

Et rasert monument?

//

//]]]]> //]]>

BOKOMTALE: Hvordan går det når en ledende fransk venstreintellektuell tar et oppgjør med en rekke kritiske fortolkninger av Richard Wagners verk og virke – og samtidig forsøker å gjøre den høyromantiske komponisten aktuell? I sine Wagner-forelesninger ender Alain Badiou opp som en lite wagnersk wagnerianer.

Av Tore Engelsen Espedal

Unge Alain Badiou er i 1952 vitne til den tyske komponisten Richard Wagners gigantverk *Der Ring des Nibelungen* under *Bayreuther Festspiele* sammen med sin far, borgermesteren i Toulouse. Under tittelen «Hva er et geni?» sniker han senere inn Wagners *Parsifal* som tema for sitt avsluttende eksamensarbeid. Og han får oppleve en spesialbestilt *Tristan und Isolde* fra borgermesterens losje i hjembyen. «Så langt tilbake som jeg kan huske, har Wagners operaer vært en del av livet mitt», innleder Badiou sine [Five Lessons on Wagner](#).¹ «Men», fortsetter den franske venstrefilosofen som nå befinner seg midt i 70-årene, «frem til nå har jeg ikke skrevet et ord om Wagner».

Med dette utgangspunktet skriver Alain Badiou seg inn i en lang tradisjon av fortolkere som

først og fremst undersøker Wagners musikalske og kunstneriske univers som et sett av filosofiske spørsmål.

LES OGSÅ: [Et filosofisk eventyr](#)

Få, om noen, kunstnere har en like frodig resepsjon som Wagner. Den tyske komponistens problematiske arv ble sist tematisert i forbindelse med Wagner-festspillenes nyoppsetning av *Den flyvende Hollender*. I forkant av premieren [ble det avslørt](#) at den russiske bass-barytonen Evgeny Nikitin, som etterhvert har vokst seg til å bli en svært respektert Wagner-tolker og som skulle bekle stykkets hovedrolle, hadde, i likhet med Bayreuther Festspiele, en mørk fortid: En tysk tv-kanal hadde funnet frem til et gammelt russisk tv-opptak der Nikitins bare overkropp avslører en Swastika-lignende tatovering. Nikitins anger var ikke nok for den nye ledelsen i Bayreuth. Bare en uke før han skulle stå på scenen ble han løst fra kontrakten med festspillene.

Nykommunistenes kamp

Denne inngangen burde passe en filosof som er vant til å ferdes blant kontroversielle forbilder. Så fremstår da også Badiou's forelesninger som et oppgjør med hva han kaller «en forfeilet anti-wagnerisme» blant Wagners kritikere. Formet som et svar til de som har plassert Wagner i historiens giftkammer, turnerer Badiou en rekke perspektiver og spørsmål som har preget de opphetede debattene helt siden Nietzsches skjebnesvangre involvering i wagnerismen på 1870-tallet.

//

//]]]]> //]]>

I striden om Wagners «offentlige skjebne», finner Badiou seg «kjempende motstrøms med den vanæren han [Wagner] er blitt til del, både fra majoriteten av de pro-palestinske progressivistene og av staten Israel, like mye av de uinteressante rasjonalistene i den analytiske filosofien som av de esoteriske hermeneutikerne i kjølvannet av Heidegger». At det er de to selverklærte «nykommunistene» Alain Badiou og Slavoj Žižek (som har skrevet bokens etterord) som har tatt på seg å rydde opp er, Wagner-resepsjonen tatt i betraktning, ikke særlig overraskende.

Badious forsvar tar utgangspunkt i at Wagners kunstneriske visjon må forstås i lys av at den *var, har vært og er* i bevegelse, på kryss og tvers i det ideologiske landskapet. Forsvaret er slik sett mindre et forsøk på å *beskytte* eller *redde* Wagner som det er å *aktualisere* verkmassen han etterlot seg. Med forfatterens egne ord: gi den titanlignende senromantikeren en «mer begripelig og positiv stemme i vår tid». Badiou er med andre ord en offensiv medspiller.

Han viser til at unge menneskers idoler fremdeles i stor grad hentes fra musikkfeltet og at musikalske preferanser danner utgangspunktet for flere generasjoners valg av sosiale arenaer. Hvor har musikkindustrien (i alle fall inntil nylig) *ikke* spilt rollen som en premissleverandør for medieoffentligheten? Rent teknologihistorisk er musikken fremdeles en nøkkel for å forstå hvordan kommunikasjonsnettverkene våre er blitt organisert.

