

Wagner og Venusbjerget

– noter om eros og musik i Richard Wagners univers

af Lars Ole Bonde

Optakt

Temaet musik og seksualitet vil uden tvivl lede mange klassisk interesseredes tanker hen på Richard Wagner. Det er ikke tilfældigt. Dels kredser Wagner på det stoflige, indholdsmæssige plan om eros og erotiske konflikter i hele sin produktion, fra ungdomsværket »Das Liebesverbot« til hans sidste musikdrama, 100 års-jubilaren »Parsifal«. Dels er driften på spil også på et mere uådgribeligt, musikalsk plan hos Wagner. Det kan komme til udtryk på forskellige måder: dirigenten Herbert von Karajan har fortalt, at hans hjerteaktivitet stiger nærmest katastrofalt under bestemte passager hos Wagner, og anekdoter vil vide, at to europæiske dirigenter er faldet døde om under direktion af lignende passager. Mere ydmyge ånder vil nok som undertegnede have erfaret et bestemt »sug« i mellemgulvet, når Wagners orkestremelodi for alvor folder sig ud. – Det handler også om musik og seksualitet. I denne artikel vil jeg forsøge at bevæge mig på begge de nævnte planer: dels vil jeg undersøge Wagners forståelse af seksualiteten, den sanselige kærligheds placering og betydning i hans univers, dels vil jeg give et bud på, hvordan forbindelsen mellem musik og seksualitet knyttes i et enkelt af Wagners værker.

Paulus og Wagner. Kærlighedens dilemma

20. september sidste år, 14. søndag efter trinitatis, kunne kirkegængere høre flg. budskab som dagens epistel: »I skal handle i Ånden, siger jeg, så vil I ingenlunde fuldbyrde kødets begæringer. Thi kødet begærer imod Ånden og Ånden imod kødet; de to ligger i strid med hinanden, så I ikke kan gøre det som I gerne vil.(. . .) Og de som hører Kristus Jesus til, har korsfæstet kødet med dets lidenskaber og begæringer«.

Sådan skriver Apostlen Paulus til galaterne (efter 1. tekst-række). En klar, koncentreret version af den dualisme, der som historisk-praktisk reaktionær antagonisme har været en del af den kristne kirkes budskab til menneskene. Konflikten mellem Ånd (med stort) og kød (med lille), Himmel og helvede, afholdenhed og seksualitet, kærlighed og utugt, o.s.v.

Samme søndag, 20. september 1981, kunne man i dansk TV overvære en transmission af Richard Wagners Tannhäuser (fra Bayreuth 1973 – i Götz Friedrichs instruktion). Sammen-træffet er sikkert tilfældigt rent programpolitisk, men indholdsmæssig er det slående. Tannhäuser handler om nøjagtig det samme, men i kritisk belysning: det paulinske budskab som problem. Den franske symbolist Charles Baudelaire taler i artiklen »Richard Wagner og Tannhäuser« i Paris 1861 (en af de første seriøse Wagner-analyser overhovedet) om operaen som en fremstilling af »kampen mellem de to principper, som har valgt det menneskelige hjerte til sin hovedslagmark, altså kødets kamp med Ånden, helvedes med himlen, satans med Gud«. Og Wieland Wagner så Tannhäusers tragedie som »mandens tragedie i den kristne tidsalder«.

I Tannhäuser artikulerer og bearbejder Wagner m.a.o. en helt grundlæggende konflikt, som den vestlige kultur har kæmpet med siden kristendommens første apostle. Konflikten udspiller sig på forskellige planer og med forskellige betegnelser – fra Paulus' modstilling af ånd/kød til Nietszches af Apollon/Dionysos, men essensen er den samme. Det er en kulturel konflikt, som sætter dybe spor i den enkeltes psyke. Hos Wagner nuanceres konflikten gennem en sammenvævning med en række andre temaer, som jeg vil gøre rede for i det følgende; konflikten gestaltes dramatisk og musikalsk. Og den føres tilsyneladende frem til en (for)løsning i 3. og sidste akt. Det er en konfliktløsning, som er vanskelig at forstå umiddelbart, dramatisk, selv om den giver god mening ud fra Wagners filosofiske standpunkt i 1840'erne, op til revolutionen i 48/49. Jeg synes også, den er utilfredsstillende, kritisabel set med nutidige bagkloge øjne. Men den er gribende – og som værket iøvrigt præget af indre modsætninger og brud. I det følgende vil jeg forsøge at gøre rede for nogle af de væsentligste brudflader i værket.

Mellem Himmel og Helvede. Tannhäusers problem

Jeg vil ikke her anvende spalteplads på et referat af handlings-



To verdener: Venusbjergets dunkle, dragende hatteverden med bløde, asymmetriske konturer og svævende lys og farveovergange (gouache af Evg. Delacroix) og Wartburgs klare, strenge dagverden med skarpe konturer, symmetri og orden (Phillippe Chaperons udkast til 2. akt, scene 3 i Parisopsætningen 1861).

gangen i Wagners opera, ligesom jeg vil undlade en længere redegørelse for de biografiske omstændigheder samt for det kildemateriale, der ligger til grund for librettoen. Disse oplysninger kan findes i operaforere samt i nogle af de efter artiklen nævnte bøger. Det vil m.a.o. være en fordel at have gjort sig bekendt med operaens forløb, gennem et operaforer-opslag eller – naturligvis bedst – via en gennemlytning.

