

Mordet på Wagner

et af de mest effektive karaktermord i vores kulturhistorie.

af Peter Kjærulff

Da jeg gik på konservatoriet i København fra 1968-72, var det ikke god tone for pianister at spille Rachmaninoff eller Gershwin. Liszt var ligeledes ikke helt ”det man spillede”, hvis man ville være ”stueren”. Chopin kunne lige gå an, men ellers var det klassikerne samt Brahms og Schumann og mere nutidig musik. Min herlige musikhistorielærer Jens Østergaard fortalte mig, hvad jeg senere har fået bekræftet fra mange sider, at man på konservatoriet og på universiteterne i den første del af det 20. århundrede ikke beskæftigede sig seriøst med musik af Wagner, Bruckner, Mahler, Richard Strauss, Tchaikovsky etc. Denne musik var for følelsesladet. Dette smittede af på koncertlivet. I musikhistorietimerne gik vi så sjovt nok også let hen over disse komponister.

Min klaverlærer på konservatoriet, prof. Herman D. Koppel, fortalte for en del år siden i et radiointerview om sin elevtid på konservatoriet i 20’erne, mens Carl Nielsen var direktør. Koppel ville gerne indstudere Tchaikovskys b-mol klaverkoncert, men hans lærer mente, det var en dårlig idé. Koppel insisterede imidlertid og mødte senere op for at spille koncerten igennem – med læreren ved orkesterstemmen på flygel 2. Et stykke inde i anden sats afbrød læreren Koppel og sagde, at de ikke kunne gå videre, da denne musik var så underlødigt, at man ikke kunne beskæftige sig med den slags på Det Kgl. Danske Musikkonservatorium. Beretningen findes på tryk i Flemming Behrendts: *Fra et hjem med klaver – Herman D Koppels erindringer* s. 26-27 (Hans Reitzel 1988). Ordvalget er her noget mere afdæmpet, hvad Tchaikovsky angår. Til gengæld synes Rudolph Simonsen (Koppels lærer), at Liszt og Rachmaninoff er for virtuose, og da Koppel gerne vil spille Debussy, udbryder Simonsen meget bramfrit: ”Hvorfor vil De spille sådan noget bæ-musik?”.

Holdningen til Wagner var i min ungdom og studietid den, at hans musik var alt for voldsom og ”ha-stemt” [svulstig, højtravende], som en af mine konservatorielærere udtrykte det. Og Wagner var en skidt karl – han hadede jøderne, skyldte penge alle vegne og gik i seng med andre mænds koner. Og hans operaer var *alt for lange, da Wagner ikke kendte til kunsten at begrænse sig*, som selv vores kære Prins Henrik udtrykte det i et TV-interview.

For mig kostede denne holdning mig en tur til Bayreuth. Jeg blev som klarinettist opfordret til at være en del af et ungdomsorkester, der parallelt med festspillene skulle indstudere *Die Feen* som koncertopførelse. Jeg tror faktisk, der var tale om Pierre Boulez som dirigent. Og jeg afslog, fordi jeg havde hørt, at Wagners musik var forfærdelig. Dette er jeg aldrig kommet over – på samme måde som jeg aldrig er kommet over, at min bror og jeg af en bekendt, der kendte familien, blev inviteret til at hilse på David Oistrakh efter en koncert i Odd Fellow Palæet med Frida Bauer. Jeg mente dog af en eller anden grund, at man ikke kunne være bekendt at ulejlige kunstneren på den måde.

Musiklivet og musikhistorien er således fuld af fordomme og mærkelige meninger, der ofte hænger sammen med, at man ikke undersøger tingene til bunds – som ved mine to eksempler her vedrørende Bayreuth og Oistrakh. For Wagners vedkommende synes der at være tale om et karaktermord af en sjældent overgået insisterende voldsomhed. De mange fabelagtige opførelser og iscenesættelser af Wagners værker kunne antyde, at nogen synes, at disse værker er værd at lytte til – men ikke så få er fortsat af den opfattelse, at manden selv var forfærdelig, og de, der mener sådan, har tilsyneladende intet problem med at fastholde, at et rædselsfuldt menneske kan komponere dybt kærlig, forløsende, hensynsfuld og medmenneskelig musik – som om man kan skille mennesket fra hans kunst – eller nærmest som om det er en psykologisk lov, at et hensynsløst menneske sagtens kan komponere hensynsfuld musik (som han så skjuler sig bag, fordi han er en ”behændig nodesnedker”). Måske skal man have prøvet det for at vide, at dette at skabe stor kunst ikke er

noget, man ”gør” – det er noget, man ”er”. Så hvis man vil vide noget om Wagner, er man nødt til at tage udgangspunkt i, hvad Wagner *faktisk* skriver i tekst og i musik, og man bør tage udgangspunkt i det materiale, der findes overleveret – i stedet for at reagere på ”hvad man synes, det ligner”. Det burde ikke være svært, men det er det tilsyneladende, idet en overfladisk karakteristik ikke byder på særlige problemer – eller som Storm P beskriver det i en tegning af en mand, der hører en efterlysning i radioen (citeret efter hukommelsen): ”Lang overfrakke og sort herrecykel – ham har de inden aften”.

Den amerikanske forfatter Eleanor Perényi har i sin prisbelønnede bog *Liszt – The Artist as Romantic Hero* (Weidenfeld and Nicolson, London 1974, s.346) følgende ”diagnoseforslag” vedrørende Wagner:

”Men det nytter ikke at piske på Wagner. Som egoist er han et pragteksemplar af racen. Han er det så rendyrket, at man blot kan betragte ham med beundring, som man ville betragte en leopard, der dræber sit bytte uden på nogen måde at være sig ondskab bevidst.”

Og vores danske Henrik Nebelong skriver i sin bog *Wagner – liv, værk, politik* (København 2008, s.497), at: *”Wagner i fuld figur er på mange måder så skræmmende, at det vil være halsløs gerning for en operaledelse at opføre ham uden en vis camouflage...”*

Den lader vi lige stå et øjeblik.

Problemerne omkring Wagner og holdningen til ham synes at have centrum i ideen om, at Wagner var ”nazismens fader”. Her er anklagerne mod Wagner så massive og så (synes anklagerne selv) velunderbyggede, at man ikke længere rokker ved denne holdning – også måske fordi det kan synes respektløst over for jøderne pludselig at argumentere for, at Wagner – der ikke er vellidt i Israel – reelt ikke var antisemitisk indstillet, **hvilket står klart, hvis man studerer kildematerialet ansvarsfuldt**. Og her synes jeg, at emnet er så alvorligt, at jeg gerne vil påtage mig rollen som Wagners forsvarsadvokat, der opsummerer en tænkt retssag. Jeg påberåber mig således gængs retspraksis, hvor den anklagede er uskyldig, indtil det modsatte er bevist, og hvor det er så vel anklagerens som forsvarerens pligt at fremlægge beviser, der har rod i en virkelighed og ikke kun i rygter af dubiøs herkomst.

For at få nogle ting på det rene genlæste jeg lige en uhyre oplysende bog, der er en slags modstykke til Joachim Köhlers *Wagner’s Hitler: The Prophet and His Disciple* (Polity Press, Blackwell Publishers, Cambridge, UK, Malden, MA, 2000). Bogen hedder: *Hitler’s Wagner, a very thin book – Every Word the Disciple Said about His “Prophet”* (Monte Stone, Steinberg Press, NY 2019). Min hensigt var at få uddybet eller opsporet årsagen til, at Joachim Köhler kan skrive, **at effekten af Parsifal er holocaust** – en uhyre skelsættende og virkelig, virkelig voldsomt dømmende bemærkning.

