

Anders Moqvist

Ser du Mozart? Om Trollflöjten och teologi

Vad sker med det teologiska tänkandet när litterära, musikaliska och andra konstnärliga uttryck tillåts befrukta den teologi som annars riskerar att bli sluten inför det mänskliga livets symfoniska mångfald? Det är en av de frågor Anders Moqvist diskuterar i denna artikel om Mozart och teologi.

Under 2012 kom succéuppsättningen av *Die Zauberflöte* (K 620) från 2009 tillbaka till Göteborgsoperan. Våren 2013 var det dags för Malmö Opera med en egen uppsättning och hösten 2013 är det premiär för en tredje självständig uppsättning. Denna gång är det på Kungliga Operan i Stockholm. Under en kort period är det alltså möjligt att se Papageno, Pamina och de andra i flera svenska städer med helt olika ensembler. Att Wolfgang Amadeus Mozarts opera är oerhört populär är inte svårt att förstå med tanke på uppmärksamheten. Operans lättillgänglighet inom ramen för sin genre är säkert en förklaring. Närvaron av många barn vid föreställningarna talar sitt tydliga språk om lekfullhet och musikalitet.

Även de schweiziska teologerna Karl Barth (1886-1968) och Hans Urs von Balthasar (1905-1988) möttes i sin hänförelse inför Mozarts musik. För dem utgjorde Mozarts musik något av det främsta som den västerländska civilisationen hade frambringat. De såg hans kompositioner som outtömliga källor till kontemplation inför livets, skönhetens och kärlekens mysterier och kom att ägna musiken stor vikt i sina respektive författarskap. Balthasar gick så långt att han lät den levnadsglade Mozart få en plats i sin aldrig utgivna bok om helgon.

Balthasars möte

I denna artikel kommer det huvudsakligen att vara Balthasars möte med Mozarts musikaliska livsverk som är utgångspunkten. Min tes är att det sker något avgörande med det

teologiska tänkandet när litterära, musikaliska och andra konstnärliga uttryck tillåts befrukta den teologi som annars riskerar att bli sluten inför det mänskliga livets symfoniska mångfald. Barths och Balthasars tänkande blir exempel på den kreativa kraft som ligger i mötet mellan teologi och kultur. Signifikativa är Barths underfundiga ord att änglarna förmodligen framförde Bachs verk i

påtagliga bristen på reflektion kring teologisk estetik i svensk teologisk diskurs en omvänd delförklaring, det vill säga den relativa isoleringen från Europas rikare kultur- och musikliv. Man kan exempelvis ställa den hypotetiska frågan om inte Esaias Tegnér (1782-1846), en smula uppgivna, definition av teologi som ”en döds-kalle placerad över en lilja” skulle ha varit annorlunda om han i Lund och

”det sker något avgörande med det teologiska tänkandet”

det offentliga, men att de säkerligen sjöng Mozart *en famille*. För detta senare, menade Barth, uppskattade Gud dem desto mer. De båda schweizerna är naturligtvis inte de enda teologer som har uppmärksammat Mozart och bland beundrarna finns såväl Hans Küng som Benedikt XVI. Men den schweiziska 1900-talsteologin har haft en reception som idag är närmast oöverblickbar. Särskilt har den kommit att inta en särställning i den postmoderna teologiska reflektionen kring musikens och skönhetens roll.

Förmodligen är en del av förklaringen till varför just schweizisk teologi fick ett estetiskt perspektiv den rent geografiska närheten till ett flertal musik- och kulturstäder som exempelvis Zürich, Basel, Wien och Salzburg. För Barth och Balthasar var den europeiska bildningstraditionen och därmed också det klassiska musiklivet en essentiell del, inte bara av det teologiska tänkandet, utan av livet. Måhända har den historiskt sett