Wagners Tannhäuser-libretto er resultatet af en sindrig kombination af 2 eller snarere 3 oprindeligt uafhængige legender – hvilket også afspejles i værkets fulde titel: »Tannhäuser og sangerkrigen på Wartburg«. Legenden om ridder Tannhäuser, hans ophold i, flugt fra og (som konsekvens af pavens fordømmelse) tilbagevenden til det helvedes fortryllende Venusbjerg har Wagner forbundet med legenden om sangerkrigen, hvor Heinrich von Oftendingen chokerer det traditionsbundne hof med sin udfordrende sang. Det 3. element i helheden er »Den hellige Elisabeth«, tilført Wartburgmiljøet fra en helt tredje kilde. Pointen ved denne kombination er fra Wagners side, at han på afgørende vis får sat sit konfliktstof i dramatisk relief: kærlighedsgudinden Venus får en værdig modspiller i den rene jomfru Elisabeth. Den tragiske relation mellem Tannhäuser og Elisabeth sætter landgrevens konservative hof og dets »begrænsede følsomhed« i effektivt modlys.

Konfliktstoffet i Tannhäuser tegnes gennem kontrasteringen mellem to »miljøer«, der samtidig udgør to forskellige livsprincipper, som titelhelten befinder sig i et spændingsfyldt forhold til: på den ene side *Venusbjerg*et, lystens og den sanselige kærligheds rige, på den anden side *Wartburg*: fromhedens, ridderlighedens og den åndelige kærligheds højborg. Som Wagner tegner Tannhäuser, befinder han sig dårligt begge steder, men vel nok dårligst på Wartburg.

Venusbjerg

Venusbjerg – som iøvrigt var værkets originaltitel, indtil Wagner af sin forlægger blev konfronteret med de medicinske-anatomiske vitsmuligheder, som lå i den – er dramatisk, tekstligt og scenografisk tegnet som et fascinerende sted, den farlige Venus som en sympatisk »djævel«. Det kræver derfor en præcisering af Tannhäusers selvforståelse at fatte stedets minussider. Venusbjergets »livsfilosofi« formuleres allerede i sirenernes indledende sang:

»Naht euch dem Strande,/naht euch dem Lande,/wo in den Armen/ glühender Liebe/ selig Erwarmen/ still' eure Triebe!«

»Kom hid til landet,/hvor fyrig Elskovs/favnende Arme / stiller al Uro,/Længsel og Harmel!«

Det er den erotiske nydelsens, den *totale* sanselige behovopfyldelses princip, der hyldes her – i skarp kontrast til det, Venus kalder »de kolde menneskers« verden,

»vor deres blödem, trübem Wahn/der Freude Götter wir entflohn'n/tief in der Erde wärmender Schoos«.

»ved hvis forhadte, vrang Tro/de salige Guder flygted sky /dybt ind i Jordens varme Bo«.

Der er langt fra Venus' evangelium, jordens varmende skød til den paulinske forsagelse med udsigt til himmelsk belønning. – Hvis man undrer sig over, hvordan antikkens strålende Venus egentlig er havnet i jordens indre, som kvindelig dæmonisk pendant til satan selv, er samme Paulus i besiddelse af forklaringsnøglen: gennem »kriminaliseringen« af seksualiteten blev symbolgudinden Venus trængt bort fra det klare dagslys. Og fra underverdenen er der ikke langt til »jorddæmonen, kødets fyrste og syndens herre«, som Baudelaire kalder ham.

Tannhäusers reaktion er interessant. For ham er den erotiske selvrealisering en nødvendighed. Det var derfor, han overhovedet kom til Venusbjerg. Men han oplever det som et kunstigt paradis. Det er bogstaveligt talt »for meget« for ham. Da Venus trækker sig ind på ham, forklarer han, hvad han mangler:

»nicht Lust *allein* liegt mir am Herzen,/aus Freuden sehn' ich mich nach Schmerzen«.

»Ej Glæde blot søger mit Hjerte,/fra Glæde længes jeg mod Smerte«.

Eller endnu mere tilspidset:

»Mein Sehnen drängt zum Kampfe;/nicht such' ich Wonn' und Lust./O, Göttin, woll' es fassen,/mich drängt es hin zum Tod!«

»Min længsel går mod kampen/og ej mod glædens lyst./O du, Gudinde, hør da:/Jeg drages mod min død«.

Det er altså ikke kun et spørgsmål om, at Tannhäuser stiller et *naturligt* liv op over Venusbjergets kunstighed (hvor såvel tiden som den konkrete natur er fraværende), Venus' »über-grosser Reiz«; Tannhäuser har et andet mål, som han deler med såvel Den flyvende Hollænder som Tristan. Længslen efter døden som befrielse foregriber allerede kærlighedsforlø-

ningen i 3. akt. – Denne Tannhäusers kroniske utilpassethed, den hvileløse libido, viser frem for alt Tannhäuser som *kunstner*. På samme måde som Siegmund i »Walküre« er Tannhäuser trofast mod sin egen overbevisning – og må betale med social forstødning og isolation. Som operaen er anlagt bliver dette sociale tema, kunstnerens (fundamentale) konfliktforhold til det omgivende samfunds normer, der altid indtager en fremtrædende plads i Wagners musikdramatik, nok sat i skyggen af værkets moralske tema, konfliktens mellem eros', kærlighedsdriftens to fremtrædelsesformer. Værkets religiøse dimension, som i den konkrete dramatiske udformning er ret så fremtrædende, anser jeg (som det vil fremgå) for underordnet. I mine øjne er der tale om en indre modsigelse i værket, som giver anledning til mange misforståelser.