Monte Stone har gennem flere årtier studeret alt tilgængeligt materiale om Wagner og Hitler – fra førstehånds- over andenhåndsberetninger til rygter og ren nazipropaganda. Det viser sig, at oprindelsen til Köhlers idé kommer fra en Hermann Rauschning, der i *Gespräche mit Hitler* (1939) citerer side efter side og således også en lang monolog, hvor Hitler angiveligt fortæller om sin fortolkning af *Parsifal*. Hovedideen er ifølge Rauschning, at ”en samling ridderer **med rent blod** forvalter Gralen. Kongens blod **er blevet forurennet**, idet han har haft sex med en kvinde med blandet, forurennet blod [det var dengang en almindelig opfattelse, at nøglefiguren Kundry fra Wagners side var tænkt som en jødekarikatur]. En uindviet ung mand fristes af Klingsors magiske have, der repræsenterer begær og en korrump civilisation, i stedet for at slutte sig til eliten, der vogter livets hemmelighed: det rene blod. **Der findes ingen kur mod det forurenede blod, og alle, der lider af denne sygdom, må dø som deres konge Amfortas.”**

Det specielle ved disse "Hitler-citater" er, at Rauschning skrev bogen *fem år efter*, at han var blevet smidt ud af nazistpartiet. Efter disse fem år hævder han at kunne huske lange samtaler og Hitlermonologer *ordret*, og han fortæller, at han har haft over 100 samtaler med "Der Führer". Rauschnings bog blev af de sovjetiske anklagere anvendt som vidnesbyrd under Nürnbergprocessen (1945-49).

Nu er det så sådan, at man har kortlagt Hitlers færden meget omhyggeligt, og ifølge denne kortlægning kan Rauschning kun have mødt Hitler fem gange og aldrig alene. Göring, der sjældent forlod Hitlers side, husker kun to møder med Rauschning.

Det essentielle her er imidlertid, at man ved, at Hitler ved flere lejligheder har overværet opførelser af *Parsifal*, så han har vidst, at Amfortas *ikke dør*, samt at han *ikke er uhelbredeligt syg*, da Parsifal jo helbreder ham med spyddet.

Flere forfattere har taget Rauschnings beretning til sig – og således også Köhler – der dog behændigt undlader at citere de sidste linier, hvori det røbes, at Hitler umuligt kan have så dårligt et kendskab til en opera, han har set flere gange. Så det er – hvordan vi end vender og drejer det – *ikke* Wagners *Parsifal*, der har inspireret til holocaust. *Rauschnings samtalefiktion* kan snarere have spillet en rolle i opbygningen af en vrangidé af denne massivitet – specielt måske da Nürnbergprocessen givet har videreformidlet hans "referater af Hitlers inspirationer og motiver".

Studerer man handlingen i *Parsifal*, står der intet om, at nogens blod overhovedet er blevet forgiftet, eller at det skal renses. Der står heller ikke, at en uerfaren yngling skal lære at beherske sex ved at afvise en fristerinde. Derimod står der, at Parsifal gennemskuer Klingsors ondskab ved at gennemskue Kundrys forbandelse.

Men Köhler, der ukritisk bygger videre på Rauschnings skrøne, fastslår, at *Hitler blot udførte Wagners program* – altså *udryddelsen af jøderne* – hvilket er en så dømmende påstand, at den alene ved sin formastelighed gør det svært for læseren at begribe, *at den er i total modstrid med handlingen i operaen* ("for der må vel være noget om snakken, når nu musikforfattere hævder det"). Köhler har vitterlig *intet* forstået. **Handlingen:** Amfortas er blevet narret til sex under falske forudsætninger (Kundry har forklædt sig som den kvinde, han længselsfuldt leder efter – jvf. den bagved liggende Arthur-legende, der findes i forskellige variationer – se f.eks. filmen *Excalibur* (1981) med Helen Mirren som Morgana/Kundry), og troldmanden Klingsor griber lejligheden til at stikke Amfortas i siden med det spyd, Jesus blev stukket i siden med, da han hang på korset. Såret vil herefter ikke læges, da Amfortas i sit væsens dyb føler, at han har svigtet Gud ved ikke at tage vare på det hellige spyd, der ikke må falde i de forkerte hænder.

Enhver, der har prøvet f.eks. at blive voldtaget (og sex *under falske forudsætninger* kan opfattes som voldtægt – også når det går ud over mænd), ved, at man kan have et "ulægeligt indre sår, der springer op og begynder at bløde, hver gang man kommer i tanker om voldtægten", og det kan kræve en mægtig psykologindsats at gøre den skadelidte begribeligt, at det ikke er hende/han, der er den skyldige. Kun en person, der kan finde mod i sit indre til at gå følelsesmæssigt hele vejen tilbage til gerningsstedet, kan hjælpe sig selv eller et lidende medmenneske tilbage til et normalt liv. Rent mytemæssigt er Parsifal således den del af Amfortas, der tør gå tilbage for at finde ud af, hvad der i realiteten skete.

Lad mig endnu en gang anvende mit vidne – den amerikanske Wagner-forsker Monte Stone. Han har ved gennemgang af *alle tilgængelige historiske beretninger* kunnet konstatere, at Hitler *aldrig har udtalt sig, som Köhler påstår, han gør. Hitler har aldrig citeret en eneste linie af en Wagner-tekst – eller omtalt en operahandling*. Alt, hvad man ved, er, at Hitler har spurgt til noget med kulisser i forbindelse med en opførelse af *Parsifal*. De påståede samtaler med Hitler *kan ikke verificeres*, og Hermann Rauschning, der har skrevet dem, afslører sit bedrag ved at afsløre sin egen og derved den af ham opdigtede Hitlers ukendskab til operaens *faktiske handling*.

Henrik Nebelong er imidlertid *enig med Köhler*, idet han (s.494) i den bog, jeg omtalte ovenfor, skriver at ”*det, det gjaldt om [for Hitler] var at virkeliggøre Wagners program*”. Dette får en anmelder på Politiken, Thomas Michelsen, til på forsiden af avisen (den 26/10-2008) at skrive følgende som en syntesemagsprøve på artiklen inde i bladet.: ”[Wagner var] *Hitlers spindoktor – operamesteren på 1.68, der var til silkelagner, flirt og jødehad*” (lad mig lige indføje her, at Wagner havde en hudsygdom ”Gesichtsrosen”, der gjorde det pinefuldt for ham at sove i almindeligt sengetøj).

Vi står altså over for det store spørgsmål: har alt dette nu også sin rigtighed? Og lad mig tilføje med så store bogstaver, jeg kan fremskaffe: **at anklage komponisten Richard Wagner for at have som bevidst, ubevidst, skjult eller åbenlyst mål at udrydde jøderne som folk og race, er en meget, meget voldsom ting**. Vi har at gøre med *et medmenneske*, der – selvom han er verdensberømt – stadig er et medmenneske. Efterhånden er denne – set fra forsvarers side totalt grundløse – anklage mod Wagner blevet så effektiv en del af den globale refleks-tænkemåde, at Wagners musik som en selvfølge ledsager filmsekvenser, hvor der optræder krig eller nazister, og ingen (tilsyneladende) finder på at gøre filmskabere opmærksom på (*før* de anvender den i filmen), at den musik, der spilles, handler om noget helt, helt andet end vold, skududvekslinger og jødeudryddelser. Sært nok virker det ind imellem, som om Wagner kan anvendes som ledsagemusik til noget ”brutalt”, blot fordi han var fænomenal til at orkestrere og ikke var bange for at anvende al den lyd, operahandlingens følelser kræver. Den berømteste sekvens er nok den fra *Apocalypse Now* (1979), hvor Francis Ford Coppola anvender valkyrieridtet, som handler om **Wotans døtres jubel ved tanken om, at det måske bliver muligt at besejre ”Fanden selv” – repræsenteret af Alberich og hans hær** – sådan, at en gruppe helikoptere bomber en vietnamesisk landsby ”tilbage til stenalderen”, mens Wagners musik drøner fra de udenbords højttalere. Jeg forestiller mig, at det kan tænkes, at Coppola ønsker at håne den brutale, amerikanske hærs totale mangel på kultur – ved at anvende musik åbenlyst fejlagtigt.

