

Guide til læsningen

Nærværende bog bærer undertitlen *Richard Wagners hovedværker* og dertil en slags undertitlens undertitel, *Introduktion og tolkning*. Den første undertitel markerer, at vi skal koncentrere os om den almindeligt anerkendte række af ”rigtige” Wagner-værker, det vil sige de syv sceneværker fra og med *Den flyvende Hollænder* til og med *Parsifal*. Vi forbigår således de tre tidlige operaer, *Feerne*, *Kærlighedsforbuddet* og *Rienzi*, samt den store mængde lejlighedskompositioner, forsøg inden for instrumentalmusikken, lieder og mere eller mindre ufuldendte småstykker, Wagner også efterlod, og hvoraf i al fald *Faust-Ouverture*, *Wesendonck-Lieder* og *Siegfried-Idyll* har vundet indpas i det almindelige koncertrepertoire. Skellet efter *Rienzi* blev sat af Wagner selv og er i praksis blevet overholdt af festspillene i Bayreuth, hvor ingen af de tre tidlige værker nogensinde er blevet opført. Det betyder naturligvis ikke, at det er uanfægteligt. Udeladelsen af dem i nærværende sammenhæng har først og fremmest praktiske, omfangsmæssige årsager, men afspejler naturligvis også en form for kvalitativ vurdering. De tre tidlige operaer kan være interessante, men mindre i sig selv, mere i relation til noget *andet*: til operaen som genre, til romantikken som strømning, til Wagner som spirende kunstner.

Den anden undertitel markerer, at vi følger to spor. For det første skal vi beskæftige os med baggrunden for, og kilderne til, hvert enkelt værk. Wagners liv i dets fulde, farverige bredde kan man læse om andetsteds, på dansk først og fremmest i Henrik Nebelongs biografi, *Richard Wagner. Liv, værk, politik*, fra 2008. Her drejer det sig i stedet om at placere værkerne i deres umiddelbare sammenhæng: Hvor var Wagner på det givne tidspunkt, hvad beskæftigede han sig med, hvem omgikkes han, hvad optog ham, hvad læste han? Det sidste spørgsmål er vigtigere end som så, for ingen anden operakomponist har nogensinde baseret sine værker på så omfattende litterære og filosofiske studier. Wagner gennempløjede enorme mængder tekst og skabte i vid udstrækning sine


værker ved at modificere det stof, han fandt i kilderne. En stor del af den litteratur, han benyttede, er interessant i sig selv: Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach, E.T.A. Hoffmann, Heinrich Heine og Arthur Schopenhauer er under alle omstændigheder værd at læse. Men det væsentlige er nu Wagners brug af sine kilder: Hans modificeringer af dem giver ofte en god indfaldsvinkel til forståelsen af værkerne.

Hvis introduktionen var bogens første spor, står vi nu ved det andet: fortolkningen. Med tolkning menes der ikke, at der vil blive lagt et fremmed system ned over værkerne, at vi skal læse dem med en særlig nøgle, den være sig marxistisk, freudiansk, jungiansk, strukturalistisk eller feministisk for nu at nævne nogle af de vigtigste "ismer", der har beskæftiget sig med Wagner. Værkerne er ikke eksempel materiale til belysning af en bestemt teoretisk position. Det fortolkende arbejde består derimod i at forbinde kortere, men væsentlige passager, dels med det enkelte værk i dets helhed, dels med andre værker (Wagners egne eller andre kunstneres og tænkeres). Undervejs sættes tolkningerne desuden i forbindelse med bogens overordnede tema, som det er angivet i titlen, og bliver beskrevet i såvel introduktionen som i det afsluttende, mere filosofiske kapitel: *kærlighedens væsen* som det centrale problem i Wagners kunst.

☛ Bogen er disponeret, så hvert værk har sit eget kapitel (de fire dele af *Nibelungens Ring* er dog behandlet samlet). Hvert kapitel er igen formet over nogenlunde samme læst: Efter et ganske kort resumé af handlingen beskrives den umiddelbare baggrund for værket, og der gives en gennemgang af de kilder, Wagner trak på. Herefter behandles særlige, fortolkningsmæssige aspekter mere indgående, og hen mod kapitlets slutning befinder de musikalske beskrivelser og analyser sig.

Bogens forfatter er ikke musikfagmand og henvender sig ikke primært til en musikfaglig kreds. Alligevel har det indimellem været nødvendigt at benytte musikanalytiske termer. Nogle af dem forklares undervejs, men en fagspecifik terminologi kan i sagens natur være svært gennemskuelig for uindviede. Generelt er de rent analytiske passager relativt begrænsede i omfang og tjener for størstedelens vedkommende

som eksemplificeringer af mere generelle udsagn. Hvis en passage volder særlige vanskeligheder, kan man således godt springe frem til næste paragraf, uden at man af den grund hæfter sig af bogens hovedpointer.

Når det så er sagt, opfordres læseren afgjort til at forsøge sig med analyserne. I den forbindelse skal der henvises til de musikeksempler, der er indspillet specifikt i denne anledning, og som kan downloades fra bogens hjemmeside (adressen findes i oversigten over musikeksempler). I teksten er eksemplerne identificeret med et tegn og et nummer i firkantede klammer, for eksempel [ 14]. Ideelt set veksler læsningen af teksten og aflytningen af eksemplerne med hinanden, meget gerne suppleret med de tilsvarende passager fra komplette cd- eller dvd-indspilninger af værkerne. Det er formodentlig først her, efter en smule bearbejde fra læserens side, at analysernes idéer folder sig rigtigt ud.

En lille håndfuld emner strejfs allerede i de første kapitler, men behandles først mere udførligt dér, hvor de har en særlig relevans for et specifikt værk. Begreberne, *det rentmenneskelige* og *ledemotiv* behandles således i kapitlet om *Nibelungens Ring*, Schopenhauers filosofi og begrebsparret *diatonik* og *kromatik* i kapitlet om *Tristan og Isolde*.

☛ Medmindre andet er nævnt, gælder alle angivelser af årstal i forbindelse med sceneværker førsteopførelsen (som i forbindelse med Wagner ofte ligger noget senere end færdiggørelsen). På nær Wagners (og enkelte andre) sceneværker, angives alle titler på originalsproget. Således *Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes* og *Melmoth the Wanderer*, men *Mestersangerne i Nürnberg* og *Jægerbruden*.

Alle citater gives i dansk oversættelse. Eksisterende oversættelser er så vidt muligt opsøgt, resten er forfatterens egne. Når det gælder Wagners sceneværker, er Nebelongs ”danske Wagner-serie” som oftest konsulteret, men en betydningsmæssigt mere direkte oversættelse foretaget fra de tekstbøger, Wagner udgav uafhængigt af partiturerne. Disse tekstbøger indeholder ofte små afvigelser fra partiturerne, specielt hvad tegnsætning angår, og Wagner opfattede dem nærmest som en selvstændig litterær genre. Hvis en tekstlinje fungerer som pejlemærke (hvor er vi?) snarere end citat (hvad står der?), er den gengivet på tysk.

Det skulle gerne gøre det nemmere for læseren at orientere sig i forhold til librettoer og cd- og dvd-indekseringer.

Ved benævnelsen af de musikalske ledemotiver benyttes for det meste Nebelongs danske oversættelser. Ledemotiverne blev ikke navngivet af Wagner selv, men en lang række betegnelser vandt indpas allerede i hans levetid takket være Hans von Wolzogens motivførere. Nebelong har fortsat denne tradition, men med flere justeringer. Da hans bøger er så udbredte i dansk sammenhæng, giver det god mening at følge dem, blot må man altid læse benævnelserne med et underforstået ”såkaldt” foran.