Wartburg

2. akt iscenesættes af Hermann, Wolfram m.fl. som den fortabte søns hjemkomst. Men det viser sig endnu engang, at profeten/kunstneren, som han virkelig er, ikke er agtet i sit hjemland. Sangerkrigen, der var tænkt som en rehabilitering af Tannhäuser, skrider frem som en tilspidset konfrontation mellem Tannhäuser, som på sin side fastholder sine (ungtyske) principper om den sanselige kærligheds legitimitet, og hele Hermanns hof, som totalt afviser alle ideologiske »fravigelser« af den høviske »hoje« kærligheds renhed. Her står Wagner tydeligvis bag Tannhäusers fordømmelse af hoffets selvfornægtende, glædeløse, a-erotiske konformitet, f.eks. i angrebet på Biterolf:

»Ha, thörger Prahler, Biterolf! / Singst du von Liebe, grimmer Wolf? / Gewisslich hast du nicht gemeint, / was mir geniessenswerth erscheint. / was hast du Ärmster wohl genossen? / Dein Leben war nicht liebereich, / und was von Freuden dir entsprossen, / das galt wohl wahrlich keinen Streich!«

»Ha, Biterolf! Du Praler, / kun lidt om Kærlighed du véd, / og sikkert har du ikke kendt, / hvad kun har Navn deraf fortjent. / Hvad har du, Stakkel, vel erfaret? – / Dit Liv jo ingen Blomster bær. / Hvad der blev dig af Elskov sparet, / var vist ej mindste Offer værd.«

Katastrofen indtræder, højdepunktet nås, med Tannhäusers ophidsede besyngelse af Venus, som selvsagt er en forhånelse af alle »borgerlige« moralske principper. Men der er ikke bare

tale om en social katastrofe, det er Tannhäusers personlige, endelige katastrofe: han forråder Elisabeth gennem sin sang. – Denne Elisabeth er ikke blot en modpol til Venus. Som Wagner tegner hende, har hun to sider: den ene er fromheden, renheden, engle-ligheden, som er identisk med den entydige fortolkning, omgivelserne (hoffet) lægger ned over hende. Den anden er sanseligheden, den menneskelige »opvækkelse«, Elisabeth erfarer gennem Tannhäusers sang (= kunsten!). Den bringer forvirring i det ellers velordnede univers. Elisabeth glemmer sig selv (f.eks. i den store duet med Tannhäuser i 2. akt), applauderer stumt Tannhäusers også for hende forjættede bekendelse til den sanselige kærligheds glæder. Og må fortryde i 3. akts afsluttende bøn til jomfru Maria.

– Elisabeth og Venus er den dramatiske projektion af den kvindelige dualisme (hvorfor en instruktør som Götz Friedrich da også lader samme sangerinde udføre begge partier): luderen og madonnaen. Hvilket i realiteten er fremtrædelsesformer for *mandens* psykoseksuelle spaltning: kvinden som »brugsgenstand« (seksualiteten) og kvinden som ophøjet skikkelse, moder (idealiteten, åndelighed). Denne spaltning er ikke svær at finde i Wagners eget liv: hans første kone Minna over for Mathilde Wesendonck! Wagner kunne ikke løse denne konflikt i sit eget liv, dels fordi den kulturelle spaltning af kvinden er dybt rodfæstet i den borgerligt-patriarkalske familiestruktur, som Wagner trods principiel kritik og mange kvaler bekræftede i sin egen praksis, dels fordi Wagners kvindesyn også teoretisk forblev traditionelt, farvet som det var af en gennemført dualistisk tænkning i det aktivt mandlige og det passivt kvindelige princip som »naturlige«, polære kræfter.

Derfor er det ikke så underligt, at hans alter ego, Tannhäuser, går i stykker på en tilsvarende konflikt. Det er straks mere bemærkelsesværdigt, at Wagner ikke overlader ham til den evige fortabelse, men lader den »obligatoriske forløsning« (med Manfred Gregor-Dellins udtryk) finde sted. Dette hænger sammen med Wagners opfattelse af eros som en menneskelig grunddrift. Tannhäusers forbrydelse er nemlig *ikke*, at han hylder den sanselige, kødelige kærlighed, her forlader Wagner altså ikke de ungtyske bastioner.

Hans Mayer har, med udgangspunkt i et brev fra Wagner til Liszt, præciseret hvad det er, Tannhäuser gør galt: »projiceringen af sanseligt begær på Elisabeth, fejlagtig vellystig efterstræbelse af Himlens sendebud: dette begrunder Tannhäu-

ser's usonlige skyld«. Tannhäuser blander altså tingene *sammen* og det må man iflg. Wagner ikke. Tannhäuser's skyldbevidsthed fejler da heller ikke noget: »Zum Heil der Sündigen zu fühlen,/die Gottgesandte nahte mir:/doch ach! sie frevelnd zu berühren/hob ich den Lästerblick zu ihr«. – På Adolph Hertz' mere afdæmpede teater-dansk: »At fri min Sjæl fra Syndens Lænke/den himmelsendte nærmed sig,/og dog jeg voved frækt at krænke/den, som til Frelse sendtes mig«.