Selv elskelige Woody Allen kan ikke dy sig. Efter en opførelse af *Den Flyvende Hollænder* på The MET i filmen *Manhattan Murder Mystery* (1993), siger han til Diane Keaton: ”*I can't listen to that much Wagner, ya know? I start to get the urge to conquer Poland.*“ Hvad vi hører i baggrunden, er Hans Hotter, der som Hollænderen klager over sin skæbne og fortæller om sin søgen efter kærligheden. Så Woody Allens bemærkning har ingen som helst reel forbindelse til hverken tekstens eller musikkens virkelighed.

Det centrale skrift hos Wagner angående jøderne er det i 1850 i *Neue Zeitschrift für Musik* publicerede *Das Judenthum in der Musik*. Monte Stones indsamlede facts slår – som jeg antydede ovenfor – indiskutabelt fast, **at Hitler aldrig har læst et eneste af Wagners skrifter, og han har aldrig citeret Wagner vedrørende noget som helst emne** – dette bekræftes af førstehåndsvidner, andenhånds vidner og af en grundig analyse af almindelig sladder.

Skriftet *Om Jødedommen i Musikken* er næsten umuligt at læse for den nutidige amatør, der lader sig påvirke af indflydelsen fra nazismen. Læser man derimod skriftet omhyggeligt og med forskerbriller, udtrykker Wagner **varm beundring for den jødiske kultur og det jødiske folk** – et faktum, der normalt overhøres – men han observerer en tendens blandt jøder, når talen falder på kultur og penge. Lytter man grundigt til, hvad Wagner skriver her, **handler det hele om penge**, og skurkene er ikke den jødiske race eller den jødiske kultur, men **kulturblokerende pengepugere**.

Med ”penge” menes der her for Wagner *eksistensberettigelse* samt sikkerheden i at kunne leve under forhold, der kunne gøre det muligt for ham at komponere de værker, det var en del af hans

væsen at få materialiseret. Beskrivelserne af Wagners senere år og af hans trang til at købe f.eks. *smukke* (karaktermordet siger *dyre*) stoffer til sig selv og sin hustru og at finde en bolig, der føltes som et hjem, samt ideen om at bygge et festspilhus (karaktermordet kalder ham storpralende) – har tendens til at overdøve det faktum, at Wagner i sine unge år og langt op i de modne år ind imellem var *decideret fattig* – på grund af de daværende tyske, jammerlige forhold for komponister (se også senere).

På Wagners tid var det en almindelig ting, at jøder styrede finanser i forskellige sammenhænge. Skulle man låne penge, skulle man opsøge ”en jøde”, og der er talrige andre beretninger om dette fænomen end Wagners – fra Fagin hos Dickens i *Oliver Twist*, Shylock hos Shakespeare i *Købmanden i Venedig*, pantelåneren i Rachmaninoffs opera *Den gerrige Ridder*, den pantelåner, Raskolnikov myrder i Dostojevskijs roman *Forbrydelse og Straf* – samt de to jøder i Mussorgskys *Udstillingsbilleder*.

Wagner er vred over, at der tilsyneladende er mennesker i det tyske samfund, der spænder ben på alle måder for alt nyskabende, og i sin vrede skildrer han usympatiske, bestemmende og manipulerende jøder ved hjælp af stærk og *bestemt ikke venlig* sarkasme. Wagner kan male skikkelser i ord, som Mozart kunne det, hvor denne i et brev beskriver en organist, han har hørt, der mens han spiller, ”ser ud i ansigtet som en lille dreng, der sidder på potte”. Wagner omtaler de manipulerende jøders sprog som grimt, og i vore dage er der som parallel mange mennesker, der oplever *det tyske sprog* som grimt – i skyggen af Anden Verdenskrig.

Hensynsløse mennesker taler grimt – også på dansk. Prøv at udtale ordet *ambulance* på aristokratisk engelsk, og udtal så det parallelle tyske ord *Krankenwagen*, som om Bismarck snerrer igennem sit skæg.

Konklusion – og jeg gentager, hvad jeg allerede har sagt, da det følgende ikke kan siges for tit: det, Wagner har noget imod, er – hvis man læser, hvad der står – **ingenlunde** det jødiske folk eller den jødiske kultur eller race – det handler **udelukkende** om kulturblokerende pengepugere, der dengang blot gik under betegnelsen jøder. Da jeg gik i underskolen i halvtredserne, hørte jeg af og til bemærkninger som ”hvem har jødet min taske?”

Det med de kulturfjendtlige finansfolk er nøglen. Fanger man først dette, giver alt andet mening. I Wagners essay *Erkenne dich selbst* står der følgende: ”*Nur aber, wann der Dämon, der jene Rasenden im Wahnsinne des Parteikampfes um sich erhält, kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag, wird es auch – keinen Juden mehr geben*”. Dette handler så ikke om udslettelse af den jødiske race, men sætningen handler om, at verden vil blive befriet for kulturkvælende fanatikere, hvis vi i de politiske partier ikke længere bakker dem op (forsøg på dansk oversættelse: *først når den dæmon, som i sit vanvid har grebet partikampfanatikerne, ikke længere kan finde noget som helst ståsted blandt os – vil der heller ikke længere findes jøder*).

Köhler citerer Wagner for at mene, at Jesus var arier. Dette er jeg aldrig stødt på i min forskning af Wagner. Derimod har Wagner om Jesus udtalt følgende (citeret efter hukommelsen): ”*Er war nicht Jude aus Judäa, sondern Galiläer aus Galiläa*”. Wagner har muligvis haft en idé om, at de særligt pengefokuserede jøder kom fra Judæa.

I en af Cosimas dagbøger refererer hun en samtale i forbindelse med en mulig teaterbrand, og Wagner siger noget i retning af, at man ”*tør næsten ikke tænke tanken*” – om, at et brændende teater evt. kunne være fuldt af jøder. Og det er stadig de kulturblokerende pengepugere, han taler om. En sådan bemærkning ville i vore dage kunne lyde f.eks. således: ”*Man tør næsten ikke tænke tanken om, at et lyn kunne slå ned i Kreml, så vi kan få stoppet russernes angreb på Ukraine*”. Quentin

Tarantino griber dette mere kontant an i filmen *Inglourious Basterds* (2009), hvor han samler hele den nazistiske ledelse – inklusive Hitler – i en biograf, hvorefter han lukker dem inde og sætter ild til det hele. Og i *Once Upon a Time ... in Hollywood* (2019) henretter han konsekvent en af Charles Mansons morderpiger, før denne kan nå at dræbe Sharon Tate.

Wagner tog fejl af de pengestærke jøders betydning i samfundet så vel som i musikken, og hans skrift om jøderne er ukærligt og malplaceret. Men antisemit i ordets gængse betydning var Wagner ikke. Han var simpelthen vred, men den er svær: hvis Wagner udtaler om en teaterledelse: ”Nu må vi så håbe, at der ikke er jødisk blod der også,” vil det være forståeligt for os i nutiden at tænke, at Wagner sigter til jøder som race. Men det han mener, er *griskhed* og *hensynsløshed*. Vanvittig uheldig formulering, men det er så også, hvad det er.

