

Dansk oversættelse: Grænsen for det rimelige er endegyldigt overskredet: Et åbent brev i Beethovenåret til dem, der holder af klassisk musik af Helga Zepp-LaRouche

Download (PDF, Unknown)

Om den manglende evne til at komponere musik.

Et åbent brev i Beethoven-året til de tyskere (og andre), der holder af klassisk musik:

*Menneskehedens værdighed er givet i jeres hånd, Bevar den!
Den synker med jer! Med jer vil den sig hæve.*

– Friedrich von Schiller

Det første man kan sige om opførelsen af Beethovens Fidelio på Staatstheater Darmstadt i en iscenesættelse af Georg Dittrich og en musikalsk bearbejdelse af finalen ved Anette Schlünz er: Den er mere end elendig. Fuldstændig elendig ud fra et musikalsk, et kunstnerisk, et filosofisk og et menneskeligt synspunkt. I en lang række af stupide, smagløse, gentagne opførelser af regiteater, sådan som de er blevet fremført i over et halvt århundrede(!) – først indskrænket til teateret, men i nogle år også overført til operaen – var denne opførelse det absolutte lavmål.

Da Hans Neuenfels i sommeren 1966, som en 25 år gammel instruktør på teateret i Trier, lod et flyveblad omdele for at

annoncere den »første happening i Rheinland-Pfalz«, hvor han også fremsatte spørgsmålet: »Hvorfor misbruger De ikke småpiger?« var han helt i overensstemmelse med 68-ernes overbevisninger, sådan som man senest så det hos Cohn-Bendit. Siden da – efter 53 år – parrer forskellige nøgne mennesker, rockere, skizofrene eller nazi-klædte sig på scenerne og har med stor succes forvrænget de klassiske digteres og komponisters værker til ukendelighed. Originalitet er noget helt andet.

Darmstadt-teaterets Fidelio-opførelse præsenterer ikke blot et multimedie-miskmask af æstetiske smagløsheder, fremmedgørelseseffekter i Brechts stil og en overlejring af de musikalske scener i den første del med et lærred, der optager hele scenen, og hvorpå der projiceres billeder og filmudsnit, der skal illustrere den tidsmæssige baggrund for de otte opførsler, der har fundet sted fra 1805 til i dag. Det samlede indtryk er kaotisk, man får ondt af de sangere, der må synge imod dette sønderskårne flimmer, som for eksempel Leonore, der hele tiden må løbe rundt på scenen som en hovedløs høne.

Men den virkelige monstrøsitet finder sted i den anden del, hvor finalen, operaens storslåede frihedshymne, sønderhakked af Anette Schlünz af kompositioner i den nye musikalske stil. Schlünz beskriver sine komponerede indskydelser på følgende måde i programhæftet:

»Lidt efter lidt opstår der sådant et »Heil-kor«, der delvist forstummer, eller hvor kun enkelte stemmer eller ord bliver stående. Flere gange radikaliserer jeg også Beethovens instrumentering for at forstærke hans ideer yderligere, eller jeg gentager enkelte takter og stopper så pludselig. Det var et meget stort ønske hos mig at indflette fremmede klange og indfarve

musikken forskellige steder. Den trompetfanfare, der lyder allerede ved forestillingens begyndelse fra statsteaterets balkon, tager jeg op og udvider: Det er det signal, der giver tegn til opbrud. Enkelte instrumenter og musikere falder så at

sige ud af orkesterklangen og bringer derved noget nyt ind i den.

Ensemblestykket i F-dur – et fantastisk stykke musik med en ophøjethed og harmoni, som jeg ikke ville vove at røre ved – lader jeg derimod stå uberørt som en ædelsten. Det følgende mellemspil med min musik, hvor forskellige klange, inklusive otte kvindelige sangeres røster sendes ud i rummet, bryder Beethovens klangverden fuldstændigt op.«

Fra de maltrakterede tilskueres synspunkt havde Schlünz's indskudte brag, hvor sangerne og musikerne udbasunerede deres øredøvende larm midt blandt publikum og fra alle sider, ikke mere det ringeste med musik at gøre: Grænsen til legemsbeskadigelse var entydigt overskredet.

