

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Opera

(_sjanger, _drama) En type musikkteater og kunstart som oppstod på 1600-tallet. Kunstnerisk sammensmelting av musikk, diktning og scenekunst. Alle de viktige personene synger til en musikk som er komponert som en helhet (ikke løse sanger til allerede eksisterende melodier).

Kordansen i de greske tragediene har blitt oppfattet som en forløper for både opera og ballett (William Moritz i Bódy og Weibel 1987 s. 17). Skaperne av operakunsten på 1500-tallet ønsket en gjenopplivelse av det de oppfattet som antikkens enhet av drama og musikk (Zima 1995 s. 95). I opera skal sangtekst, sang, musikk, dans, scenedekorasjoner og skuespillerkunst gå opp i en stor helhet og enhet.

“Opera er en form for iscenesettelse som mest av alt feirer den menneskelige stemmen ... Og den fortsetter å artikulere noe av menneskets mest sammensatte opplevelser på måter som ingen annen sjanger har maktet å leve opp til.” (Carolyn Abbate og Roger Parker sitert fra *Dagbladet* 1. august 2013 s. 49)

I den store franske *Encyklopedien* fra 1700-tallet er definisjonen slik: “En *opera* er, når det gjelder den dramatiske delen, framstillingen av en handling preget av under. Den er det guddommelige hos eposet som scenekunstverk.” (her sitert fra *Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 18) “Språket i operaen skal uttrykke ekstase, entusiasme, følelsens rus for at musikken skal oppnå sin fulle virkning, heter det videre. Men ikke nok med det. Operaens handling skal også, ifølge den hevdvunne forestillingen artikkelforfatteren Louis de Jaucourt gjengir, overskride rammene for det sannsynlige. Det betyr at operalibrettisten ikke skal nøle med å ta med overnaturlige vesener, magiske våpen, profetier, sanndrømmer og andre elementer som skaper et eventyraktig skimmer over illusjonen.” (s. 18)

Sjangeren regnes som skapt på 1600-tallet (barokken), selv om noen forløpere til dette kan spores. Opera begynte som en representasjonsform for hoffet (Barner et al. 1981 s. 162). De første operaene ble skapt i Italia, med historier hentet fra gresk-romersk mytologi og historie. Noen regner Angelo Polizianos *Historien om Orfevs* (uroppført 1480 i Mantua i Italia) som den første operaen (Heyden-Rynsch 1992 s. 30). Blant de første italienske operaer var *Dafne*, uroppført i Firenze i 1594, med tekst (libretto) av Ottavio Rinuccini og musikk av Jacopo Peri (Wittschier 1985 s.

117). Peri (som også var forfatter av operaen *Evridike*, spilt år 1600 i Firenze) hevdet at de greske tragediene i antikken hadde blitt sunget, ikke talt. Denne (tenkte) musikalske sjangeren fra antikken ville Peri og andre fornye (Kowzan s. 153). Den italienske sangeren og komponisten Giulio Caccini komponerte noen av sangene til *Evridike* i 1600, og publiserte hele verket med egen musikk.

“De hedenske mytene fikk nytt liv på operascenen takket være musikkens voldsomme suggestive kraft og ble en drømmesone der fantasien ble gitt fritt spillerom. En spesiell form for magi var den mirakuløse kraften som ble tilskrevet mytiske musikere som Amphion og Orfeus [...] I Jaucourts artikkel om opera i Encyklopedien hersker en dårlig skjult skepsis mot hele fenomenet. Når vi ser på opera, forføres vi av det ufornuftige, mener han. Musikken løser – dessverre, forstår man – illusjonsproblemet: tonenes makt får oss til å tro på hva som helst. Mellom linjene sier Jaucourt at opera er mest tøyss hvis man sammenligner med den seriøse teaterkunsten.” (Horace Engdahl i *Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 19)

De første operakomponistene “skuet tilbake til antikken og de greske tragediene hvor musikken spilte en stor rolle. De ønsket å gjenskape de greske tragediene. Beretningene om *Dafne* forteller at ensemblet var lite og stemmene få. Dramaet var gjennomkomponert. Resitativene (tale-innslagene i verket) var lange. “En harmoni som blander vanlig tale”, har Jacopo Peri selv skrevet om verket. “Dette ga en glede hinsides fatteevne for de få som fikk høre det”, skal ordmakeren Rinuccini ha sagt. Og *Dafne* ga mersmak [...]. Da det to år senere skulle feires kongelig bryllup mellom den franske Henrik IV. og Maria de Medici, var det nettopp Peri de ba om å lage det kunstneriske showet. Det gjorde han med *Euridice*, komponert i samarbeid med Giulio Caccini over samme lest som *Dafne* og i samme søken tilbake til antikken. Mens *Dafne* er gått tapt, er *Euridice* bevart. [...] Den dramatiske musikken, forestillingene som ble mer og mer spektakulære med imponerende maskineri og fantastiske scener, slo an. Det var kostbart, det var helst kongene og fyrstene og deres hoff som hadde råd til slikt, men de kostet det på seg, gjerne når det skulle slås på stortrommen. Med operaene ville de imponere sine gjester og fremvise sin egen makt og velde.” (*A-magasinet* 11. april 2008 s. 34-35)

De første operaene tok sitt stoff fra greske eller romerske gude- og heltemyter, og gudene kunne, når de løste konflikter på slutten av operaenes historier, fungere som mytiske paralleller til statens herskere (Zima 1995 s. 99). På 1600- og 1700-tallet var det fortsatt mytologiske temaer fra antikken som var dominerende innen opera: historiene om Orfevs, Ariadne, Ifigenia, Medea, Aeneas, Dafne, Herkules osv. Den italienske komponisten Claudio Monteverdi skrev i første halvdel av 1600-tallet flere operaer av svært høy kunstnerisk kvalitet.

Monteverdis *Orfeo* (1607) blir av mange oppfattet som den første operaen. Den ble bestilt av hoffet i Mantua i Italia i forbindelse med feiringen av byens karneval i 1607. Operaen er basert på den antikken myten om Orfevs og Evrydike. “Et av

argumentene for den nye musikkformen opera på starten av 1600-tallet, var nemlig at den brakte de gamle grekernes musikalske dramatik til live igjen – et postulat som tok utgangspunkt i noen av Platons musikkteoretiske tekster. Og under her finnes enda et lag. Selve plottet i operaen – historien om Orfeus som henter sin elskede Eurydice ut av dødsriket ved hjelp av sang, bare for å miste henne på vei opp til overflaten igjen – var allerede for Platon et berømt sagn, en arketypisk fortelling om musikkens og kjærlighetens kraft som tilhørte en for ham mytisk fortid. [...] Den tidlige barokkmusikken har ingenting med Hellas å gjøre overhodet. Koblingen til antikken fungerte som en ideologisk unnskyldning for samtidens komponister: De brukte den som påskudd for å lansere en ny sjanger, hvor musikkens dramatiske dimensjon ble satt i høysetet [...] Denne musikkens opprinnelige styrke er tapt for oss i dag. På starten av 1600-tallet var opera en helt ny type show, hvor det å høre én stemme synge alene var fullstendig overraskende. Denne revolusjonerende effekten er umulig å gjenskape i dag.” (dirigenten Rinaldo Alessandrini i *Morgenbladet* 30. mai–5. juni 2008 s. 26)

“It is tempting to regard 6 March 1637 as the birth date of opera. On that day, in the parish of San Cassiano in Venice, the first commercial opera house opened its doors, to a public that paid for admission, and on whose support the venture relied for its success. [...] John Evelyn went to the opera in Venice in 1645, and wrote thus in his *Diary*: ‘This night, having with my Lod Bruce taken our places before, we went to the Opera, where comedies and other plays are represented in recitative music, by the most excellent musicians, vocal and instrumental, with variety of scenes painted and contrived with no less art of perspective, and machines for flying in the air, and other wonderful notions; taken together, it is one of the most magnificent and expensive diversions the wit of man can invent.’ ” (Orrey 1972 s. 9-11) Åpningen av operahuset i 1637 utelukker selvfølgelig ikke at det var mange forløpere til den sjangeren som det året ble kommersielt institusjonalisert. På slutten av 1600-tallet fantes det 16 opera-bygninger bare i Venezia, og det var framført mer enn 350 forskjellige operaer (*Bokvennen* nr. 1 i 2003 s. 12).

Britene William Davenant og John Drydens *The Tempest; or, The Enchanted Island* (1674) er en opera-adaptasjon av Shakespeares skuespill *The Tempest* (Brown 1969 s. 10).

“Mot slutten av 1700-tallet forsøker librettoforfatterne å skape mer psykologisk og historisk realisme. Man tok i bruk flere prinsipper fra teateret og forsøkte å unngå de verste av de undrene som tradisjonelt ble assosiert med begrepet “operahandling”. Den mest populære librettisten på 1700-tallet, Metastasio, reduserte slike innslag vesentlig. En stildannende forfatter som Voltaire erstattet i eposet gudene med allegoriske abstraksjoner og kommenterte diskusjonen om operalibrettoen med ordene: “Det som er for dumt for å si, synger man.” Marmontel, Diderot og andre opplysningsforfattere forkastet *le merveilleux* fullstendig, og de som tok det i forsvar, ble nå mistenkt for rojalisme. I denne

diskusjonen ligger kimen til den moderne fordømmen mot operalibrettoen.”
(Horace Engdahl i *Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 19)

“French-style grand opera [var en] huge success with the bourgeoisie of that period known as the July Monarchy [1830-48]. The regime thought it would be wiser to entrust direction of the Paris Opera to a director and entertainment entrepreneur, Dr Louis Véron (1798-1867) [...] As a pragmatic businessman and clairvoyant, Véron was convinced that: “The July Revolution is the triumph of the bourgeoisie” which “will insist on running things, on having fun: the Opera will become their Versailles”. To achieve this, all that was needed was to make opera “at once brilliant and popular” by featuring sumptuous stagings based on librettos that combine multiple plot twists and misunderstandings in a grand historical setting. *La Muette de Portici* (1828) by Auber (1782-1871) and *Guillaume Tell* (1829) by Rossini (1792-1868) were the first of a genre that aspired to meet the expectations of a new audience. The attitude then was similar to what we have today with films or series intended to win over the largest possible audience. But this search for easy emotions and pleasures no longer corresponds with what we expect from opera. These days we seem more drawn to a minimalism that is the exact opposite of the aesthetic issues involved in “French-style grand opera”.” (Catherine Duault i <https://www.opera-online.com/en/articles/la-juive-from-oblivion-to-renascence--2>; lesedato 30.04.20)

