarneret i helten Siegfried og det frie overmenneske. På hegeliansk/feurbachiansk vis bliver det religiøse et smukt, men nu overstået kapitel i verdensåndens udvikling. Siegfrieds død bliver et ikke-religiøst offer, der ved sin klarhed og inspiration sætter mennesket frit. Fordi Siegfried ikke er guddommeligt, sætter han ved sin offerdød mennesket frit.

Det var netop således, Wagner så Jesus. Wagner hadede ganske vist kristendommen af hele sit hjerte. Men det var den ortodokse lutherdom, han hadede, ikke Schleimachers kristendom. Lutherdommen var ikke kristendom, mente han. Det var jødedom. Ser man nærmere efter, så udspringer det 19. århundredes jødehad i hovedsagen af et antinomistisk had til Det Gamle Testamente og dennes skabende og opretholdende Gud.

Jesus var, mente Wagner, kun et menneske, men netop det enestående menneske som derfor også kunne spille en enestående rolle for menneskets udvikling. Wagner skriver:

"Jeg tror ikke på Gud, men kun på det guddommelige, som manifesterer sig i den syndfrie Jesus. [...] Jeg tror på det guddommelige element som en gang og kun en gang – gennemsyrede det menneskelige i al dets naïvitet og skønhed og derved viser os vej til forløsningen."

Siegfried og Jesus viser os vej til forløsningen ved kun at vise os hen til det menneskelige, det helt frie lovløse menneskeliv. Men for at nå frem til denne syndfrihed må jødedommen helt udrenses. Den har forurennet al sand kristendom:

"Hvad der skabte kirkens ruin og har

ført til nutidens stadig mere højlydte ateisme var den tyranni-tilskyndende tanke, hvor man sporer denne [Jesus] guddommelighed på korset tilbage til den jødiske skaber af himmel og jord, en hævngherrig straffende Gud som tilbyder mere magt end den selvofrende, alt-elskende frelser for de fattige."

Wagner bliver aldrig træt af at understrege, at galilæeren Jesus slet ikke var jødisk. Hvad han ønsker, er kristendom afklædt al metafysisk og mytisk overbygning. Wagner kan selv formulere sig således, at han skaber et mytisk drama netop for at overvinde myten, dvs. for at afmytologisere, så kun det menneskelige står tilbage, også i kristendommen. Ifølge Schopenhauer skulle Jesus ligesom Budha bruges til at afmytologisere verden og frigøre mennesket fra overtroens og lovens tyranni.

Wagners antisemitisme var således først og fremmest en rent antinomistisk antisemitisme. Han ønskede at adskille den kristne kærlighed fra den gammeltestamentelige lov. Hans kritik af jøderne er derfor langt hen ad vejen identisk med f.eks. Niels Grønkjærs kritik af den teistiske Gud. Wagner skriver flere steder, at det jødiske folks eneste redning er dets undergang. Dermed mener han formentlig jødedommens forsvinden som religion f.eks. ved omvendelser.

Men tingene blandes også sammen: Siegfried, og senere Parsifal, beskrives ikke kun som pegende bagud mod en vitalistisk Kristus, men også pegende frem mod et vitalistisk fremtidsmenneske. For at dette kan komme, må alt det gamle ryddes bort. Ikke kun jøderne, men også mange andre. Folket skal gøres rent. Det gamle skal gå under. *Götterdämmerung*.

Virkningshistorisk fik Wagner faktisk også rollen som en af fæderne til den biologiske racetænkning. Og med denne var det jo ikke længere nok at omvende jøderne.

Wagner kunne f.eks. erklære sig enig i forestillingen om en helt bogstavelig fysisk forgiftning i det jødiske blod. En smitte der vil bre-

de sig til alle andre racer, fordi den smitter ved f.eks. seksuel omgang. Det var denne tankegang, som nødvendiggjorde raceadskillelse i første omgang og senere den komplette udslættelse af dem, der rent arvemæssigt bærer sygdommen, nemlig jøderne. De tre fædre til denne tankegang er tyskeren Richard Wagner, franskmændene Gobineau og englænderen Houston Stewart Chamberlain.