Hvor stærkt følelsesmæssigt forstyrret Schlünz er, fremgår tydeligt af hendes næste sætninger:

»Når jeg har lyttet, har jeg ofte forestillet mig, at jeg sad ved tangenterne på en mikserpult og skruede hastigheden yderligere op. Og der ville jeg ganske enkelt tillægge Beethoven den ide, at han under kompositionen næsten havde til hensigt at drive musikken over gevind. Det er en rigtig jubelmaskine! Det minder mig om børn, der overreagerer fuldstændig af begejstring, fordi de ikke ved, hvordan de skal styre deres følelser.«

Hvis der er noget der er overreageret her, så er det den ynkelighed, Schlünz demonstrerer her, hendes følelsesmæssige impotens til at begribe det ophøjede ved kærlighedens sejr mellem Leonore og Florestan. Endvidere kan hun øjensynligt ikke udstå denne storhed; hendes forestilling om at skrue musikkens hastighed op ved hjælp af en mikserpult, er det samme ukontrollerede tab af besindelse, som Ibykus's mordere forråder sig selv med, efter at Erinyernes kor har påkaldt poesiens højere magt i teateret i Korinth. Små, tarveligt tænkende sind kan hverken udstå store ideer eller ophøjede

følelser.

Den storslåede finale i Fidelio, hvor Beethoven hylder tyranniets overvindelse ved modet i ægtefællernes kærlighed, er udtryk for den ædleste humanitet, hvor kærlighed, mod og frihedsvilje finder deres musikalske udtryk. I Leonores arie siges der forinden: »Jeg vakler ikke, vort ægteskabs kærlighedspligter styrker mig.« Beethoven valgte operaens stof: en vellykkede idealisering, i Schillers ånd, af en historisk begivenhed: markis de La Fayette's, Den amerikanske Frihedskrigs og de franske republikaneres helts, befrielse fra fangenskab ved hans hustru Adrienne. Deri kommer Beethovens eget republikanske sindelag til udtryk, hvilket under datidens feudale strukturer og Napoleons felttog krævede personligt mod.

Sådanne dybt menneskelige følelser er ikke længere tilgængelige for det ødelagte følelsesliv hos Frankfurterskolens repræsentanter og den liberale tidsånd. Teaterinstruktøren Paul-Georg Dittrich sagde på afslørende vis i sit interview i programhæftet, at finalen forekommer ham »som en fejring, hvor man ikke engang ved, hvad der egentlig bliver fejret«. Selvom Dittrich og Schlünz ikke ved det, betyder dette under ingen omstændigheder, at de også har retten til at ødelægge denne tilgang for almindelige mennesker gennem dekonstruktionen af Beethovens komposition.

I ånden af Kongressen for Kulturel Frihed

Men præcis dette var fra begyndelsen hensigten med de forskellige strømninger, i hvis tradition Dittrich, Schlünz og hele Darmstadt-produktionen befinder sig – et sammensurium fra Adorno, Eisler-Brecht-skolen og Kongressen for Kulturel Frihed. Med et bemærkelsesværdigt stæk af sandfærdig reportage, berettede FAZ den 12. november 2017 i artiklen »CIA og kulturen: Hvordan man stjæler de store ord« om en udstilling i forbindelse med det 50-årige jubilæum for skandalen, der i 1967 blev offentliggjort, at hele den gigantiske operation fra Kongressen for Kulturel Frihed var en

CIA-finansieret operation, der var en del af Den kolde Krig. Og dertil, for FAZ, den nærmest sensationelle tilståelse om det hele: »Den foruroligende pointe, at efterretningstjenesten ikke blot fremmede en ondskabsfuld reaktion, men at de derigennem hjalp med denne venstreliberalismes gennembrud, hvilket til den dag i dag har skabt de vestlige intellektuelles mainstream-standard.«

Darmstadts Fidelio-produktion er til en hvis grad endemorænen af denne proces. Det begyndte med forandringen af den amerikanske efterkrigs politik. Efter Roosevelts utidige død, under hvis ledelse USA i 2. verdenskrig var allieret med Sovjetunionen i kampen mod fascismen, havnede den intellektuelt væsentlig mindre Truman hurtigt under Churchills indflydelse. Med sin berygtede Fulton-tale den 5. marts 1946 indledte han Den kolde Krig. Dermed fik forløberne til de elementer i det amerikanske sikkerhedsapparat, som Eisenhower, der refererede til dem som det militærindustrielle kompleks, advarede om, og som i dag ofte kaldes for den »dybe stat«, overhånden.