Eftersom bogen ikke er et videnskabeligt værk, er der ikke benyttet nogen form for noteapparat. I stedet findes der et afsluttende, ret fyldigt kapitel med henvisninger, hvor næsten alle citerede værker er nævnt, og hvor der gives forslag til videre læsning og lytning.

☺ Jeg vil gerne takke Augustinus Fonden for økonomisk støtte, Aarhus Universitetsforlag for velvillig modtagelse af projektet og inspirerende samarbejde undervejs, Leif V.S. Balthzersen for musikfaglig ekspertise, Thomas Tronhjem og Claus Byrith for indsatsen i forbindelse med indspilningen af musikeksemplerne og Det Jyske Musikkonservatorium for udlån af lokale og instrument. En særlig tak til Morten Visby for noget så værdifuldt som et godt råd på rette tid og sted, til Carmen og Claus Johansen for den tyske hotline og til Jens-Peter Olesen for aldrig svigtende interesse. Først og sidst tak til mine forældre, som lærte mig glæden ved musik.

Thomas Teilmann Damm, april 2013



”Die Liebe bringt Lust und Leid.”

KÆRLIGHEDEN BRINGER GLÆDER OG SORGER, lyst og lidelse. Sætningen er et slags destillat af Wagners kunst. Han giver den selv som eksempel hen mod slutningen af sit store, teoretiske essay *Oper und Drama*, hvor den tjener en trefoldig demonstration: af stavrimet, af den harmoniske modulation og af kærlighedens væsen.

HJERTE RIMER PÅ SMERTE på flere sprog, og rimet udtrykker den samme, synes vi måske, banale sandhed. I sin kunst tager Wagner sætningerne på ordet og afdækker alvoren og tragikken under den tilsyneladende banale eller trivielle overflade.

Den fuldkomne kapelmester

Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) gjorde sig i mange roller og indeholdt mange modsætninger. Han var komponist, digter, dramatiker, filosof, dirigent, iscenesætter, teaterentreprenør med festspilhuset i Bayreuth som kronen på værket. Dertil revolutionær og monarkist, humanist og nationalist, antisemit og medlidenhedsideolog, ægtemand og udenomsægteskabelig elsker, ateist og religiøst søgende. "Lidende og stor som det nittende århundrede, hvis fuldkomne udtryk [hans] åndelige skikkelse er," har Thomas Mann skrevet, og Wagner spændte så godt som over hele dette århundrede. Men rødderne går endnu dybere, og hans kunst er aktuel den dag i dag. Et andet sted kalder Mann ham da også "den *samlede* kunsthistories største talent" og "paradigmet på det verdenserobrende kunstnerkald". Vel at mærke: Verden lod sig ikke erobre som i kamp, men som i forførelse, det vil sige, måske med en indledende, knibsk modstand, men i bund og grund indforstået. Friedrich Nietzsche, der startede som Wagners hengivne ven, men senere blev en ætsende skarp modstander, så allerede tidligt Wagners *modernitet*: Det moderne menneske deler såvel hans lidenskab og henrykkelse som hans uro og ængstelse.

Wagner ville ikke bare levere underholdning for et teaterlystent publikum, men havde tværtimod enorme ambitioner på kunstens vegne. Hans "totalkunstværk" ("Gesamtkunstwerk") skulle ikke alene være syntesen af de forskellige kunstneriske medier (ord, tone og billede) i én stor teaterforestilling, men skabe en forening af politik, filosofi og religion under kunstens overherredømme. Idéen var ikke hans egen, men en gammel tanke: Det gjaldt den moderne kunsts genvinding af den dybe betydning, tragedien havde haft i antikken i den græske bystat. G.E. Lessing og Friedrich Schiller, begge dramatikere og kunsttænkere, havde fantaseret om det og endda peget på operaen som den kunstform, der bedst kunne realisere drømmen. Romantikerne, først og fremmest Friedrich Schlegel, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Friedrich Höl-

derlin og F.W.J. Schelling, havde tilsvarende kaldt på en ”ny mytologi”, en samlende æstetisk-politisk-religiøs idé for det splittede fællesskab, de mente var resultatet af den uindskrænkede rationalitets herredømme. Mennesket levede i en åndelig forarmet verden, en forfaldsperiode, og romantikerne skuede længselsfuldt hinsides den trange horisont: tilbage mod guldalderen, som dels var et idealiseret Hellas, dels en poetiseret middelalder, og frem mod utopien, guldalderens genvinding.

For romantikerne forblev det ufuldendte i deres bestræbelser en pointe i sig selv, og de fremskrev ironien som tone og holdning og det fragmentariske som formideal. Wagner, derimod, kastede sig målrettet ud i den nye mytologis iscenesættelse. Hans eget ord var ”virkeliggørelse”. Den tyske litterat Hans Mayer har benyttet den paradoksale betegnelse, ”den *konkrete* utopis mester” om ham, og i det store perspektiv er denne konkretisering måske det mest enestående ved hans virke som kunstner. Om konkretiseringen, virkeliggørelsen, lever op til romantikernes forhåbninger, om den svarer til drømmen, er i den forbindelse ikke det vigtigste. Wagners kunst har som bekendt ikke helet den sårede verden eller løst mennesket af dets lænker. Historien er rullet videre på godt og ondt. Det vigtige er derimod selve denne enorme, produktive kraft, der sætter idéen i værk. Det er en ny entreprenørånd, helt fremmed for romantikerne, og på samme tid imponerende og lidt skræmmende.

Wagner er kunsthistoriens store *iværksætter*. Han komponerede således ikke blot en lang række værker af enorm længde og kompleksitet. Han skrev også selv alle teksterne til dem, og når han ikke skrev på *dem*, forfattede han flere tusinde siders traktater og manifeste til projektets forklaring og legitimering. Al denne teori og polemik er først og fremmest et symptom på, at kunsten er blevet problematisk for kunstneren selv. Det er den moderne kunstners knibe: Han kan ikke længere tage sit kald, sine materialer og sit publikum for givet. Men i tilfældet Wagner er der også tale om en tidlig form for markedsføringsmæssig *spin*: Wagner sørgede for, at hans projekt aldrig var ude af datidens medier, at hans værk, selv inden det var realiseret, var på alles læber og blev vendt og drejet af både tilhængere og modstandere. Han skabte et *brand*: ”*Music*

drama[®]: *made in Germany for worldwide distribution*”, som den amerikanske litterat Nicholas Vazsonyi vittigt har kaldt det. Og vi diskuterer det stadig langt hen ad vejen på hans præmisser.

Datidens operainstitution kunne ikke rumme dette ”fremtidens kunstværk”, ”totalkunstværk”, ”scenefestspil”, eller hvad vi nu vil kalde det næsten ubegribeligt ambitiøse projekt, Wagner arbejdede på. På nærmest mirakuløs vis fik han, der i lange perioder i sit liv levede på fallittens rand og flere gange bogstavelig talt tog flugten fra sine kreditorer, indhentet tilstrækkelige midler til at bygge sit eget teater, hyre sangere, musikere, kulisser og kostumemagere, indøve værket uden det almindelige repertoireteaters afbrydelser og opføre det i en afsluttet, dertil viet periode som ”festspil”. Det skete første gang med *Nibelungens Ring* i 1876 og var, mange skuffelser og frustrationer til trods, en triumf. Tænk blot på dette: Festspiltanken var femogtyve år gammel, da den langt om længe blev til virkelighed. Alene at have fastholdt den gennem alle de år og al den (til tider selvskabte) modstand må have krævet en umådelig viljestyrke og vedholdenhed.