Og *derfor* altså pilgrimsfærden til Rom – på Elisabeths foranledning og egentlig mod Wartburgfolkets ønske – og *derfor* muligheden af den afsluttende forsoning. Elisabeth er både »kærlighedsobjekt, elskende og forløserinde«. Tannhäuser kommer fra sit brud med den middelalderlige kristne moral og konvention om ikke med livet så dog med sin sjæl i behold. Den betingelsesløse kærligheds altopofrende troskab – som Elisabeth inkarnerer – er i Wagners filosofi en ideal drift. Derfor kan Tannhäuser forløses: ophæves i den rene menneskekærligheds sfære.

Wagners opfattelse af eros som en dobbelthed af kønsdriften i snævrere forstand og ideel (næste)kærlighed i bredere forstand kan illustreres med et citat fra hans berømte »Morngihlsen« til Mathilde Wesendonck:

»Hvor jeg dog vrøvler! Skyldes det glæden ved at tale med mig selv eller fryden ved at tale til dig? Ja, til dig! Men hvis jeg ser ind i dine øjne, kan jeg ikke sige et ord mere, for da bliver alt, hvad jeg kunne sige, ligegyldigt! Se, da bliver alt så ubestrideligt sandt, da bliver jeg så sikker på mig selv, når dette vidunderlige, hellige blik hviler på mig, og jeg fortaber mig i det. Da er der intet objekt og intet subjekt mere. Alt er ét og uadskilleligt, dyb, uendelig harmoni. O, det er fred, og i denne fred det højeste, mest fuldkomne liv . . .«

Her hylder Wagner sin *egen* Elisabeth. At ægtehustruen Minna blev stiktosset over brevet, viser for så vidt kun, at idealet i praksis var utroværdigt. Men faktum er altså, at mens Freud anså seksualdriften, eros i snæver forstand, for den i psykologisk henseende grundlæggende kraft og kærlighedens mere forfinede former for »målhæmmede« (men ikke derfor mindre værdige) afledninger, var den ideelle, betingelsesløse næstekærlighed det primære for Wagner. Denne kærlighedens højeste form er forløsningstankens grundlag. Og den er samtidig forbundet med *kvindens* natur. – Det er ikke Wagner, der har opfundet denne specielle tolkning af kvindens kærlig-

hedsdrift. Den ligger helt klart i forlængelse af tankegangen hos den (progressive!) borgerlige filosof Fichte, når han skriver: »Kærligheden er altså den skikkelse, i hvilken kønsdriften viser sig hos kvinden. Og kærlighed er det, når man for den andens skyld, og ikke ifølge et begreb, men ifølge en naturlig drift opofrer sig . . . Kort sagt: hos den ufordærvede kvinde ytrer der sig ingen kønsdrift, der bor heller ingen kønsdrift, kun kærlighed, – og denne kærlighed er kvindens naturdrift, nemlig at tilfredsstille en mand«.

Forløsningstanken er i Tannhäuser vævet ind i værkets stærkt religiøse aura, som yderligere forstærkes af pilgrimskorenes formdannende funktion. Jeg opfatter den religiøse aura som en indre modsigelse i værket, der i mine øjne/ører gør slutningen – uforløst!

Fra Wagners side skal slutningen *ikke* forstås som en religiøs syndsforladelse af Tannhäuser, som en stadfæstelse af den paulinske dualisme, selvom det kan lyde sådan og se sådan ud.

Pilgrimsprocessionerne forstår jeg som den scenisk-dramatiske tydeliggørelse af den proces, Tannhäuser gennemgår. Men altså ikke som værkets religiøse pointe! For Wagners forløsningsfilosofi er ikke en religiøs forteelse. Han var en stærk modstander af kristendommen, og hans teoretiske grundlag i den forbindelse var Feuerbachs »Das Wesen des Christentums«, som han lærte at kende i 1841. Men Wagners kritik af kristendommen er vel at mærke en institutionskritik, ikke en forkastelse af evangeliet. Det er en forkastelse af Paulus og en fremhævelse af Jesus – oprøreren, menneskeelskeren – »kunstneren«. Wagners optagethed af evangeliet kan man overbevise sig om i det dramatiske udkast »Jesus von Nazareth« eller det musikalsk temmelig uholdelige lejlighedsværk fra Tannhäuser-tiden »Das Liebesmahl der Apostel«.

Hvis Wagner havde en Gud, var det hverken Paulus' eller præsternes, men naturens. På dette punkt er han i enklang med Jakobinerne i den franske revolution – eller med Beethoven, sådan som Rudolf Bahro beskriver hans religiøsitet: Han »var naturligvis aldrig ateist, ikke engang i sine yngre år. I hans religion, såvidt man . . . overhovedet kan skelne den fra moral, samles – som hos mange tyske oplysningsmænd, også de mest militante – dominerende deistiske, delvis også panteistiske elementer med en fornuftsmæssig kristendom. Den er grundlagt på individualitet og personligt ansvar . . .«

Wagners kritik af kristendommen som institution hænger sammen med hans grundlæggende erotiske tilværelsesforståelse. Mennesket har nok en guddommelig natur, men kan kun nå frem til en erkendelse af denne gennem en ophævelse af selv-fremmedgørelsen i det borgerlige samfund. Den selv-fremmedgørelse, som bl.a. Paulus har sin del af ansvaret for. Eros – forstået både snævert som kønsdrift og bredt som selv-forglemmende næstekærlighed er i Wagners øjne den eneste vej til dette mål. Tannhäuser's slutning skal derfor forstås som et – særpræget – forsøg på at skabe en syntese af sanselig og åndelig kærlighed – ikke som en bekræftelse af dens antagonisme. Men sådan opleves den næppe. Og Wagner blev da heller aldrig selv tilfreds med den.