I *Ordbog over det danske Sprog* 1927 står der følgende under ordet ”jøde”:

am- | 1891.175.sp.2. Arlaud.336. ... 1 unch.
 m i | 2) (dagl.) egl. (lidt gldgs.) om pengegrisk
 nere 10 jøde (1), jøde,, der ernærer sig som
 , Is- | pengeudlaaner olgn.; derefter (uden hen-
 (af | syn til nationalitet) i al alm.: pengegrisk,
 be- | gerrig person; spec. om aagerkarl (jf.
 1.1) | Pengejøde, Græker 3.1); ogs. om forret-
 liget | ningsmand, der holder høje priser, ell.
 Kon- | som driver smaahandel, især med brugte ting
 . du | (fx. om antikvarboghandler: Gadeordb.² jf.
 Hed- | Bogjøde). disse Underjordsker, som laante
 1.21. | Skiørtet, maa have været Jøder, der legge
 isten 20 alle deres Midler an i Juveler, og nender
 Hed- | ikke at købe en skickelig Klædning. *Holb.*
 Kri- | *UHH.1.6.* „Det Hul jeg fik i Hovedet for-
 lfart. | gangen Aar, staaer endnu paa Regning . .
 at en | De skal have det for tyve Rigsdaler . .
 øder, | men jeg maa desuden have tre Rigsdaler
 enlig | aarlig, thi 'det er en aaben Skade“ —
 indre | „Du er den største Gavtyv af en Jøde,
 r Tid | eller Jøde af en Gavtyv, der er til.“ *Olufs.*
 onen: | *GD.72.* Jeg kom i Pengeforlegenhed, faldt
 samme 30 i Hænderne paa Jøder og Aagerkarle.
 erk.P. | *Gylb.IV.63.* De er en Jødel . . ikke en
 1814, | af disse gamle, skæggede Aagerkarle, som
 Biogr. | enhver kan tage sig i Agt for. Nej, ret
 e forb., | en løgnagtig, skinhellig, hyklerisk, ravgal
 b. ord. | Jøde af en Kristen. *Bergs.PS.II.127.* (jøden
 (Berl | N. N.) var kommen fra Hamborg og havde
 Jøde- | nylig taget Borgerskab i København som
 jøde, | Jøde (o: pengeudlaaner). *Nystrøm.KO.89.*
 mmen. | *Feilb.* || om antikvarboghandler. *Gadeordb.²*
 jøder, 40 || (dial.) om bedrager, snyder. smst. || kri-
 negre. | sten jøde, (nu l. br.) kristen aagerkarl
 (bibl.) | (jf. u. bet. 1.2). *Moth.J108. Holb.11J.III.2.*
 sagde: | Den 5te dito gjort et Stykke, kaldet den
 l Matth. | Christne Jøde, hvorfor en Capital af 300.
 Præster | Rdlr. blev min Herre opsagt. *sa.LSk.II.2.*
 Konge; | *Ew.(1914).II.267. VSO. MO.(u. Jødisk).*
 Konge. | der er flere jøder end de, der lader
 et vred | sig omskære olgn., (nu l. br.) der er mange
 rk 1819) | ikke-jøder, som er pengegriske, aagerkarle
 lgefrem 50 osv. *Moth.J108. VSO. Jf.:* Til denne Port
 stormede . . en

Nebelong konkluderer (hvad jeg citerede ovenfor) at: ”Wagner i fuld figur er på mange måder så skræmmende, at det vil være halsløs gerning for en operaledelse at opføre ham uden en vis camouflage...”

Som eksempel nævner Nebelong operaen *Rienzi*. **Ifølge operaens handling og Wagners tekst er *Rienzi* et kærligt og retfærdigt menneske, der ikke har noget større ønske end at være en god leder af sit land.** Han begår imidlertid den fejl, at han – på kraftig opfordring – lukker sine værste fjender ud af fængslet, hvorefter de kupper ham og slår ham ihjel ved at brænde ham inde på Capitol sammen med søsteren. Operaen er et forsøg på at lave en ”grand opera” i Meyerbeer stil, og Wagner slår scenografien stort op med en hel romersk hær med heste på scenen. Nebelong har meget imod de indkomponerede marchrytmer, men forsøg evt. selv at skildre en romersk hær på scenen *uden* marchrytmer.

I virkeligheden har vi her – i forbindelse med operaens slutning – et forstudie til Walhals brand i slutningen af *Götterdämmerung*, hvor Wotan konfronteres med den rædsel, at der i verden findes en form for ondskab (Ringens), der tilsyneladende overtrumfer kærligheden og al velvilje. Nebelong går glip af Rienzis Gud-inspirerede hengivenhed og kærlighed til sit folk. Han skriver, at Rienzis fravalg af den ham tilbudte kongetitel svarer til Hitlers (Maos, Mussolinis etc.) idé om ”blot” at blive kaldt ”Der Führer”, og ”der var elementer i den unge Wagners tankeverden, som set med nutidens briller må kaldes dubiøse”. Dette sidste kan vi ifølge Nebelongs beskrivelse (s.55) ”slutte af Hitlers fascination af *Rienzi* – en fascination, der fik *forfærdende idéhistorisk betydning*, da Hitler opfattede operaen *som en personlig indvielse af ham.*” Nebelong fortsætter: ”Selvfølgelig kan Wagner i sin proletartilværelse i Paris i 1840 ikke hermed kaldes ansvarlig for alle de rædsler, der knytter sig til Hitlertidens Tyskland.” Nej – det må man vel sige.

Hitlers ”fascination af *Rienzi*” kommer fra en bog af August Kubizek: *Adolf Hitler, Mein Jugendfreund* (1953). Kubizek skriver (s.256 – engelsk udgave 2006): ”I reminded Hitler of that memorable *Rienzi* performance at Linz in 1905. He related the events including the strange nocturnal experience and concluded with the unforgettable words, ‘In that hour it began!’”

Kubizek fortæller, at han og venen Adolf Hitler sammen overværede en opførelse af *Rienzi*, da Hitler var 16 (!), og at de bagefter kørte en tur sammen på cykel op til den nærliggende by Freinberg. Hitler ”havde nærmest haft en åbenbaring – han var som i trance over at opleve sig selv som Tysklands kommende frelser”. Ifølge Kubizek mødtes han igen med Hitler under en Bayreuth festival i 1939 i Villa Wahnfried, hvor han mindede Hitler om episoden, og her var det så, at Hitler udtalte de bemærkelsesværdige ord: ”Det var der, det begyndte”. Samtalen overværedes, siger Kubizek, af Winifred Wagner.

Ifølge Monte Stones forskning er alt dette fri fantasi. Der var ingen opførelser af *Rienzi* i Linz på det tidspunkt, hvor Hitler boede der og kendte Kubizek og således ingen cykeltur og ingen åbenbaring (der var opførelser i det tidlige forår 1905, men da boede Hitler i Steyr og ikke i Linz, og han møder ikke Kubizek før i efteråret 1905). I *Mein Kampf* nævner Hitler ikke *Rienzi* eller en eventuel betydningsfuld oplevelse vedrørende denne opera, men kun *Lohengrin*, som han var begejstret for at opleve i Linz. Winifred Wagner omtaler intetsteds en samtale mellem Kubizek og Hitler – heller ikke i det fem timer lange TV-interview med Hans Jürgen Syberberg fra 1976. Af en dokumentarserie på Netflix med titlen *Sådan bliver man en tyrann* (2021) kan man udlede, at Hitlers indledende åbenbaring knytter sig til en oplevelse i en skyttegrav i 1918, hvor han pludselig hører ordene ”flyt dig”, hvorefter han flytter sig, og en granat falder og sårer og dræber de andre på stedet. *Han føler sig derfor som særlig udvalgt.* Senere i Ypres bliver hans deling angrebet med sennepsgas, og Hitler kommer på hospitalet og bliver hysterisk blind. Det er så **her** – siger dokumentaren – at hans store vision om at blive Tysklands frelser vågner.