Den nu proklamerede kolde krig krævede, at de dybe følelser, der gennem krigsoplevelsen bandt amerikanere og russere sammen, og som fandt sit højdepunkt ved Elben i Torgau, måtte erstattes af anti-russiske følelser. Der måtte stilles et nyt fjendebillede op, og det samlede aksiomatiske tankesæt i befolkningen måtte forandres. For USA betød dette at forandre de grundantagelser, der havde bidraget til at støtte Roosevelts politik. For Europa, og specifikt for Tyskland, måtte den europæiske humanistiske kulturs rødder, som var den kulturelle identitet, der lå på den anden side af tolv års skrækherredømme, ødelægges, og erstattes gennem en konstruktion – dekonstruktionen af den klassiske kultur.

Instrumentet, der blev skabt til dette formål, var Kongressen for Kulturel Frihed (CCF), et gigantisk program af psykologisk krigsførelse, som udførtes af Allan Dulles' efterretningskredse under ledelse af Frank Wisner – den

datidige chef for udenrigsministeriets kontor for politisk koordination. Senere blev CCF flyttet til afdelingen for skjulte operationer. Operationen varede officielt fra 1950 til 1967, hvor New York Times, den 27. april 1967 offentliggjorde, at CCF var en CIA-operation – en afsløring der udviklede sig til det 20. århundredes største skandale. CCF var aktiv i 35 lande, udgav 20 magasiner, og faktisk talt styrede CIA hver eneste kunstudstilling og kulturel begivenhed. I Europa var der på dette tidspunkt så godt som ingen forfatter, musiker, maler, kritiker eller journalist, som ikke i en eller anden udstrækning stod i forbindelse med dette projekt – nogle gange bevidst, andre gange uden nogen som helst anelse.

Disse kulturprojekters orientering var i væsentlige træk de samme, som dem fra Frankfurterskolen, hvis ledende repræsentanter var i eksil i USA under den nationalsocialistiske periode, og var dér delvist hyret af den amerikanske efterretningstjeneste, som f.eks. Herbert Marcuse og andre. I hvert fald passede Frankfurterskolens syn perfekt i CCF's program. Theodor Adorno havde f.eks. den absurde og uvidende opfattelse, at Friedrich Schillers idealisme havde ført direkte til nationalsocialismen, fordi den havde indtaget et radikalt standpunkt. Derfor var det nødvendigt at fjerne skønheden fuldkommen fra kunsten. I sin afhandling »Kulturkritik og samfund«, skrevet i 1949, toppede hans misantropiske synspunkt i den ofte citerede sætning: »Efter Auschwitz er det barbarisk at skrive et digt.«

I Darmstadt er her heller ikke noget nyt under solen: I programhæftet til Fidelio-opførelsen udtrykker George Steiner præcis denne samme mening: »Er det muligt, at der i den klassiske humanisme selv, i sin tilbøjelighed til den abstrakte og æstetiske værdibedømmelse, findes et radikalt svigt? Er det muligt, at masse mord og dennes ligegyldighed overfor det vederstyggelige, som hjalp nazismen på sin vej, ikke er civilisationens fjender eller negationer, men dennes hæslige, men naturlige, medskyldige?«

Hvad der her meget tydeligt udtrykkes, er præcis CCF's psykologiske krigsførelse, styret af CIA, som skulle udslette den humanistiske identitet i den tyske befolkning til fordel for en anglo-amerikansk kulturel værdiskala.