Den franske komponisten Jacques-Fromental Halévy's fem-akters opera *Jødinnen* (1835; *La Juive*) har libretto skrevet av forfatteren Eugène Scribe. Den “knew a huge success and quickly became a classic of the french repertoire ... before disappearing slowly. [...] love amongst religious strife [...] Can this impossible love story involving a Christian man and Jewish woman at the time of the Council of Constance in the early 15th century take on a new dimension after the horrors produced by the 20th century? [...] Halévy adapted his musical writing to Eléazar's contradictions [...] his religious fervour to his attraction to “fine gold crowns”, from blind love for his adopted daughter to his visceral hate of Christians [...] Eléazar is a paradoxical figure, far from any oversimplification. The secret of Rachel's birth, which he keeps jealously, gives him his depth and humanity, as evidenced by the most famous aria in *La Juive*: “Rachel, quand du Seigneur” for which Nourrit himself wrote the lyrics. This passage became so popular that in “A l'ombre des jeunes filles en fleurs” Marcel Proust used the opening words as a sort of wink of acknowledgement. [...] Torn between paternal love and loyalty to his faith, Eléazar wants to save Rachel, but he gives up as soon as he hears the shouts of hatred from the crowd demanding torture for the Jews. [...] The sickly sensibility of Adolphe Nourrit, an anguished, perfectionist artist, added a moving fragility to his song. He committed suicide in 1839 as he left the stage. A minor defect in the performance led him to jump out of a window.” (Catherine Duault i <https://www.opera-online.com/en/articles/la-juive-from-oblivion-to-renascence--2>; lesedato 30.04.20)

“In the 30s and 40s of the 19th century the *femme fatale* became known as a “vampire”. This term originated in Heinrich Marschner’s opera by that name – *Vampire* (1826).” (Markus 2013) Lord Byrons lege John Polidori publiserte i 1826 den korte skrekkromanen *The Vampyre* (1819), om vampyren Lord Ruthven, som Marschner senere brukte som en av inspirasjonene til sitt verk. “The character that Marschner’s librettist, Wohlbrück, adapted from the popular stage vampires of the day is clearly related to the aristocratic libertine of the Don Juan type: a serial seducer who must, in the end, be punished for his reckless ways. Ruthven’s three female victims in the course of the opera can even be identified with those of Mozart and Da Ponte’s Don Giovanni. [...] Marschner’s Lord Ruthven constitutes a fascinating operatic link between origins of the figure in early Romantic fiction and melodrama and the ubiquitous presence of the vampire in the mythology of modern popular culture.” (Thomas Grey i <http://americansymphony.org/music-and-the-romantic-vampire/>; lesedato 05.06.18)

I vår egen samtid har det blitt eksperimentert med operasjangeren for å fornye den. Russerne Michail Matjuschin, Viktor Khlebnikov m.fl. lagde og oppførte i Sankt Petersburg i 1913 *Seier over solen*, den første futuristiske opera. Objekter, bevegelser, radio, telefon, lysstråler, høyttalere osv. skulle “angripe alle sanser samtidig” (Bódy og Weibel 1987 s. 68). Den amerikanske komponisten Philip Glass fikk sitt kunstneriske gjennombrudd i 1976, “da han i samarbeid med teaterregissøren Robert Wilson skapte en av samtidsmusikkens mest banebrytende (og særeste) operaer: *Einstein on the Beach*, en forestilling som varte i over fem timer, hvor publikum kunne komme og gå som de ville. [...] Tekstene i *Einstein on the Beach* er enten meningsløse eller tilsiktet banale.” (*Morgenbladet* 28. mai–3. juni 2010 s. 30-31)

Den ungarsk-tyske György Ligetis opera *Le grand macabre* (1977) “skildrer et samfunn på randen av apokalypsen. Historien er hentet fra Michel de Ghelderodes skuespill med samme navn. Den er inspirert av en surrealistisk og absurd teatertradisjon, basert på en fysisk spillestil der målet er å rykke tilskueren ut av en falsk teaterillusjon og utfordre publikums forutinntatte holdninger til hva teater kan være. Stemningen i stykket svinger mellom det humoristiske og det burleske, det groteske og det lyriske, i et musikalsk språk som både gjør narr av og insisterer på operaens konvensjoner. Musikken veksler mellom referanser til kjente operakomponister, brutale, storslåtte klanger og vakre, melankolske harmonier, før den til slutt vender hele stykket fra å være et apokalyptisk mareritt til å gi nytt liv. *Le grand macabre* er Ligetis eneste opera og regnes som en av de viktigste i det 20. århundre.” (<http://www.operaen.no/Forestillinger/Arkiv/Opera/2013-2014/Le-Grand-Macabre/>; lesedato 12.12.13)

“Trass i framskreden alder, er operasjangeren tatt i vid bruk de siste årene. Ta den svenske elektronikaduoen The Knife, som for tre år siden hadde premiere på “Tomorrow, In a Year”, en opera basert på Darwins “Artenes opprinnelse”. Karen O, indieidol og frontfigur i Yeah Yeah Yeahs, har skrevet “psycho-operaen” “Stop

the Virgens”. Den islandske forfatteren Sjón skrev en kritikerrost grøsseropera kalt “The Motion Demon”. Og samtidsmusikeren Nico Muhly oppførte med operaen “Two Boys” en historie om vennskap på nettet som tar en tragisk, blodig vending. Lyriker Paal-Helge Haugen har skrevet flere libretti – og en av hans favoritter fra samtida er poeten Charles Bernsteins libretto til Brian Ferneyhoughs musikk i operaen “Shadowtime” (2005), basert på Walter Benjamins liv og ideer.” (*Klassekampens* bokmagasin 11. mai 2013 s. 5)

Operaen *Darkling* (2005), medieadaptert fra tekster av Anna Rabinowitz og Thomas Hardy, handler om Holocaust. Det vises fotografier og filmer som en integrert del av musikk-teatret. Hanne Dieserud, Christina Lindgren, Maja Solveig Kjelstrup Ratkje med flere lagde *Korall Korall: En babyopera* (2009). “Dette er en forestilling laget spesielt for barn mellom null og tre år, og deres voksne ledsager. De lokkes av lyder inn i et skjellformet telt. Her finner man Silje og Hanne som synger og spiller på spesiallagde instrumenter. Instrumentene ligner vesener fra havet. Her er merkelige skapninger som havhestharpe, sekkepipesekkedyr, glasschimesmanet og dobbeltdyrfløyte. Kanskje befinner vi oss et sted under havoverflaten i Nordishavet? Her lever vesener vi ikke vet mye om ...” (<http://www.fib.no/>; lesedato 25.03.10).

“Elektronikaduoen The Knife [med Karin og Olof Dreijer] har laget en opera om Darwin. [...] Operaen *Tomorrow, In A Year* ble først satt opp ved Det Kongelige Teater i København høsten 2009, og en nå utgitt på en dobbelt-cd. Hovedutgangspunktet er Charles Darwins *Artenes opprinnelse*, men også notater, brev og sekundærlitteratur har lagt grunnlaget. [...] Librettoen fokuserer på at Darwin fremstilte utviklingen gjennom et ikke-hierarkisk verdenssyn. Han brukte aldri ordet evolusjon, men snakket om avvik og endring. På *Tomorrow, In A Year* gjenspeiles dette gjennom lupen som holdes over ulike prosesser i naturen. Sangtitlene forklarer temaet: “Minerals”, “Ebb Tide Explorer”, “Variation of Birds” – sistnevnte et udiskutabelt mesterverk. Utviklingen går sakte og sidelengs. Havene ruller, dyrene lærer å svømme, menneskene å smile. Havene ruller videre.” (*Morgenbladet* 12.–18. mars 2010 s. 24-25)

Den britisk-tyske komponisten Franz Reizensteins *Let's Fake an Opera* (1958) er “a Britten spoof to a libretto by the Mozart scholar William Mann, that features myriad characters drawn from forty different operas” (<http://orelfoundation.org/>; lesedato 03.01.12). “Mandag spilles Franck Leibovicis *Powell opera*, en miniopera for et kor bestående av 20-50 ikkemusikere. Librettoen består av fragmenter fra talen Colin Powell holdt i 2003, der han “beviste” at Irak var i besittelse av masseødeleggelsesvåpen.” (*Morgenbladet* 11.–17. september 2009 s. 24).

Den engelske kunstneren Tom Philips skapte den eksperimentelle operaen *Irma* (1977) (Bódy og Weibel 1987 s. 63). Operaen ble lagd i samarbeid med “composer Gavin Bryars for the music and art critic Fred Orton for the libretto. Completed 1969, Phillips’ IRMA graphic score [...] is based on a 19th century novel he

bought in 1966, *A Human Document*, by W. H. Mallock, and which subsequently served as the basis for numerous drawings, paintings and collages made directly on the book's pages, some of them collected in the life-long, monumental masterpiece of visual poetry, *A Humument: A Treated Victorian Novel*, first published 1973 with several expanded reissues since [...] The music makes more sense when gazing at Tom Phillips' drawings and collages" (<http://continuo.wordpress.com/2010/05/31/obscure-9-tom-phillipsgavin-bryars-irma/>; lesedato 24.08.12).

I Tyskland og Norge har det blitt framført såkalt "fotballopera": "VM-sigeren over Brasil i 1998 var så sterk for Norge at den fortener sin eigen opera. [...] "Norge Brasil, ein opera". Førestillinga er ført i pennen av Are Kalvø og har musikk av Helge Førde. [...] Operaen tek føre seg dramaet ute på bana, men også dei ekstatiske scenene som utspant seg blant eit heilt folk under og etter kampen. På den første fellesøvinga med koret var det scenene utanfor fotballbana som stod i fokus. Trond Gudevold som har rolla som Kjetil Rekdal, og dei andre "fotballspelarane", øver førebels på operahuset i Oslo. [...] Etter det Pavelich kjenner til har det vore laga éin fotballopera i Tyskland, og i Norge har ein hatt fotballballett." (http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/nrk_sogn_og_fjordane/1.7300039; lesedato 27.09.10)

Kalvø og Førdes "fotballoperaen" *Norge-Brasil* (2010) har blitt omtalt slik: "For VM-sigeren over Brasil i 1998 var så sterk for Norge at den fortener sin eigen opera. [...] St. Hansaftan 1998: To minutt før full tid peikar dommaren på straffemerket. Kjetil Rekdal går fram og skyt Norge til sin første VM-kvartfinale og ikkje minst siger over Brasil. Ein historisk hending som fortener sin eigen opera, meiner Are Kalvø som har skrive liberettoen. Han er mest kjend som satirikar, no freistar Are Kalvø å spreie humor i operasalen. - Folk klemte kvarandre, folk kyssa kvarandre, folk inviterte kvarandre heim. Slike store kampar gjer noko med folk, som eg likar veldig godt. Derfor fortener denne kampen ein opera, seier Kalvø. Operaen tek føre seg dramaet ute på bana, men også dei ekstatiske scenene som utspant seg blant eit heilt folk under og etter kampen." (<https://www.nrk.no/sognogfjordane/norges-forste-fotballopera-tek-form-1.7300039>; lesedato 17.09.18)