Tannhäuser mellem opera og drama

Musikalsk set hører Tannhäuser endnu til operagenren. *Musikdramaet*, som der teoretisk gøres rede for specielt i »Oper og Drama« (1851), blev først holdt over dåben med »Nibelungens Ring« og »Tristan og Isolde«. – Tannhäuser er en meget stramt struktureret og formbevidst monologisk nummeropera, med alle de dertil hørende virkemidler: sluttede arier, duetter, ensembler, korpartiet etc. Hvis man kort skal karakterisere forskellene mellem de to musikdramatiske typer, kan man med Carl Dahlhaus sige, at *operaens* musik er af momentan og autonom karakter, den er lagt an på en effektiv her-og-nu-virkning, musikalsk identitet fra øjeblik til øjeblik, fra nummer til nummer. I modsætning hertil stræber *musikdramaets* musik efter sammenhæng og interaktion gennem udarbejdede overgange og et omfattende system af referencer inden for det enkelte værk (tematisk, harmonisk, rytmisk, klangligt etc.). I Tannhäuser er dette referencesystem (f.eks. ledemotivteknikken) set i lyset af de senere musikdramaer kun rudimentært (de referencer, som faktisk findes, er ikke med sikkerhed udkomponerede, men kan virke tilfældige). Egentlig ledemotivfunktion kan man kun tale om i forbindelse med Venusbjerg-musikken og dens anvendelse i 2. og 3. akt. – Alligevel adskiller Tannhäuser (og før den »Den flyvende Hollænder«) sig meget fra de samtidige operakonventioner – og fra Wagners egen store succes »Rienzi« (1840), som er holdt helt i den franske »store opera«s stil. Forskellen ligger bl.a. i udviklingen af orkestermelodien fra den konventionelle led-sagende, dekorative funktion som indramning af det vokale udsagn til en selvstændigt kommenterende, dialogisk, hermonisk

betonet funktion i helheden. »Det nye« i Tannhäuser gør sig gældende på flere områder: motivmaterialet er mere differencieret end tidligere og derfor mere egnet til symfonisk behandling, orkestreringen meget raffineret, og på det harmoniske felt er Wagner i fuld gang med at spænde funktionsharmonikkens bue ud mod det sprængningspunkt, der nås i »Tristan og Isolde«. Man træffer det karakteristiske Wagner-fænomen, som Manfred Gregor-Dellin kalder »disse mærkværdige Wagner-dissonanser, der ikke mere klinger dissonantisk«.

I et musikhistorisk perspektiv er der ingen tvivl om, at operas mest interessante og »progressive« musik er at finde i 1. akts Venusbjerg-afsnit. Denne vil jeg komme nærmere ind på senere. Men i det hele taget er det tydeligt, at Tannhäuser-musikken er præget af en stilistisk »spaltning«. Der er meget langt fra Venusbjergets gennemgribende kromatik til Wartburgs enkle diatonik. – De mange bearbejdelser og ændringer, Wagner foretog i årenes løb – specielt i forbindelse med Pariserførsteopførelsen i 1861, peger på, at komponisten selv følte de stilistiske forskelle som en dårligdom, der burde udbedres. Dette er nok også tildels rigtigt. Men der kan heller ikke være tvivl om, at de stilistiske forskelle i vid udstrækning er bevidste forsøg på en musikalsk-psykologisk realisme, en præcis karakteristik af »miljøerne«s forskellighed. I mine ører er det også klart, at der under den bevidste musikalske miljø- og personkarakteristiks overflade opererer nogle ubevidste konflikter i Wagners selvforståelse, som kommer til udtryk i musikalske stilproblemer – uden at være udslag af manglende kompositorisk kunnen.

Den vigtigste og umiddelbart mest iørefaldende forskel i stil går mellem Venus' musik på den ene side og alle »de andre« på den anden (– til »de andre« hører paradoksalt nok også Tannhäuser selv). Venus' verden lader sig musikalsk vanskeligt indordne i et velafgrænset form- eller stilbegreb, mens Wartburgmusikken, specielt i 2. akt (gæsternes indtog), som var så yndet og flittigt brugt i det 3. Rige, er en yderst konventionel og højstileret affære: ingen overraskelser eller spændingsmomenter dér. Her ytrer de mere ubevidste stilkonflikter sig imidlertid: Wartburgfolket og –musikken er på en gang tydeligt karakteriseret *negativt* (jvf. tidligere) som et a-erotisk selvbeherskelsens tempel og *positivt* som udtryk for nationale tyske dyder, – netop som modsætning til Venusverdens »franske« dekadence, som på sin vis afspejler Wagners dybe



Kong Ludwig II af Bayern (1845–86) var ikke blot Wagners beundrer og (lunefulde) mæcen. Hans begejstring gav sig udtryk i en udstrakt grad af identifikation med Wagners helteskikkelser. I slottet Linderhof lod han til egen fornøjelse bygge en »Venusgrotte«, som kunne sættes under forskellige former for belysning. Grotten var dekoreret af August Heckel og båden konstrueret af Frantz Seitz. Her efter en tegning af Heinrich Breling, 1881.