Det eneste sikre citat vedrørende *Rienzi*, vi har fra Hitler, knytter sig til en situation i 1930, hvor han sammen med en bekendt skal beslutte, om de skal overvære *Rosenkavaleren* eller *Rienzi*. Hitler vælger *Rienzi*, sådan at han ”kan se, hvilke fejl, man ikke skal begå”. Flere år senere (1938) refererer Albert Speer (*The Secret Diaries*) at Hitler sammenligner sig selv med *Rienzi* (der som sagt er et venligt menneske og ikke en tyran, hvad Hitler går glip af) og ”*mindes ungdomsopførelser af operaen og en vision om, at han en eller anden dag kan komme til at genforene Tyskland og genoprette dets storhed*”. Men ifølge den historiske dokumentation kan Hitler ikke have hørt operaen i Linz som ung – i hvert fald ikke sammen med Kubizek. Og han nævner aldrig siden *Rienzi* endsige en åbenbaring. Sagt helt præcist er der intet i *Rienzi*, der kan danne basis for noget, der blot svagt ligner Det tredje Rigets erobringvisioner.

En vigtig detalje omkring karaktermordet på Wagner er Wagners udforskning af kærlighedens vilkår i verden rent socialt samt komplikationerne omkring kærligheden i det enkelte menneskes bevidsthed. Overalt i Wagners univers finder vi mennesker, der er i tvivl om, hvorvidt kærligheden findes for dem, idet de sociale (nedskrevne og ikke nedskrevne) vedtægter om, hvordan man skal opføre sig, hvis man elsker et andet menneske eller blot leder efter kærligheden, ramler ind i kærlighedens totale tilsidesættelse af alle vedtagne love og disse loves hyppige tilsidesættelser af kærligheden. Med denne sidste sætning mener hverken Wagner eller jeg, at man uden at blinke skal bryde ind i andre menneskers ægteskaber, men Wagner observerede for sit eget vedkommende, at han var gift med en kvinde, Minna, som han reelt ikke elskede med hele sin sjæl, og hun havde overhovedet ikke kapacitet til at elske andet end den sociale status, Wagner var i stand til at give hende. Så mens han er gift med Minna – og i realiteten resten af livet – forsøger Wagner at finde svar på spørgsmålet om, hvad der egentlig er blevet af kærligheden.

Hvordan Wagner havde det med Minna, kan aflæses af Wotans forhold til Fricka i *Ringene*: Wotan er på sporet af, at en eller anden forfærdelig og aldrig før set ondskab er blevet manet frem ved, at Alberich har smedet Ringen og nu samler sin hær. I vore dage kunne dette illustreres gennem film med titler som *Godzillas Hær*, *Zombier fra Helvede* eller lignende, og Wotan er klar over, at **noget må gøres**. Derfor igangsætter han projekter, Fricka ikke begriber vigtigheden af, og da han bygger Walhal som forsvar mod Mørket og fremkalder de ni valkyrier i samarbejde med jordens hukommelse, Erda, tror Fricka, at Wotan har været hende utro (dette er **en myte**, og Wotan har ikke været i seng med Erda eller med Siegmunds og Sieglindes mor. Valkyrierne og Wälsungen-tvillingerne er **ideer**). Hvad han har været, er **en initiativtager af tiltag, Fricka ikke kan gøre sig begreb om vigtigheden i**. Vi står nu over for Mørkets magter, og universets balance er truet. ”Hvorfor kan du ikke bare blive hjemme hos mig, du hensynsløse mand?” ”Du forstår kun det, du er vant til at beskæftige dig med, men det, jeg stræber efter at gøre, er at udrette det, der aldrig er set før.” Så hvis det er kærligheden, der er truet – hvad den er efter Alberichs fremstilling af Ringen – fremkalder Wotan som modvægt et jordisk tvillingepar, der gennem deres slægtskab illustrerer, at de er skabt **samtidig**, og at de derfor ikke kan adskilles, hvilket kan ske for ”normale” kærlighedspar, hvor kærligheden ikke ”når hele vejen tilbage til Skabelsen”. Ved at lade dem finde hinanden håber Wotan at kunne genskabe en kærlighedsbalance, der gør det umuligt for Mørkets magter at bryde kærlighedens universelle, evige samhørighedsmulighed.

Den gængse fortolkning af denne tidløse – egentlig evige – samhørighed er, at Wagner plæderer for incest. Intet kunne være fjernere fra sandheden, selvom forskere søger efter iøjefaldende forbilleder – eksempelvis Wagners alt for tidligt afdøde storesøster Rosalie.

Men – som sagt – *Ringene er en myte*, og i mødet med Fricka vedrørende tvillingerne Siegmund og Sieglinde kommer Wotan ud for en prøve, idet han møder Mørkets formidable krav: **man kan ikke garantere et andet menneske sejren over Mørket – enhver må selv sejre – uden hjælp udefra**. Så uden at Fricka overhovedet forstår, hvad det er, hun sætter i gang, har hun her en pointe: Wotan

skal lade Siegmund gå sine egne veje uden beskyttelse. Siegmund skal dø, og han skal have det at vide.

Nogle forskere mener, at Fricka her er den stærke kvinde, der vinder over den svage mand. I virkeligheden kræver det en nærmest umenneskelig styrke hos Wotan at se i øjnene, at Siegmund reelt kun kan besejre Ringens kraft ved at stå over for en *bogstavelig* dødstrussel (altså ikke noget med, at ”det er bare noget, vi leger”) – hvorefter han skal vælge at anvende **kærligheden** som våben **og intet andet**.

At Wotan (og mange læser det så som Wagner) ”ikke vil lade kærligheden leve”, er endnu et vranglæst kritikpunkt, der lever i bedste velgående, selvom det hverken rimer med tekst eller musik. Men hvad Wagner og hans talerør Wotan har opdaget, er en fjende, der har blandet kærligheden og døden sammen, således at døden påstås at være livgivende (”fredsbevarende krig” – eller: ”Hvis ikke du gifter dig med mig, springer jeg ud fra 13. sal” eller: ”Det gør lige så ondt på mig selv, når jeg slår dig”, ”Hævn fører til noget” osv.). End ikke Erda, Jordens hukommelse, kender denne fjendes omfang og oprindelse, så Wotan må selv tage affære og så håbe, at Siegmund overvinder dødstruslen ved at vælge at tage kampen op med Hundung uden andet våben end kærligheden, hvis det skal være.

Hvor forfærdeligt det er for Wotan at se på, at hans eneste mulige redningsforsøg – Siegmunds eventuelle sejr over en dødstrussel – forpurre af datteren Brünnhilde, forsøger Wagner at skildre med hudløs sorg. Specielt da han også mister *hende*, idet hun falder for Siegmunds idé med at slå sin elskede og deres barn ihjel, hvis ikke han må få hende. Som sagt: havde Siegmund bedt Brünnhilde skride ad H. til, fordi han vil vinde over Hundung – selv uden våben – da kærligheden giver ham uendelige kræfter – havde han vundet over Ringen. Og havde hun ladet ham sejle i sin egen sø, efter at han anvender en dødstrussel for at opnå kærligheden, havde *hun* sejret over Ringen. Men ved at gå ind på Ringens vrangbetingelser spærrer hun for sin egen guddommelighed og risikerer derved at falde for den første den bedste (som dronning Titania i Shakespeares *En Skærsommernatsdrøm*). Men Wotan beskytter som den sidste mulighed sin datter ved at sørge for, at kun den ædleste helt kan trænge igennem de flammer, han sætter om hende.