Den adelige Arthur de Gobineau har æren af at have opfundet ideen om en særlig biologisk arisk herskerrace. Ligesom kredsen omkring Charles Darwin var han voldsomt optaget af, hvorledes den ariske race er blevet forurenset gennem avl med fremmede racer. Gobineau var en meget anerkendt forsker overalt i verden. Han var i flere omgange gæst hos Richard og Cosima Wagner i Bayreuth. På ét punkt var han dog uenig med dem. Gobineau havde ikke noget specielt imod jøder, ja han mente ligefrem, at den jødiske race var bedre end de fleste andre.

Ham, der først og fremmest tog tråden op fra Gobineau, var Chamberlain. Han blev Wagners svigersøn, og sammen med Wagners enke Cosima var han lederen af Wagnersekten frem til sin død i 1927. Chamberlain havde skrevet de to mest sælgende bøger i Tyskland fra 1890 og frem til første verdenskrig: *Grundlaget for det 19. Århundrede (1899)* og *Den ariske Verdensaskuelse (1895)*. De var ikke blot bestsellere, men internationalt anerkendte. De var Kejser Wilhelms og Ludensdorfs yndlingsbøger og med i de tyske soldaters standardudrustning i både første og anden verdenskrig. Bøgerne påviste eksistensen af en i biologisk forstand særlig arisk race med rødder i Indien og forklarede denne races særlige mission i verden.

Chamberlain, hans hustru og svigermoder var tilmed Hitlers vigtigste mentorer før og efter ølstuekuppet. Det var dem, der sørgede for gode vilkår for Hitler i fængslet og indførte ham i det

pæne selskab ved at lancere ham som Tysklands upolerede, men hjertensgode frelser. Ja, det er slet ikke usandsynligt, at den tyske forfatter Joakim Kohler har ret, og at Hitler faktisk af wagnerfamilien helt bogstaveligt blev salvet som den opstandne Siegfried. Dvs. at Hitler, efter at have levet det meste af sit liv i en tågeverden af wagnermusik og wagnerfantasier, i begyndelsen af tyverne måske faktisk blev overbevist om, at han nu selv skulle være den lovfrie Siegfried. Helten som endegyldigt knækker den gamle verdensordens spyd. Kohler mener ligefrem, at Endlösung blev udtænkt i Bayreuth midt i tyverne af Chamberlain og af ham gjort til Hitlers vigtigste, men også fra da af dybt hemmelige, mission.

Andre holdt deres, af Wagner inspirerede, ideer om redning af befolkningens renhed mindre hemmelige. Forfatteren til *My fair Lady*, George Bernhard Shaw, der altid er blevet betragtet som stueren og har et næsten pletfrit eftermæle, skriver således i en kommentar til *Niebelungens Ring*:

"Myndighedernes opgave er ikke at understøtte pøbelen og derved sikre de mindst egnedes overlevelse, men at fremavle mennesker hvis vilje og intelligens spontant kan skabe den sociale stabilitet som vore nuværende love stræber efter men ikke opfylder. Flertallet af Europas nuværende befolkning har ingen grund til at være i live, og der vil intet virkeligt fremskridt ske i Europa indtil vi videnskabeligt og alvorligt påtager os opgaven med at skabe et for samfundet brugbart menneskeligt råmateriale.

*Kort sagt er det nødvendigt at fremavle en race af mennesker, hvor de livgivende impulser har overtaget, før den nye protestantisme [det ateistiske velfærdssamfund] kan blive politisk muligt."*¹

Alt dette skal tages ganske bogstaveligt. Så godt som alle progressive mennesker siden år 1900 har ment, at børneavl er et samfundsanliggende. Som mange andre

progressive på sin tid gik Bernhard Shaw også ind for aflivning af livsuværdige mennesker, krav om forældrekørekort for at få lov til at avle, tvungne børneinstitutioner osv. Shaw var leder af det britiske eugeniske selskab, og allerede før anden verdenskrig foreslog han brugen af giftgas:

"jeg opfordrer kemikerne til at opfinde en human gas som dræber øjeblikkeligt og smertefrit. Dødelig naturligvis men ikke smertefuld, ikke ond."