"Den nordkoreanske diktatoren Kim Il Sung har også vist et betydelig litterært talent. Blant høydepunktene finner man den nasjonalromantiske romanen og operaen "Havet av blod", som handler om motstanden mot den japanske okkupasjonen av Korea. Fortellingen om japanernes grusomheter og nordkoreanernes heltomot passer perfekt til å underbygge Kim Il Sung's nasjonalistiske ideologi. Operaversjonen av "Havet av blod" er den mest populære operaen i Nord-Korea og spilles i Pyongyang flere ganger i uka. Historien er også blitt en tre og en halv times spillefilm, delvis regissert av Kim Il Sung's sønn og etterfølger Kim Jong-il." (*Dagbladet* 2. februar 2012 s. 60-61)

Den svenske regissøren Suzanne Ostens film *Bröderna Mozart* (1986) handler om valg og dilemmaer i operaen i Stockholm da Mozarts *Don Giovanni* skal settes opp. “På operan i Stockholm skall repetitionerna av Mozarts opera Don Juan precis börja och ensemblen känner stycket väl. Den här gången skall arbetet ledas av en ivrig, debuterande regissör, som vill ta nya revolutionära grepp på Mozarts verk. Det visar sig snart att hans okonventionella arbetsmetoder och analyser är minst sagt annorlunda och väcker starka reaktioner i ensemblen. Detta leder till en rad förvecklingar, en del hemskheter men också till vacker sång och musik. Till slut tycks hela projektet gå mot en oundviklig katastrof ...” (<http://folketsdvd.se/broderna-mozart>; lesedato 26.01.15)

“I operaen *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* av den tyske komponisten Helmut Lachenmann er eventyret til H. C. Andersen blanda med tekster av Gudrun Ensslin og Leonardo da Vinci. (*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Musik mit Bildern, Staatsoper Stuttgart, Lothar Zagrosek, Kairos 2002) Det finst altså fleire jenter med fyrstikker. Om ein søker på Gudrun Ensslin står ho omtalt som ein tysk venstresradikal terrorist. Ho var fødd 1940, i same generasjon som Lachenmann. Før ho vart terrorist var ho ei intellektuell prestedotter, ein stjernestudent og eit menneske med engasjement for det ein kallar “ei betre verd”. På ei reise til Berlin der ho skulle demonstrere mot atomvåpen vart ho kjend med Andreas Baader. Den 2. april 1968 tente ho på Frankfurter Kaufhaus. Handlinga skulle få eit folk i handlerus til å vakne opp og forstå at Vietnam var i brann. Seinare var ho med i ei rekkje terroråtak og bankran saman med Baader. Ho vart arrestert. [...] I operaen brukar Lachenmann tekst frå eit brev Ensslin skreiv i fengselet. I librettoen får teksten tittelen Litani, som er ei form for bønn [...] I teksten av Leonardo da Vinci, som Lachenmann brukar i operaen, heiter det mot slutten: “Two feelings soon welled up inside me, fear and desire: fear of the dark and threatening cave, desire to see if there were not some mystery within.” Dei som i eventyret finn den døde jenta, seier berre at ho tente fyrstikker for å varme seg. Den siste setninga i operaen er omtrent slik: “Ingen kunne ha førestilt seg alt det nydelege ho hadde sett, heller ikkje den herlegdomen ho steig inn i saman med bestemor på årets første dag.” ” (Laura Djupvik i *Morgenbladet* 8.–14. juni 2012 s. 33)

Komponisten Cecilie Ore har sammen med lyrikeren Paal-Helge Haugen lagd A: *Ein skyggeopera* (2001). “Én mann, flerstemmig [...] A. er en opera uten syngende stemmer. A. er en opera der den menneskelige stemmen, og de ordene stemmen avgir, er komposisjonens grunnlagsmateriale. A. er en opera der det befinner seg en stum kropp alene på scenen; en bevegelig, handlende kropp uten stemme. A. er en opera for stemmer og metall. A. er en skyggeopera: stemmen som kroppens akustiske skygge, og en avtegnning av de menneskelige handlingenes skyggemønster: historiens skygger som faller inn over øyeblikket, og samtidens skygge som faller lenger fram i et ubestemt landskap [...] den stumme kroppen som skyggespill og projeksjonsflate for de kroppsløse stemmenes bevegelser – reflekser, ekko, overlageringer, repetisjoner, rester, bruddstykker, omtagninger, transformasjoner, muligheter og åpninger eller avbrudd og avlukninger: en

forsøksvis transport av potensiell mening [...] et musikkteater som befinner seg et sted inne mellom de lange skyggene av en 400 år gammel kunstnerisk uttrykksform. [...] I utgangspunktet finnes historien eller myten om Agamemnon, men andre tider og andre stemmer bryter inn og tilfører nye sjikt av identiteter som blir splittet og gjenforent og brutt på ny i mytens prisme. Og i stemmen, i gjerningsmannens stemme, i gjenklngen av den radikale ansvarsfraskrivelsen. A. er en stemme som forsøker å bevege seg omkring noe som er større enn det stemmen kan omfatte. Inn mot skyggene av det ufattelige og utilgjengelige beveger A. seg, som en skygge.” (<http://www.cecilieore.no/content/ein-skuggeopera>; lesedato 26.09.17)

“Operaen *Melancholia* er skrevet av den østerrikske komponisten Georg Friedrich Haas med libretto av Jon Fosse, basert på første del av Fosses roman *Melancholia I*. Operaen skildrer Rogalandsmaleren Lars Hertervig (1830-1902) og hans skjebnesvangre studieopphold i Düsseldorf på midten av 1800-tallet. For nordmenn kan det virke flatterende at denne lokale kunstneren er i sentrum for en internasjonal, stort anlagt operaforestilling. Operaen er bestilt i et samarbeid mellom Den nasjonale operaen i Paris/Palais Garnier og Den Nye Opera. [...] Operaen viser en kunstner som feiler, og blir sendt inn i dype mentale problemer. [...] Lars blir mobbet av omgivelsene, mister virkelighetsorienteringen og isolerer seg fra omverdenen.” (<https://www.nrk.no/arkiv/artikkel/stillestaende-fosse-opera-1.6217981>; lesedato 08.05.20)

Den russiske forfatteren Vladimir Georgievitsj Sorokin skrev librettoen til den russiske operaen *Rosenthals barn* (2002), med musikk av Leonid Desjatnikov. Operaen handler om den geniale tyske genetikeren Rosenthal, som emigrerer til Moskva og skaper dobbeltgjengere til kjente komponister, blant andre Mozart, Musorgskij og Wagner. Hver av operaens fem deler bruker den musikalske stilen til en slik gjenskap komponist, men på en “verfremdet” og ironisk måte (Neuhaus og Holzner 2007 s. 712). Første akt slutter med Rosenthals begravelse og at hans laboratorium blir stengt. De komponistene han har gjenskap, befinner seg plutselig i en for dem totalt fremmed verden i Moskva i 1992 og lever som hjemløse gatemusikanter i en T-baneundergang i byen.

“Ifølge nettstedet *Operabase.com* var det i løpet av sesongen 2009/2010 ca. 23.000 operaforestillinger verden over – en tredjedel av dem i Tyskland – fordelt på 700 byer, med Berlin, Wien, London og Paris i tet.” (*Dagbladet* 1. august 2013 s. 49)

Wagner og ringvirkninger

“Wagners innflytelse på den tyske bevissthet og hans rolle i opprinnelsen til den moderne estetikk i allmennhet kan vanskelig overvurderes.” (Eksteins 1990 s. 124)

“Wagner wanted to use myth to reunite modern man with the passion from which rationalism, the industrial process, and capitalism had separated him. For him, the theatrical manifestation of the myth was the music drama, and he hoped to combine

music, acting, stage space, design, and lighting to establish the primeval mood of myth. To house his music drama, Wagner designed the Festspielhaus in Bayreuth, which opened in 1876, marking a rejection of the Baroque stratified auditorium and a return to classical, democratic principles of theatre design. [...] Wagner did away with the box seats, from which the wealthier theatregoers had watched each other instead of the stage for hundreds of years. [...] Wagner had the orchestra lowered into a pit (the “mystic gulf”), so that it became the hidden source of an enveloping sound.” (<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Reinhardt>; lesedato 26.05.20)

Komponisten Richard Wagners hovedverk er:

Rienzi (1838-40)

Den flygende hollender (1840-41)

Tannhäuser (1842-45)

Lohengrin (1846-48)

Nibelungen-Ringen (1852-74) består av følgende enkeltoperaer: *Rhingullet*, *Valkyrien*, *Siegfried* og *Ragnarokk*.

Tristan og Isolde (1857-59)

Mestersangerne i Nürnberg (1862-67)

Parsifal (1877-82)

Framtidens kunstverk (1849) – sakprosa

Opera og drama (1851) – sakprosa

Wagner er kjent for sine “uendelige melodier”, med kjeder av ledemotiver (Zima 1995 s. 110). Komponisten lagde lange bølger av klang som skal føre lytterne inn i en emosjonell flyt, inn i en ekstatiske opplevelse. Publikums autonomi skal avskaffes, tilhørerne skal “fengsles og beherskes” (Heinze m.fl. 2012 s. 278). Wagners musikk “bathes the audience in soul and passion” (Olsen 2006 s. 45). Den avviker ofte fra tradisjonell harmonilære. Ofte veksler kromatisk “stryker-skimmer” med messing-instrumentene. Innholdet og handlingen er en dunkel og komplisert symbolverden. Hos Wagner skulle det være en total utlevering til illusjonen, og derfor måtte orkesteret være skjult.

I diktet “Die Not” (1849) skriver Wagner: “De dydige, sabbat-kristne, de lykksalige egoister, de ser de ti bud, men ikke deg, du bitre nød. De har kapital og renter og elsker den stat hvor de kan leve av procenter og høste uten å så. De driver kunst og vitenskap, soler seg i dyd og lever til de dør, uten å kjenne deg: nød!” Dette har blitt oppfattet som den antimaterialistiske og antisemittiske idébakgrunnen for hele *Nibelungen-Ringen* (Kjell Skjellstad i *Aftenposten* 1. april 1996). I essayet “Hva er tysk” (1865) hyllet Wagner det han mente var den tyske trangen til skjønnhet og uvilje mot det lett-tjente og det som lønner seg. Denne legningen må tyskerne beskytte, for den er i fare, mente Wagner.