Hvis man har været i den ulykkelige situation at miste et barn, begriber man, hvad det er, Wagner komponerer, da Wotan i slutningen af *Valkyrien* tager afsked med Brünnhilde, men det er, som om der parallelt med karaktermordet på Wagner findes et karaktermord på Wotan. Den danske forfatter Villy Sørensen skriver i en artikel (udgivet i bogen *Sørensens Wagner*, Gyldendal 2005, s. 93), at Wotan ”*kan udtrykke den kærlighed [til Brünnhilde], han dog må forsage (Alberichs forsagelsesmotiv understreger det)*”. Hvad kan Sørensen dog mene? – Wotan forsager ikke noget som helst, hvad kærlighed angår (se også nedenfor) – **han mister sin elskede datter!**

Hvordan det motiv, der egentlig er **ringformlen** er blevet delt op i to, således at der er forskere, der mener, at dets første del kan stå alene som et ”forsagelsesmotiv”, ved jeg ikke, men motivets *ledsagesætning kan ikke deles*: ”*Kun den, der forsager kærligheden, magter at finde den formel, der smeder guld til en ring.*” Lad os sige, at vi havde en sætning, der lyder således: ”*Den, der dræber børn, bør fængsles og drages til ansvar*” – så ville misbruget af Wagners *ringformel* ledemotiv – som vi ser det her i Villy Sørensens fortolkning – svare til, at enhver, der synger, mens *første del* af ”barnedrab-motivet” spilles i orkestret, *er en potentiel barnemorder*.

Så at ringformlen lyder i orkestret under Wotans afsked med Brünnhilde, betyder, **at Alberichs Ring er skurken**, og at det er den, der har skabt den situation, at Brünnhilde har forrådt sin egen guddommelighed ved at bakke Siegmund op i, at man kan sikre sig kærligheden gennem en dødstrussel. I samme øjeblik Siegmund hæver Notung for at slå Sieglinde ihjel, **splintrer han selv sværdet**. Han bruger det *modsat dets skabelse, formål, natur og styrke*, og det er det, Wotan påpeger ved at lade sit spyd (de evige love) splintre Notung lige der, hvor Siegmund *virkelig havde brug for det* – i kampen mod Hundung.

Hvor svært det er at begribe, at så vel Wagner som Wotan er elskelige og elskende mennesker, understreges også af Kasper Holtens iscenesættelse af *Ring* på Det kgl. Teater (2003-6), idet Holten finder det relevant at iscenesætte det præcist modsatte af, hvad musikken udtrykker: på det sted, hvor orkestret beskriver, at Wotan og Brünnhilde omfavner hinanden i dyb, dyb fader-datter kærlighed – lader Holten Wotan brutalt rive vingerne af Brünnhilde. Der er sågar nogen, der antyder, at Wotan selv skulle være interesseret i at ”komme i bukserne på sin datter”. Villy Sørensen skriver således i en programartikel til Den Jyske Operas opførelse af *Ring* i 1987 (gengivet i Lars Ole Bondes *Rundt om ”Ring*” (1994) s. 143): ”..man kan i hans afsked med Brünnhilde, som han må overlade til ”en lykkeligere mand”, ane muligheden for den blodskam, som hans søn Siegmund har gjort sig skyldig i.” Så skal vi forstå Sørensen sådan, at det er et fysisk seksuelt forhold til Brünnhilde, Wotan må ”forsage”?

Karaktermordet på Wagner og hans værker er tilsyneladende uden grænser.

Hvad Wagner imidlertid synes at være på sporet af i *Nibelungens Ring*, er en energikonstellation, der ligger som mulighed i den menneskelige bevidsthed: trangen til at tænke, at destruktion, selvdestruktion, vold eller krig kan føre til alt muligt andet end energitab og sorg for alle involverede. Denne energiforms eneste rigtige fjende er **kommunikation med virkeligheden**, så da det bliver Siegfrieds tur til at tage livtag med Ringens bagvending af, hvad sejr er, udvides hans forhold til virkeligheden, idet han dræber dragen Fafner, der egentlig repræsenterer alt det, Ringen er i stand til at forvandle sig selv til – primært angst og flammespyende påståelighed. Siegfrieds næste skridt er at hente Ringen i Fafners hule, og i forbindelse med drabet sanser Siegfried nye lag af virkeligheden, idet han kan læse dværgtrolden Mimes tanker om ”drab på Siegfried og efterfølgende status som noget nær verdens herre”. Idet Siegfried dræber Mime i stedet for blot at kaste ham op i et træ, **har Ringen vundet over ham** – han har anvendt døden unødvendigt med det formål at ”komme videre” i sit liv.

Der er forskere, der mener at se Hitlers ”racerene Arier” i Siegfried, ”Siegfried, den sejrende”. Problemet er, at Siegfried ved drabet på Mime håner sine egne kræfter, hvorefter han mister sin dømmekraft – som Brünnhilde lige gjorde det. Ingen nazistisk helt her. I øvrigt er Siegfried ikke Wagners opfindelse – han er en middelalderhelt fra den tyske folkløse og den nordiske mytologi.

En pagt – lig med en kommunikation – med virkeligheden er stærkere end Ringens uvirkelige, bagvendte ”døden er livgivende” -verdensbillede. Derfor giver Wotan Siegfried endnu en fantastisk chance: han kan fortælle Siegfried hele historien bagud i flere slægtled – betingelsen er blot, at Siegfried **selv spørger** og selv er interesseret i at lytte – og denne interesse skal forbi noget, der ligner den dødstrussel, det var vigtigt for Siegmund at overvinde. Så da Wotan fortæller Siegfried, at hans spyd engang splintrede Notung – det sværd, Siegfried svinger og selv har gensmedet – er det, at Siegfrieds valg er kommet: han kan ødelægge Wotans spyd – hvorefter Ringen har vundet over ham som ved drabet på Mime – eller han kan sige noget i retning af: ”Nu håber jeg, du har en rigtig god forklaring, gamle mand. Du får to minutter!” En sådan åbning ville kunne lukke op for Siegfrieds mulighed for at hjælpe Brünnhilde med at få guddommeligheden tilbage, efter at Wotan lige får mulighed for at fortælle ham historien. Men lytter Siegfried? Næh, det gør han ikke – han splintrer i misforstået hævn Wotans spyd og begiver sig uvidende om sin egen bevidsthedslammelse kækt afsted til en tilsvarende bevidsthedslammet kvinde, der ender med at slå ham ihjel, fordi Ringen bevirker, at hun ikke kan se en hånd for sig.

Og så hedder det sig, at Wotan er en tyran, der ikke vil lade kærligheden få lov til at leve. I virkeligheden er Wotan **den eneste**, der har blot den fjerneste fornemmelse af, hvad der foregår. ”Men Wagner,” siger karaktermordet, ”holder med den unge oprører og den oprørske Brünnhilde, der afslører magtmisbruget” – der så fejlagtigt tillægges Wotan, **mens det er Alberich, Hagen og Ringen, der er skurkene**.

Wagner bliver uforståelig, hvis ikke man læser, hvad der står og derfor vender symbolerne på hovedet.