Et spørgsmål om menneskesyn

For nu at understrege det en gang til: Der er ingen større modsigelse end den, der findes mellem humanismens ophøjede menneskesyn og den klassiske kunst og nationalsocialismens barbariske menneskesyn. Det klassiske menneskesyn betragter mennesket som principielt godt, som det eneste fornuftsbaseede væsen, der, gennem den æstetiske opdragelse, kan fuldkommengøre sit medfødte potentiale til et harmonisk hele, til en skøn karakter, som Wilhelm von Humboldt udtrykker dette. De klassiske kunstværker i digtningen, i billedkunsten og i musikken fejrer denne skønne menneskehed og er selv igen inspirationen for læsernes, tilskuernes og tilhørernes kreative evner.

I modsætning hertil er nationalsocialisternes menneskesyn, med dens 'blod-og-jord'-ideologi, baseret på en racistisk, chauvinistisk og socialdarwinistisk opfattelse af den »ariske« races overlegenhed. At hævde at der er en indre forbindelse mellem disse diametralt modsatte ideer, blot fordi begge fænomener – klassicismen og nationalsocialismen – fandt sted i Tyskland, er lige så absurd som at hævde, at den amerikanske forfatning direkte gav anledning til Bush- og Obama-administrationernes interventionskrige, eller at Jean d'Arcs (Jomfruen fra Orleans) overbevisninger var grundlaget for den franske kolonipolitik. Påstanden kom faktisk fra CIA's djævlekøkken, og har senest siden CCF's tid indeholdt sådanne »opskrifter« som »nødvendige løgne« og »urokkelige benægtelser«. I den seneste periode har verden igen været udsat for en rigelig dosis af dem i det igangværende kup mod præsident Trump, gennem den britiske efterretningstjeneste i samarbejde med den »Dybe Stat«.

Et af de vigtigste spørgsmål her, er spørgsmålet om, hvordan

det var muligt at gå fra de tyske klassikeres ideal til nazistytrets afgrund. For at besvare det er man nødt til at overveje hele idéhistorien fra Romantikens angreb på Klassicismen og den deraf afledte opløsning af den klassiske form, til starten af kulturpessimismen, der startede med den konservative revolution som reaktion på ideerne fra 1789 og den politiske genoprettelse [restoration] under Wiener-Kongressen, og frem til Schopenhauer og Nietzsche, ungdomsbevægelsen forud for Første Verdenskrig og endelig Første Verdenskrig og dens konsekvenser.

Fremkaldelsen af kulturpessimisme

Fremkaldelse af kulturpessimisme var også målet for diverse CCF-musikprojekter. I 1952 afholdt CCF en månedslang musikfestival i Paris med titlen: »Mesterværker i det 20. århundrede«, hvor over 100 symfonier, koncerter, operaer og balletter af mere end halvfjerds af det 20. århundredes komponister blev opført. Boston Symfoniorkester, der kom til at spille en ledende rolle i andre CCF-projekter, åbnede festivalen med en højst mærkværdig opførelse af Stravinskys »Sacre du Printemps« (»Forårsritual«). Andre stykker blev fremført af de »atonale« komponister som Arnold Schoenberg (en af Adornos lærere) og Alban Berg samt Paul Hindemith, Claude Debussy og Benjamin Britten, for blot at nævne nogle enkelte. Til udbredelse af atonal og tolvtonemusik fulgte yderligere konferencer i Prato og Rom, konferencer, som udelukkende blev tilegnet avantgardemusik. Ved alle disse velfinansierede begivenheder blev det taget for givet, at alle skulle foregive at nyde den hæslige musik.