“I 1859 sto partituret til Richard Wagners *Tristan og Isolde* ferdig. [...] [der komponisten] presenterte en kunstnerisk mulighet. Denne muligheten ble til musikkhistoriens største revolusjon, men det visste ikke han eller noen annen i 1859. Tonalitet handler i et nøtteskall om et spill mellom spennings- og avspenningsakkorder. Den nest siste akkorden i de fleste musikkstykker og i de fleste sjangere er en spenningsakkord som trenger å bli oppløst i den endelige avspenningsakkorden. Du kan si at harmonikken har en vilje til å strebe et sted, og at målet blir nådd med avslutningsakkorden. Slike forhold finnes fra begynnelse til slutt gjennom de fleste musikkstykker. I innledningen til *Tristan og Isolde* presenterer Wagner en uttrykksmessig kraftfull spenningsakkord. Revolusjonen besto i at den ikke ble oppløst til avspenning, men til en annen spenningsakkord. Nettopp fordi disse akkordenes uttrykkskraft eller funksjon ikke var harde fakta, men fordi man må bli kunstnerisk overbevist om denne artistiske sannheten, måtte hans revolusjon gå frem tregere enn selv Darwins uhørte, men velargumenterte menneskesyn. Likevel, tonalitetsens boble var punktert. Langsomt lekket luften ut. 1900-tallet ble født allerede i 1859, men det forsto man lite av den gang.” (Magnus Andersson i *Morgenbladet* 23.–29. juli 2010 s. 31)

“Det handlet [i *Tristan og Isolde*] om en lengsel som aldri kunne få sin oppløsning, om en umulig kjærlighet mellom virkelighetens Richard Wagner og den gifte Mathilde Wesendonck eller om kunstens kanskje enda virkeligere Tristan og Isolde. [...] Derfor følger spenning på spenning. Det finnes ingen hvile. Det finnes bare en lengsel etter døden, som er det eneste sted hvor den schopenhauerske livsviljen kan komme til ro, og musikken og kjærligheten får sin oppløsning. Forspillet til operaen rommer dette universet i et nøtteskall. Hver gang en frase er i ferd med å synke til hvile dreier Wagner harmonikken, og en annen stemme lister seg umerkelig frem fra et gjemt sted i musikkens tekstur. Dette må være det vakreste, såreste og mest smertefulle som er skapt gjennom musikkhistorien.” (Magnus Andersson i *Morgenbladet* 23.–29. juli 2010 s. 31)

“*Tristan und Isolde* er alle trekantdramaers mor. Kong Marke av Cornwall elsker nevøen Tristan, og Tristan henter ham bruden Isolde, som han selv elsker. Den irske prinsessen Isolde hatet helten Tristan, som drepte hennes forlovede, men elsker ham etter at hun selv helbredet ham på dødsleiet, og dermed innså at de var bestemt for hverandre; de var ett. Sagaen går mer enn tusen år tilbake i fransk og keltisk mytologi. Tristan elsker kong Marke, og bedrar ham derfor; Isolde elsker Tristan, men kan aldri få ham i live og mister ham derfor; Tristan lengter mot dødsriket sammen med henne, han river av seg Isoldes bandasjer og dør derfor; kong Marke elsker Tristan, og får ham derfor drept etter sviket; Isolde følger Tristan i døden; Marke elsker begge og mister derfor begge.” (Erling E. Gulbrandsen i *Morgenbladet* 7.–13. august 2015 s. 36)

“Wagners ridderopera *Tristan und Isolde* inneholder så lite av ytre handling at betegnelsen “musikkdrama” nesten tømmes for betydning. “Drama”-delen begrenser seg til tre hendelser, én i slutten av hver akt: Et dødskyss, en kongelig

avsløring, og heltens dødsfall. Resten er det musikken som tar hånd om, i en fire timers sanselig strømmende besvergelse av klang og natt og død. [...] [Wagner] driver drømmefabrikken videre og avfyrer begjærets serier av sødmekick.” (*Morgenbladet* 20.–26. februar 2009 s. 28-29)

I et forsøk på å slå igjennom hos publikum i Paris, organiserte Wagner tre konserter der i 1860 med musikk fra sine verk. Han valgte utdrag fra *Den flygende hollender*, *Tannhäuser*, *Tristan og Isolde* og *Lohengrin*. “Hele Paris var der” heter det i en kilde fra samtiden, blant andre Wagners “høye beskytterinne” prinsessen av Metternich (Kahane og Wild 1983 s. 26). Den franske forfatteren Jules Champfleury var en av Wagners første store beundrere i Frankrike. Han ga i 1860 ut et hefte på ca. 30 sider, kalt *Richard Wagner*. I 1860 skrev den franske dikteren Charles Baudelaire til Wagner: “Først og fremst vil jeg si dem at jeg skylder dem *den største musikalske nytelse som jeg noensinne har opplevd.*” (siteret fra Kahane og Wild 1983 s. 30; kursiv hos Baudelaire) I 1861 gjentok han noen av de samme formuleringene som i brevet i en artikkel om *Tannhäuser*.

Baudelaire oppfattet Wagners musikk som “tyrannisk” og med evne til å drive fram kollektive følelser. “Wagner seems especially drawn to those feudal pomps and Homeric assemblies where lies an accumulation of vital force, enthusiastic crowds, a reservoir of human electricity, from which the heroic style leaps forth with natural impetuosity.” (Baudelaire siteret fra Birkett 1986 s. 52) “At these extremes of vicious ecstasy, the mood of his music suddenly turns to religious themes, in a refreshing contrast that opens the mind to higher inspiration and restores harmony and order. What attracts Baudelaire, as it will attract the decadents, is his sense that Wagner has resolved two contradictions – the desire for chaotic vitality and the desire for order. Baudelaire describes his music as cathartic, leaving the listener with the impression of healthy, masculine, dynamic vigour that in real life follows on the satisfactory resolution of a great moral or physical crisis. In the context of Wagner’s music, the violence of emotion and instinct finds safe release.” (Birkett 1986 s. 53)

Lohengrin handler om en ridder som stiger ned fra Gralsborgen og redder den unge kvinnen Elsa. Lohengrin nedkjemper hennes to fiender, rensar Elsa fra falske anklager om mord og gifter seg med henne. Dette gjør han på den betingelse at hun aldri skal spørre om hans “navn, opphav og art”, for da må han forsvinne for alltid.

“Wagners postulat om en oversanselig verden i *Lohengrin* har ergret visse regissører, og mange slags løsninger har vært prøvd. Peter Konwitschny satte stykket til et klasserom (Hamburg-operaen 1998), der folket er skolebarn som krangler med tresverd og Lohengrin bringer inn voksen seksualitet og drap. Alfred Kirchner (Oslo-operaen 2002) avblåste hele ideen om en høyere verden og la handlingen til en sliten campingplass, med svanen som oppblåsbar badering. Stefan Herheim (Berliner Staatsoper 2009) gjorde transcendenten til teaterkunst og sangerne til marionetter, styrt av dukkeførere fra kulissene. Hans Neuenfels

(Bayreuth 2010) gjorde lederne til laboranter og folket til rotter i et gedigent eksperiment, motsagt av skjønnheten i musikken.” (*Morgenbladet* 13.–19. mars 2015 s. 38)

Det ble fra 1885 utgitt en fransk *Revue Wagnérienne*, et tidsskrift som ble en slags kunstnerisk bro mellom symbolismen og Wagner-kulten (Kahane og Wild 1983 s. 48). I 1923 skrev forfatteren Édouard Dujardin, som var med å starte tidsskriftet: “Wagner var en av symbolismens mestere, og vi var ikke sene med å anerkjenne dette; hans kunstbegrep, hans filosofi, og også hans formuleringer inngikk i symbolismens opphav” (sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 59). Ifølge Dujardin bandt tidsskriftet sammen Mallarmé og Wagner, Schopenhauer og symbolismen, diktning og musikk (Kahane og Wild 1983 s. 60).

I Frankrike var det under Wagner-entusiasmen på slutten av 1800-tallet malere som spesialiserte seg på motiver fra Wagners operaer og mer generelt wagnerske, mytologiske motiver. To av disse malerne var Gaston Bussière og Jacques Clément Wagrez (Kahane og Wild 1983 s. 11 og 143-144). Malerne Henri Fantin-Latour og Auguste Renoir reiste til Bayreuth (Kahane og Wild 1983 s. 121). Fantin-Latour malte bildet *Tannhäuser: Venusberg* allerede i 1862, og salg av hans bilder var med å finansiere tidsskriftet *Revue Wagnérienne* (Kahane og Wild 1983 s. 133). Hans bilde *Rundt pianoet* (1885) viser åtte Wagner-beundrere. Den spanske maleren Rogelio de Egusquiza var også en lidenskapelig wagnerianer og har malt bilder til operaene (Kahane og Wild 1983 s. 131). Den franske maleren Henry de Groux var opptatt av wagnerske tematikker og malte Siegfried og andre helter. I en artikkel om Groux skrev Charles Morice at maleren “mistet seg selv når han leste Baudelaire eller lyttet til Wagner, og følelsen av en deprimerende ensomhet forsvant og ble erstattet med begjær” (sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 134). Mark Edo Tralbaut har gitt ut boka *Richard Wagner sett i lys av fem store malere: Henri Fantin-Latour, Paul Cézanne, Odilon Redon, Auguste Renoir, Vincent van Gogh* (på tysk 1965). Cézanne malte to ganger bilder til ouvertyren i *Tannhäuser* (Kahane og Wild 1983 s. 121).

“With its complex blend of radical and conservative elements, giving voice simultaneously to nationalist and internationalist aspirations, Wagner’s music spoke directly to the restlessness, insecurities and idealism of the decadent generation. [...] For the decadents, ransacking his work for the building materials of their own fantasies, Wagner spoke of their inner confusion, figured in the Christian division of flesh and spirit, in which carnal desire and pleasure is never separated from guilt, nor spiritual ambition from fear of failure. He had images for the chaotic forces threatening to overwhelm the divided individual from ‘outside’: the insurgent crowds created by the great city, or the threat from other nations. He had a language that could express vital chaos, with all its terrors and its fascination, and could also appear to control it, diverting its discordant energies into familiar, reassuring artistic and religious evasions.” (Birkett 1986 s. 50)

“Diskusjonen om komponisten Richard Wagner og hans musikk skiller seg fra andre musikalske diskusjoner gjennom sin alarmisme. Det finnes ganske enkelt en frykt for hva Wagners musikk gjør med den menneskelige psyken. [...] Thomas Mann har i noen av sine tidlige noveller på en suggestiv måte skildret den oppløsende virkningen av Wagners musikk – hvordan sperrene slipper taket og sanseligheten tar sjelen i besittelse, en følelsesrus som grenser til dødsdrift. [...] Den spesielle Wagner-følelsen, hva er den? Franz Liszt, som dirigerte uroppføringen av “Lohengrin” i Weimar i 1850, kalte verket “et eneste, udelelig under”. For ham, som for andre samtidige som skrev om Wagner, for eksempel Berlioz og Baudelaire, var forspillet til “Lohengrin” en visjon av en høyere, udødelig verden.” (Horace Engdahl i *Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 16)

“I boka “Les enchanteresses” (Seuil 2005) gir Jean Starobinski en historisk oppsummering av ideen om operaen som forførelse. Han mener at to typer magi står mot hverandre hos Wagner: *Zauber* og *Wunder*. Redningen kommer gjennom den siste typen, som er forbundet med naivitet. Det er fraværet av rasjonell kunnskap som gjør Parsifal i stand til å utføre sitt mirakel og redde Amfortas. Wagner har også utstyrt helten i “Ringene”, Siegfried, med en solid dose naivitet. [...] En slik kunst krever noe av publikum, en beredskap, beslektet med drømmen, om å akseptere det som skjer. [...] “Det diktete under” er ifølge hans [Wagners] egen forklaring et fortettet, uttrykksfullt bilde av en menneskelig realitet, som i det vanlige livet er spredt ut over talløse, fargeløse situasjoner. Kunsten hans krever at vi som tilskuere tar imot det vidunderlige uten forbehold, at vi drømmer med åpne øyne” (Horace Engdahl i *Klassekampens* bokmagasin 16. februar 2013 s. 19).

