

Kærlighed og død

Gennem hele romantikken er kærligheden og døden begreber, der er lastet med så stor tyngde og ladet med så mange betydninger, at de forekommer os specielt romantiske. Det skyldes ikke alene den særlige intensitet, som vi forbinder med "romantisk kærlighed", og den glorificering af døden, som fulgte med den romantiske heltedyrkelse. Det skyldes også sammenkoblingen kærlighed-og-død, som prægede perioden og blev et emblem for tiden - fra selvmordet udfriede Werther fra hans ulykkelige kærlighed i Goethes »Den unge Werthers lidelser«, der indvarslede romantikkens Sturm-und-Drang i slutningen af det 18. århundrede, til kærlighedsdøden forener Isolde med Tristan i Wagners »Tristan og Isolde«, der på én gang markerer romantikkens højdepunkt og dens krise.

Kærlighed og død er ikke noget specielt wiensk tema, men et europæisk - måske med særlig vægt i det tysktalende område. Det får imidlertid en særlig accent i Wien omkring og efter 1900, hvor den romantiske periode er forbi, og hvor kærlighed og død fortsætter med at være hovedtemaer i den wienske kultur, men forbindes på nye måder, der både fængsler og frastøder. Det har tidligere - i kapitel tre og fire - været fremhævet, hvilken vægt det erotiske havde i den wienske kunst og litteratur, og hvor stor plads det i kraft af tabuerne omkring seksuallivet havde i den unge generations bevidsthed. Hånd i hånd med det erotiske gik også risikoen for kønssygdomme, der var så udbredt, at mellem 10 og 20 % af de unge mænd, der blev indkaldt til militæret, var smittet med syfilis - en sygdom som ansås for at være uhelbredelig og i bedste fald kunne forhindres i at udvikle sig med kviksølvkure, der forgiftede patienterne. Stefan Zweig antyder i sine ungdomserindringer, at det var smitten med syfilis, der fik mange unge mænd til at vælge selvmordet som den hurtigste og nemmeste udvej af et liv, der syntes dømt til lidelser og destineret til at ende på en sindssygeanstalt. Men frygten for syfilis kan ikke i sig selv forklare den bølge af selvmord, som hærgede Wiens intellektuelle kredse omkring århundredeskiftet, og som ramte overalt: Fra den kejserlige familie hvor kronprins Rudolf tog sit liv 1889, til videnskabens højborg hvor Wiens førende fysiker Ludwig Boltzmann begik selvmord i 1906, til filosofernes kreds hvor Otto Weiningers selvmord i Beethovens hus 1903 tidligere er nævnt, videre til digternes hvor Georg Trakl døde af en overdosis narkotika 1914, malernes hvor Richard Gerstl begik selvmord 1908 efter sin affære med Mathilde Schönberg (se kapitel 5), og arkitekternes hvor en af statsoperaens skabere, Eduard Van der Nüll tog sit liv 1868 på grund af den kejserlige kritik af det nybyggede operahus.

Denne liste, der kun indeholder et fåtal af de navnkundige wienere, som valgte selvmordet, kunne forlænges med navnene på de ukendte, der berøvede sig livet fordi de følte, at omgivelserne ikke gav dem lov til at udfolde sig. Filosofen Ludwig Wittgensteins to ældre brødre, Hans og Rudi, begik begge selvmord fordi deres fader, den stenrige stålsmagat og kunstmæcen Karl Wittgenstein, ikke ville tillade dem at blive musikere, men forlangte at de skulle overtage familjevirkksomhederne. Og til de ulykkelige rige føjede sig utalte fattige, der opgav at overleve i en storby, hvor der i 1910 levede i gennemsnit 1,24 mennesker i hvert rum (incl. køkkener, badeværelser og kældre), og hvor man havde et særligt udtryk - Bettgeher - for hjemløse, der lejede retten til at benytte en seng, når ejermændene ikke sov i den.