"Vi må i fremtiden forpligte os på at dræbe en stor gruppe mennesker, som vi nu lader leve [...] en del af den eugeniske politik vil føre os til brug af dødsammeret. En stor gruppe mennesker må udslættes, ganske enkelt fordi der spildes andre menneskers tid på at tage sig af dem."

Siegfried er derimod, ifølge Shaw, det gode menneskelige råmateriale:

"Nødvendigheden af at fremavle herskerklassen ved at bruge nøje udvalgt materiale har altid været erkendt af aristokratiet, hvor fejlagtige deres teknikker så end har været.

Vi har ændret vores styreform fra aristokrati til demokrati uden at tage i betragtning, at vi samtidig frembragte herskerklassen via promiskuitet i stedet for udvælgelse. Enhver som har taget praktisk del i moderne politik kender resultatets farceagtige karakter."

Alt dette er ikke uden forbindelse med Wagner. Ønsket om et nyt og rensat samfund med Siegfried som budbringeren. Det er faktisk ofte denne tolkning, man også i dag ser ved opførelser. Det er populært blandt venstreorienterede iscenesættere at lade Götterdämmerung slutte med, at sultens slavehær stiger befriede op af Nibelheims huler. Problemet er blot, at det altså ikke var sådan, Wagners endelige version blev.

(4-5) I et fjerde udkast til slutningen synger Brünhilde:

*"Jeg lukker bag mig nu
Rejser til det udvalgte land
Fri af begær og bedrag
Til målet for verdens bevægelse
Forløst ud af reinkarnationen
Drager den oplyste kvinde nu*

¹ The perfect Wagnerite.

*Den velsignede udslættelse af alle
evige ting
Ved du hvordan jeg opnåede det?
Den sørgende kærligheds dybeste lidelse
åbnede mine øjne for mig
jeg så verdens afslutning.”*

Dette er rent buddhistisk inspireret Schopenhauer. Men det er også ren Wagner. Det var godt nok en let afsvækket version af disse ord, f.eks. uden ordet reinkarnation, som kom med i den endelige opera. Men han beholdt meningen. Ved hjælp af sin skuen ind i sig selv slipper Brünnhilde fri af tilværelsens evige reinkarnerende hjul. Ud til det rene intet, til Nirvana.

Til lyden af denne selvmords musik gik Tyskland og Europa ind i det 20. århundrede

*

Det er en pudsig kendsgerning, at Wagner, medens han skrev *Tristan og Isolde*, *Götterdämmerung* og *Parsifal*, hvor alting smelter sammen og tenderer mod intet, fandt det nødvendigt for inspirationen at opløse sit eget køn. Han fandt det således nødvendigt at sidde i et rum helt bogstaveligt polstret med dybrød silke på alle vægge, have luften krydret med dameparfume og selv være iklædt silkedameundertøj! Ikke for at blive kvinde, men tværtimod for i sin person at transcendere det kønspolære. At transcendere eksistensen som skabt væsen. Det er den privatpsykologiske *Endlösung*.