Wagner ble kritisert for å brutalisere musikken, for å lage en musikk som “ligner en horde slanger som vrir seg og river hverandre i stykker mens de hveser” (komponisten Hector Berlioz i 1860, sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 26). Berlioz beskrev også Wagners musikk som “denne vulkan med sin ustoppelige voldsomhet” (Berlioz i 1860, sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 29). I 1875 krevde et fransk tidsskrift at politiprefekten skulle forby framføringer av Wagners musikk fordi den skapte så mye offentlig uro (Kahane og Wild 1983 s. 50). Politifolk utplassert i konsertlokalene fjernet bråkmakere blant publikum. Blant publikum på parisiske framføringer av Wagners musikk i denne perioden var blant andre Marcel Proust og Stéphane Mallarmé (Kahane og Wild 1983 s. 53). Mallarmé, som mente at det var et mysterium i Wagners musikk, gikk ofte på konserter der hans verk ble spilt (Kahane og Wild 1983 s. 59), og skrev en artikkel kalt “Richard Wagner, en fransk poets drømmeri” (senere utgitt i samlingen *Fantaseringer*, 1897). I januar 1886 skrev Mallarmé, Paul Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill og andre hver sin sonett til Wagners ære (Mallarmés sonett begynner med ordene “Le silence déjà funèbre d’une moire”).

“Publikum skulle vandre langs landeveiene til Bayreuth, og gratis få ta del i oppførelsene – som i det gamle Hellas (virkeligheten ble en annen).” (Tore

Hennum Jacobsen i *Aftenposten* 28. mars 1996 s. 32) Etter den første festivalen i Bayreuth i 1876, var det et stort økonomisk underskudd. *Nibelungen-Ringen* ble bare framført én gang i Bayreuth i Wagners levetid, på grunn av de store økonomiske kostnadene.

“Already Wagner had used read steam to surround his sleeping Brünnhilde with a wall of “flames”.” (Olsen 2006 s. 102) Wagner utnyttet altså moderne sceneteknikk for å skape spesielle emosjonelle og estetiske effekter. Om hva som foregikk bak scenen under en forestilling på operaen i Paris skrev G. Pelca i 1893: “Valkyrenes ritt ble gjennomført med lamper [...] og elektriske projeksjoner” (sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 105 og 107). Lyskastere bak duker med bilder av ryttersker ga et visuelt inntrykk av reell bevegelse. Det så ut som om hestene som var malt på dukene galopperte og som om skyene drev i vinden. Det ble snart skapt epigon-operaer, for eksempel operaen *Sigurd* av Camille du Locle, Alfred Blau og Ernest Reyer. Operaen var i fire akter og med ni tablåer, og ble framført på den parisiske operaen i 1884. Sigurd vil ta med seg Brunhilde fra Odins fangenskap. Hun sitter fanget i en fortryllet valkyrie-borg omgitt av flammer (Kahane og Wild 1983 s. 131).

Det ble også holdt mange private konserter. Maleren Charles Touché og juristen Antoine Lascoux organiserte noen slike kvelder, og begge reiste til Bayreuth for å høre Wagners musikk der (Kahane og Wild 1983 s. 55). På de parisiske soareene ble det ofte sunget på tysk, og bare spesielt inviterte fikk komme, av frykt for fiendtlige reaksjoner (Kahane og Wild 1983 s. 55). En av de ledende kvinnelige Wagner-entusiastene i Paris var Marguerite Wilson-Pelouze. Hennes far var en skotsk ingeniør som hadde tjent enorme summer på gassbelysning i Paris. Han kjøpte det praktfulle Chenonceaux-slottet til sin datter da hun giftet seg i 1864 (Kahane og Wild 1983 s. 57). I perioden 1876 til 1891 var Wilson-Pelouze ofte i Bayreuth. Hun var viktig i å få utgitt *Revue Wagnérienne*, og fungerte som mesen for kunstnere, f.eks. inviterte hun komponisten Claude Debussy til Chenonceaux-slottet i 1879.

Den franske forfatteren Élémir Bourges’ roman *Gudenes demring* (1884) var inspirert av Wagners verk. Boka ble publisert med bilder av Richard Ranft. Også den polskfødte franskmannen Teodor de Wyzewa var en stor beundrer av Wagner. Han besøkte Bayreuth ved flere anledninger, var med på å starte *Revue Wagnérienne* i 1885, og deltok i 1888 i oppsetningen av *Parsifal* i Bayreuth (Kahane og Wild 1983 s. 63). Wyzewa skrev dessuten en serie artikler om bildekunst under den felles overskriften “Den wagnerske malerkunst”. I hans roman *Valbert* er hovedpersonen er parisisk dandy som etter å ha sett en oppførelse *Parsifal*, transformeres fra egoist til et medlidende menneske.

Wagners *Parsifal* (1882) er basert på overleverte sagn om ridderne av Det runde bord og deres søken etter Den hellige gral. Da han skrev librettoen, var Wagners kilde primært tyskeren Wolfram von Eschenbachs middelalderroman *Parzival*.

“*Parsifal* er det eneste musikkdramaet som ble skrevet spesielt for festspillhuset i Bayreuth, et hus som Wagner selv tegnet, med en fabelaktig akustikk i salen. Verket har hatt en turbulent fremføringshistorie siden 1883, det var forbudt spilt alle andre steder enn i Bayreuth frem til 1913, det ble flekket av Hitlers misbruk i 1933-44 og “renset” i det asketiske ny-Bayreuth etter krigen. [...] Stykket har unektelig en særpreget handling. Amfortas er gralsriddernes mislykkede konge. Gralen er begeret Kristus drakk av, og riddernes spyd er det samme som gjennomboret ham på korset. Mot dem står trollmannen Klingsor. Han har en gang kastret seg selv [...] Han kontrollerer sjamanen Kundry, som pinefullt lever videre etter at hun en gang lo av Kristus på korset. Til gjengjeld lokker hun gralsridderne i fortapelse, en etter en, rett fra sitt favntak og over i Klingsors hær. Også Amfortas falt en gang i hennes armer, og mistet det hellige spydet over til Klingsor. Evnukken kjørte det i kongens flanke og ga ham såret som aldri vil gro. [...] Parsifal ankommer som “den rene dåre”, uten minner, begjær eller selvvinnsikt, men blir ikke gjenkjent. Når Kundry byr seg frem, innser han brått Amfortas’ pine. Parsifal setter medlidenheten over lyst og begjær, og Klingsors rike styrter i grus. [...] Parsifal vender tilbake i tredje akt, og ridderne har fått en ny forløser – eller fører. [...] I *Parsifal* er det lite handling i enkel, lineær tid. I stedet fins det en forteller på scenen, Gurnemanz, som uavlatelig gjenforteller det som tidligere skal ha funnet sted. [...] den “rene dåre” ankommer og skyter den hellige svanen i første akt” (Erling E. Gulbrandsen i *Morgenbladet* 29. august–4. september 2008 s. 28).

Wagners vaudeville *En kapitulasjon* (skrevet i 1870), med en tittel som henspilte på det franske nederlaget i krigen med Preussen, ble oppfattet som en fornærmelse mot franskmennene (Kahane og Wild 1983 s. 48). Det ble for mange en patriotisk nødvendighet å være motstander av Wagners musikk; det gjaldt blant andre den franske komponisten Camille Saint-Saëns (Kahane og Wild 1983 s. 134). Andre fortsatte i Wagner-feber. Et teater i den franske byen Rouen satte i 1891 opp *Lohengrin*. Forestillingen ble en så stor suksess at den ble annonsert i en parisisk avis, og det måtte brukes ekstratog for å frakte alle tilskuerne fra Paris til Rouen (Kahane og Wild 1983 s. 98).

Den franske forfatteren og okkultisten “Sâr” Joséphin Péladan fikk under en reise til Bayreuth i 1888 ideen til å organisere en salong for malere. I teksten “Den idealistiske og mystiske Kunst: Doktrine om ordenen og den årlige salongen til Rosenkorset” skrev Péladan: “Kunstner, du er en prest: Kunsten er det store mysteriet, og når din anstrengelse frambringer et mesterverk, skyter en guddomsstråle ned som på et alter. O, guddommelige nærvær som stråler fram bak de fremste navn: Vinci, Rafael, Michelangelo og Wagner.” (sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 121). Ifølge Péladan er geniet dømt til å være ensomt, men kunsten kan nå alle. Wagner burde spilles også for arbeiderklassen, mente Péladan. Både selvfølelsen og moralen styrkes nemlig ved slike dype kunstneriske opplevelser. I Rosenordenen (Rose-Croix) var det enorm begeistring for Wagner. Under et møte som ordenen avholdt, var det strødt blomster rundt i ankomsthallen og trompeter spilte preludiet til *Parsifal* (Kahane og Wild 1983 s. 122). Péladan hyllet Wagner

som en ledestjerne, blant annet i foredrag med titler som “Gral-myten og dens magiske betydning” (Kahane og Wild 1983 s. 124).

Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche skrev i boka *Tilfellet Wagner* (1888) at “Wagner hypnotiserer ved hjelp av musikk”. (Filosofen likte heller ikke komponistens nærhet til kristendommen.) Nietzsche “found at Bayreuth not the cold sea air of the Greek tragic spirit but a hothouse of romantic religiosity [...] he was right when he characterized Wagner as a master showman addressing himself less to the virtues or intelligence of the age than to its jaded nerves.” (Steiner 1961 s. 288).