Mange forskere anså den dødsdrift, der resulterede i selvmordsbølgerne, for et resultat af en destruktiv trang, som var en del af menneskets natur. Og det destruktive så man også bekræftet i det store antal psykiske lidelser, som plagede Wiens befolkning og ikke mindst den kvindelige del af det bedrestillede borgerskab. Der var imidlertid kun få, som anede at der fandtes en sammenhæng mellem wienernes med vore øjne forkvaklede seksualliv og deres psykiske lidelser. Og den, der for alvor forstod sammenhængen og brugte sin erkendelse til at helbrede sygdommene, var en ener, der blev ugleset af Wiens fine videnskabelige selskab og måtte gennem årelange kampe for at opnå en - endnu ikke alment accepteret - anerkendelse af sine resultater. Han hed Sigmund Freud.

Freud nedstammede fra et lille tysktalende område i det tjekkisk-talende Mähren ligesom flere andre af Wiens intellektuelle jødiske elite, bl.a. den fire år yngre Gustav Mahler. Hans forældre flyttede til Wien, da han var ganske lille, og han gennemgik gymnasiet i Wien, hvor han valgte at studere medicin. Som ung kandidat i midten af 1870'erne blev han videnskabelig assistent for fysiologen Ernst Wilhelm Brücke*, der ikke alene trænede ham i at gøre eksakte videnskabelige iagttagelser i laboratoriet, men også inspirerede ham til den interesse for klassisk kunst, der fulgte Freud livet igennem. Brücke var italiensfarer og skrev afhandlinger om bl.a. den italienske renaissancekunstner Michelangelo, og Freud blev med årene en ivrig samler af antikke kunstværker og en stor kender af den klassiske litteratur, i hvis myter han fandt motiver, der også forklarede moderne psykologiske fænomener - bedst kendt er nok Freuds brug af Ødipus-myten.

Ernst Brücke skaffede Freud et rejsestipendium til Paris, hvor han i 1885 opholdt sig hos den franske læge Jean Charcot og studerede hypnose; men af større betydning blev det, at Brücke rådede Freud til at forlade forskerkarrieren og blive praktiserende nervelæge. Når dette blev så betydningsfuldt skyldtes det, at Freud dermed - samtidig med at han tilsyneladende trådte et skridt nedad på den sociale rangstige - kom i berøring med patienter på en anden måde, end forskere på Wiens universitet havde for vane. I Wien var den medicinske videnskab i slutningen af forrige århundrede stærkt koncentreret om diagnosen, og i mindre grad interesseret i behandlingen. Medicinens fornemste opgave var ud fra studiet af patientens symptomer at stille den korrekte diagnose og evt. finde frem til, hvilke legemlige skavanker der lå til grund for sygdommen. Den egentlige behandling var naturens sag.

Denne interesse for sygdommens natur på bekostning af patientens ve og vel havde tidligere ført til skandaløse tilstande på Wiens hospitaler. Bedst kendt er eksemplet med Ignáz Semmelweis, der i 1847 opdagede årsagen til den katastrofalt høje dødelighed af barselsfeber på nogle af Wiens sygehuse. Nemlig at lægerne når de tilså de fødende patienter ikke vaskede hænder og dermed transporterede smitten fra patient til patient. Semmelweis kunne reducere dødeligheden på sin afdeling drastisk ved at tvinge lægerne til at vaske sig med desinficerende væske mellem hvert patientbesøg. Men hans overordnede interesserede sig ikke for den slags lægevidenskab. Han blev fyret i 1848 - angiveligt på grund af revolutionære sympatier - og måtte rejse til Ungarn hvor han døde 1865 få år før hans arbejder om barselsfeber vandt international anerkendelse.