Ludwig II som Lohengrin i Venusgrotten!

foragt for den gennemkommercialiserede franske musikkultur og dens trivielle nydelsesprincipper. Tannhäusers umiddelbare modpol i Wartburgmiljøet er Wolfram von Eschenbach, den »høje kærlighed«s 1. sanger. Denne modstilling af 2 sangere med forskellige idealer og forskellig stil kan minde om konstellationen Walther von Stolzing – Sixtus Beckmesser i »Mestersangerne i Nürnberg«, men hvor (jøde- og musikkritikerkarikaturen) Beckmesser er tegnet så ondt og satirisk fra Wagners side, at man dårligt kan tage ham alvorligt som modstander, er der – også musikalsk – endnu format over Wolfram. Hans »Sang til Aftenstjernen« er nok operaens største hit gennem tiderne, vel netop *fordi* dette nummer er så konventionelt-populært anlagt som det er. Men for Wagner som komponist og musikpolitiker bliver kombinationen af det nationalt tysk idiom og det konventionelle musikalske sprog er et stort problem, – man kan fristes til at sige, at den stilistiske dialektik løber løbsk: Wagners forsøg på at nyformulere en national tysk musikstil kommer i praksis til at ligne de konventioner, han samtidig tager afstand fra. – Wolfram skal faktisk fremstå som en (velmenende) »skurk«, men hans musik giver i høj grad anelser om den nationalte, pompøst-heroiske stil, som Wagner senere forsøger at nuancere under betegnelsen »die heil'ge deutsche Kunst« i »Mestersangerne«. Ud fra operaens dramatiske konception kunne man forvente, at Tannhäuser musikalsk var tegnet i en klar mellemposition mellem Venusbjerg- og Wartburgmusik. Han læner sig imidlertid tydeligt op ad Wartburg-idiomet. Således er hans kernerestykke, Venuslieden, nærmere en heroisk march end en erotisk henrevet bekendelse. Tannhäusers stigende ophidselse i Venusbjerg-scenen udtrykkes ikke gennem en karakterændring i hans musikalske sprog (f.eks. gennem en opbrydning af syntaksen), men ved en simpel transponering af Lieden i 3 stadier: de tre strofer i hhv. Des, D og Es. Man kan altså sige, at den tilstræbte syntese af sanselig og åndelig kærlighed aldrig når til musikalsk udtryk i Tannhäusers eget sprog.

»Det er jo helt igennem vellystige toner!«

– skulle Otto Wesendonck ifølge Cosima Wagners dagbøger (15.3.1881) have sagt oven på konfrontationen med Venusbjerg-musikken ved en af prøverne i Paris. »Han frygtede vel, at jeg skulle have danset den slags for hans kone«, føjede Wagner til, stadig ifølge Cosima. De biografiske paralleller, som ellers er spændende nok, vil jeg her lade ligge for i stedet at

undersøge, hvad der teknisk-musikalsk ligger bag en sådan »vellystig« musik. For Wesendoncks (måske lidt bornert-afvisende) reaktion er der tydeligvis mange, der har delt, både dengang og i dag. Også Baudelaire taler om den »vellystige og orgiastiske« musik, præget af »lidenskabens og viljens intensitet og heftighed«. Det er ikke tilfældigt, at netop Venusbjerg-musikken virker fremmedartet, moderne. Som den som regel spilles i dag er det i *Parisversionen*, som er meget længere og mere gennemarbejdet end den oprindelige Dresden-version fra 1845. Parisversionen (som findes i flere udgaver p.g.r.a. de mange rettelser, Wagner i tidens løb foretog) er blevet til i 1860–61, d.v.s. *efter* kompositionen af store dele af »Nibelungens Ring«, efter færdiggørelsen af »Tristan og Isolde«, efter den teoretiske og praktiske reform af operaen: musikdramaet.

Dette kommer bl.a. til udtryk i musikkens langt mere åbne, dialogiske karakter og i orkestermelodiens flydende bevægelse. Fællesskabet med den lidenskabelige, farvemættede Tristan-musik ses bl.a. i den opadgående kromatiske melodibevægelse, som præger store dele af bacchanalets musik (1. akt, 1. scene). Harmonikken er ofte tve- eller flertydig, orkesterklangen præget af de specielle instrumentkombinationer og den arbejdsdeling, hvormed Wagner skaber nye blandingsklangfarver. – Man kan altså ikke sige, at Wagners *metode* til frembringelsen af en spændingsfyldt, seksuelt ladet musik er knyttet til en enkelt musikalsk parameter (f.eks. den altererede harmonik). Princippet kan vel nærmest betegnes som *spændingsfyldt udsættelse*: denne musik består af en række uafsluttede, sammenvævede spændingsforløb som skabes af integrationen af følgende elementer: differentieret orkesterdynamik, harmonisk dramatik (brud og flertydighed), kromatik, korte kontrastrige motiv»kerner«, rytmisk mangfoldighed og formel åbenhed (d.v.s. tendenser til »musikalsk prosa«, som bryder med den klassiske periodiske syntaks). Carl Dahlhaus har forsøgt at give en teknisk-musikalsk forklaring på »det magiske« i Venusbjergmusikken. Han hæfter sig her ved, at Wagner i partituret udviser forskellen på det melodiske og det harmoniske element, forgrund og baggrund: dette giver ham anledning til at trække en perspektivrig parallel til gestaltpsykologiens skelnen mellem figur og baggrund, mellem det tydeligt-definerede og det mindre skarpt afgrænsede, denne skelnen som er nødvendig for at kunne opretholde skarpheden i et synsindtryk og på et bredere plan: den intellektuelle kontrol i

jeg'ets forhold til omverdenen. – Wagners musikalske sabotage af denne »tryghedsskabende« skelen afstedkommer iflg. Dahlhaus, at »Lytteren har følelsen af at miste sit normale fodfæste og være i en tilstand af musikalsk opsættelse« (suspension = såvel spænding som udsættelse).