Sist, men ikke minst, har musikken spilt en fundamental rolle i utviskingen av en distinksjonspreget estetikk. Det finnes ikke lenger begripelige, rasjonelle skiller som kan overføres for å skille ulike former og epoker fra hverandre som mer eller mindre høyverdige, og veien frem mot dette har gått via musikken som kunstform. Musikken har med andre ord fått en enestående rolle i verden idag i måten den både skaper og speiler ideologiske tendenser. Og Wagner viser dette for oss.

Musikk som ideologi

Første steg er dette: Ved inngangen til 1990-tallet filosof plasserte Philippe Lacoue-Labarthe flere problematiske sider av Wagner under lupen i sin bok [Musica ficta](#). I *Five Lessons* første og mest sentrale forelesning, går Badiou i dialog med det han kaller et Lacoue-Labarthes «fabrikkerte anti-revolusjonære Wagner-bilde».

//]]]]> //]]>

Ifølge Lacoue-Labarthe utgjør musikken en ideologisk supermakt. «Musicolatory», kaller han den og Wagner var dens første beveger. Utgangspunktet for Lacoue-Labarthes Wagner-kritikk lå i Wagners bidrag til utviklingen av «det seremonielt moderne» – de fellesskapsdannende og identitetsutviklende seremoniene som i siste halvdel av 1800-tallet skulle definere nasjonalstatenes kulturelle grenser. Med sin mytebaserte musikkdramatikk og de gjentagende kunstneriske ritualene han kjempet for å få etablert, forsøkte Wagner å påføre det nasjonale fellesskapet en mytisk karakter og enhetlige egenskaper. I kjernen av Wagners prosjekt lå utformingen av et mytebasert nasjonalt *ethos*.

Mot denne bakgrunnen presenterte Lacoue-Labarthe fire Wagner-resepsjoner: Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Martin Heidegger og Theodor W. Adorno. Alle fire stod åpenbart i en konfliktfylt relasjon til Wagner, medgir Lacoue-Labarthe. Likevel var de alle fire trelle til det som er grunnleggende «farlig» med wagnerismen, nemlig Wagners massekulturelle appeller og hans meget løfterike forsvar for «high art». Årsaken til at for eksempel Adorno var blind for den hele og fulle implikasjonen av Wagners estetisering av massene, skyldtes ifølge Lacoue-Labarthe Adornos sympati med Wagners kunstsyn. Slike kompromisser passet ikke inn i Lacoue-Labarthes Wagner-kritikk: Wagner var en kunstnerisk forløper for den politiske estetiseringen av massene. En «proto-Fascist» som senere fikk sine ideer videreført i masse mønstringene i Nürnberg og Moskva.

Den Wagner vi møter i operahusene verden over er altså kun en kosmetisk overhaling av «den essensielle Wagner» – som fortsatt ligger trygt plassert blant mytologiens, nasjonens, og den sublimе estetikkens forstenede kategorier.

Mytologi i bevegelse

Lacoue-Labarthe hadde ønsket å vise at Wagner avgir et tydelig spor med sin virkningshistorie. Ifølge Badiou forutsatte denne konstruksjonen av «den farlige Wagner» at man formaliserer «en mytologisk representasjonsnorm» – at musikkdramaet i sin helhet er basert på grunnleggende opphavsmyter og at disse først og fremst innebar en estetisering av massene. For Badiou fremstår dette først og fremst som en merkelig påstand, dårlig begrunnet og uten konkrete eksempler: En *konstruksjon* med opphav i en spekulativ filosofisk determinering.

//]]]]> //]]>

Badiou viser til etterkrigstidens Bayreuth og Wieland og Wolfgang Wagners forsøksvise brudd med festspillenes diskrediterte fortid. Med de radikale scenografiske fornyelsene som kunne heve Wagner over den nasjonale mytologien, forsvant de visuelle henvisningene til germanske helter og heltinner, spyd og skjold. Tilbake stod abstraherte, forenklete psykoanalytiske arketyper, såkalte *mythemer*, som skulle overskride tid og rom. Samlet sett innebar dette, ifølge Badiou, en teatermessig innovasjon som maktet å skyve det historiske grumset knyttet til wagnerismens innforståtheter med nazismen ut av scenen. *Monumentet* Wagner var blitt renset og gjenreist.