Så slet stod det vel ikke til i Wien på Freuds tid, men et ophold på et af byens store hospitaler med uuddannede og underbetalte sygeplejersker og få lægemidler var stadig ingen dans på roser. Heller ikke når det drejede sig om sindslidende, hvad enten de blev indlagt på det gamle "Narrenturm", hvor de fleste sindslidende indtil 1869 levede under fængselslignende forhold, eller kom på et af sanatorierne i forstæderne Döbling eller Steinhof, hvor byens nyeste sindssygeanstalt med plads til 3.000 patienter blev bygget i begyndelsen af 1900-tallet med den nu berømte kirke af arkitekten Otto Wagner. Helbredelsen lå nemlig stadig i naturens hånd, dvs. at patienten selv måtte finde ud af at komme sig, og der var ingen, der før Freud systematisk gennemprøvede den idé, at sindslidelser kunne have rent psykiske årsager.

Som praktiserende læge søgte Freud naturligt nok at holde sine patienter ude af disse anstalter, og han søgte at finde frem til behandlingsmåder, som kunne helbrede sindslidelser. Her fik han afgørende støtte af en ældre kollega, Josef Breuer, der i 1882 hjalp Freud med at etablere sig som praktiserende læge og fortalte ham om en behandlingsmetode, han umiddelbart forinden havde praktiseret med held over for en patient, der bl.a. led af hysteriske lammelser og indbildt graviditet afvekslende med perioder, hvor hun var helt normal. Den metode, Breuer brugte til at helbrede hende, bestod i samtaleterapi kombineret med hypnose, hvor hun genkaldte sig følelsesmæssigt belastede situationer i sit liv. Gennem halvdelen af året snakkede Breuer i hundrede af timer med den syge om hendes symptomer og hendes liv, og til sidst kunne den helbredte Bertha Pappenheim, som patienten hed, vende tilbage til et normalt liv som forfatter og leder af et børnehjem og refugium for ugifte mødre. Breuers skildring af "Tilfældet Anna O", som han kaldte Bertha Pappenheims sygdom, og hans anvendelse af samtaleterapi fik stor betydning for Freud. Breuer afstod nemlig fremover fra at gentage behandlingen men henviste den slags tilfælde til Freud, og Freud blev på sin side gennem samtaler med hundreder af patienter klar over, at talrige psykiske lidelser havde rod i følelsesmæssige forstyrrelser, som patienten ikke havde gjort sig klart. Og at psykiske lidelser kunne forsvinde, når patienten blev sig forstyrrelserne bevidst.

En væsentlig nøgle til de ubevidste følelsesmæssige forstyrrelser blev for Freud drømmen. Ikke det, drømmen direkte afbildede eller forestillede, men den tydning, som Freud lagde i den. Derved anskuede han drømmene som en slags kunstværker, der på én gang har deres eget forløb og bærer på en betydning om noget dybere liggende - jf. kapitel 3. Og

dette dybere liggende fandt Freud meget ofte var af seksuel karakter. Han udgav år 1900 en bog om drømmetydning, hvor han med eksempler fra sine egne drømme viste, hvordan drømme indeholder symboler, der kan vise hen til følelser, konflikter og forstyrrelser, som den drømmende ikke vil kendes ved i vågen tilstand, men som giver sig udslag i mentale kriser eller psykiske lidelser. Og senere i 1920'erne udbyggede han sin behandlingsmetode, som han allerede før bogen om drømmetydning kaldte for psykoanalyse, med teorier om forskellige bevidsthedslag, hvor han bl.a. skelnede mellem den dagklare bevidsthed og det ubevidste, hvortil følelser og ønsker, som vi ikke vil vide af, kan fortrænges.

Gennem sine samtaler med patienter og analyserne af deres drømme og beskrivelser nåede Freud frem til den overbevisning, at en stor del af de psykiske lidelser, han stødte på i sin praksis, skyldtes seksuelle fortrængninger, der gærede i patienternes ubevidsthed. Det drejede sig ikke alene om frustrationer, som patienterne havde oplevet som voksne, men også - og især - om negative udslag af barnlig seksualitet, der kunne gå helt tilbage til menneskelivets første stadier. Ødipus-komplekset, som Freud benævnte efter den tidligere omtalte græske myte, hvor sønnen dræber sin far og ægter sin mor, blev et af Freuds mest berømte og omdiskuterede eksempler på barnlig seksualitet, der kan volde psykiske problemer i voksenalderen, hvis ikke drengebarnet gennem sin opvækst overfører sin kærlighed fra moderen til andre kvinder og overvinder sin jalousi mod faderen.