Allerede i november 1851 havde Wagner skrevet til sin ven, musikeren og komponisten Theodor Uhlig om det, der skulle blive til *Nibelungens Ring*, og beklaget sig over ”hele vores teatervæsen”. Han forudsagde dets snarlige sammenbrud og proklamerede sin storslåede plan:

Ved Rhinen slår jeg så et teater op og indbyder til en stor dramatisk fest: efter et års forberedelser opfører jeg så i løbet af *fire dage* hele mit værk: *med det* vil jeg så lære revolutionens mennesker at erkende *betydningen* af denne revolution i dens mest ophøjede forstand.

Tolv år senere, da han skriver forordet til bogudgivelsen af *Ring*-digtningen, er over halvdelen af tetralogien færdigkomponeret, men udsigterne til en opførelse ikke meget lysere. Wagner beklager sig over vanlig tysk ”smålighed” i den slags sager og retter forhåbningen mod en ubestemt ”fyrstelig mæcen”. ”Lader denne fyrste sig finde?” spørger han afsluttende. Året efter, i 1864, sker miraklet: Den unge Ludwig II bestiger tronen i Bayern. Han er fanatisk wagnerianer, kalder den økonomisk

trængte komponist til München og lader de næste mange år pengene strømme til foretagendet.

Den slags skæbnesammenfald er tilbagevendende i Wagners kunstnerliv. Den tyske musikolog Paul Bekker har argumenteret for, at vi må vende vores vanlige prioritering om: Hos Wagner efterligner kunsten ikke livet, det er omvendt, kunsten kræver en bestemt udvikling, et bestemt forløb for sin realisering, hvorefter virkeligheden ”adlyder”: ”I Wagners liv og kunst viser alle ydre hændelser sig dikteret af [...] den skabende vilje”. Det er således ikke Wagners kærlighed til Mathilde Wesendonck, købmanden og mæcenen Otto Wesendoncks smukke, åndfulde hustru, der fører til skabelsen af *Tristan og Isolde*. Det er derimod det aktuelle kunstneriske behov, der fremtvinger affæren. Wagner har brug for kærligheden til Mathilde, med alle dens ekstaser og pinsler, og han har sågar brug for afsløringen, bruddet og den indre såvel som ydre flugt. Og det er heller ikke ydre tilfældigheder, der i 1864 bringer ham til München, men en ”magisk kraft”, der udgår fra hans personlighed og griber den unge, Wagner-besatte monark. Det er en kunstnerisk ”skabelsesdæmoni”, som også Goethe kendte og identificerede hos historiens allerstørste: Napoleon, Frederik den Store, Byron, Paganini.

Trods alle genvordigheder og al modstand sejrede Wagner altså i det lange perspektiv, og verden står på en måde stadig måbende over for hans bedrift. Lykkeligvis er det i kunstens verden ikke de sejrende alene, der skriver historien. Havde han haft magt, som han havde agt, havde Wagner reduceret kunsthistorien til tre hovedpunkter: den græske tragedies strålende forbillede, Shakespeares og Beethovens ensomme og ufuldkomne genier, hans eget totalkunstværk som deres fuldendelse og tragediens genvinding. Dertil Schopenhauer som en slags åndelig fader samt en håndfuld mindre betydende, men svært afviselige ledsagefænomener: Calderóns dramatik, Bachs passioner, Goethes *Faust*, Mozarts operaer, ikke meget mere.

Men Wagners værk overflødiggjorde som bekendt hverken instrumentalmusikken eller digtekunsten, og det tilintetgjorde bestemt heller ikke operaen eller det forhadte ”bestående teatervæsen”. I operahuset i dag begejstres publikum stadig over Rossini og Donizetti, i koncertsalen

over Berlioz og Brahms, alle komponister, Wagner affejede med foragt. Hans egen storhed ligger heldigvis ikke i den tyranniske gestus, selvom han til tider selv syntes at tro det. Bagsiden af megalomanien, der unægteligt er en side af hans kunstnerfølelse, er en dyb tvivl, en grundlæggende skepsis, og et til tider næsten desperat forsøg på at overvinde den, at skabe et nyt fundament i livet og i kunsten, at finde et nyt ståsted. Værdiløsheden og meningsløsheden er altid risici i en verden, hvor de gamle sandheder og sikkerheder forkastes, hvor autoriteterne er faldet og konventionerne smuldret. Sådant en verden er en *moderne* verden, og Wagners værk er et af dens vigtigste, mest omfattende udtryk, ikke i form af en afgørelse, et facit, men som det pågående regnskab over tabt og vundet.

✪ I Wagners *Tannhäuser* indbyder Landgreven til "sangerdyst". Han priser deltagerne for de "vise gåder og muntre sange", de tidligere har budt på, og stiller dernæst dystens opgave: "Kan I udgrunde mig kærlighedens væsen?"

Spørgsmålet er afgørende for Wagners kunst, hans samlede værk kan i bund og grund anskues som et forsøg på at besvare det. Som Landgreven tager Wagner for givet, at svaret kan og skal gives gennem kunsten, i "gåder og sange", ikke ved en filosofisk definition, en begrebsmæssig fastlæggelse. Kunstens fortrin er, at den ikke forholder sig reductivt til fænomenet, men kan fremstille det i alle dets skikkelser, også selvom de skulle modsige eller endda bekrige hinanden. "Udgrundelsen", det endelige svar, gives da heller aldrig i noget enkelt værk, heller ikke i *Tannhäuser*. I virkeligheden er Wagners kunst i sin helhed en dramatisering af spørgsmålet og dets *mulige* svar, og der er ingen genvej: Vi må se, høre og opleve hvert værk efter tur, igen og igen. Vi må *føle* os vej, før vi eventuelt kan *forstå*, hvad vi ser. Det er det erkendelsesmæssige princip, Wagner hyldede, og som han på forskellig vis fik bekræftet hos begge sine filosofiske læremestre, først hos Ludwig Feuerbach, senere hos Schopenhauer.

For Wagner selv var og blev kærligheden et alt andet end entydigt fænomen. Den var lyst og henrykkelse, smerte og fortvivlelse. Den

var kødelig drift, "sanselighed", og den var åndelig, ren hengivenhed. I sjældne øjeblikke var den begge dele i forening, men som den "dobbelte eros" var der oftere tale om en modsætning eller strid.

Men kærligheden i wagnersk optik tager i det hele taget mange former. Der er først og fremmest kærligheden mellem mand og kvinde, hvad enten de er elskere eller ægtefæller (det sidste nærmest per definition en problematisk relation for Wagner). Der er kærligheden mellem forældre og børn, mellem venner af samme eller forskelligt køn, endda kærligheden (i al fald hengivenheden) mellem mennesker og dyr. Der er kærligheden til kunsten, til naturen, til specifikke steder, sågar til abstraktioner ("Tyskland", "folket", "friheden"). Thomas Mann har kaldt Wagner den største *erotiker* i kunstens historie, og med kærlighedens utallige former og facetter in mente, må denne betegnelse ikke forstås i seksuel betydning alene, men som en beskrivelse af Wagners hele tilgang eller holdning til verden: i eminent grad stræbende, attrående, begærende, elskende.