Senere har man sett oppsetninger forsøke å «gjennomteatralisere» Wagner. Med regissør Patrice Chéreau og dirigent og komponist Pierre Boulez' jubileumsoppsetning av *Ring* under *Bayreuther Festspiele* i 1976 var *Ring* blitt til rent teater uten noen form for mytologisk henvisning utover kunsten selv, og i dette bestemte tilfellet, dets opphavshistorie. Ifølge Badiou er denne oppsetningen bare ett eksempel på at Wagners verk ikke hviler på opphavsmytene alene. Med det er det ikke dermed sagt at det mytologiske aspektet *ikke* er en del av det, slik enkelte hevder. Det er det definitivt. Det er bare det at mytologiens innhold kan være noe annet.

Den totale intensjon

«Proto-Fascisten» Wagner, slik Badiou forsøker å skru den fra hverandre, er i tillegg knyttet til måten Wagners kritikere har vurdert teknologiens rolle i Wagners verk. Her forstås de teknologiske grepene først og fremst i måten han spilte de musikalske og ikke minst, scenografiske teknikkene helt ut til det ytterste, som om kunsten skulle *insistere* og *invadere*. I følge Lacoue-Labarthe var Wagner først og fremst opptatt av hvilke effekter disse ulike teknologiske grepene kunne skape. Sett i lys av det mytologiske aspektet, kunne han derfor hevde at Wagner skapte den første massekunsten ved teknologiens hjelp – en slags tilbakeskuende nyvinning eller «reaksjonær modernisme». Det er ikke urimelig å hevde at for eksempel Wagners ønske om et eget spesialbygd teater, det enorme antallet musikere han sysselsatte i løpet av en forestillingsperiode, og de langt over gjennomsnittlige kravene til sangerne, kan leses inn i dette skjemaet. Dette var ikke tilfeldig eller kun resultater av stilistiske valg, men kom som en følge av Wagners ønske om å blåse opp en rekke tekniske aspekter av musikkdramaet.

Badiou er imidlertid uenig, og hevder at dette perspektivet reduserer avanserte og innarbeidede teknologiske grep til effekter og ikke noe annet – som om de skulle være bærere av en eller annen hemmelig plan. En slik reduksjon unnlater å se hvordan effektene eller det teknologiske aspektet inngår i en kompleks helhet – som nettopp har sin styrke i at den *ikke* lar seg splitte opp i et varierende antall effekter.

I forlengelsen av spørsmål knyttet til Wagners teknologianvendelse, finner Badiou et annet problematisk begrep i Wagner-kritikken, nemlig betoningen av «det totaliserende». I Lacoue-

Labarthes perspektiv var ønsket om å ramme inn kunstverket med en samlende syntetiserende teori også et ønske om en avslutning, en kunstnerisk konklusjon: Det ultimate romantiske kunstverket som ville omfavne alt, og som kulturen og enkeltindividet kunne ta utgangspunkt i kampen for sin egen regenerasjon. Ideen om at den wagnerske musikkdramatikken skal bære på en komplett verdensanskuelse som enkeltindividet må underkaste seg, settes i sammenheng med Wagners begrep om «das Gesamtkunstwerk» (gjerne noe misvisende oversatt til «the Total Work of Art»). Wagner tok selv så vidt i bruk betegnelsen, men da i forbindelse med sammenstillingen av og samhandlingen mellom de ulike kunstartene. Badiou spør derfor betimelig når han innvender at selv om begrepet anvendes i Wagners skrifter (nærmere bestemt to steder i Wagners *Oper und Drama*, 1851), så er det ikke dermed sagt at dette fikk den rollen Wagner annonserte at det skulle få.

//

//]]]]> //]]>

Sammenstillingen mellom «das Gesamtkunstwerk» og Wagners totaliserende lengsel, adresserer nemlig et annet problem: Om så Wagner ønsket seg denne omsluttende totaliteten, betyr det at kunstneriske bestrebelse kan reduseres til kunstnerens intensjoner? Badiou er klar på det ikke er slik at kunstnerens ideer nødvendigvis stiger ned i det kunstneriske materialet. Tar man på alvor at kunstverket er et resultat av en prosess der noe blir til over et visst tidsrom og at *mening* og

sannhet i et verk først åpner seg opp i møtet med publikum, kan det åpenbart ikke reduseres på denne måten. Kunstneren kan legge til rette for en slik utveksling og kjennskap til intensjoner kan bidra til å gi et rikere bilde av hva man har med å gjøre, medgir Badiou.