Men ikke alene den fortrængte seksualitet henviste Freud til det ubevidste. Dødsdriften blev også et væsentligt element i ubevidstheden, hvorfra den søgte at bekæmpe livsviljen, som Freud centrerede i bevidstheden. Denne sammenkobling af fortrængt seksualitet og dødsdrift i en ubevidst del af personligheden var ikke noget, der bekom wienernerne vel. Freud og hans idéer blev angrebet - ikke alene fra kirkeligt og konservativt hold som man kunne forvente det, men også fra mange liberale og ellers frisindede tænkere, der delte Freuds kritiske holdning til f.eks. den katolske kirke og hans kritik af samfundets dobbeltmoral. Karl Kraus, der trods sin åbenhjertige kritik af sædelighedslovene (jf. kapitel 5) kun ugerne "blandede sig i sine private anliggender", kaldte f.eks. psykoanalysen for "den sindssygdom den hævder at kunne behandle".

Heller ikke som tema for kunsten nød sammenkoblingen af kærlighed og død wienernes specielle bevågenhed. "Man burde brække knoglerne i kroppen på den fyr", var kejser Franz Josefs kommentar til maleren Oskar Kokoschkas skuespil "Morder, kvindernes håb", der blev opført i Kunstschaus teater 1909. Kokoschkas stykke er på sin vis det tætteste,

I virkeligheden er psykoanalysen en sekt med alle en sekts kendetegn, med ritus og ceremonier, djævluddrivelse og lutrende formler, orakler og mantik, fast symbolik og dogmatik, en lære for de indviede og en for lægfolk, proselytter og renegater, præster som bliver underkastet prøvelser, og dattersekter, som gensidigt fordømmer hinanden. Ligesom hvalen, der jo er et pattedyr, forsøger at opføre sig som en fisk, er psykoanalysen en religion, der optræder som videnskab.

(Egon Friedell: Kulturhistorie bd. III s. 551)

Wiens kunst kommer til Freuds psykoanalyse. Udgangspunktet er som hos Freud den antikke myte, i dette tilfælde myten om krigshelten Achilleus og kvinden Penthesilea, som Kokoschka kendte fra Heinrich Kleists skuespil »Penthesilea«. Men Kokoschka afklæder det den klassiske klædebon og lader det stå som et tidløst kærlighedsdrama mellem Mand og Kvinde.