“Verdi and Wagner are the principal tragedians of their age, and Wagner in particular is a dominant figure in the history of tragic form.” (Steiner 1961 s. 285) “Bayreuth represents far more than the technical devising of a novel stage and acoustical space. It aims to revolutionize the character of the public and, by interference, that of society. The use to which the Nazis put Wagner was an abject perversion; but there is no doubt that his image of the theatre had drastic social implications. It sought to evoke from a modern society the kind of unified and disciplined response of feeling which made possible the Greek and, to a lesser degree, the Elizabethan drama. [...] He knew that the organic world-image of Sophoclean and Shakespearean tragedy could not be revived even by musical hypnosis. He determined, therefore, to construct a new mythology. What came of his attempt is a strange witches’ brew of Victorian aesthetics, late romantic Christianity, and the venom of nationalism which had been pouring into the bloodstream of Europe. The sheer beauty and cunning of Wagnerian music gives to this mythology a monumental coherence.” (Steiner 1961 s. 286)

I en samtale skal Wagner ha sagt angående mange franskmennenes fiendtlighet til hans musikk: “Franskmennene liker bare jøders musikk ... tyske jøders musikk” og skal ha siktet til komponisten Giacomo Meyerbeer (siteret fra Kahane og Wild 1983 s. 142). Den jødiske dirigenten Hermann Levi beundret Wagner og elsket hans musikk, samtidig som han led under komponistens antisemittisme (Eifler og Saame 1991 s. 99). Wagner ble en tydelig antisemitt, men “he can still include references to a ballad by Heinrich Heine, “Die Grenadiere”. Richard Wagner composed music to it during their contacts in Paris. Much as Wagner repressed the memory of Heine and his friendship with him in autobiography” (Olsen 2006 s. 68). “In view of Wagner’s numerous anti-Semitic pronouncements, he fits handily into the pattern as a forerunner and preparer of Hitlerism and the mindset leading to the Holocaust.” (Olsen 2006 s. 159)

Den bayerske kongen Ludwig 2. (1845-86) var konge i 23 år, og en venn og mesen for Wagner. Ludwig grep dypt i statskassen for å bygge sine overdådige slott på alpetopper, som materialiserte drømmer om middelaldersk, føydal tid. Wagner og kongen skrev over 600 brev til hverandre. Wagner skrev blant annet musikk til Ludwigs kroningsseremoni i 1864. Wagners villa i Bayreuth, kalt Wahnfried, “was

a gift from the king. Thanks to the generous support from the monarch he realized his utopian dream of building an opera house and establishing a quasi-sacral music festival at which only the “canonical” of his operas were, and still are, performed” (Olsen 2006 s. 59).

Ludwig lot det største rommet i Neuschwanstein, hans “Sangersal”, utsmykke med temaer fra *Lohengrin* og *Parzival*. Ved slottet Linderhof bygde Ludwig en Venus-grotte der han kunne gli fram på en forgylt båt i lyset fra Bayerns første elektriske installasjon. “Near the unfinished palace of Linderhof King Ludwig had constructed a “Venus grotto”. The inspiration came from *Tannhäuser*, where the title hero rests in the lap of Venus.” (Olsen 2006 s. 197) Til en av gjestene i grotten sa han: “Jeg er ikke interessert i hvordan det foregår, jeg vil bare se effekten.” Caspar Clemens Zumbusch lagde marmorstatuer av alle sentrale personer i Wagners operaer for kong Ludwig, og kongen “gave Wagner copies or adaptations of them to adorn his home.” (Olsen 2006 s. 182) Speilsalen i Ludwigs slott Herrenchiemsee er større enn forbildet i Versailles. Kongen syntes folket sitt var pøbel og var rasende over at avisene skrev om hans pengesløsning. Om pengene og støtten han ga Wagner, skrev kongen: “Jeg ga han en plass i verden”.

Neuschwanstein ble bygget i 1880-årene, “dette slottet som Ludwig fikk teaterdekoratører, ikke arkitekter, til å tegne. [...] På alle vegger er malt scener fra Wagners operaer. Rommet hvor tronen står er en kopi av en scenedekor fra en oppsetning av *Parzival*. [...] Japanerne har fått selskap av amerikanere som har den store opplevelsen av å se en original. Disneys designer Herbert N. Ryan var her nemlig i 1954. Han var hyret inn av Walt Disney for at broren Roy Disney skulle ha noe slående å vise investorer da Disneyland i California skulle finansieres. Løsningen ble Torneroses slott, bygget som kopi av Neuschwanstein, med den forskjell at forsiden er blitt baksiden. Men siden da har dette vært selve eventyrslottet i verdens bevissthet, ja Neuschwanstein som er så moderne at det ved innvielsen hadde elektrisk anlegg fra Siemens, er blitt et bilde på fortidens Europa. Slottet er oppført også i Disneyland Hong Kong” (*Morgenbladet* 7.–13. desember 2012 s. 40-41).

Kong Ludwig 2. skrev til Wagner: “You are my world, my savior!” Wagner svarte med å kalle sin mesen for “my graceful savior who preserves me and my works for the world” (siteret fra Olsen 2006 s. 201). “[...] the nickname Wagner gave the king. In the early years of the patronage, he was referred to as *Parzival* in Wagner’s family circle. He was literally Wagner’s savior. As already mentioned, the composer also addressed the monarch as his redeemer in their correspondence, e.g. his letter to the king of April 29, 1866.” (Olsen 2006 s. 204-205).

I *Tannhäuser* har minnesangeren *Tannhäuser* latt seg lokke inn i kjærlighetsgudinnen Venus sin grotte, men han flykter fra den uforpliktende erotikken ut i verden igjen. I en sangerkonkurranse hyller han likevel Venus, ikke

Elisabeth som er forelsket i han. Tannhäuser drar på botsreise til Roma og blir der fordømt av paven (i den autoritetskritiske “romafortellingen” i operaen).

Wagner bosatte seg i Bayreuth i 1872. To år senere flyttet han inn i villaen Wahnfried. “Wahnfried, being a present from King Ludwig, was destroyed by bombardment during World War II.” (Olsen 2006 s. 197).

“Wagner’s enthusiasm for the ancient Greek theater and the spiritual function of drama in the pagan festivals. [...] Wagner’s admiration for Aeschylus and Greek theater nourished his vision of Bayreuth as a special center.” (Olsen 2006 s. 296-297)

Den franske dikteren Catulle Mendès og Judith Gautier (datter av dikteren Théophile Gautier) var begge Wagner-entusiaster. Da de giftet seg, begynte de å holde Wagner-soareer. Judith Gautier, Mendès og den symbolistiske dikteren Auguste Villiers de l’Isle-Adam besøkte Wagner i 1869. Villiers de l’Isle-Adam dedikerte prosadiktet “Azrael” (1869) “Til Richard Wagner, til fyrsten av dyp musikk”. Mendès skrev til Mallarmé at “Richard Wagner har oppfunnet en sol!” (sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 65). Judith Gautier reiste til Bayreuth i 1876, oversatte *Parsifal* til fransk og deltok i oppsetningen av Wagners *Parsifal* i Bayreuth i 1882 (Kahane og Wild 1983 s. 56). Hennes leilighet i Paris var “dekadent” innredet med en Wagner-statue, japansk draperi, og en tjener kalte ekteparet til bords ved å spille ryttermotivet fra *Valkyrien* på et blåseinstrument. Mens hun oppholdt seg på Wahnfried, Wagners villa i Bayreuth, satte Gautier sammen med Wagners barn opp *Nibelungenringen* som marionett-teater. Gautier lagde selv marionettene og deres kostymer. Alle personene i hele *Ringene* var med i oppsetningen (Kahane og Wild 1983 s. 56). Hun gjentok noe av dette arbeidet i Paris, ved å sette opp *Valkyrien* med små voksfigurer lagd av henne selv og dekorasjoner lagd av maleren René Gérin.

Nietzsche, som “had broken off his friendship with Wagner during the progress of the composition of *Parsifal* and who had only scorn for the libretto, was enraptured by the prelude. He heard it played in Monte Carlo in 1887. [...] his praise in a letter to Peter Gast of January 21, 1887, including such expressions as a “sublime and extraordinary feeling, experience, event of the soul in the ground of music”.” (Olsen 2006 s. 144) I første akt av operaen blir en samtale “interrupted by Kundry’s approach. Wagner resorted to teichoscopy [= murskue], making the characters comment on what they are watching off-stage” (Olsen 2006 s. 165).

“*Parsifal* under Wagner’s direction also ran over that many days [= 35 dager] in Bayreuth. Its sixteen performances were shown between July 26 and August 29, 1882, just half a year before the composer’s death.” (Olsen 2006 s. 144) “Wagner stated on several occasions that he wanted *Parsifal* to consecrate or inaugurate (*weihen*) his stage in Bayreuth. Although it had opened in 1876 with the first festival, financial setbacks caused it to remain closed between 1876 and *Parsifal*’s

premiere in 1882.” (Olsen 2006 s. 147) Etter hvert ble imidlertid Bayreuth “the center of periodic gatherings in the spirit of ancient Greek mystery festivals” (s. 147).

Franskmannen Gustave Charpentier reiste to ganger til Bayreuth. Han skrev til sine foreldre om opplevelsen av *Parsifal*: “Parsifal, visjon i rødt blod – enormt tempel – graver, katedraler, guddommelig ekstase, skrekkelige følelser – messingblåsere som trenger seg inn i ditt kjøtt som sverd – strålende gulltrompeter – uendelig åndelig kjærlighet – sublim religion – uforglemmelige frysninger – tårer, dirring, livets sammenstyrting, sjelenes forherligelse.” (siteret fra Kahane og Wild 1983 s. 80) I det franske vittighetsbladet *Karikaturen* var det i desember 1892 en parodisk beskrivelse av en franskmanns skildring av sin opplevelse av *Parsifal*: “– ... En orkan av klokker rystet meg... rundt meg vred besvimte kvinner seg i diabolske rykninger da jeg plutselig ikke kunne se noe mer... en lav bristelyd hørtes... jeg falt ned fra stolen min... min lorgnett hadde knust!!!” (siteret fra Kahane og Wild 1983 s. 80). Til skildringen var det et bilde av en ung, gestikulerende mann med tre lyttende kvinner rundt seg, den ene med noter til *Parsifal* på fanget. En karikatur fra 1874 viser en syklist som spiller Wagner på trompet mens han sykler, for å få folk til å komme seg ut av veien (Kahane og Wild 1983 s. 84). Judith Gautier har fortalt om en franskmann som fikk tak i et av Wagners halstørkler og behandlet det som en relikvie resten av sitt liv (Kahane og Wild 1983 s. 84).

Den franske essayisten og komponisten Albert Lavignac ga i 1897 ut boka *Den kunstneriske reise til Bayreuth*, der første setning lyder: “Man reiser til Bayreuth slik man vil, til fots, til hest, i bil, på sykkel, med jernbane, men den sanne pilgrim burde gå dit på sine knær” (siteret fra Kahane og Wild 1983 s. 80). Boka var ment som en praktisk guide for alle franskmenn som ville reise til Bayreuth, og solgte svært godt. Et appendiks inneholdt ei liste over franskmenn som var i Bayreuth i årene 1876-96. I 1894 hadde det blitt utgitt en annen guidebok for franske Bayreuth-reisende: *Håndbok for Bayreuth-besøkende* av Frédéric Wild. 1897-utgaven av denne boka inneholdt også et essay om *Parsifal* av Robert West og en analyse av *Nibelungenringen* av Max Chop.