Ved »Darmstadts Sommerkurser for Ny Musik«, der også blev støttet af den amerikanske militærregering og CCF, optrådte Schoenberg, Anton Webern og Béla Bartók. Foredragsholdere som Adorno, Olivier Messiaen og John Cage holdt foredrag om deres musikteori. I en officiel anmeldelse af disse kurser skrev Ralph Burns – leder af USA's militærregerings kontor for Kulturanliggender – »Review of Activity«:

»Der var generel enighed om, at meget af denne musik var værdiløs, og ville været bedst tjent med ikke at blive spillet. Overvægten af tolvtonemusik blev beklaget. En kritiker beskrev koncerterne som »en triumf for dilettanteri«.«

Pointen her er ikke at forhindre nogen i at komponere eller lytte til atonal eller tolvtonemusik eller andre former for avantgardemusik. Hver person har sin egen smag. Pointen er, at ideen om ligeværdighed af alle toner i den 'tempererede' kromatiske skala massivt begrænser de langt højere frihedsgrader, der flyder fra den polyfoniske, harmoniske og kontrapunktiske komposition, som den blev udviklet af Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann og Brahms. Det eliminerer tvetydigheden forbundet med noderne og forholdet mellem tonearterne og muligheden for harmonisk »forvekslinger«: »Motivführung« er en form for komposition, der ud fra en enkelt musikalsk idé udvikler yderligere temaer, bevægelser og til sidst hele kompositionen. Denne kompositionsteknik blev – som det blev uddybet og grundigt demonstreret i forskellige mesterklasser af Norbert Brainin, førsteviolinist i Amadeus-kvartetten – udviklet til højere kompleksitet og perfektion gennem værker som Haydns »russiske« kvartetter Op. 33, til Mozarts »Haydn«-kvartetter og derefter til Beethovens sene kvartetter.

I betragtning af de højder, som klassisk komposition opnåede med Beethoven, repræsenterer den såkaldte moderne musik – og der findes uden tvivl også gode moderne kompositioner – hvis den kaster disse principper ud af vinduet, en tilbagegang der kan sammenlignes med at reducere et anti-entropisk univers i stadig udvikling og med to billioner hidtil kendte galakser, til en flad Jord.

Klassisk musik forædler

Så godt som alle virkelig kreative mennesker, fra Confucius (Kongfutse) til Albert Einstein, anerkendte og brugte virkningerne af god eller klassisk musik til at fostre deres

egne kreative evner og befolkningens æstetiske uddannelse. Confucius bemærkede med rette, at et lands tilstand kan aflæses i kvaliteten af dens musik. Fordybelse i værkerne af de store klassiske komponister åbner op for den dybeste adgang til de kreative evner i menneskets sjæl og ånd. Hvor ellers, hvis ikke i klassisk musik, kan man styrke og uddybe den passion, der er nødvendig for at se ud over ens egne bekymringer og beskæftige sig med menneskehedens store spørgsmål? Eller hvor kan man uddanne den sensibilitet, der er nødvendig for at imødekomme Schillers krav, som det blev sagt i hans tale om universel historie:

»Der skal gløde en ædel længsel i os for, ud fra egne ressourcer, at tilføje vores bidrag til den rige arv af sandhed, moral og frihed, som vi har modtaget fra tidligere tider, og som rigt forøget skal overleveres til de kommende tidsaldre; og til denne umådelige kæde, der snor sig gennem alle menneskets generationer, at fæstne vores egen flygtige eksistens.«

Det er netop denne følelsesmæssige kærlighed, som det kommer til udtryk i finalen af Fidelio, kærlighed til ens ægtefælle, kærlighed til menneskeheden og ideen om nødvendigheden af frihed, ideen om at udføre ens pligt med lidenskab og derved at blive frie, at Schiller definerer de ideelle kvaliteter af geniets smukke sjæl. Det er indbegrebet af hele klassicismens æstetiske metode og i særdeleshed Friedrich Schillers: »Det er gennem skønhed, at man opnår frihed.«

Det er imidlertid netop dette frihedsbegreb, som blev angrebet af tilhængere af det moderne regiteater, disharmonisk musik og postmoderne dekonstruktion, da det, snarere end frihed, går imod deres liberale forestilling om »frihed«.

Derfor dykker de uhæmmet ned i kassen med mælkekugler og fremmedgørende effekter a lá Bertolt Brecht: afbrydelser, filmklip, bannere, kameraer, der rettes mod publikum osv., for at »chokere« seerne ud af deres vante lytte- og tænkevaner.