Växjö inte mötts av dåtidens påvra kulturella sammanhang utan istället haft möjligheten att ta del av samma musikaliska rikedom som de senare schweiziska tänkarna. I Växjö, konstaterade Tegnér, fanns det nämligen ”inte spiritus i någon form”. Under hans tid i staden fanns det ingen konsertscen och Wexjö Theater uppfördes först 1848, två år efter hans död. Tegnér gjorde följaktligen också en tydlig boskillnad mellan den akademiska teologi som han inte kunde känna några varmare känslor inför och den mer eller mindre eskapistiska poesi där han hade sitt hjärta. Någon förening mellan estetik och teologi blev inte fallet med undantag för de tillfällesdikter som skrevs för sakrala sammanhang. För även om det svenska kulturlivet under 1700- och 1800-talen till stor del bestod av kyrkans män var det tydligt att teologi ansågs vara något annat än estetik oavsett om det var luthersk ortodoxi, pietism eller neologi som stod för



den teologiska dagordningen. Tegnér kan därmed få peka på ett bristsymtom inom svensk akademisk teologi. Det är också påtagligt att estetikers roll inom svensk kontext har förändrats parallellt med att tillgängligheten av musik alltmer förbättrats genom teknikutvecklingen och ett ökande utbud av konsertframträdanden på svenska scener.

Idag är naturligtvis situationen en helt annan än under Tegnér's tid. Det visar aktiviteten på de svenska operahusen, men också lokala musiksatsningar, regionteatrar, kulturskolor, konsthallar, körer och musikfestivaler av olika slag.

Barth och Mozarts harmoni

Den äldre Barth blev med tiden en nära vän och samtalspartner för Balthasar. Vad gäller teologisk estetik kom Balthasar att skriva avsevärt mer, men Barth hade ett inflytande på hans tänkande. Barth var reformert, uppvuxen i Basel och inte själv någon professionell musiker även om han spelade viola da gamba för sitt eget nöjes skull. Han ägnade Mozart sin uppmärksamhet såväl i den lilla skriften *Wolfgang Amadeus Mozart* som i *Kirchliche Dogmatik*, särskilt i den tredje delen.

Barth fokuserade på den harmoni han tyckte sig finna i Mozarts kompositioner, den naturliga tilltron att

medveten om den problematik som därigenom uppkom i hans teologiska systembygge och ställde själv sig en rad frågor om varför han skulle ägna denne aktive frimurare och icke-praktiserande katolik sin tid. Svaret var att Mozart utgjorde något improvisatoriskt annorlunda, en frihetlig sfär där kategorierna natur och uppenbarelse inte längre var helt relevanta.

Barth menade att det var möjligt att ge Mozart denna unika position därför att det som uttrycks genom hans musik visar något om skapelsen i sin totala godhet som ingen annan musiker, kyrkofader eller reformator kommit i närheten av. Men Barths teologiskt estetiska inflytande kan alltså inte mäta sig med det som utövats av Balthasar.

Pamina, Tamino och Sarastro

Balthasar var romersk katolik, uppvuxen i en gammal patricierfamilj i Luzern och blev med tiden jesuit innan han lämnade orden. När han 1987 tog emot Wolfgang-Amadeus-Mozart-Preis i Innsbruck var det en bekräftelse på ett långt engagemang. I sitt tacktal konstaterade han att redan hans ungdom till stor del präglades av musiken, inte minst genom pianolärarinnan, en elev till Clara Schumann. Denna lärarinna öppnade hans ögon för romantikens musik, men under studieåren i Wien ersat-



Wolfgang Amadeus Mozart.

Källa: Wikimedia Commons.

hur han på sin ålders höst lämnade bort sin stereo eftersom han hade all Mozarts musik i sitt inre.

Vad är det då som utgör kopplingen mellan teologi och musik för Balthasar? Begreppet tro hör för honom nära samman med hörseln, det är genom att höra Guds Ord som den troende sedan i reflektion kan nå insikt, d.v.s. se in det som redan tros. Anledningen till att hörandet från trons perspektiv har företräde framför seendet är att hörseln innebär mindre kontroll över objektet än synen. Balthasar använder sig av en ordlek för att beskriva relationen mellan Gud och den troende. När en samstämmighet uppstår mellan människan och Gud liknar Balthasar det vid en eolsharpa som rörs av vinden. Samstämmigheten (*Gestimmtheit*) är i överensstämmelse (*Übereinstimmung*) med Guds egen rytm och är därmed ett samtycke till Guds vilja. Analogin kan överföras på den troendes samstämmighet med sig själv, den som gör henne "zum Werk des göttlichen Künstlers". När det gäller genren opera betyder "att se opera" däremot den perceptuella helhetsupplevelsen vilket naturligtvis i hög grad handlar om hörsel.