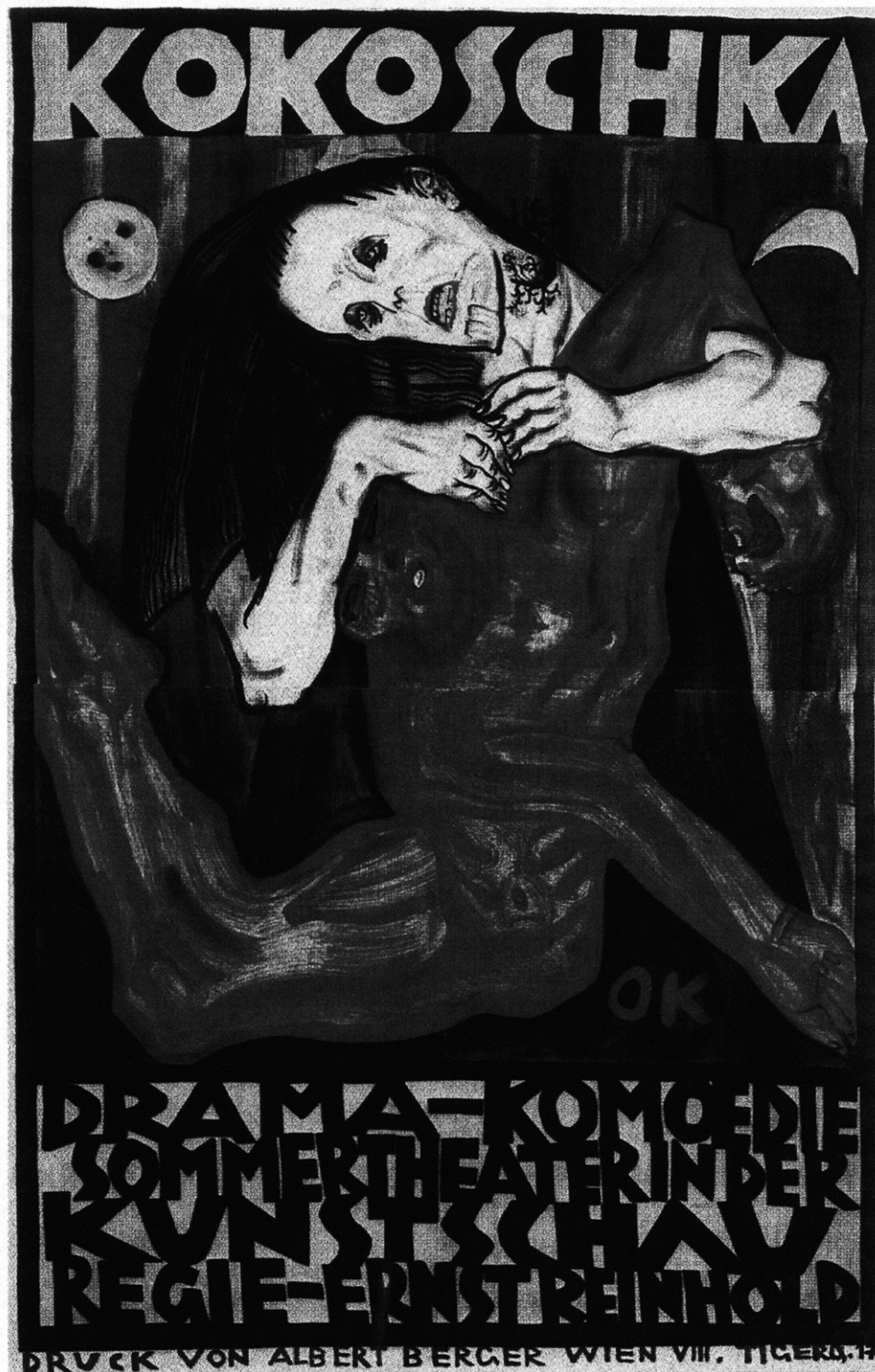
Han er kriger, leder af et kompagni soldater der skal angribe en fæstning. Foran den møder han kvinden med hendes følge. Han lader hende brændemærke, men hun stikker ham ned og holder ham indespærret. I en blanding af had og kærlighed slipper hun ham fri, men han dræber hende - selv dødsmærket - med et strejf af sin udstrakte hånd. Wagners kærlighedsdød bliver til kærlighedsdrab i et drama, hvor seksualitet og vold væves sammen som to sider af ét stykke og udtrykkes som et udbrud fra ubevidstheden. "Jeg følte helt intenst og pludseligt som en mand, der er ramt af en uhelbredelig sygdom", fortalte Kokoschka senere om sit drama, og denne intensitet går igen både i den plakat, han malede til forestillingerne i Kunstschau-teatret, hvor han parafraserer den klassiske "pietà" statue af Jomfru Maria, der holder den døde Jesus; og i de scenebilleder han tegnede til offentliggørelsen af teksten.