Herfra er der ikke langt til at hævde, at Wagner udkomponerer *førlysten*, orgasmens spændingsforløb *indtil* kulminationen.

Tannhäuser-ouverturen. Et symfonisk digt

Forspillet til Tannhäuser findes i flere udgaver. I Parisversionen går forspillet direkte over i bacchanale og udgør altså ikke nogen sluttet form. Til Dresdenversionen skrev Wagner imidlertid en afrundet ouverture, der også spilles løsrevet som koncertouverture. Den tilhører samme type som ouverturen til Den flyvende Hollænder (med rødde bl.a. i Beethovens Leonore nr. 3). Der er altså tale om en symfonisk digtning, som ikke blot anvender og bearbejder nogle af operaens temaer, men også udtrykker en rent musikalsk version af det dramatiske handlingsforløb. Tannhäuser-ouverturen er ikke – som Hollænder-ouverturen – en koncentreret »genfortælling« af hele operaens handling, men den afspejler operaens konflikt-opstilling og -bearbejdelse. Af operaens musikalske materiale anvendes stort set kun pilgrimskorens temaer og Venusbjergets musik, d.v.s. at hele sangerkrigslegendens stof og Elisabeth-skikkelsen er fraværende. – Alligevel rummer ouverturen det helt substantielle i operaen: konflikten mellem Ånd og kød, for nu at genbruge Paulus' formulering, og Wagners ønske om at nå til en syntese af sanselig og åndelig kærlighed. Wagners ideer fremgår af opsatsen Venusbjerget. Programmatisk kommentar til Tannhäuser-ouverturen, som blev skrevet til en koncertopførelse i Zürich 16.3.1852. (Artiklen er her gengivet med indskudte tema-referencer).

Operaens to verdener spilles ud mod hinanden gennem musikalsk materiale af vidt forskellig karakter. Det »åndelige princip« motiver ser således ud:

Motiv A1:

Nådens frelse



Motiv A2:

Angermotivet



Det er enkle, homofone motiver, A1 rent diatonisk. Taktarten er 3/4, d.v.s. den hævdvundne symbolisering af den hellige treenighed. Klangligt er pilgrimskoret domineret af først træ-, senere messingblæsere. A2, angermotivet, adskiller sig fra A1 bl.a. gennem den kromatisk nedadgående bevægelse over 3 toner (som sekvenseres harmonisk). Her symboliserer kromatikken den åndelige længsel, længslen efter syndsforladelsen (jvf. Tannhäusers »overtagelse« af motivet senere i 1. akt).

Det »Sanselige princip« motiver er helt anderledes:

B1-B6: Bacchanal-motiver



C-: Venusliedens motiv



D: Kærlighedsfortryllets motiv



Disse motiver er mere komplicerede. De udgør ikke, som A-motiverne en sammenhængende, periodisk struktur, men er en række små mosaikmotiver, »kerner«, som er velegnede til symfonisk bearbejdning (harmonisk varierende, melodiske ændringer, augmentering, sekvensering etc.). Venusbjergmusikken er overvejende kromatisk anlagt, synkoperet (B3 og B6) bygget op over harmoniske spændinger. Taktarten er 4/4, og klangligt er den præget dels af violiner, dels af klangblandinger via kombinationer af strygere og træblæsere. Flere af motiverne, specielt B6 har et tydeligt slægtskab med A2's kromatiske del: her er det den sanselige længsel, der symboliseres.

Midt imellem de to verdener står Tannhäusers marchagtige hymne (C), mejslet ind i Venusbjergets helhed. Det eneste motiv, der findes begge steder og således forbinder de to verdener er det kontrapunktiske



som også i relation til Wagners programmatiske kommentar har en central placering: i ouvertures 1. del (fra t. 40) optræder det som en brudt triolfigur med en nedadgående overvejende diatonisk oktavbevægelse som kendetegn, senere (fra t. 55) bliver det mere kromatisk i anlægget, suefzerens lille sekund dominerer. I 2. del (Venusbjerget) (fra t. 309, hvor det vokser ud af B6) er det entydigt kromatisk-dissonatisk. I 3. del klinger motivet først sammen med A1 i sin kromatiske udgave. Efterhånden forsvinder det kromatiske præg, og i sin afsluttende form (t. 378ff) er motivet en sammenhængende 16.delsfigur, rent diatonisk og stabil. Motivet er blevet »forløst!«

Wagners poetiske forløsningsside er også gennemført på andre måder: modstillingen af 1. dels »guddommelige« 3/4 og 2. dels »verdslige« 4/4 »ophæves« i 3. del ved at pilgrims-motiverne gennem augmentation »bemægtiger sig« den 4-delte takt. Formelt set er ouverturen en traditionelt anlagt 3delt form: ABA, hvor sidste A-del er en varieret, hymnisk version. Satsen har imidlertid også klare sonatesatsanlæg, både ud fra en motivisk og ud fra en harmonisk betragtning. I så fald udgør pilgrimsmotiverne A1 og A2 hovedtemagruppen (i Tonika, E-dur, og Tonika-variant, e-moll), og Tannhäusers Venuslied indtager det kontrasterende sidetemas plads (i dominanten). Modulationsdelen går da fra t. 192–241 (bl.a. med introduktion af nyt motiv, D), mens reprisen (t. 242ff) indledningsvis bringer ST tilbage til Tonika, altså pilgrimsmusikkens toneart – med strettoen (t. 378ff) og dennes ekstra augmentering af tema A1 som en sidste bombastisk understregning af Wagners poetiske idé.