Denna grundsyn på musiken utvecklades redan delvis i Balthasars

”det som uttrycks genom hans musik visar något om skapelsen i sin totala godhet”

världen är god och som därför aldrig tillåter mörkret eller kaoset att ta överhanden. Mozart kom att representera en naturlig skapelseordning i den barthska systematiken, något som kan tyckas paradoxalt med tanke på Barths allmänna inställning gällande uppenbarelse och natur. Men Barth tolkade Mozarts insats i den mänskliga historien som en sorts liknelse i nytestamentlig mening, en analogi till den uppenbarelse som skett i Jesus Kristus. Han var helt

tes Wagner, Strauss och Mahler av Mozart. Balthasar liknade i tacktalet Mozart vid polstjärnan i sitt liv runt vilken Bach och Schubert befann sig som stjärntecknen Stora och Lilla Björn (Ursa Major och Ursa Minor). Här anspelade han på sitt eget namn Urs (latin för björn). Under Balthasars tid som studentpräst i Basel fick studenterna uppleva hur han satte sig vid pianot och ur minnet spelade *Don Giovanni* (K 527). Till mytbilden kring hans person hör också anekdoten om





Wolfgang Amadeus Mozart.
Källa: Wikimedia Commons.

först publicerade verk från 1925, perioden i Zürich, *Die Entwicklung der musikalischen Idee. Versuch einer Synthese der Musik*, där Mozart för övrigt enbart nämns i förbigående. Det har spekulerats över vilka trinitariska analogier som kan göras utifrån Balthasars uppdelning mellan rytm, melodi och harmoni. En sådan tolkning gör han dock inte själv explicit i detta tidiga verk. Musiken beskrivs intressant nog som tröskeln mellan apofatisk och katafatisk teologi, där finns både det som är möjligt och det som är omöjligt att uttrycka. Arvo Pärts musik har under senare tid blivit ett exempel på dessa uttrycksmöjligheternas yttermarker genom sparsmakade kompositioner som *Alina* och *Spiegel im Spiegel*. Balthasar beskriver musiken som ett mänskligt gränsland där det gudomliga tar sin början, en zon där våra perceptioner inte enbart nås av ljudvågor utan också av det mysterium som är närvarande i världen.

Efterhand kom alltså Mozart att vara Balthasars polstjärna. Man skulle kunna förvänta sig att Balthasar då primärt fokuserade på Mozarts stora produktion av kyrkliga beställningsverk – de tjugo mässor, över trettio motetter, kantater, litanior och oratorier som Mozart kom att komponera. Men i *Spiritus Creator. Skizzen zur Theologie III* ägnade Balthasar istället

uppmärksamheten åt den så kallade avskedstrion "Soll ich dich, Theurer, nicht mehr seh'n?" med Pamina, Tamino och Sarastro i slutet av den andra akten av Trollflöjten. För att förstå något av Balthasars komplexa och mångordiga resonemang kring musiken är detta ett betydande exempel. Balthasars analys utgick från såväl librettot som kompositionen i sig och han bortsåg helt från att det är Emanuel Schikaneder som har skrivit librettot och inte Mozart.