I nyere tid er Wagners eget kærlighedsliv ofte blevet fremstillet som mere eller mindre abnormt: Her er et i bund og grund lystent menneske, der bruger enorme mængder energi (libido) på at idealisere sine drifter, for til sidst at sublimere dem totalt og prædike en mere eller mindre hyklerisk form for kyskhed. Om det er et sandt eller falsk billede, behøver vi ikke gå efter i sømmene her. Wagners kærlighedsliv var måske først og fremmest *forviklet*, men forviklinger i kærligheden oplever mange mennesker, ikke mindst de, der føler og lever intenst. Det afgørende er, hvordan Wagners egen, erotisk bestemte natur ledte ham til i sin kunst at fremstille *mennesket* som grundlæggende erotisk, som et elskende, stræbende, begærende, men også lidende og specifikt *ved kærligheden lidende* væsen.

Og her kan man ikke påstå, at der var meget, han ikke så i øjnene. Først og fremmest vidste Wagner, at kærligheden kan være farlig, at dét at "leve den ud", som vi siger i dag, kan være risikabelt, for ikke at sige decideret destruktivt. De fleste grænser er der af en grund, og den elskende krydser dem på eget ansvar. Men hvordan tage ansvar for noget, man ikke har valgt, noget man bliver drevet til? Denne knibe er

et eksistentielt grundmotiv, og mennesket har historien igennem skabt billeder for at objektivere den, for at forsøge at begribe den. Skylden i den græske tragedie er et sådant billede; arvesynden, som vi moderne har så svært ved at forstå, er et andet, og Wagner skabte sine.

I modsætning til sin samtid generelt var Wagner ganske åbenhjertig, når det gjaldt kærlighedens potentielt grænseoverskridende karakter. Publikum forargedes over den utilhullede seksualitet hos figurer som Tannhäuser og Venus, Siegmund og Sieglinde, Tristan og Isolde, måske af de forkerte årsager, men dybest set med god grund. Og faktisk gjaldt det ikke kun samtiden og ikke kun publikum: Det siges, at den norske sopran Kirsten Flagstad en aften på Metropolitan-operaen i New York i 1930'erne iagttog sin tyske kollega Lotte Lehmann i rollen som Sieglinde, en rolle, hun også selv sang. Lehmann var kendt for at give sig fuldkommen hen i sine roller, og Flagstad skal have bemærket, at sådan som Lehmann agerede, "opfører en kvinde sig kun med sin ægtemand". Om Lehmann var gift på bemeldte tidspunkt, fortæller anekdoten ikke, men det bliver også en ubetydelig detalje, når vi husker, at *Sieglinde* er gift, men med en anden end den, hun netop, brændende, erklærer sin kærlighed. Lehmann spillede sandsynligvis rollen tættere på Wagners intentioner, men Flagstad ramte en nerve.

Den nerve er netop kærlighedens farlighed, dens potentielle destruktivitet. Det er ikke så sært, at et af dens mest karakteristiske billeder er ilden: Kærligheden er en kraft, et element, noget, vi til en vis grad kan beherske, men som vi, før vi véd det, mister kontrollen over, noget, som skaber liv, men også tilintetgør liv, noget, som varmer, men også brænder, og som altså (med Wagners egne ord, citeret i kapitlets indledende vignet) er både lyst og lidelse. Måske tjener historien med Flagstad og Lehmann derfor bedst som en påmindelse om den wagneriske kunsts farlighed. Den eneste holdning, der aldrig rigtig kommer på tale, når det gælder den, er indifferens. Nogle mennesker bliver indfanget og slipper aldrig fri, andre frastødes og vender aldrig tilbage. Nogle lever med den tvetydighed, der karakteriserer selve lidenskabens fænomen. Thomas Mann er og bliver den mest veltalende eksponent for den erfaring, at Wagners kunst ikke udelukkende er noget, man har

lyst til, men også noget, man lider ved. Hvis man ikke lejlighedsvis ængstes, forarges, anfægtes eller (som det hedder på nudansk) udfordres af *Tannhäuser*, *Tristan* eller *Parsifal*, har man kun strejft overfladen af dem.

Er der for eksempel ikke noget fuldkommen *urimeligt* over kærligheden, den grænseløse kærlighed, som den fremstilles i *Tristan*? Er den ikke skandaløs, ikke fordi der foregår noget uterligt på scenen, men fordi den er så hæmningsløst selvoptaget, fordi den tager ”kærligheden til døden” bogstaveligt, ja, påstår, at døden ikke skiller, men først virkeligt forener? Wagner sagde selv, halvt i spøg, men altså også halvt i alvor, at kun middelmådige opførelser ville kunne redde ham. Hvis *Tristan* blev opført til perfektion, ville publikum gå fra forstanden. Men er den grænseløse kærlighed, som den fremstilles i netop dette værk, ikke også helt og aldeles *vidunderlig*? Vi går ikke fra forstanden over det, der udelukkende frastøder os, men over det tvetydige, det, der på samme tid skræmmer og drager.

Og nu *Parsifal*, dette ”verdensafskedsværk”, der lærer os det stik modsatte: at den erotiske kærlighed, tværtimod at hæve de elskende i en sublim forening (*Tristans* ”kærlighedsdød”), binder den enkelte til en fundamentalt ensom, lidelsesfuld henleven. Her sker forløsningen alene gennem forsagelsen af den *begærende* til fordel for den *medlidende* kærlighed. Men mener Wagner virkelig, at kyskhed alene kan garantere medlidenheden med medmennesket, at den er det nødvendige og tilstrækkelige middel til verdens frelse? Er der ikke noget skandaløst over denne ensidige og naturstridige ”etik”? Det mente i al fald Nietzsche, der så den som det eminente udtryk for et dekadent had til livet, og det er svært ikke at medgive ham kritikkens substans. Men er der på den anden side ikke noget *opløftende* ved tanken om, at mennesket kunne afstå fra at bruge sine medskabninger til sin egen tilfredsstillelse, ved idéen om, at det begær, som også er en liden, kunne, om ikke slukkes, så stilnes, at såret kunne læges og mennesket vendes bort fra sig selv, ud mod verden? Gralen afdækkes, skrinet åbnes i slutningen af *Parsifal*. Andetsteds sætter Wagner lighedstegn mellem gralen og Nibelungens skatten og fremstiller sidstnævnte som symbol på ”verdens herlighed”. I

det lys er *Parsifal*, på sin egen bagvendte facon, en kærlighedserklæring til livet.



TANNHÄUSER OPHOLDER SIG hos Venus i Venusbjerget. Han nyder hendes glæder, men trættes af lysten, længes, som han siger, efter smerten. Han påkalder Jomfru Maria og vender med et slag tilbage til den virkelige verden, 1200-tallets Wartburg, og til Elisabeth, der hele tiden har elsket ham.

PÅ WARTBURG DELTAGER han i sangerdysten og søger som de andre digtere at "udgrunde" kærlighedens væsen. Han vækker skandale med sin ekstatiske hymne til Venus. Den eneste, der på sin egen måde forstår ham, er Elisabeth, omend hun er frygtelig såret. Tannhäuser drager på bodsfærd til Rom, men paven nægter ham syndernes forladelse, og han vender tilbage som en knækket mand. I en blanding af fortvivlelse og begær påkalder han atter Venus, som dog kun viser sig kortvarigt, før Elisabeths navn endegyldigt fordriver hende. Klokkeren på borgen fortæller, at Elisabeth er død. Tannhäuser dør. Et kor af pilgrimme forkynder, at miraklet er sket: Tannhäuser er alligevel tilgivet og forløst.