Ingen ringere end Bjørnstjerne Bjørnson har udtalt, at Wagners *Tristan og Isolde* har noget med onani at gøre. For mange år siden blev den norske forfatters synspunkt refereret i en artikel af *Politikens* daværende musikanmelder Robert Naur, og jeg har aldrig glemt denne ytring, da det for mig svarede til, at man ville beskrive *Romeo og Julie* eller *Orfeus og Eurydike* som én lang gang onani. Faktisk husker jeg ordret *Robert Naurs* formulering, og jeg synes næsten, den skal med her, så man kan få et indtryk af, hvad selv store kulturpersonligheder kan få over deres læber. Naur citerede Bjørnson for at mene, at ”*Tristan og Isolde* er bare Wagner, der ligger og onanerer på en strand”. Det yderligere svære er, at Naur syntes at være enig med ham.

Bjørnsons originaltekst er en anelse anderledes. I et brev til Edvard Grieg, 17 september 1874 skriver han:

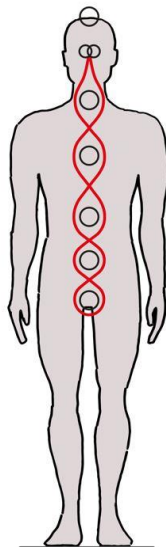
”Så var jeg i München og så ”*Tannhäuser*”; den behagede mig denne gang meget bedre, men syg er Wagner; der er hele klaviaturer i sjælen, som hos ham er stængte. I høst så jeg ”*Tristan og Isolde*”. Det er det sinds-sygeste, jeg har set og hørt; men det er i sin vanvittige art så stort, at man narkotisk døves deraf. Ennu mere umoralsk og afslappende en fabelen er selve denne sjælsyge musik i al sin tegning opløsende farves-søgen; man er til sist bare en klat slim ved en hav-bred; man er opiiums-onaneret væk af svinet!”

Romeo og Julie samt *Tristan og Isolde* er nok de mest markante kærlighedshistorier, vores kulturhistorie har frembragt. I begge tilfælde står de elskende i kontrast til reglerne i det eksisterende samfunds uskrevne og skrevne love, og begge par demonstrerer, at en tilværelse uden kærlighed ikke er mulig. Så hellere ikke leve. Dette siger ikke noget om døden, men om kærligheden.

I begge værker fortæller de elskendes valg om **kærlighedens væsentlighed**, og mig bekendt har Shakespeare ikke været ude for et karaktermord, som Wagner har det (bortset fra påstandene om, at det ikke er ham, der har skrevet værkerne – men ”en helt anden, der imidlertid også hedder Shakespeare,” som Storm P ville sige). Der er forskere, der mener, at Wagners opera et er ”syretrip”, fordi en magisk drik frembringer kærligheden, men så vel tekst som musik fortæller, at de to fandt ud af, at de elskede hinanden allerede, da Isolde helbredte Tristans sår langt tidligere i forløbet. Drikken gør, at de ikke længere kan se bort fra denne kærligheds eksistens, og derved kommer Tristan så meget i konflikt med sin kærlighed til sin onkel Marke – hvem Isolde er tiltænkt – at han decideret forbander drikken. Dette får forskere til at mene, at Wagner – lig Tristan – led af dødslængsel. Man tillægger oven i købet **Wotan** dødslængsel, mens det han mener, da han i Anden Akt af *Valkyrien* fortæller, at han nu kun ønsker en eneste ting: ”Das Ende” – slutningen – er, at livet alligevel ikke kan opretholdes, hvis det viser sig, at ”Fanden er stærkere end Gud”. Så kan vi lige så godt gå til grunde alle sammen. Men dette er ikke dødslængsel – der er tale om resignation over for en overmagt, man ikke magter at udgrunde. Forvridningen af den af Gud inspirerede kærlighed kommer Wagner så på sporet af i *Parsifal*, hvor Parsifal ved at afsløre Klingsor og Kundry gennemskuer tricket med at anvende selvdestruktion for at opnå noget, der skal **forestille** kærlighed (Kundry forråder sig selv, hver gang hun af Klingsor tvinges til at forføre en, hun ikke har lyst til at forføre).

Hvad Wagner er på vej til at komme på prajehold af i symbolske detaljer med specielt *Ringene* og senere *Parsifal* er en særlig kortslutning af instinktbevidstheden, det har taget mig næsten 50 års forskning samt analyser af omkring 30.000 drømme at gennemskue. Et ultrakort referat her: fænomenet kaldes *kundalini* (slange på sanskrit), og der er tale om en underbevidst intern krig i det

enkelte menneske – en krig, der opstår, hvis man fjerner livsglæden fra instinkterne (fjerner guldets fra vandet), hvorefter instinktlaget – hvis det er under et voldsomt følelsesmæssigt pres – kan kortslutte sig selv, hvilket resulterer i, at processer i bevidstheden, der i drømme kan optræde som brændende elevatorer, slanger, strømførende ledninger, angstfyldt manglende jordforbindelse etc. – symbolsk og faktisk presser en energiform op fra underbevidstheden (vandlaget) og angriber hovedet, personlighedens kerne (gudernes landskab), ja kærligheden selv (Freja). Idet man udsættes for ondskab (Fanden/Alberich) kan der dannes en negativ selvopfattelse, der er selvfodrende (som ”går i Ring”), og idet bevidstheden i den menneskelige struktur bliver så negativt påvirket, at den kortslutter på instinktlaget, bevæger kundalinislangen sig via fem 8-talslignende snoninger opad i legemet (der er tale om et reelt fysisk fænomen) på en måde, der ligner Ring-temaets forvandling til Walhal-tema i overgangen mellem første og anden scene af *Rhinguldet* (tegning: Steffen Kjærulff):



Livsfor nægtelse bliver ved denne kortslutning til livsytring. Egentlig er vi her vidner til skabelsen af ***Midgårdsormen***: man fjerner guldets fra vandet og fremmaner en altædende Ring, der energimæssigt (jvf. tegningen) har samme udstrækning som dette nordiske mytologiske monster, der befinder sig i vand og som snor sig omkring hele kloden (den samlede bevidsthed).

Kundalinifilosoffer hævder, at udslettelse af den individuelle personlighed er livets højeste visdom, mens endemålet/kursen for Alberich og hans Ring (som han har mistet kontrollen over, da den er blevet til en selvstændig, ukontrollabel energiform) er gudernes (Guds) udslettelse, verdens og reelt Alberichs egen undergang. Kundalini-ideernes bud på slutningens ”salige kulmination” lyder lidt anderledes: intet kan være højere end den personlighedsløse opgåen i altet – bevidsthedens udslettelse: Gud findes ikke – ***jeg/vi er Gud***.

Hvad Wagner gør, er at lade flere af sine hovedpersoner beslutte sig til at gå tværs igennem døden ***på grund af kærlighed*** – altså at være stærkere end den i kortslutningen (i Ringen) eksisterende dødsdrift. Senta, Elisabeth, Tristan, Isolde, Wotan og Brünnhilde går således i realiteten tværs gennem døden med vidt åbne øjne. De udfordrer døden – udfordrer påstanden om, at kærligheden ikke findes – ved at se døden lige i øjnene båret af kærlighedens styrke. Isolde *Liebestod* er således ikke inspireret af en trang til at dø men af en trang til at blive kærlighedsforenet med Tristan på den anden side af dødsgrænsen. Hun dør – for nu at give det en anden formulering – ikke for at blive udslettet (efter kundaliniens nirvana-opskrift), men elsker Tristan så højt, at dette at opgå i altet bliver det samme som ***en genforening i følelserne*** med Tristan.

Men dette får man overhovedet ikke øje på, hvis man får den besynderlige idé, at *Tristan og Isolde* er én lang gang onani.

