

Wagner i narodowy socjalizm w analizie Reinholda Brinkmanna

A l e k s a n d e r L a s k o w s k i

W roku jubileuszu dwustulecia urodzin Richarda Wagnera na rynku księgarskim, zwłaszcza niemieckojęzycznym, odnotować można pojawienie się wielu nowych tytułów poświęconych Wagnerowi właśnie. Wśród wznowień, niemniej licznych niż nowości, zwraca uwagę publikacja przygotowana przez Saula Friedländera oraz Jörna Rüsena zatytułowana *Richard Wagner im Dritten Reich* [Ryszard Wagner w III Rzeszy]. Ów zbiór tekstów to pokłosie sympozjum, które odbyło się w Schloss Elmau w 1999 roku. Spotkali się wówczas historycy, politolodzy, teatrologi oraz muzykolodzy, aby zająć się zaniedbywaną wcześniej przez badaczy kwestią związków osoby i dzieła Richarda Wagnera z III Rzeszą. Jednym z panelistów był wówczas Reinhold Brinkmann, który swoje wystąpienie zatytułował „Wagners Aktualität für den Nazionalsozialismus“ [Aktualność Wagnera dla narodowego socjalizmu].

Brinkmann zaczyna swoje wystąpienie od przywołania słów Alfreda Rosenberga wydrukowanych na łamach *Völkische Beobachter* z okazji stulecia śmierci Ludwiga van Beethovena 26 marca 1927 roku. Cytat wzięty z Rosenberga brzmi: „Niemiec Beethoven wznosi się ponad wszystkimi ludami Zachodu i dla najlepszych z nich stanowi centrum prawdziwej siły twórczej. [...] Żyjemy dziś w *Eroice* niemieckiego ludu”. Brinkmann zauważa, że w retoryce Rosenberga nie ma mowy o Beethovenowskiej symfonii jako wyrazie czy symbolu walki, dzieło muzyczne jest dosłownie utożsamiane z walką polityczną. „Potwierdza to – pisze dalej Brinkmann – znaną tezę Waltera Benjamina, że jednym z głównych środków europejskiego faszyzmu służących do organizacji mas była »estetyzacja życia politycznego«. Kolejny dowód potwierdzający, że dzieło muzyczne jest dosłownie utożsamiane z walką polityczną znajduje Brinkmann w przemówieniu wygłoszonym przez Josepha Goebbelsa 17 czerwca 1935 roku w hamburskiej Musikhalle: „Ruch narodowosocjalistyczny [...] widzi w polityce nie tylko nagie rzemiosło, ale także najszlachetniejszą i najczystsza ze sztuk. Tak jak rzeźbiarz kształtuje z martwego kamienia żywe postaci, malarz swe farby przemienia w życie, kompozytor zaś martwe dźwięki przemienia w sięgające nieba melodie, tak też polityk i mąż stanu nie mają w zasadzie innego zadania, jak amorficzną masę przemienić w żywy naród. Dlatego też sztuka i polityka należą do siebie nawzajem”. Podobne poglądy Adolf Hitler wyraził między innymi 17 grudnia 1936 roku, mówiąc o tym, że „właściwe stosowanie propagandy także jest prawdziwą sztuką”. Według Waltera Benjamina na faszystowską estetyzację polityki komunizm odpowiedział „upolitycznieniem sztuki”. Z tym poglądem Brinkmann nie w pełni się zgadza, zwracając uwagę, że estetyzacja polityki naturalnie pociąga za sobą upolitycznienie sztuki, która w przypadku narodowego socjalizmu idzie z polityką „ręka w rękę”. Sztuka nie jest więc – pisze Brinkmann, cytując Hildegard Brenner – jedynie przedmiotem polityki, staje się także jej medium. Jak w tym kontekście należy zatem odczytywać dzieło, idee i osobę Richarda Wagnera? By odpowiedzieć na to

pytanie, Brinkmann analizuje „aktualność kompozytora Wagnera w okresie od lat dwudziestych do czterdziestych, w kontekście międzynarodowym, z uwzględnieniem aspektów muzycznych oraz historii idei”.

Czytając analizę Brinkmanna, dowiadujemy się, że początek wieku dwudziestego w Niemczech nie należał do czasów estetycznie przychylnych twórczości Wagnera. Prym wiodły wówczas neoklasycyzm, „stabilizacja muzyki” w duchu nowej rzeczowości (pojęcie Adorna i Eislera – jak podkreśla Brinkmann). Nacisk kładziono na linearność i kontrpunkt, a nie na harmonię i barwę. Do mile widzianych „zachowań kompozytorskich” zaliczano lekkość, ironię i parodię. Propagowano muzykę użytkową, chętnie też odwoływano się do form barokowych. W teatrze muzycznym palmę pierwszeństwa przyznawano „Zeitoper”. Innymi słowy – pisze Brinkmann – „panowała estetyka wyraźnie antywagnerowska, potępiająca niemal wszystko, co swoje korzenie miało w wieku dziewiętnastym”. Na początku lat trzydziestych dominujący klimat estetyczny w zasadzie pozostaje ten sam i – co ważne – także zaangażowani po stronie NSDAP kompozytorzy nie zawsze należą do wyznawców Wagnera. Na przykład Georg Vollerthun odnosi spektakularny sukces w 1933 roku na deskach Opery Miejskiej w Berlinie swym dziełem *Freikorporal*. Zdaniem Brinkmanna, jest ono całkowicie wolne od „wagnerowskiego klimatu”.