I *TANNHÄUSER* bryder den erotiske kærlighed for alvor igennem som drivende kraft i Wagners kunst. Men den viser sig også som et grundlæggende problem, ikke kun fordi den bringer den elskende i opposition til det omkringstående samfund, men fordi den i sig selv er splittet. Finalen trumfer forløsningen igennem, men problemet består i sin kerne, og værket forbliver derfor i en vis forstand uafsluttet.

Tannhäuser og sangerkrigen på Wartburg

Der er noget meget personligt over heltene i Wagners tre romantiske operaer, *Den flyvende Hollænder*, *Tannhäuser* og *Lohengrin*. Ikke sådan at forstå, at kunstneren selv forsvinder ud af sit værk fra og med *Ringene*: Det dømonisk-heltemodige genfinder vi i Wotan, følelsesintensiteten i Brünnhilde, længslen i Tristan, lidelsen i Amfortas. Og så er der *Mestersangernes* resignerende Hans Sachs, som Wagner gerne identificerede sig med. Og dog virker Hollænderen, Tannhäuser og Lohengrin som mere komplette, mindre sminkede, mindre formidlede selv fremstillinger. Hollænderen: den byronske kunstner-helt, storslået og stolt i sin desperate higen. Tannhäuser: outsideren, som længes efter en kærlighed, der hverken er fornødret eller ophøjet, men menneskeligt sand. Lohengrin: en anden outsider, som nu tragter efter det menneskelige fællesskab, men ikke vil opgive det, der mærker og udmærker ham, og skuffet må vende tilbage til sin ophøjede isolation.

Disse figurer er skabt, før Wagner teoretiserede sit eget værk som kunstens alfa og omega, før Zürich-eksilet (1849-1858) og de mange års fravær fra det praktiske teaterliv, før hans eget værk blev et decideret *projekt* i opposition til den konventionelle opera. De er skabt af en sen romantiker, måske den sidste af betydning, og de er skabt af en kunstner, der, til trods for sin voksende sikkerhed, stadig prøver sig frem, stadig kan træde ved siden af, men så meget desto mere går til værket ”med glødende hjerte”, som det hedder i *Tannhäuser*.

Wagner færdiggjorde det første udkast til *Tannhäuser* i løbet af sommeren 1842, og det følgende forår lå teksten klar. Kompositionen beskæftigede ham fra november 1843 og halvandet år frem, uropførelsen fandt sted den 19. oktober 1845 i Dresden. I modsætning til *Den flyvende Hollænder*, der blev skabt i løbet af en usædvanlig kort, koncentreret periode, strakte arbejdet på *Tannhäuser* sig altså over et betragteligt tidsrum. Wagner afviste, i et brev til musikkritikeren Karl Gaillard

(den 5. juni 1845), at den lange tilblivelse skulle have haft nogen negativ indflydelse på resultatet:

Til trods for de lange afbrydelser, der skilte mig fra mit arbejde, bragte et enkelt åndedrag mig bestandigt tilbage i den særlige duft, der havde beruset mig ved den allerførste konception.

Afbrydelserne skyldtes hans nye stilling som kapelmester ved Dresden-operaen, og til trods for, at han bagatelliserede dem i brevet, skulle de i den kommende tid blive lidt af en plage for ham som skabende kunstner.

I Dresden opfattede man ham som en lykkeprins, en kunstnerisk eventyrer, hvis succes skyldtes dristighed og initiativ snarere end solid kunnen og modenhed. Succesen med *Rienzi* var umiskendelig, men rakte ikke til de følgende værker, og modtagelsen af *Tannhäuser* var nærmest lunken. Det nye værk spændte ikke bare, som *Hollænderen*, operakonventionerne til bristepunktet, men stillede for første gang de for Wagner så karakteristiske krav til publikum om begejstring, hengivelse og selvforglemmende indlevelse. Kravene var endnu ikke teoretiseret, men lå ligesom medkomponeret i det nye værk selv. Hvis *Tannhäuser* skal have fuld effekt, må man ikke lytte og betragte adspredt eller disengageret, men leve og lide med titelhelten. Problemet er bare, at han kan være en svær mand at følge.

Kilder

Kilderne til *Tannhäuser* er flere og mere kompliceret forbundet, end det var tilfældet med *Den flyvende Hollænder*. Først og fremmest trækker handlingen ikke bare på én, men to historier. Den første er legenden om Tannhäuser, ridder og minnesanger fra det tidlige 1200-tal. Legendens, som går tilbage til midten af 1400-tallet, fortæller, at han opholdt sig hos kærlighedsgudinden i Venusbjerget (Hörselberge i Thüringen) og dernæst drog på bodsfærd til Rom. I første bind af Achim von Arnims og Clemens Brentanos samling af folkeviser, *Des Knaben Wunderhorn* (1805-08), findes der en tidlig version, balladen *Der Tannhäuser*, der

fortæller, hvordan den gode ridder søger eventyr hos Venus, men trættes ved hendes kærlighed og til sidst indser, at hun er en "djævelinde". Han drager til pave Urban IV fuld af anger, men paven afviser ham med den umulighedsfigur, Wagner også benytter i operaen:

Paven har en stav så hvid
skåret af den tørre gren:
"Når staven bærer blade
er synden dig tilgivet."

Tannhäuser drager skuffet fra Rom, og da han således må "skilles fra jomfru Maria", vender han tilbage til Venus, der tager imod ham med åbne arme. Men underet sker: Pavens stav grønnes, ridderen er taget til nåde.

Heinrich Heine, der endnu en gang spiller en rolle i tilblivelsen af en Wagner-opera, havde baseret sit digt *Der Tannhäuser. Eine Legende* (1836) på den gamle ballade, og der er ingen tvivl om, at Wagner har kendt det. Men endnu en gang fortier han Heines indflydelse og omtaler i stedet dels Ludwig Tiecks novelle *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (1799), som han ganske vist afviser som inspiration, dels en "velkendt sang" fra en ikke nærmere bestemt "folkebog", måske *Des Knaben Wunderhorn*, måske Ludwig Bechsteins *Der Sagenschatz und die Sagenkreise des Thüringerlandes* (1835-38). Som tilfældet var det med *Hollænderen*, behandlede Heine emnet mere ironisk-frivolt, end Wagner kan have brudt sig om. Digtet starter med en advarsel til "alle gode kristne", men slutter med Tannhäusers hyggelige tilbagevenden til den hedenske gudinde og hans beretning om alle de dejlige steder, han har set på rejsen ("jeg skal hilse fra paven"). Wagners kristendom var alt andet end ortodoks, i virkeligheden interesserede han sig kun for dens "rentmenneskelige" kerne: Jesus som lidende og medlidende martyr for kærligheden. En advarsel til "alle gode kristne", ironisk eller ej, var meningsløs for ham, men Heines spottende distance har stødt ham, ikke ved latterliggørelsen af noget kristent dogme, men ved selve manglen på patos.