Det var en del “krigerske” innslag i Wagner-oppsetningene og rammen rundt dem. August Strindberg skrev svært negativt om Wagners musikk i den satiriske romanen *Svarta fanor* (1904-07), og kalte den blant annet “krigsmusikk”. Han syntes den var unaturlig og usunn, men likte Wagners tekster. Bjørnstjerne Bjørnson skrev til Edvard Grieg i 1874: “I høst så jeg *Tristan og Isolde*. Det er det ånds-sykeste jeg har sett og hørt, men det er i sin vanvittige art så stort at man narkotisk sløves derav. Enda mer umoralsk... enn fabelen er selve denne sjøsyke musikk: man er til sist bare en klatt slim ved en havbredd, man er opiums-onanert vekk av svinet!” (siteret fra *Morgenbladet* 27. november–3. desember 2009 s. 20)

I 1916, altså under 1. verdenskrig, ble det produsert et postkort som viser en militarisert Siegfried, mens han tidligere hadde blitt vist i “romantiske” klær

(Kahane og Wild 1983 s. 88). En slik kriger-Siegfried ble senere nazistenes ideal. Bildet på postkortet var lagd av Franz Stassen.

Den franske forfatteren Édouard Dujardin var til stede årlig på Bayreuth-festspillene fra 1882 av, og deltok i festspillet også i 1943 og skrev da i et tidsskrift at Wagner kunne være en åndelig inspirator til en forent Europa (Kahane og Wild 1983 s. 90-91). Det ble også arrangert Wagner-festivaler i det okkuperte Frankrike.

Wagners verden ble et slags mytisk, antikristelig tilfluktssted for mange nazister. Bayreuth ble et "kultsted", hevet over den kristne slavemoral. Hitler hevdet at intet skulle "prevent me from eradicating Christianity in Germany with unfailing thoroughness [...] But it is decisive for our people whether it has the Jewish-Christian faith and its weakly morality of compassion or a strong, heroic faith in God in nature, in God in one's own people, in God in one's own destiny, in one's own blood. [...] One is either a Christian or a German. One cannot be both" (sitert fra Olsen 2006 s. 193). Nazistene drev med "hedensk" kult. "Arminius' or Hermann's victory over the Romans gained a cherished place in nationalistic lore. It was fired by dreams of German reunification in the nineteenth century. Kleist's play *Die Hermannsschlacht* is one famous literary example. Such nationalistic impulses, combined with a revival of neopaganism in the early twentieth century, made the Externsteine into a mystical cult center under the Nazis. Contributing to occult lore are numerous caves and an ancient chapel high up in one of these rock formations. Renowned for its solstitial light effects, it supposedly sheltered the prophetess Velede (Walker, 166). Whatever the facts may have been, the Externsteine gained notoriety as a Nazi cult center." (Olsen 2006 s. 225)

Da han var skolebarn, hadde Adolf Hitler historielæreren Leopold Pötsch. Denne østerrikeren var med i en rekke nasjonalistiske foreninger, og ga sine elever innføring i *Nibelungen*, dramatisk iscenesatt gjennom utendørs fakkelscener.

I *Min kamp* forteller Hitler at *Lohengrin* var den første operaen han så, og at hans begeistring var grenseløs. I hans tid i Wien i årene 1907-13 skal Hitler ha hørt hele 40 framføringer av *Tristan og Isolde*. Fra Wagner-familien fikk Hitler i gave en side av originalpartituret til *Lohengrin*.

"Hitler was quick to capitalize on this special status of the Bayreuth festival by patronizing the enterprise." (Olsen 2006 s. 147) For nazistene ble Wagner en slags nasjonalhelgen og profet. "Hitler greatly admired Wagner. He claimed to draw inspiration from the composer's work, and his actions confirmed his professed devotion to Wagner [...]. But just as he expanded his love for the composer to include the Wagner clan, who so-to-speak became his substitute family, so he also shared Wagner's bias and transformed this prejudice into state policy, with mind-numbing consequences. [...] Hitler came to the festival annually from 1933 to '40, stayed as a guest at Wahnfried, exempted her [Winifred Wagners] sons from

military service (Wolfgang only after his first war injury), and even advised her in artistic matters related to the festival. He also enjoyed these visits in Bayreuth. Albert Speer described the atmosphere during Hitler's visits: "He was gay, paternal to the children, friendly and solicitous toward Winifred Wagner. ... As a patron of the festival and as a friend of the Wagner family, Hitler was no doubt realizing a dream which even in his youth he perhaps never quite dared to dream." (Olsen 2006 s. 60).

Mestersangerne i Nürnberg ble i naziperioden brukt som festforestilling under nasjonalsosialistiske partikongresser. I 1933 skrev tyskeren Paul Achard, som var med å arrangere det årets Bayreuth-festspill: "Når man ser Adolf Hitler mottatt i Bayreuth som en gjenoppstanden Siegfried, på vei til teatret mellom to rekker av hender hevet mot himmelen, bukke foran Winifred Wagner som om han var utsendt av Gud Fader og nå sin plass i midten av en folkemengde som bare er stille fordi Han har bedt dem – i en brosjyre delt ut til alle blant publikum – om å avholde seg fra enhver manifestasjon [...]; vi kan konstatere at alleen som leder til Tempelet ha blitt til Adolf Hitlerstrasse; vi kan lytte til den applausen som herr Göring vekker i teatret og der han beveger seg mellom aktene, og også høre, før framføringen av *Mestersangerne*, hele salen synge "Til Wessel Horst" [en nazistisk kampsang] og se, etter forestillingen, hele salen reise seg i en entusiasme som i Potsdam i 1914 og med utstrakt arm synge "Deutschland über alles", da kan man konstatere at Det tredje riket står skulder ved skulder med Wagner." (sitert fra Kahane og Wild 1983 s. 90)

Ved begynnelsen av festspillene i Bayreuth i 1941 talte lederen for en arbeidsorganisasjon, Dr. Ley, og satte opp motsetningene mellom Hitler og Stalin, Bayreuth og Moskva, den tyske kulturen og barbariet (Kahane og Wild 1983 s. 90).

Både Hitler og nazi-ideologene Houston Stewart Chamberlain og Lanz Liebenfels opplevde at Wagners musikk bidro sterkt til deres kallsfølelse.

"In the case of "Rienzi," the Hitler connection is fascinatingly complex. According to a 1953 account by August Kubizek, Hitler's first exposure to this early Wagner opera, when he was 15, shaped his future: "My friend, his hands thrust into his coat pockets, silent and withdrawn, strode through the streets and out of the city. . . . Never before and never again have I heard Adolf Hitler speak as he did in that hour, and we stood there alone under the stars. . . . It was a state of complete ecstasy and rapture, in which he transferred the character of Rienzi . . . with visionary power to the plan of his own ambitions." The Rienzi with whom the young Hitler identified, who imbued him with a special mission to lead his people "out of servitude," is of course a conquering hero. Even more Romantically potent is that Rienzi is a tragic victim, overthrown by a feckless mob at the opera's close. Hitler himself perished, Romantically "betrayed," with the manuscript of "Rienzi" in his possession; some years before, he had refused to relinquish it to Bayreuth for safekeeping. Another "Rienzi" story, told by Albert Speer: In 1938, the Nazi Party

official Robert Ley proposed that music by a living German composer be used to open the party rallies in Nuremberg. Hitler, who understood public ceremony, listened for two hours to the new compositions Ley had assembled. Then he asked that the “Rienzi” Overture be played. [...] It embodies an idealized historical personality – in the opera, Cola Rienzi wrests authority from a corrupt Roman oligarchy – whose patriotic mission inspired not only Wagner but also Hitler: the “Rienzi” Overture was the musical theme for Hitler’s Nazi Party rallies.” (Joseph Horowitz i <http://www.nytimes.com/1998/11/08/arts/the-specter-of-hitler-in-the-music-of-wagner.html>; lesedato 26.01.15)

Hitler skal ha hørt *Lohengrin* mer enn 100 ganger. Wagners politiske skrifter var blant Hitlers yndlingslektyre, og den svulstige retoriske stilen hos Wagner påvirket Hitler. Det ble spilt musikk av Wagner ved Hitlers innsettelse, for å feire store militære seire under krigen (Siegfried-motivet), og ved Hitlers død i 1945. Siste scene i *Mestersangerne* ble under krigen inscenerert som en partidag-kongress i Nürnberg. Under 2. verdenskrig ble en ukentlig filmavis fra de tyske militære frontene vist før hver eneste kinofilm. Wagner musikk var det vanligste lydsporet til disse filmavisene (Olsen 2006 s. 339-340). “Hitler understood *Parsifal* as his Bible and had announced that he wanted the work performed as part of the victory celebrations ending World War II, under the directorship of Wieland Wagner.” (Olsen 2006 s. 328)

“During the Third Reich, Winifred Wagner ruled as the Queen of Bayreuth. Her initial meeting with Hitler took place in 1923 when she was twenty-six and he thirty-five. It developed into a genuine and, for her, profitable friendship. The Wagner children knew him as “Uncle Wolf.” This friend became a promotor and protector of both the festival and the family, much as King Ludwig’s patronage had saved Wagner and his great dream. [...] Hitler’s patronage assured her a prominent profile, generous subsidies, a guaranteed full house for all performances, capped wages for the artists, and an easy pick of the best artists in the Reich. Apart from Leni Riefenstahl, very few other women could rival her position in the male-dominated Third Reich. [...] [Etter krigen Winifred Wagner] faced trial for aiding and abetting the Nazi cause. Her property and assets, including the car, were confiscated, and she was banned from Bayreuth for many years.” (Olsen 2006 s. 60-61) Winifred Wagner “confides that the old Nazis resorted to a new code word for Hitler’s name after the war, since one could no longer speak openly about him without getting into trouble. Therefore, she continues, she referred to him as the U.S.A., an acronym for *unser seliger Adolf* (our late Adolf). That entails both the U.S.A. that fought a world war to crush the enemy Hitler, and a Hitler alias *U.S.A.*” (Olsen 2006 s. 62)

“When the composer’s grandson, Wieland Wagner, assumed the leadership of the festival in 1951, his motto was *Entrümpeln*, “cleaning house” or “clearing out the closets”; in other words, discarding the contents of the *Rumpelkammer*. Although this is usually understood as a resolve to a fresh start without the ballast of the

“Bayreuth” tradition, it also resulted in turning the back on the history of “Bayreuth’s” role before 1945. One suppressed the past without dealing with it.” (Olsen 2006 s. 202)

“Wahnfried and “Bayreuth” still fill the hearts of many Wagnerites with enough devotion to warrant an annual pilgrimage rivaling believers’ travels to Lourdes and Santiago de Compostela.” (Olsen 2006 s. 197). Og kong Ludwigs slott har blitt turistmagnet. Den tyske filmregissøren Hans-Jürgen Syberberg “relocated a parody of it in *Ludwig* [1972], where the dead king actually sits up in the coffin, his face expressing shock and dismay at the hordes of tourists desecrating his royal hideaways.” (Olsen 2006 s. 200)

[Hitlers første store valgseier var i Bayreuth, der et høyre-radikalt miljø hadde sin base.]