Kokoschkas drama dannede senere grundlag for en opera af den unge tyske komponist Paul Hindemith, der på det tidspunkt var inspireret af ekspressionismen. I Wien fik det ingen direkte musikalske konsekvenser, og det skyldtes måske, at den komponist, som Kokoschka følte sig tættest knyttet til, Arnold Schönberg, i disse år arbejdede med to operaprojekter, hvor han ønskede at bruge Kokoschka som instruktør - ikke som tekstforfatter. Det var ikke fordi, Schönberg nærede litterære ambitioner med sine operaer, som maleren Kokoschka ikke kunne indfri. Tværtimod valgte Schönberg, der som sangkomponist tidligere havde foretrukket digte af førende lyrikere som tyskerne Richard Demel og Stefan George (jf. kapitel 6), at komponere sin første opera, »Erwartung« til en kvindelig amatørdigters tekst, mens han selv skrev teksten til den følgende opera »Die glückliche Hand«. I ingen af tilfældene er der tale om tekster af indiskutabel litterær kvalitet; men til gengæld er det tekster, der på slående vis kompletterer hinanden og skaber mulighed for et musikdramatisk udtryk, der - ligesom Kokoschkas drama - overskrider den daglige bevidstheds grænser og gennem drømmen eller mareridtet rammer ned i ubevidsthedens dyb.

Moderne nervelæger gør den syge til deres fortrolige. Han udstyres med en bevidsthed om det ubevidste, som ganske vist indebærer en ophøjelse, men som ikke giver direkte anledning til håb. I stedet for at fjerne sig fra sygdommen steger han sig over den. I stedet for at bortlede opfostres en fortrolighed med lidelsen, en slags symptomstolthed, som i bedste fald sætter den syge i stand til at foretage tilsvarende virkningsløse sjælebehandlinger på andre. Alt i alt er det en metode, som synes bedre egnet til at forvandle lægmanden til sagkyndig end til at helbrede syge. Thi som helbredelsesmiddel tjener jo netop den selviagttagelse, der er selve sygdommen. Men den udgør ingen åndelig vaccine.

(Karl Kraus. Citeret fra svensk, Res Publica 19, maj 1992 s. 68)

Oskar Kokoschka:
Plakat til opførel-
sen af »Mörder,
Hoffnung der Frau-
en« i Kunstschaus-
haveteater 1909.



De to operaer kan - med et sideblik til Otto Weiningers tidligere nævnte karakterisering af den kvindelige psyke som kaotisk og irrationel over for den mandlige som ordnende og skabende - kaldes for psykoanalytiske portrætter af kvindens og mandens sind. Ikke således at forstå, at de er direkte inspireret af Freud og hans teorier, men således at de skildrer situationer, der snarere kan opfattes som drømmesekvenser end som virkelighed, og som gennem koncentration om hhv. kvindens og mandens monologer giver indblik i ekstreme følelser.



Oskar Kokoschka:
Illustration til udgi-
velsen af »Mörder,
Hoffnung der Frau-
en« (1908-10).

En mere direkte forbindelse til Freuds videnskabelige univers findes også i »Erwartung«, idet teksten er skrevet af Marie Pappenheim, der var svigerinde til den Bertha Pappenheim, som blev omtalt tidligere i forbindelse med Josef Breuers opdagelse af samtaleterapien og dens betydning for Freud. Selv om Bertha Pappenheim efter sin helbredelse nægtede at diskutere sine samtaler med Breuer og frarådede de kvinder, der boede på hendes refugium at deltage i psykoanalyse, er der ingen tvivl om, at hendes sygdom og helbredelse var kendt af hendes nærmeste familie, og det er utænkeligt, at den ikke skulle have spillet en rolle for Marie Pappenheim, da hun skrev sit digt »Erwartung«. Teksten skildrer nemlig en angstneurose, måske i form af en drøm, et mareridt, hvor en kvinde begiver sig ud i en skov om natten for at lede efter sin elsker. Angsten for skovens natlige lyde og de mørke træer blander sig med frygten for at blive overfaldet og bekymringen for, at der skal være tilstødt elskeren noget. Hun bliver panikslagen, men falder til sidst til ro på en bænk i en lysning. Indtil hun under bænken opdager elskerens lig og bryder sammen med et råb om hjælp.