Den anden historie, Wagner trækker på i *Tannhäuser*, handler om sangerkrigen på Wartburg. "Sangerkrigen" refererer til en samling middelalderdigte skrevet som hyldest til Hermann I, landgreve af Thüringen. Blandt de dystende digtere finder vi historiske personer som Walther von der Vogelweide og Wolfram von Eschenbach og fiktive som Klinschor og Heinrich von Ofterdingen. Heinrich var en betydningsfuld figur for romantikerne, der opfattede ham som en historisk person. Novalis havde skrevet sin kunstnerroman *Heinrich von Ofterdingen* (udgivet posthumt af Friedrich Schlegel i 1802) som et romantikkens svar på Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96). Det er i den, vi finder den romantiske poesis ærkesymbol, den "blå blomst", og Novalis fremstiller Heinrich som selve indbegrebet af den følsomme-fabulerende digter. I fortællingen *Der Kampf der Sänger* (1819) giver E.T.A. Hoffmann ham derimod de trodsigt-maniske træk, vi også finder i Wagners version, hvor han endelig smelter sammen med Tannhäuser. Også Klinschor/Klingsor dukker i øvrigt op igen og igen: Hos Novalis som Heinrichs læremester i poesien og hos Hoffmann som satanisk magiker, en rolle, han senere kommer til at gentage i Wagners *Parsifal*.

Wagner var ikke den første, der anede en sammenhæng mellem historierne om Tannhäuser i Venusbjerget og Heinrich von Ofterdingen på Wartburg. Bechstein havde allerede berørt den i sin *Sagenschatz*, og i *Ueber den Krieg von Wartburg* (1838) havde filologen C.T.L. Lucas fremsat den hypotese, at de to kunne identificeres med hinanden. Han medgiver, at forbindelsen er "dunkel, næsten helt igennem mytisk", men den form for dunkelheder virkede aldrig afskrækkende på Wagner, tværtimod.

Wagners afgørende tilføjelse til stoffet er, som ved *Hollænderen*, den forløsende kvinde, her grevens niece, Elisabeth. Hun bliver midtpunkt mellem de to historier, Tannhäusers og Heinrichs, og de to verdener, Venusbjerget og Wartburg. Hun er ikke, som det ofte fremstilles, Venus' direkte modsætning. Over for den hedenske gudinde står det konventionelle samfund og den dogmatiske kristendom, repræsenteret ved henholdsvis hoffet på Wartburg og paven i Rom. Da Elisabeth ved sangerdystens skandaløse kulmination kaster sig mellem ridderne og

Tannhäuser ("Stands! – Vig bort!"), er vi samtidig ved operaens dramatisk-metafysiske midtpunkt: Her er hendes skæbne som offer og forløser allerede beseglet. Hun er hævet over såvel hedenskabet som konventionen, og hendes "hellighed" er alt andet end ortodoks. Hun er en "engel" på samme måde, som Senta var det: som et helt, følede, elskende, *rent menneske*.

Splittelse

Landgreven indbyder til sangerdyst på Wartburg. Han priser deltagerne for de "vise gåder og muntre sange", de tidligere har budt på, og sammenligner deres bedrifter med krigernes: "Ynden og de hulde sæder, | dyden og den rene tro, | har I gennem jeres kunst tilkæmpet | en høj, herlig, skøn sejr". En særlig velkomst byder han Tannhäuser, som man "ugerne længe har savnet", og i samme åndedrag stiller han dystens opgave:

Hvad der bragte ham tilbage i vor nærhed,
synes mig et underfuldt mysterium;
gennem sangens kunst skal I åbenbare det for os,
derfor stiller jeg jer nu dette spørgsmål:
kan I udgrunde mig *kærlighedens* væsen?

Er det en tilfældighed, at stedordet "det" ("es") både kan henvise til "kærlighedens væsen" ("das Wesen") og "det underfulde mysterium" (egentlig: "das Geheimnis", "hemmeligheden")? Aner Landgreven, at de to ting hænger sammen? I så fald er Tannhäuser på forhånd bestemt til at vinde dysten, for han er den eneste, der faktisk véd, hvor han har været (i Venusbjerget). De andre sangere er på forhånd dømt ude, deres "udgrundelser" mangler en afgørende komponent, og Tannhäusers utålmodighed med dem er forståelig. Men at han heller ikke vinder, ja, at dysten aldrig afgøres, men går i opløsning, skyldes, at *hans* sang også er mangelfuld, ensidig. For han har jo ikke kun været hos Venus, véd vi, men også hos sin elskede Elisabeth. Da hun på det tidspunkt (anden akt, anden scene) spurgte ham, hvad det var, der havde bragt ham tilbage, svarede han: "Et under var det, | et ubegribeligt stort under!" Han

talte også om en slags genfødsel til et nyt liv gennem kærligheden, vel at mærke den kærlighed, der fører til og fra Elisabeth. Når hans lovprisning af kærligheden nu, under sangerdysten, kun omfatter Venus, hvad lider han da mest af: glemsomhed, uoprigtighed, manglende selvindsigt?

Hollænderen var Wagners første store selvportræt. Hans kendetegn var hvileløsheden, og der er ingen tvivl om, at Wagner følte en grundlæggende uro og drift i sig selv. Men i *Den flyvende Hollænder* forblev den ubestemt. Forløsningen skete ganske vist ved en kvinde, og tiltrækningen mellem Hollænderen og Senta var åbenlys. Men kærligheden mellem dem var bemærkelsesværdig uerotisk. Den erotiske lidenskab var muligvis vakt i den unge pige, men den blev straks omformet til en næsten religiøs mission: at redde "den blege mand". Hollænderen var på sin side næsten monomant optaget af sin egen frelse. At den skete ved et individ, ved *denne* unge pige, gled i baggrunden: "Den dystre glød, jeg mærker brænde, | skulle jeg usalige kalde den kærlighed? | Ak nej! Den er længslen efter frelse."

I *Tannhäuser* bestemmes uroen: Den er den erotiske kærlighed. Eller rettere: Den er den erotiske kærlighed i splid med sig selv. Den erotiske drift, som den er personificeret i Tannhäuser, erfares som en splittelse mellem nydelse og opofrelse, absolut tagen og absolut given. Seksualiteten er en pæl i kødet, ikke fordi den på forhånd er syndig, men fordi den, selv når den er iklædt den mest ophøjede kærlighedsgevandter, kan afsløre sig som den mest gennemtrængende selvkærlighed, som ren egoisme. Som altid var Wagner frygtelig bange for at blive misforstået, og i et brev (den 29. maj 1852) til en af sine tidligste musikalske støtter, Franz Liszt, gør han sig stor umage for at udpege sagens kerne. Han citerer Tannhäusers ord i anden akt, der falder, efter at Elisabeth har kastet sig imellem ham og den forargede kreds på Wartburg:

For at lede synderen til frelse
kom den gudsendte til mig:
Men ak! I skamløst begær efter berøring,
tilkastede jeg hende et bespotteligt blik!

Og Wagner forklarer:

I dette [*sic*] vers og i denne sang ligger hele betydningen af Tannhäusers katastrofe. [...]. [H]vis man ikke har hørt [stroferne] her, og netop her, som de må og skal høres, forbliver hele Tannhäuser ubegribelig, en vilkårlig, vaklende – ynkelig figur.

Og sådan kan Tannhäuser da også let virke: i bedste fald vaklende, i værste fald ynkelig. Det forbliver risikoen i enhver opsætning, enhver fortolkning af Tannhäuser, at hans vaklen, hans jagen fra Venus til Elisabeth og tilbage igen, hans lovprisning af erotikken og hans sønderknuselse foran ”den hellige”, forbliver uforståelig. I brevet til Liszt sætter Wagner fingeren på dette centrale problem, men løser det ikke ud over appellen til sangerens indlevelsessevne og publikums grebthed. Først med *Tristan og Isolde* formår han at transformere den splittede eros til en essentiel dobbelthed og give den et fyldestgørende musikalsk-dramatisk udtryk: Kærligheden er længsel og lidelse *på én og samme tid*.