Trions placering är i ett kritiskt skede av den andra akten när hjälten Tamino ska lämna sin älskade Pamina och ge sig iväg för ännu ett prov innan de kan få varandra. Pamina är suicidal och försöker håller Tamino tillbaka, men Sarastro försäkrar dem båda att allt kommer att gå väl. Den första röst som hörs är Paminas, ensam och orolig i sin isolering: "Soll ich dich, Theurer, nicht mehr seh'n?" I den första delen av trion står hon ensam mot de båda männen som ibland svarar tillsammans och ibland var och en. Männen bildar tillsammans ett oupplösligt motstånd genom sin attityd och hon försöker förgäves använda sin kärlek som en motvikt mot Taminos och Sarastros övertygelse om nödvändigheten i uppdraget. Men plötsligt separerar sig Sarastro från Tamino i mitten av trion och de båda älskande står ensamma med Sarastro mellan sig som en varnande röst. De konfronterar honom som om han vore förkroppsligandet av ett farligt öde. Som respons på deras ängslan svarar Sarastro redan från början med hopp: "Ihr werdet froh euch wiederseh'n." Men för Pamina, som representant för den oroliga och sörjande människan, är det omöjligt att höra på hans lugnande ord och hon vänder sig istället till Tamino: "Dein warden tödliche Gefahren." Faran är för henne den kännbara verkligheten medan Sarastros ord om hopp blir till en abstraktion, en dröm om något som förmodligen inte kommer att realiseras. Tamino intar fortsatt rollen av den klassiske hjälten och får också nu stöd av Sarastro i sitt svar "Die Götter mögen mich (ihn) bewahren", men Tamina blir alltmer förvildad.

Med tonintervallet b till E ropar hon: "Du wirst dem Tode nicht entgehen. Mir flüstert dieses Ahnung ein." Det enda resultatet är att männen blir än mer sammansvetsade och Paminas mod försvinner helt när hon, nu i G-moll, utbrister "O liebtest du, wie ich dich liebe, Du würdest nicht so ruhig seyn". Ännu ett tonartsbyte sker då männen byter från, som Balthasar uttryckte saken, det oroliga G-moll till det vänligare E-dur och Tamino försäkrar sin kärlek. Till oboernas ljud i C-dur förkunnar Sarastro slutligen att avfärden är nödvändig, det är dags att ge sig av. Pamina och Tamino förenas i det bittra konstaterandet att de nu ska skiljas åt med orden "Wie bitter sind der Trennung Leiden", men också i förhoppningen och förvissningen att de ska mötas igen "Wir sehn uns wieder, lebe wohl!"

Den med Mozart delvis samtida kompositören och musikteoretikern Johann Mattheson (1681-1764) fick stort genomslag genom sina teorier om de olika tonarternas karaktär, bl.a. genom verket *Das Neu-Eröffnete Orchester* från 1713. Balthasars tolkning av tonartsbytena följde inte helt Matthesons teorier. Matthesons definition av G-moll som passande för såväl ömma som vederkvickande, längtansfulla som förnöjda saker, till både måttfull klagan och behärskad glädje, kan väl dock sägas ligga i linje med tolkningen ovan. Däremot lade Mattheson en helt annan betydelse i E-dur än Balthasars "freundlich", då han menade att den har något så skärande, lidande och genomträngande att det inte kan liknas vid något annat än ett åtskiljande av kropp och själ, alltså döden. Balthasar visade alltså i sin analys sin egen personliga tolkning av den musikaliska helhet som utgörs av Schikaneders libretto och Mozarts musik.

För Balthasar blev trion incitamentet för den stora existentiella frågan varför terrorns mörka dörr måste öppna sig för oss människor och varför våra livsstigar leder fram till provningar. Men svaret på frågan var för honom att det mänskliga hjärtat ska förädlas och förändligas. Det sker i lidandet något annat, något mer, än



vad huvudpersonerna är medvetna om, men som Sarastro i sin egenskap av att personifiera den goda försynen leder dem igenom. Sarastros svärd blir symbolen för allt som hindrar människan från omedelbar lycka och som därmed möjliggör hennes andliga växt. Pamina representerar allt som kan hålla Tamino tillbaka och är samtidigt anledningen till hans avfärd, nämligen att han än en gång ska finna henne. På ett mystiskt sätt är det alltså Pamina som sänder Tamino och som snart ska vara hans stöd, med handen på axeln, under rättegången. I avskedstrion representerar hon varje människas egen oro och förtvivlan, men under den kommande rättegången står hon för modet och tillförsikten. Hon har återfunnit något väsentligt genom sin förlust. Sarastro är både vän och bistert öde, han måste separera de älskande med sitt svärd för att de ska kunna bli ett i det sår som svärdet har åstadkommit. Han är den som skiljer dem åt, men i djupare mening ingen annan än den som förenar dem. Ännu kan de inte se klart att det är genom separationens renande eld som deras hjärtan retrospektivt ska bli medvetna om vad som redan fanns där, nämligen den kärlek som med Höga Visans ord är starkare än döden.