I stedet for å konstatere at Wagners kunst er totaliserende ved hjelp av Wagners begrep om «das Gesamtkunstwerk» må man finne frem eksempler som kan demonstrere at Wagners verk, som kunstverk betraktet, faktisk innebærer en slik totalisering, skal vi tro Badiou. Til det er nivåene for mange og nyanserte, og for lite «enhetlige», hevder han. Sansen for detaljer og måten Wagner innarbeidet dem i et omfattende reisverk var, ifølge Badiou, Wagners fremste egenskap: Musikken er nemlig ikke «mytologisk» i seg selv. Ideen om «den uendelige melodi» resulterer ikke nødvendigvis i at musikken utradierer teksten. Musikken bærer heller ikke på så mange lag av mening at de ulike nivåene ender opp med å nulle hverandre ut.

Musikalske motiver kan bære flere lag samtidig: narrative, teatraliske, symbolske og rent musikalske funksjoner. Og det er i denne flertydigheten at Wagner blir relevant, mener Badiou.

Mellom makt og maktesløshet

Historien har gjort det umulig å idealisere Wagners musikk og kunstneriske visjon. De påfølgende forelesningene vier Badiou til en utdypning av sin egen posisjon i lys av Theodor Adornos Wagnerkritikk (*Versuch über Wagner*, skrevet i eksil i USA i 1939, utgitt i 1952. Utgitt på engelsk som [In Search of Wagner](#)). For riktig å understreke Wagners bevegelighet, hever Badiou «det paradoksale» knyttet til den samlede verkmassen opp ett hakk. I denne oppjusteringen av det faktum at verkenes «mening» ikke er fastlagt, men gjerne beveger seg mot sin opprinnelige intensjon, peker Badiou på Wagners mulige aktualitet. I «verkenes positive energi» finner han et rom der fortolkningsdybde, tvetydigheter og de store kvalene blir produktive i møtet med en ny tid.

I *Ring*, nærmere bestemt i Wotans monolog i *Valkyriens* andre akt, finner Badiou et avgjørende øyeblikk der «makt og maktesløshet befinner seg i likevekt». Den vedvarende spenningen mellom en «vilje til makt» og «overgivelse» forblir uforløst, og lammelsen som dette fører til antyder, ifølge Badiou, muligheten av en verden som er grunnleggende annerledes. Det er den direkte, men uensartede og dynamiske involveringen i den grunnleggende menneskelige og motsetningsfulle tvilserfaringen som holder musikkdramatikken i bevegelse – og som gjør at den evner å bevege.

Herfra tegner han et bilde av *Ring* som en mytologisk fortelling som, bit for bit, opphever mytologiens evne til å gi mennesket trøst. Det som blir igjen er lidelsen.

En ny storhetstid

//]]]]> //]]>

Helt til slutt gir Badiou en fin tolkning av Wagners siste gåtefulle verk, *Parsifal* – som en undersøkelse av det seremonielles muligheter i det moderne. Her viser han hvordan Wagner med *Parsifal* forsøkte å gå hinsides det religiøse: som en overgangsseremoni egnet til å hente frem fortidens skygger i fremmaningen av det nye.

I en overraskende konklusjon hevder Badiou at Wagner representerer muligheten av en *kommende* gjenoppstandelse av «high art». Han inntar selv profetens plass og forutsier en «high art» som har kastet av seg all nasjonalistisk nostalgi og heller omfavner postmodernismen enn å bli ødelagt av den. For Badiou blir Wagners verk på en samme tid en veiviser og selve overskridelsen inn mot en ny tid – ikke ulikt slik Wagner så seg selv.

Denne korrespondansen mellom Badiou's ønske om radikale forandringer og Wagners musikk er imidlertid temmelig ullent fremført. Som med mye annet i denne snedige boken, vil ikke Badiou fortelle oss hvordan denne kommende storheten vil arte seg. Han strekker seg likevel så langt som til å postulere at den vil «omfavne mangfoldet, frátse i muligheter, tolerere subjektive ulikheter, skape løsninger og tillate endeløse formmessige forvandlinger». Et rom for «de uselviske handlinger» hinsides de mislykkede politiske kampene som herjet det nittende og det tyvende århundret.

Hvilket håp er det så som får næring i Badiou's Wagner-lesning? Hvilket Wagner-monument er det han vil gjenreise? Vel, det er bare å vente å se. I mellomtiden kan kanskje Evgeny Nikitins skjebne i Bayreuth fortelle oss noe om den vedvarende sprengkraften i Wagners virkningshistorie. Neste års 200-årsjubileum for Wagners fødsel kan bli en problemfylt seanse. Det vet Alain Badiou bedre enn de fleste.

Noter

¹ Teksten er konstruert av Susan Spitzer på grunnlag av Alain Badiou's forelesninger og forelesningsnotater. Den er deretter gjennomgått av Badiou selv.