Hvor grundlæggende den rigtige forståelse af kærlighedens tveydighed var for hans virke, og hvor ambitiøst han arbejdede på dens kunstneriske fremstilling, aner man, når man læser, at han så sent som i 1883, med *Ringen, Tristan, Mestersangerne* og *Parsifal* bag sig og kun få uger inden sin død, betror Cosima (hans anden hustru, datter af Liszt), at han stadig føler ”at være verden en *Tannhäuser* skyldig”.

Klangverden

Mellem *Den flyvende Hollænder* og *Tannhäuser* kan vi iagttage et fænomen, som viser sig at være karakteristisk for Wagner som komponist, nemlig, at han aldrig gentager sig selv, men udvikler en helt ny musikalsk verden fra værk til værk. Kompositionsprocessen er for ham så intimt forbundet med den handlingmæssige idé, at den musikalske stil hver gang vokser ud af det aktuelle stof. Wagner talte, som vi så, om et værks særlige ”duft”. Samtidig ved vi, at hans idéer ofte udsprang af noget *set*, enten noget ydre, et landskab eller et billede, eller noget indre, en vision, et syn. Et værks duft er distinkt, dets vision unik. Ganske vist

var hans digteriske idéer aldrig frit svævende, pludselige indskydelser, men forbundet af en række genkommende tanker, motiver og stemninger. Men handlingen var hver gang så ny, og dens miljø så specifikt, at det på afgørende vis farvede den musikalske tegning: fra havet og stormen som grundelement og en vis bestræbelse på realistisk miljø-gengivelse i *Hollænderen* til middelalderen og Tysklands romantiske hjerte i *Tannhäuser*, fra eventyret, skoven og solopgangen i *Siegfried* til det psykologiserede sagn, havet og den dybe natstemning i *Tristan*. I hvert tilfælde genererer værk-verdenen en ny, enestående musik.

Noget af det mest slående, når man bevæger sig fra *Hollænderen* til *Tannhäuser*, er, at kontrasterne er mildnet. Den musikalske handling er bredere anlagt, der er mere tid. Det ”bratte og pludselige”, som Wagner senere, i forbindelse med *Tristan*, skulle bandlyse fra sin kunst, er allerede reduceret. *Hollænderens* brug af kortere, men prægnante musikalske emblemer, som lejlighedsvis synes at pege frem mod ledemotivteknikken i *Nibelungens Ring*, viger i *Tannhäuser* for længere temaer eller hele sange, der kendetegner et givent miljø, en bestemt handlingssfære: Venusbjergets kromatiske svimlen, pilgrimmenes ophøjede koraler, Wartburg-marcherne og minnesangernes deklamation, der tilsammen afspejler den høviske verden. De vigtigste motiver optræder desuden som ”musik-i-musikken”: pilgrimskor, minnesangernes solosange, sirenesang, Venus-hymne, jagtsignal, hyrdesang, skalmejespil. Kun en håndfuld orkestermotiver fra scenen i Venusbjergt fungerer som egentlige lede- eller erindringsmotiver, men de er ikke individualiserede i forhold til hinanden, det ene motiv er for så vidt lige så godt som det andet, blot det erindrings om operaens første scene. I modsætning til *Ringens*, hvor ledemotiverne kommer til at udgøre selve musikkens substans, virker de her som noget udefrakommende, noget tilføjet.

Det er i øvrigt påfaldende, at *Tannhäuser*, med én vigtig undtagelse, ikke har sin egen musik, men følger sig efter det musikalske miljø, han nu engang er omgivet af. Hans indvendinger mod de andre digtere under sangerdysten i anden akt er formuleret i deres tonefald, og duetten med Elisabeth er netop dét, en mere eller mindre konventionel operaduet. Hans hymne til Venus stikker ganske vist ud i forhold til de

sammenhænge, den optræder i, både i Venusbjerget og på Wartburg, men musikalsk set er den ganske ordinær. Det er selvfølgelig et karakteriseringsmæssigt problem, at noget så centralt klinger så trivielt. Men netop her er det måske i virkeligheden meget passende: Lysten, som den leves uden ophør i Venusbjerget, er netop triviel, ordinær, hvilket jo er Tannhäusers bitre erfaring. At den også er lidelse, erkender han først senere. Det sker i den store "Rom-fortælling" ("Inbrunst im Herzen"), hvor udtrykket skærpes, de nødvendige "smerteaccenter" vindes, og et helt nyt musikalsk terræn indtages.

Fortælling

I Rom-fortællingen beretter Tannhäuser om sin bodsfærd, sin bøn om tilgivelse og pavens afvisning. Den befinder sig i slutningen af operans tredje akt, en af Wagners mest sammensatte og problematiske, men også mest medrivende akter. Han var selv klar over vanskelighederne, for finalen var den væsentligste anledning til den første af flere revisioner (1845, 1852, 1861, 1875), hvor også andre dele af værket blev radikalt omarbejdet. Selv efter revisionen kan man have en fornemmelse af, at der her, ved slutningen, sker alt for meget på én gang, og at sammenhængene forbliver uklare. Elisabeths bøn og offerdød har frelst Tannhäuser, det mirakuløse er sket: Pavens stav har sat blade. Men man skal høre godt efter teksten, der synges af pilgrimskoret, for det er her, det bliver fortalt ("den udtørrede stav i præstens hånd | har Han [Herren] smykket med friske skud"). Der mangler den tydelige koordinering af scenisk og musikalsk handling, der senere, først og fremmest i *Ringens*, bliver et wagnersk kendetegn.

Rom-fortællingens parallel i *Den flyvende Hollænder* var Hollænderens store monolog, "Die Frist ist um". Begge steder beretter titelhelten om sin skæbne, og begge steder presses det musikalsk-dramatiske udtryk til det yderste. Men henvendelsen i Rom-fortællingen har ændret retning. I *Hollænderen* blev handlingen sat i stå, hovedpersonen var alene, vendte sig bort fra scenen og "sang til salen". Denne vending var et levn fra den traditionelle opera. Den er en anerkendelse af spillet, den bekræfter teaterkonventionen og gør monologen til et koncer-


treret billede på de følelser og tanker, der udtrykkes. Og det var en af de mange konventioner, der generede Wagner. Efterhånden som han transformerer den isolerede arie til et udbredt *arioso*, til et melodisk-deklamerende kontinuum, flettes dens funktion som udtryksbærer ind i handlingen, ja, udtrykket *bliver* selve handlingen. Der er ikke længere noget brud, ikke længere noget, der sættes i stå. Den ariøse passage er ikke længere et billede på, men et organisk udtryk for, figurens følelser. Wagners figurer synger nu *til hinanden*, også når de tænker højt: Wotan og Brünnhilde, Isolde og Brangäne, Tristan og Kurwenal, Kundry og Parsifal. Den ene figur, der reflekterer alene på scenen, dukker først op igen, hvor det operaprægede vender tilbage som bevidst, lutret stillelement, for eksempel i *Mestersangerne* (Hans Sachs' to store monologer) og *Ragnarok* (Hagens ensomme "Vagtsang").