Syberbergs operafilm *Parsifal*

I Wagners opera symboliserer Parsifal kristendommen og Klingsor hedenskapen. Kampen for å redde synderen Amfortas sjel innebærer en kamp mellom det gode og det onde. Gralsridderen Parsifals oppgave er å vokte den hellige Gral. Parsifal framstilles som uskyldsren og som både maskulin og feminin. Hans rolle er å forløse både det kristne gralsridderskapet (som representerer Vesten) og den nesten demoniske kvinnen Kundry (Østen).

Parsifal “er på mange måter kronen på Wagners verk, og den eneste operaen han skrev direkte for Bayreuth, festspillhuset som Wagner fikk Ludwig II. til å finansiere. For mange innen Wagner-kulten ble dette en fullbyrdelse som dreide komponisten bort fra sine verdensomstjørende prosjekter, deriblant for Friedrich Nietzsche, som så på “Parsifal” som et svik, samtidig som han retorisk spurte: har Wagner noen gang laget noe bedre, noen gang meddelt seg vakrere og mer inntrengende? Hva slags verk er det? Det er et sterkt bidrag til forløsningsmytologi av ethvert slag, og tar opp i seg østlig filosofi og kristen tradisjon. Det handler om en Gralsorden (“Ridderne av det runde bord”) som søner under sin leders feilgrep, Amfortas, som syndet og pådro seg et sår som ikke vil leges. Selve operaen dreier seg om tilsynekomsten av den rene dåre, Parsifal som intet vet og intet har erfart og som nesten er uten opphav. Og om veien denne dåren må tilbakelegge for å kunne bli vitende; erfare hva medfølelse er og hva begjær er, før han så kan forsone det hele. Store deler av operaen består av beretningen om hva som har skjedd, i all sin udramatiske langtekkelighet. Så abstrakt kan da også “Parsifal”-oppsetninger bli, noen ganger. Men ikke når regissørene formår å lytte til musikken. Den er noe av det mest intenst sanselige som er skrevet, hele tredjeakten er som et smertelig lystsjokk, knapt til å holde ut. Wagner vever nåtid og erindring sammen gjennom sine motiver, som ikke er plakater for handling, men et subtile erindringsspill som hele tida åpner seg ut mot erfaringen.” (*Dagbladet* 7. august 2008 s. 48)

Den tyske filmregissøren Hans-Jürgen Syberberg har lagd flere filmer rundt aksene Ludwig 2. – Wagner – Hitler. Hans film *Ludwig: Requiem for an unmarried king* hadde premiere i 1972. Syberberg førte samtaler med Winifred Wagner under arbeidet med dokumentarfilmen *Winifred Wagner og historien om huset Wahnfried i årene 1914–1975* (1975) og “sometimes felt like her “adopted son” during the filming, he also reports looking down into abysses and saw her covered with blood as she laughed about the fate of the Jews” (Olsen 2006 s. 64).

Syberbergs mest kjente film er *Hitler: En film fra Tyskland* (1977-80; på engelsk kjent under tittelen *Our Hitler*). I denne filmen “as the credits disappear from view, the notion of a beginning mingles with that of an end when the background shows a detail from the grotto in Wagner’s *Rheingold*. That opera is the first in the tetralogy named after the magic ring of the Nibelungen. But simultaneously we hear the concluding music from *Götterdämmerung*, the last of the four operas. Of course, a ring does not have a beginning or an end. The thought is disturbing in view of the topic to be explored. Hitler and no end? A second jolt follows immediately. The first live person to appear in the film, and who will reappear on numerous occasions, embodies here the allegory of democracy. The concept is a cherished notion, especially to people of the West. Syberberg is no exception, to judge from his choice of actress: His own little daughter Amelie. But there is something alienating about the figure. Democracy appears and dresses as a grey-haired old woman in a long black cloak while playing with dolls. [...] The viewer’s surprise soon turns to alarm as a narrator (Harry Baer’s voice) relates a fairy tale in which democracy is identified as the cause of all misery in the twentieth century [...]. This may be one of the scandals to which an actor alerts the viewers. Not only do Syberberg’s writings and this film refer critically to the debased versions of democracy, that is, a political system with unfettered market-driven economy, materialism, manipulation, abuse of and by media, lack of spirituality and ideals, etc. But they also reiterate that it was democracy that paved the way to power for Hitler.” (Olsen 2006 s. 70) Hitlers lik er plassert i Wagners grav (Olsen 2006 s. 143).

Hitler: En film fra Tyskland ble bearbejdet til bokutgivelser ved at “[t]he screenplay of the film appeared as a book in French, English, and German versions” (Olsen 2006 s. 67).

Syberberg oppfattet sin operafilm *Parsifal* (1982) som det kunstneriske resultatet av sitt eget “sørgearbeid” over Tysklands nazi-fortid (Olsen 2006 s. 61). Filmen er en kunstnerisk bearbejdelse av Richard Wagners opera, men med Wagners sang og musikk.

“Syberberg had created his *Parsifal* in time for the centennial of the music drama. Of course he wanted to show it in Bayreuth. Both a contribution to the commemoration and a provocation to the “Bayreuth” establishment, his *Parsifal* ran in matinee performances in a downtown theatre while the festival pilgrims

filled the town in July. As expected, Wolfgang Wagner and the mayor did not honor this counter-*Parsifal* with their presence.” (Olsen 2006 s. 329) “Syberberg had stated in his book to the film [*Parsifal: Ein Filmessay*, 1982], “One does not combat Hitler with statistics from Auschwitz, but with Richard Wagner” ” (Olsen 2006 s. 334). Solveig Olsen påpeker at Syberbergs ”aesthetics is inseparable from moral issues involving guilt and atonement” (Olsen 2006 s. 380). Samtidig er ikke operafilmen kun politisk, men viser oss også et mer allment sjelelig landskap: “[T]he music drama takes place in a landscape of the mind” (Olsen 2006 s. 195).

I *Parsifal* er det et usett orkester, dirigert av Armin Jordan, som spiller Amfortas i filmen, mens Amfortas stemme kommer fra en usynlig Wolfgang Schöne. Syberbergs Klingsor i filmens 2. akt “represents this threat as seen in the trophies surrounding his throne: dismembered body parts, including [...] five or six heads. They belong to King Ludwig II, Nietzsche, Karl Marx, Aeschylus, and Wagner.” (Olsen 2006 s. 226) “Wagner remarked about Kundry that everything about her is a mask (Sept. 12, 1881). Syberberg translates that statement literally.” (Olsen 2006 s. 227) Wagner ønsket (ifølge hans kone Cosimas dagbok) at *Parsifal* skulle være kjønnsløs, verken mann eller kvinne, altså aseksuell (Olsen 2006 s. 337).

“Taking his cue from the death mask set, he sees the characters as trapped in Wagner’s body.” (Olsen 2006 s. 337) En “Wagner puppet is using a sledge hammer and a note-shaped chisel against the eardrum of an oversized human ear, making the blood squirt. This view of Wagner as a composer is based on a famous caricature by André Gill in *L’Éclipse*.” (Olsen 2006 s. 157) I 1. akt i Syberbergs *Parsifal* er det en prosesjon der det fremst går “two young girls carrying objects, one being the bleeding wound on a cushion, the other fragments of stucco. Actually, the viewer cannot tell what she is carrying, but page 10 of the book identifies the items as stucco fragments from bombed-out Wahnfried and a stucco rose from King Ludwig’s grotto at Linderhof.” (Olsen 2006 s. 197)

Det er mange symboler i filmen. Et eksempel: “This snow globe with its tiny Black Mary inside is one of the most complex symbols in the film. Easier to recognize is its relation to the precursor in *Citizen Kane*. But it is also assumed some qualities of the Grail” (Olsen 2006 s. 94). “Instead of the chalice of Chrétien de Troyes he emphasized Wolfram von Eschenbach’s stone Grail that fell from heaven.” (Olsen 2006 s. 98) “Among the pages and squires surrounding the swan one notices the blond boy next to Parsifal. He resembles the little blue-eyed Parsifal from the prelude. This is how many would have expected the hero to look. The dead bird is eventually covered with a black cloth and carried away on a litter. When the cloth slides off momentarily, one discovers that the bird has been transformed into a porcelain swan. Suffering and grief have been converted into art, *Trauerkunst*. Needless to say, the sculpture evokes the swan in *Lohengrin*, the heraldic use of the swan motif at King Ludwig’s court, and the birds the king gave to Wagner for his pond in the garden. The transformation is, of course, Syberberg’s addition.” (Olsen 2006 s. 183) En kritiker skrev om *Parsifal*-filmen var for full av symboler:

“Syberberg employs symbols the way other use props; in fact he uses them *as* props.” (siteret fra Olsen 2006 s. 335)

Syberberg “is an inveterate punster who plays with similes, metaphors, symbols, and allegories, and everything in between.” (Olsen 2006 s. 115) En person i filmen “quotes a passage from the *Bhagavad-Gita* which Himmler found significant, because in it a voice announces its rebirth whenever injustice has taken over the world. Himmler associates this statement with his Führer [...]. Referring to a divine power, this attribution makes Hitler look very much like a returning vengeful deity. But in Himmler’s eyes, more like a redeemer and a Parsifal figure.” (Olsen 2006 s. 87)

I første akt i *Parsifal*-filmen “[t]he camera cuts unexpectedly to the exterior of a ruined Greek temple. One assumes that this is one of the sanctuaries around the castle. Actually, this ruin is the projection of a painting, *The Temple of Juno at Agrigentum*, by Caspar David Friedrich from ca. 1830. [...] Perhaps the choice of Mediterranean architecture from antiquity illustrates Wagner’s enthusiasm for Greek religious rites. His idea for the Bayreuth festival took its inspiration from Greek theater.” (Olsen 2006 s. 216) En av episoden i operaen “is supposed to be in the Pyrenées somewhere in “Montsalvat” near the Grail Castle. Syberberg, however, selected a view from Bohemia by a German romantic artist [= *The Cross in the Mountains (The Tetschen Altar)* by Caspar David Friedrich]. This provides a link to Wagner’s biography, since the composer visited the area repeatedly.” (Olsen 2006 s. 163)

Ved overgangen mellom 1. og 2. akt i filmen “Parsifal’s buckler displays a Medusa head on the boss. This ornament looks like another link to Wagner’s biography. In 1869 the composer republished his *Judaism in Music*, which had first appeared as an article in 1850. In the appendix to the republication he blames Eduard Hanslick’s polemics against his later works, especially *Music of the Future* of 1861, for the oblivion suffered by the earlier publication of 1850. Twice he refers to Hanslick’s criticism as a Medusa head (106, 107). For example, Hanslick’s most influential text became a “Medusa’s head which was promptly held before everyone who evinced a heedless leaning toward me” (106). Now Wagner wanted to redirect the public’s attention to his early text, where he for instance states about Heinrich Heine: “He was the conscience of Judaism, just as Judaism is the evil conscience of our modern Civilisation” (100). The author concludes the pamphlet with an admonition to his Jewish readers: “But bethink ye, that only one thing can redeem Ahasuerus: *Going under!*” [*untergehen*] (100).” (Olsen 2006 s. 219)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>