Hvad der kom ud af det i Darmstadt var en blanding af »Clockwork Orange« (den voldsomme [filmiske] gru fra Stanley Kubrick, ledsaget af Beethovens niende symfoni), og så popstjernen Helene Fischers intellektuelle dybde. Når Helene Fischer iført et rødt latex-antræk og med orgastiske bevægelser skriger sin sang ud, »Can you feel the love tonight?« til et betaget publikum, er det omtrent lige så subtilt, som hvis spørgsmålet »rører det dig?« skulle lyse op på scenen med store neonbogstaver under hele finalen af Fidelio. Instruktøren Dittrich mener naturligvis, at det intellektuelt udfordrede publikum skal vækkes med en vognstang. Dertil kom så det tidligere nævnte bombardement af øredøvende støj fra instrumentalisterne og kormedlemmerne spredt rundt omkring i operahuset.

Publikum udtrykte sin taknemmelighed med en pligtskyldig mini-applaus. Hvis målet med iscenesættelsen var at indkalde publikum til politisk handling i nuet eller at udbrede moderne musik til et »bredere publikum« (Dittrich), må man i begge tilfælde sige: Missionen mislykkedes. Den (for tysktalende) velkendte »Hurz«-sketch fra Hape Kerkeling (tysk komiker f. 1964, red.) beskriver ganske passende reaktionen fra de fleste tilskuere, der tilsyneladende gennem alt for lang tid er blevet vænnet til de uhyrlige krav fra regiteater og CCF's kulturkrig, som stadig pågår.

Endelig er det på sin plads med et citat fra Alma Deutscher, der virkelig kan komponere: »Hvis verden er så grim, hvorfor skal vi så gøre den endnu grimmere med grim musik?«

Før eksemplet med Annette Schlünz efterfølges og andre klassiske musikkompositioner »skændes« i Hans Neuenfels ånd, bør denne anmeldelse tjene til at starte en debat i Beethovenåret om, hvordan man kan forsvare klassikerne mod sådanne overgreb.

Fejring af Beethovenåret

Dette Beethovenår, som vil byde på opførelser af mange af

mesterens kompositioner, ikke kun i Tyskland, men over hele verden, giver os en vidunderlig mulighed for at huske på vores bedre kulturelle tradition i Tyskland, til at modstå det moralske forfald i de forgangne årtier, og til, ved bevidst at lytte til Beethovens musik, at finde den indre styrke i os selv, til at levendegøre vores egen kreativitet.

Verden befinder sig nu midt i en epokegørende forandring, hvor æraen domineret af de atlantiske lande klart er ved at slutte, og hvor fokus for udvikling skifter til Asien, hvor der er mange nationer og folk, som er meget stolte af deres civilisationer, og som nærer deres klassiske kultur. Nogle af disse civilisationer er mere end 5.000 år gamle. Hvis Europa har noget at bidrage med i en humanistisk ånd til at forme det nye paradigme, der fremkommer i verden, er det vores højkultur fra renæssancen og klassicismen.

Mange videnskabsmænd, kunstnere og folk over hele verden, der sætter pris på Tyskland, har i nogen tid undret sig over, hvad der er galt med tyskerne, siden de har distanceret sig så meget fra at være et folk af digtere og tænkere. Hvis vi tillader Beethovenåret at blive spoleret, vil Tyskland sandsynligvis blive afskrevet for altid som en kultiveret nation.

Yderligere diskussion om dette emne er nødvendig og hilses velkommen.

Skriv din kommentar til: si@schillerinstitut.dk

Del gerne artiklen:

www.schillerinstitut.dk/si/2020/01/beethoven-fidelio-artikel/

Læs også: 'Alle mennesker bliver brødre':

Den årtierlange kamp for Beethovens niende Symfoni, af Michelle Rasmussen

Her er den engelske udgave af Helga Zepp-LaRouches artikel:

Download (PDF, Unknown)

Her er den oprindelige tyske udgave:

Von der Unfähigkeit, Musik zu komponieren

**Ein Offener Brief an die Klassikliebhaber Deutschlands im Beethoven-Jahr:
Die Grenze des Zumutbaren ist endgültig überschritten!**