I Rom-fortællingen har Wagner indført den for ham så karakteristiske medlevende og medlidende tilhører. Wolfram, Tannhäusers ven og resignerede medbejler til Elisabeth, fungerer som vores, publikums, stedfortræder på scenen. I de første to tredjedele af akten har vi primært set med hans øjne og hørt med hans ører, Tannhäuser, der ellers har domineret handlingen fra operaens begyndelse, har været borte. Vi har i stedet beskæftiget os med Elisabeth og Wolfram, men kun for så vidt, deres tanker og følelser var optaget af den fraværende sanger. Nu vender han så tilbage, hidkaldt af Wolframs harpespil (en intens dramatisk situation, Wagner senere genbruger i *Tristan og Isoldes* tredje akt, hvor Tristan vækkes af hyrdens skalmeje):

Jeg hørte harpeklang – hvor bedrøveligt det lød!
[Regibemærkning:] Han bærer en laset pilgrimsdragt,
hans ansigt er blegt og fortrukket, – han vakler af sted
med trætte skridt, støttet til sin stav.

Det er afgørende, at vi øjeblikkelig gribes af denne skikkelse, mærker hans lidelse og føler med den. Det er ikke så lidt, der fordres her efter Wolframs sang til aftenstjernen og dens blide toner, men Wagner sam-


ler vores opmærksomhed: "Lyt nu, Wolfram, lyt nu!" er Tannhäusers eftertrykkelige opfordring.


Fortællingens første motiv, af Henrik Nebelong døbt "motivet for Tannhäusers slæben sig frem", har vi allerede hørt i aktens forspil. Nu sætter det ind igen i strygerne, fordelt således, at bratscherne indleder og førsteviolinerne afslutter, mens andenviolinerne, celloerne og senere kontrabasserne sørger for kadencen fra den ene takt til den næste. Det er et prægnant, karakteristisk motiv, der klart afgrænser sig fra den foregående, recitativiske passage. Men det er samtidig et motiv, der i modsætning til den senere praksis i *Ringene* nu bliver gentaget fem gange i træk uden variation (når undtages modulationerne fra toneart til toneart). I virkeligheden minder det mest af alt om en traditionel akkompagnementsfigur, som vi kender den fra lied og opera i det hele taget [ 5].

Det er da også den forventning, der opbygges: At vi nu skal høre en sang eller arie. Men allerede efter anden verslinje brydes der af, og Tannhäuser synger de følgende seks linjer over holdte akkorder i træblæsere og horn med et melodisk udtryk, der i værkets musikalske verden giver tydelige mindelser om Wolframs afbalancerede, mådeholdne melodik. Det er da også her, at Tannhäuser beskriver, hvordan "en engel" (Elisabeth) drev "al syndens stolthed" ud af ham. Kontrasteringen af de to dele, karakteriseret ved henholdsvis indledningsmotivet og Wolfram-melodikken, gentages i fortællingens andet afsnit, men med mere uroligt akkompagnement og mere ekspressiv harmonik i dets anden del (ordet "Blut" i "vergoß mein *Blut* ich zu des Höchsten Preis" slynges for eksempel ud på en skarp dissonans, en formindsket septimakkord).

Kort efter leder heftige triller i violiner og bratscher til fortællingens endemål: "Nach Rom gelangt' ich so". Her, hvor vi nærmer os kulminationen (mødet med paven), mister det sanglige foredrag til dels melodien, bliver søgende, simpelt recitativisk. De enkelte toner gentages fem, seks, syv gange i træk, kun rytmen varieres.

Akkompagnementet har fuldstændig skiftet karakter. Fløjten, som vi ikke har hørt under de foregående dele af fortællingen, træder frem under "zur heil'gen Stelle" og dominerer derefter i en korallignende følge

af akkorder (Nådesmotiv), der er i tydelig familie med pilgrimskorene og ouverturens hovedtema og synes at foregribe koralerne i *Parsifal*: ”Der Tag brach an: – da läuteten die Glocken, | hernieder tönten himmlische Gesänge” [ 6]. Der er tale om det såkaldte ”Dresdner-amen”, som Wagner allerede havde brugt i *Kærlighedsforbuddet* (klosterscenen i første akt), og som senere kommer til at spille en vigtig rolle i netop *Parsifal* (som Gralsmotiv).

Indledningsmotivet vender tilbage for tredje og sidste gang, men går nærmest i opløsning. Over tremulerende strygere beskriver Tannhäuser, hvordan han over for paven skriftede den ”onde lyst”, der fortærrer ham, den ”længsel, som ingen bod endnu har lindret”. Denne mægtige bue ender med oplægget til pavens svar (”Und er, den so ich bat, hub an”), unisont pizzicato i strygerne, pause i det samlede orkester og dernæst, tungt og dystert, pavens fordømmelse [ 7]:


Har du delt så ond en lyst,
optændt dig ved helvedes glød,
har du dvælet i Venusbjerget:
da er du i evighed fordømt!

Melodien her er ikke længere en rigtig melodi, men en dump mes-sen, tre gange afbrudt af det kromatiske Forbandelsesmotiv. Nu følger Wagners version af den umulighedsfigur, vi allerede fandt i *Des Knaben Wunderhorn*:

Ligesom staven i min hånd
aldrig mere smykker sig med friske skud,
kan for dig af helvedes hede brand
forløsning aldrig springe ud!

Efter en lang pause synker både Tannhäuser og musikken sammen, så godt som tilintetgjort. Nådesmotivet klinger igen i de høje træblæsere ("så stille som muligt"), en fjern, svag forjættelse, som ender brat i en skærende formindsket septimakkord og Tannhäusers udbrud: "Da ekelte mich der holde Sang!" Melodien til denne linje er faktisk præcist noteret, melodisk såvel som rytmisk, men så godt som alle sangere, der synger Tannhäusers rolle, spyr ordene ud i en art *Sprechgesang*. Det er første, men bestemt ikke sidste gang hos Wagner, at udtrykket bliver så intenst, at det synes at sprænge selve den musik, der skal bære det.

Rom-fortællingen har ingen rigtig slutning. Den toner hverken bort i stilhed eller kulminerer i vokal eller instrumental fanfare. Hvis vi ikke anede det før, så står det nu klart, at den ikke er nogen arie i vanlig forstand. Dramaturgisk set er det et af de mest betydningsfulde steder hos den tidlige Wagner, for det demonstrerer på eksemplarisk vis, hvad idéen med de mange fortællinger og genfortællinger (senere fremherskende i specielt *Ringene*, *Tristan* og *Parsifal*) er: den musikalsk-dramatiske genoplevelse, *virkeliggørelsen af det blot fortalte for følelsen*.

Der er ingen slutning på Rom-fortællingen, og det er der ikke, fordi den uden mærkbar overgang er blevet transformeret til handling her og nu: "Derhen drog det mig" (datid) leder direkte til "Til dig, Venus, vender jeg tilbage" (nutid). Tannhäuser *kald*er Venusbjerg-musikken frem: Strygerne sitrer ekstatiske, de bakkantiske motiver hvirvler fra instrumentgruppe til instrumentgruppe, de dissonant-forførende sirenekald fra lystgrotterne ("Naht euch dem Strande") bryder endelig frem på Tannhäusers "im Venusberg drangen wir ein!" [ 8]. I samme øjeblik viser gudinden sig igen, ikke blot for ham i hans "grufulde begejstring" (som om han blot så syner), men også for Wolfram og os, publikum i salen. Illusionernes mester viser her for første gang den fulde rækkevidde af sin kunst: Syner bliver til virkelighed igen og igen i Wagners værk, det forgangne og fjerne bliver nærværende, fortælling bliver til handling, og det sker alt sammen ved musikkens forunderlige magt.