Vid läsningen av Balthasars analys framträder efterhand ett alltmer tydligt kristologiskt mönster. Balthasar har visat hur Tamino och Pamina fått uppleva att kärleken inte kunde utsläckas av eld och vatten. Istället blir deras kärlek stärkt och genomlyst av ett förklarad ljus. Trions karaktär av påskmysterium blir än tydligare genom att Balthasar också har vägt in det faktum att *Die Zauberflöte* färdigställdes 1791, Mozarts dödsår, och att den skrevs parallellt med *Requiem i d-moll* (K 626). Balthasar har återgett hur Mozart dagen före sin död lär ha viskat att han ville höra sin trollflöjt ännu en gång. Med andra ord utgör operan i Balthasars tolkning, under och genom sitt ytskikt, ett döds-mysterium, en kärlekens seger över lidandets och avskedets bistra verklighet. Den aristoteliska definitionen av skönheten som brytpunkten mel-

lan yta och innehåll utgör analysens filosofiska utgångspunkt. Skönheten finns som ett inre sken genom den yttre formen. Mozarts opera är möjlig att ta till sig som en stunds tillfällig njutning för den ytliga lyssnaren, men utgör alltså samtidigt ett tårarnas outgrundliga mirakel. Skönheten är det primära i båda fallen, med Balthasars ord "Schönheit heisst das Wort, das unser erstes sein soll."

Kultur och teologi

I Balthasars biografi återfinns det för honom mycket viktiga namnet Adrienne von Speyr (1902-1967). Musikern och läkaren Speyr, var från början reformert, men konverterade till katolicismen under Balthasars inflytande. Tillsammans bildade de

like a child who brings his father everything: pebbles from the street, special twigs and little blades of grass, and once even a ladybird. For him all these things are melodies, melodies he brings to the good Lord, melodies which come to him suddenly, in the midst of prayer. When he's stopped praying—no longer kneeling and no longer folding his hands—he sits at the piano or sings just like a child. He no longer knows quite whether he is playing the good Lord something, or the good Lord is making use of him to play something to them both at the same time. There is a great dialogue between Mozart and the good Lord.

Frågan om Speyr ser Mozart växa till en fråga för hela den akademiska teologin i relation till det mänskliga li-

”framträder efterhand ett alltmer tydligt kristologiskt mönster”

Johannesgemeinschaft, en lekman-naorden, vilket ledde till officiell kritik. Speyr som var gift och sedermera även omgift, träffade Balthasar flera gånger i veckan under vissa perioder vilket innebar problem för Balthasar inför en oförstående omgivning. Men vid dessa möten kom han att få avgörande inspiration i sitt tänkande.

Vid ett tillfälle frågade han Speyr om hon utifrån sina mystiska upplevelser hade något att säga om Mozart. Frågan löd: "Ser du Mozart?" Svaret var jakande och i en vision beskrev hon Mozart som ett oskyldigt barn som är oroligt för att de oförsiktiga människorna ska förstöra hans sköra musik. Konversationen (som dessvärre endast varit möjlig att finna i en opublicerad engelsk översättning) är som följer:

– *Can you see Mozart?*
 – *Yes, I see him. (She smiles.)*
 – *Does he have a prayer?*
 – *Yes, I see him praying. I see him praying something, maybe an Our Father. Simple words, learned in his childhood, which he prays knowing that he's speaking with God. Now he is standing in front of God*

vets kulturella uttryck. Det kan också få vara en kritisk fråga till kyrkolivet. Ser vi Mozart? Ser vi det som inte verkar passa in i systemet? Är vi beredda att, som Barth, låta gliporna i teori-bygget släppa in sublim musik?

I sin bok *Theology of Culture* från 1964 skrev den då chicagobaserade teologen Paul Tillich (1886-1965):

Religion as ultimate concern is the meaning-giving substance of culture, and culture is the totality of forms in which the basic concern of religion expresses itself. In abbreviation: religion is the substance of culture, culture is the form of religion. Every religious act, not only in organized religion, is culturally formed.