*

Og nu skal vi til noget endnu mere symbolsk. Ifølge Albert Speers erindringer hjalp han personligt den 28. marts 1945 Berlins symfoniorkester til at få lov til at spille en sidste koncert. Koncertsalen, Beethoven Salle, stod uskadt midt i Berlins ruindynger. Speer sørgede for, at der var elektricitet i den propfyldte sal, hvor man kunne høre de russiske kanoner kun 50 km borte. På trods af dirigenten Furtwänglers flugt, havde resten

af orkestret valgt at blive i Berlin. De kasserede det planlagte program. I stedet spillede de Bruchners 4. Symfoni (Bruchner, var efter Wagner, Hitlers yndlingskomponist og den 4. Symfoni netop hans foretrukne). Efter Bruchner hørtes med kanontordenen i baggrunden Beethovens Violinkoncert. Og til sidst en koncertversion af den sidste scene i Wagners *Götterdämmerung!* Ringens afslutning hvor verdens frelser, Siegfried – og altså i datidens selvforståelse Hitler – efter at have fået en dolk i ryggen højtideligt brændes på bålet, og hans elskede, Valkyrien Brünnhilde, rider ind i bålet, medens Valhalla i baggrunden går op i flammer med guderne siddende på deres troner.

Det skulle tilmed være vidnefast fra mange kilder, at der ved Beethoven Salles udgange, som mange andre steder i Berlin, stod børn i hitlerjugenduniformer og holdt skåle frem, hvorfra tilhørerne kunne tage cyanidkapsler med hjem til hele familien. Deres egen lille vernichtungs-fest. Ganske passende efter lige at have hørt Brünnhildes selvmordsarie og Valhallas brand.

Ganske tæt ved Beethoven Salle sad Hitler i sin bunker. Men hvad havde han med sig i bunkeren? Hvad sad han og studerede? Ja, Hitler havde, ved begyndelsen af operation Barbarossa som en særlig gestus fra Wagnerfamilien – der aldrig kaldte ham andet end Onkel Adolf – fået Wagners originale partiturer med i sin Wolfschanze i Østpreussen og atter taget dem med tilbage til førerbunkeren i Berlin. Nu hvor enden nærmede sig, forsøgte Wagnerfamilien atter dels at distancere sig fra Hitler og dels at få de allerhelligste partiturer hjem til Bayreuth. Men Hitler afviste på det bestemteste anmodningerne. Selvom han efter manges vidneudsagn – vel som en af de få i verden overhovedet – stort set kunne såvel partiturer som librettoer udenad, og var i stand til efter fem timers operalytning at udpege, hvis der havde været en en-

kelt fejl i den musikalske fremførelse, så var disse partiturer åbenbart også det sidste, han ville skilles fra.

Medens bomberne faldt over hovedet på han i april 1945, medens Berliner Philharmonikerne spillede *Götterdämmerung* i Beethoven Salle, der mirakuløst stod uberørt, kun omgivet af ruiner, og medens drengene fra Hitlerjugend delte cyanidkapsler ud ved udgangen, sad Hitler bøjet over Wagners håndskrevne noter til *Götterdämmerung*. For sit indre øre hørte han musikken, der ledsager Siegfrieds ligbål og Wotan, der tænder verdensasken Yggdrasil stablet omkring Valhallas mure, sætter sig tilbage på tronen, så han og alle de øvrige guder kan gå op i flammer. Lade hele det gamle Europa gå op i flammer. Men var det ikke også det, hans livsværk hele vejen havde peget hen imod? Der er kun en ting, der kunne have gjort *Götterdämmerung* i 1945 mere fuldendt: Hvis Tyskland have sat alt ind på at få atombomben først.

Og lagde Hitler *Götterdämmerung* fra sig, så kunne han i stedet tage partituret til *Tristan og Isolde*, hvor de elskende allerede i første akt går i døden. Isolde tror, hun serverer sin dødsfjende Tristan og sig selv en dødsdrik. I stedet får de kærlighedsdrikken. Men musikken fortæller klart, at de to drikke er en og den samme. De drikker, de ser hinanden i øjnene, men de ser kun sig selv. I denne selvskuen ser de, ligesom Narcissos der kigger ned i vandet, døden selv i øjnene. De fastlåses i den evige salige død. De transcenderer døden ud i intetheden:

*”So starben wir,
Um ungetrennt,
Ewig einig
Ohne End,
Ohn’ erwachen,
Ohn’ Erbangen
Namenlos*

*Holder Tod
Sehnend verlangter
Liebestod!”*