Wagners psykologiske profil synes for længst at være blevet slået så kraftfuldt fast i vores kultur, at dens konklusioner er svære at rokke. At holdningerne lever i bedste velgående som én gang for alle vedtagne, er netop blevet illustreret af et TV-program på DR2 med titlen *Operarejsen* (2021). Her skal ”den menige operalytter” orienteres om, hvad opera er, sådan at enhver ligesom skal kunne følge med og eventuelt få en interesse for opera vakt til live. I serieafsnittet om Wagner viser Frederik Cilius som ekspert komponisten Allan Gravgaard Madsen og operanovicen Rasmus Bruun rundt i Bayreuth, og vi hører følgende bemærkninger [jeg sætter virkeligheden i firkantet parentes]:

9.50: Cilius: ”Han var en enorm snylter.” [*se nedenfor*]

10.31: Cilius (synger): ”Winterstürme swischen [*wichen!*] den [*dem!*] Wonnemond”

11.20: Cilius: ”Han betragtede sig selv som et enormt geni. Det var han jo også, men f.eks. *Tannhäuser* var en bragende fiasko i Paris – ved tredje opførelse blev der solgt fløjter ude foran, som man kunne tage med ind og overdøve det, fordi man syntes, det var sådan noget lort.”

[**Virkeligheden:** *forestillingen blev allerede ved førsteopførelsen bevidst saboteret med en hylekoncert, fordi Wagner lagde en ballet ind så tidligt som lige efter ouverturen, og nogle stamgæster på teateret, Jockeyklubben, der havde elskerinder blandt balletpigerne, var vant til først at dukke op tidligst i anden akt af en opera for at se balletpigerne, der dengang betragtedes som næsten prostituerede. Så til andenopførelsen havde de medbragt fløjter, og efter tredje opførelse måtte Wagner tage operaen af plakaten!*]

12.00: Cilius: ”De fleste af de mæcener, han havde – måske bortset fra Fyrsten her i området Leopold II [*Ludwig III!*] – altså dem tilbagebetalte han med at gå i seng med deres hustruer. Han var ikke noget særlig godt menneske. Ud over at være ekstrem antisemit, så var han også svigefuld – og han skyldte penge til højre og venstre.”

[**Virkeligheden:** *der er intet historisk belæg for, at Wagner havde et fysisk forhold til Mathilde Wesendonk, og hun var heller ikke interesseret i et sådant. Wagner stjal ikke Cosima fra Hans von Bülow. Cosima havde elsket Wagner, siden hun var 16, og hendes ægteskab med Bülow var en katastrofe – han slog hende, og hun forsøgte at begå selvmord. Hun forlod Bülow. Wagner forførte hende ikke.*]

14.18: Rasmus Bruun: ”Hold kæft en fesen portemonnæ!” – Cilius: ”Jamen han har heller aldrig brugt sine egne penge” – ”Få dig nu et dankort, din gamle idiot.”

[**Virkeligheden:** *i Italien fik man royalties, hvis nogen opførte ens værker. Det fik man ikke i Tyskland (Richard Strauss fik det senere indført). Verdi og senere Puccini blev således mangemillionærer på grund af dette forhold. Wagner fik penge, hvis han dirigerede en premiere (men ikke for prøverne), eller hvis han solgte et partitur. Ofte snød arrangører ham for honorar, og et teater gik konkurs, således at alle Wagners indtægter gik til teateret. I 1861 efter at have komponeret *Die Feen*, *Das Liebesverbot*, *Holländeren*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Das Rheingold*, *Valkyrien*, *dele af Siegfried* og *dele af Tristan og Isolde*, stod Wagner uden penge. Andre hændelser tyder på decideret økonomisk sabotage – deraf Wagners vrede mod kulturblokerende pengepugere. Heldigvis kom Ludwig II ham til hjælp.*]

14.18: Cilius (genciteret): ”Få dig nu et dankort, din gamle idiot”.

14.37: Allan Gravgaard Madsen: ”Kinky boots – du ved godt, hvad de siger om mænd med små fødder – kæmpe symfoniorkester.”

14.58: Cilius (ved Wagners grav): ”Her ligger Richard Wagner – omringet af snylteplanten efeu.”
Allan Gravgaard Madsen: ”Fy for...”

Vi har lært vores hunde, at man ikke pisser på gravstederne, når vi går tur på kirkegården. Denne holdning gælder åbenbart ikke for mennesker.

Konklusion:

Selv om Wagners eftertid har gjort meget ud af at ændre virkeligheden, kan det ud fra det foreliggende materiale indiskutabelt fastslås, at Wagner ikke var antisemit. ”Jøder” var for ham en betegnelse for liv- og vækstblokerende finansfolk. Denne betegnelse var uhyre uheldig – set i lyset af, hvad der senere skete, men der er intet i Wagners adfærd, skrifter eller værker, der blot i mindste måde kan siges at danne basis for nazisternes racisme. Wagner gik heller ikke i seng med andre mænds hustruer. Det er dog rigtigt, at han ”skyldte penge til højre og venstre”, men dette var der altså en forklaring på.

Hvad vi står tilbage med, er forskellen på hverdagsprogbrug på Wagners tid og Nazisternes møde d. 20/1-1942 i Wannsee, Berlin, hvor 15 officerer, læger og embedsmænd – Eichmann, Heydrich, Bühler m.fl. – diskuterer ”den endelige løsning på jødespørgsmålet”: hvordan bærer man sig ad med at udrydde omkring 11 millioner jøder, sådan at der ikke er en eneste tilbage? ”Hvad gør vi i praksis?”

At nogen overhovedet kan sammenligne de to ting, er efter min personlige mening en skændsel for den europæiske musikkultur. Man kan ikke have forstået en lyd af Wagner, hvis man hævder, at ”Hitler blot udførte Wagners program.”

Epilog:

På en Wagner blog (link nederst) fandt jeg et brev fra dirigenten Hermann Levi, der dirigerede premieren på *Parsifal* i 1882. Man har beskyldt Levi, læser jeg andre steder, for at demonstrere et særligt ”jødeselvhad” ved at dirigere en opera, som der åbenbart er almindelig mening om, handler om den ariske races overlegenhed osv. osv. (se vores debat om *Parsifal*).

Jeg kendte til dette brevs eksistens men fandt det først i dag. Det gengives herunder i den ramme, hvori det præsenteres på bloggen:

[Finally, let us see what Hermann Levi himself said about his relationship with Wagner. Levi’s father Benedict was a rabbi and just before the „Parsifal“ premiere Levi received a letter from him in which Benedict expressed satisfaction and pride that his son is a part of something so special and also added „I wish I could like Wagner as well“. To which Levi wrote in reply:

„You certainly could, and you should like Wagner. He is the best and noblest of men. Of course, our contemporaries misunderstand and slander him. It is the duty of the world to darken those who shine. Goethe did not fare any better. That he bears no petty antisemitism like a country squire, or a protestant bigot is seen by the way he treats me, [Joseph] Rubinstein, the late [Carl] Tausig whom he loved dearly...Even his fight against what he calls „Jewishness“ in music and modern literature springs from the noblest of motives. I am convinced that posterity will learn what we who are close to him know already: that in him we had just as great man as a musician. I consider myself very lucky to be working with such a man and I thank God for it every day.“

Hermann Levi was, sadly, horribly wrong in predicting that the world would know the truth about Wagner, but he truly believed that it would. His letters, however, are a testimony to that truth and a means to expose the lies of today.

PS For a detailed debunking of the false story on how Levi was imposed on Wagner read „*Richard Wagner and the Jews*“ by Milton Brenner, chapters „*Levi and Parsifal*“ and „*Lichtenberg and the Knieses*“.]

<https://indefenseofrichardwagner.wordpress.com/2014/03/07/wagner-levi-and-parsifal-the-truth/>