Tillichs och Balthasars arbete skedde tidsmässigt parallellt, men på skilda kontinenter. För dem båda var det helt avgörande att religiös tro är intimt sammanhängande med kulturen även om det fick olika avtryck i deras teologi. Forskning kring relationen mellan teologi och estetik har fram tills relativt nyligen inte haft någon framträdande roll inom svensk akademisk teologi eller inom



västerländsk teologi överhuvudtaget. Samtidigt har spänningsfältet mellan teologi, estetik och kulturliv blivit alltmer uppmärksammat de senaste åren. Kyrkor och samfund har fått ett allt större utbyte med den omgivande kultursfären. Det kulturella arvet är nära förbundet med det kristna

reaktioner och den lite yrvakna forskningen inom området visar på en osäkerhet kring mötet mellan kultur, kyrka och teologi. En fråga som alltfler ställer sig är hur det kulturella intresse som visas kyrkorna, samfundet och deras texter ska hanteras. Utvecklingen är inte minst en utmaning

ning för hela den teologiska diskursen. Vem är det vi ser när vi betraktar de kulturella uttrycken? Är de teologiska kategorierna ett hinder i mötet med tidens konstnärliga medel? På vilka sätt riskerar vi att, med Tegnér's ord, låta teologin bli en "döds-kalle stjälpt över en lilja", istället för att tvärtom upptäcka att det växer en lilja genom döds-kallen? Dagens överblickbara estetiska sfär har på kort tid förändrat förutsättningarna för teologisk forskning. Möjligheterna till möten mellan teologi och estetik är oändliga. Frågan är vad som sker i dessa möten. Eller om kristna människor överhuvudtaget är intresserade av att höra och se något som inte har ett kristet prefix.

Ser du Mozart?

"Men är det verkligen något kristet?"

teologiska arvet och kyrkolivet tar intryck av nya strömningar inom konst, teater, musik m.m. Därmed blir relationerna mellan teologi, estetik och kultur sidoeffekter av att kyrkor och samfund fördjupar sin egen identitet.

Samtidigt är det väl inte bara jag som efter att ha berättat om en estetisk upplevelse fått responser: "Men är det verkligen något kristet?" Dessa

för den akademiska teologi som har kyrkor, samfund och samhälle som adressat och som själv påverkas av det som sker i den större teologiska kontexten, det vill säga i filmer, bildkonst, skönlitteratur och musik. Analysen av spänningsfältet mellan teologi, estetik och kulturliv blir alltså ett alltmer angeläget ärende.

Speyrs vision är en ständig utma-

ANDERS MOQVIST

Kyrkoherde i Varbergs församling,
Göteborgs stift

SEGELBERGSKA STIFTELSEN för liturgivetenskaplig forskning

*har möjlighet att under år 2013 utdela vissa medel till stöd
för liturgisk och liturgihistorisk vetenskaplig forskning.*

Efter därom till stiftelsen ingiven ansökan kan därvid

(a) stipendier utdelas åt studenter och forskare som önskar fullgöra någon forskningsuppgift eller delta i någon sammankomst med vetenskapligt syfte,

(b) bidrag lämnas till redigering, tryckning, illustrering m.m. av publikationer.

Medel till finansiering av forskarutbildning utgår ej.

Till ansökan skall fogas en ekonomisk plan för det ändamål vartill medel söks. Sökande, som inte avlagt doktorsexamen eller motsvarande, skall till ansökan om stipendium eller tryckningsbidrag även foga intyg från handledare eller annan liturgivetenskapligt kompetent person, som styrker ändamålets vetenskapliga syfte och halt.

Sådant bidrag som omtalas under punkt b ovan skall utbetalas sedan den sökande till stiftelsen ingivit tio exemplar av publikationen i fråga. I publikationen skall anges på tryckortssidan att den utgivits eller tryckts med bidrag från stiftelsen.

Ansökan mottages endast under tiden 15 augusti till och med 1 oktober och insändes till stiftelsens sekreterare, teol. dr Per Ström, Österängsgatan 14 B, 753 28 Uppsala.