Zaskakująca efekty przynosi przeprowadzona przez Brinkmanna analiza literackiej i naukowej recepcji Wagnera w Niemczech. „Za rządów narodowych socjalistów – pisze muzykolog – sensowną literaturę Wagnerowską można było znaleźć jedynie za granicą, ewentualnie wśród emigracji. [...] Nowe, produktywne naukowe zainteresowanie Wagnerem zaczyna się dopiero w latach siedemdziesiątych (równocześnie z zainteresowaniem się Wagnerem awangardy), charakterystyczną cechą tego zainteresowania jest jednak to, że skupia się ono na dziele, niemal całkowicie unikając kwestii jego wymiaru politycznego”.

Brinkmann zwraca dalej uwagę, że twórczość Wagnera także wśród narodowych socjalistów miewała zagorzałych przeciwników, życie kulturalne III Rzeszy nie było bowiem w żadnej mierze monolityczne. Dla wielu hitlerowców Wagner był obcy estetycznie i ideowo. Najdobitniejszym tego przykładem jest stosunek do jego twórczości, z jakim spotkać się można w środowisku Hitlerjugend – panował w nim kult pieśni łatwej i zakorzenionej w folklorze, takiej, którą wykonywać można zbiorowo bez większych trudności, ku pokrzepieniu serc gotowych do walki. Niewiele dzieł twórcy *Tristana i Izoldy* miałyby szansę spełnić postulaty niemieckiej młodzieży owego czasu. Zdaniem Brinkmanna kluczowe dla rozpowszechnienia kultu Wagnera w III Rzeszy były zatem osobiste zapatrywania Adolfa Hitlera, a jego gust w znacznej mierze narzucany był zbiorowości jako obowiązująca norma.

Oczywiście w III Rzeszy dzieło Richarda Wagnera było nadużywane, czego – zdaniem Brinkmanna – nader dobitne przykłady znaleźć można w bayreuckim kręgu jego wielbicieli. Mieszkańcy i bywalcy Bayreuth walnie przyczynili się do propagowania nacjonalizmu i rasizmu, zwłaszcza zaś antysemityzmu. Ogromną rolę dla III Rzeszy odegrały Bayreuther Festspiele, które szybko stały się ważnym narzędziem propagandy. To w Bayreuth ustanawiano standardy interpretacyjne, to tu ustalał się kanon tego, co ideowo i estetycznie słuszne. Tutaj także pokazywano światu, że „Bewegung”, ruch hitlerowski, ma znaczące kompetencje w dziedzinie kultury i nie spycha Niemiec we wtórne barbarzyństwo. Letnie festiwale były też modelowym pokazem tego, w jaki sposób hitlerowcy wykorzystywali muzykę Wagnera jako „swoisty ornament zdobiący działalność systemu”. Najwyrazistszy przykład – zdaniem Brinkmanna – to wykorzystanie chóru „Wach auf” [przebudźcie się] ze *Śpiewaków norymberskich*. W tym kontekście muzykolog przywołuje słowa Josefa Goebbelsa wypowiedziane w Bayreuth w 1933 roku: „Nie ma chyba innego dzieła, które naszym czasom i ich duchowym napięciom odpowiadałoby bardziej niż

Śpiewacy norymberscy Richarda Wagnera”. Kończąc swój artykuł Brinkmann przywołuje kategorię „wzniosłości” Burke’a, w Niemczech szeroko omawianą przez Kanta i Schillera. „Narodowosocjalistyczne spojrzenie na sztukę – *Kunstanschauung* – to estetyka wzniosłości” – pisze muzykolog. Na tę właśnie kategorię w swoich tekstach, w tym w *Mein Kampf*, powołuje się Adolf Hitler. Brinkmann cytuje jego słowa: „Sztuka to wzniosła i fanatycznie zobowiązująca misja”. Taka estetyka – komentuje Brinkmann – „obciążona jest wyobrażeniami rodem z wieku dziewiętnastego, a artystyczne maksymy lat dwudziestych i trzydziestych stoją wobec niej w poprzek. Estetyka ta wydaje się anachroniczna nie tylko zresztą w Niemczech, ale w ogóle w kontekście europejsko-północnoamerykańskim. Tu właśnie pojawiają się trudności oficjalnej kultury III Rzeszy z próbą ustanowienia reprezentatywno-monumentalnej sztuki muzycznej narodowego socjalizmu. Z punktu widzenia historii muzyki Beethoven i Wagner byli bowiem bohaterami wybranymi niewłaściwie”.