Hele teksten er, bortset fra dette ene råb "Hilfe", en indre monolog, der seismografisk aftegner kvindens følelser og hendes forsøg på at beherske dem. Kvinden er alene på scenen, hun meddeler sig ikke til andre, og vi er i tvivl om den dræbte elsker symboliserer hendes eget ønske om at slå ham ihjel, om hun måske selv har dræbt ham og i vildelse søger tilbage til gerningsstedet, eller om han er død på anden måde - måske for egen hånd. Virkeligheden er fjern og uvedkommende i dette digt, der ene og alene handler om kvindes psyke, om hendes følelser og reaktioner på følelserne.

Tilsvarende skildrer Schönbergs egen tekst til »Die glückliche Hand« mandens psyke, eller rettere sagt: Kunstnerens. Også her oplever vi en række drømmesekvenser: Manden angribes af et fabeldyr, der bider sig fast i nakken på ham. Han konfronteres med nogle arbejdere, der med stor møje forsøger at smede et smykke, som manden skaber med ét hammerslag der knuser ambolten og efterlader et strålende diadem. Og han møder sin elskede, som han bedyrer sin kærlighed med så stor iver, at han ikke lægger mærke til, at hun forlader scenen sammen med en anden mand. Kunstneren som den gudbenådede skaber der påkalder sig almindelige menneskers misundelse og had; eneren der kommer sin egen lykke på tværs med sin selvoptagethed og som er slave af sit kald, er temaet for Schönbergs tekst til »Die glückliche Hand«, og som i »Erwartung« er det hovedpersonens følelser og reaktioner, der står i centrum - her dog sat i relief af arbejdernes ligegyldighed der slår om i aggressivitet eller kvindens sympati, der bliver til ligegyldighed.

Det ligger snublende nær at give Schönbergs valg af de to tekster en biografisk tolkning. Hans ægteskabelige krise der skyldtes hans hustrus forhold til hans gode ven, maleren Richard Gerstel og kulminerede med Gerstels selvmord, hans egen følelse af isolation såvel privat som kunstnerisk, og hans stadig mere desperate forsøg på at skaffe sig indtægter, så han kunne ernære sin familie, der sluttede med hans midlertidige emigration fra Wien til Berlin, leverer masser af stof. Men det interessante er ikke, hvilke private årsager Schönberg - bevidst eller ubevidst - kan have haft for at vælge disse tekster. Det interessante er den måde, han bruger dem musikalsk.

Her er det karakteristisk, at Schönberg i begge værker giver helt afkald på at bruge de former for musikdramatik, for melodisk udvikling eller tonal/harmonisk progression, som klassikken og romantikken havde overleveret ham. Han komponerer direkte på teksten og på tekstens udtryk således, at han til ordene vælger klange, der svarer til ordenes følelsesmæssige udtryk i spændthed og kraft. Han bruger klangerne som strukturelementer der kan behandles både harmonisk og melodisk, gentages i rytmiske forløb eller forstærkes af instrumentation og (i »Die glückliche Hand«) af farver i lyssætningen, men uden at der bliver tale om nogen egentlig selvstændig musikalsk sammenhæng. Musikken mister sin egen indre logik i disse værker og lever helt af teksternes udtryk.

Det er tankevækkende, at en af Freuds tilhængere, musikkritikeren Max Graf, samtidig udgav en afhandling om "Musikerens indre værksted" (Leipzig 1910), hvor han argumenterer for at klassikeren kontrollerer sin ubevidsthed, mens romantikeren giver efter for den rest af barnet, der er i ubevidstheden. Ikke fordi en forbindelse mellem Schönberg og Max Graf og dermed til Freud skal postuleres eller antydes. Men fordi det illustrerer, hvordan både komponisten og forskeren i deres forsøg på at yde to så sprængfarlige temaer som kærlighed og død retfærdighed og give deres kunstneriske og videnskabelige erkendelse et originalt og ramrende udtryk tvinges til at give sig det ubevidste - drømmen og de fortrængte følelser - i vold. Her er næppe tale om påvirkning fra den ene til den anden eller gensidig, men om en fælles nødvendighed dikteret af vilkår, som var Wiens og wienernes, men som kun få forstod og endnu færre tog konsekvensen af.