Der kan altså ikke herske nogen tvivl om, at Wagners mål i Tannhäuser(ouverturen) var at tilvejebringe en syntese af åndelig og sanselig kærlighed, at ophæve deres modsætningsforhold (gennem den rene overindividuelle næstekærlighed), ikke bekræfte det. Der er heller ikke tvivl om, at han såvel i ouverturen som i operaen som helhed har givet denne kulturelle grundkonflikt og dens postulerede løsning musikalsk udtryk.

Richard Wagner: Venusbjerget – programmatisk kommentar til Tannhäuser-ouverturen

Betegnelserne i de skarpe paranteser henviser til motivoversigten i afsnittet om ouverturen.

[A1+A2]: Et pilgrimstog skrider forbi os; dets sang, troende, angergiven og bodefærdig, som hæver sig til håb og til fortrosthed om frelsen, nærmer sig i begyndelsen, vokser så – som i umiddelbar nærhed – [A1+A2+X] til et mægtigt udbrud og fjerner sig endelig. [A1]: Aftenskurving: sangen dør endelig hen. – [B1+B3]: Ved nattens frembrud viser der sig fortryllende fænomener: en rosa dampende duft hvirvler op; [B4]: vellystige jubelklange trænger frem til vort øre, [B6]: de urolige bevægelser i en grufuld yppig dans kommer til syne. Dette er Venusbjerget's forførende trylleri, som ved nattetide giver sig til kende for dem, i hvis bryst der brænder en dristig sanselig længsel. Tiltrukket af det lokkende syn nærmer en slank mandlig skikkelse sig: det er *Tannhäuser*, kærlighedens sanger. [C]: Han lader stolt sin kærlighedssang klinge, glad og udfordrende, som for at tvinge det yppige trylleri hen til sig. [B3+B1+B5]: med vild jubel bliver han besvaret: de rosenfarvede skyer indhyller ham og beruser hans sanser. [D]: i det mest forførende skær foran ham får hans fortryllende blik øje på en usigeligt æggende kvindeskikkelse; han hører stemmen, som i vellystig sød skælven synger sirenekaldet, som lover den modige opfyldelse af hans vildeste ønsker. Det er *Venus* selv, som kommer til syne for ham. [B1+B6]: da brænder det ham gennem hjerte og sanser, en glødende fortærende længsel tænder blodet i hans årer: med uimodståelig magt driver den ham nærmere, [C]: og med sin kærlighedsjubelsang, som han nu lader klinge til hendes pris i højeste henrykkelse, træder han frem for gudinden selv. [B1–6]: – Som på et troldomsråb åbenbares nu Venusbjergets under for ham: ustyrlig jubel og vilde glædesråb hæver sig fra alle sider; i drukken jubel bruser bacchantinder frem og river i deres rasende dans Tannhäuser med sig, lige i gudindens varme kærlighedsarme, som omslynger den glædesberusede med voldsom glød og trækker ham med sig til det utilnærmelige fjerne, helt til selvforømmelsens rige. [Motiv X]: det suder afsted som den vilde hær, og derefter lægger stormen sig hurtigt. Kun en vellystigt klagende svirren giver endnu luften liv, en gyseligt yppig susen bølger, som usalig

Tre tværsnit gennem »Tannhäuser«-partituret, som viser x-motivets vigtigste fremtrædelsesformer: (1) motivets første tilsynekomst t. 38 som brudt triolfigur, rent diatonisk, (2) motivets kromatiske, rent »sanselige« forvridning i ouvertürens B-del, t. 309 ff, og (3) motivets endelige »forløsning« som sammenhængende sekstendedelsfigur, rent diatonisk i codaens 4/4-»syntese« (t. 380, strettoens begyndelse). (Partitur: Eulenburg).

sanselig kærlighedslysts åndedrag, over stedet, hvor det henrykkende vanhellige trylleri kundgøres, og hvor natten nu atter breder sig ud. [A1+X]: – men morgenen dæmmer allerede: fra det fjerne fornemmes pilgrimssangen atter. Som denne sang nærmer sig mere og mere, og som dagen fortrænger natten mere og mere, hæver [X+A2] den summen og susen i luften, der før lød som fordømtes grufulde klagetone, sig til en stadig mere glædesfyldt bølge, sådan at denne bølge endelig, da solen

står pragtfuld op [A1+X]: og pilgrimssangen i voldsom begejstring forkynnder hele verden og alt hvad som er og lever, den vundne frelse, svulmer til den mest ophøjede henrykkelses glædeste brusen. Det er jubelen fra selve Venusbjerget, forløst fra usalighedens forbandelse, vi fornemmer til Gudshymnen. Sådan bruser og springer alle livets pulsslag til forløsningens sang; og de to adskilte elementer, ånd og kød, Gud og natur, omslynges til kærlighedens helligt forenende kys.

Både Tannhäuser og Elisabeth dør af den grundlæggende konflikt, forløsning eller ej. Den tilstræbte syntese i 3. akt virker ikke overbevisende, specielt ikke på tilskuere med en mere »moderne« seksualmoral. Dette hænger ikke mindst sammen med dødslængslens centrale placering i Wagners filosofiske univers: eros og døden er tæt sammenvævede – som porten til en åndelig genfødsel, som symbolsk fremstilling af en psykisk frigørelsesproces. Denne tankegang er, selvfølgelig specielt i den dybt kulturpessimistiske version, som den antager hos Schopenhauer (og farvet heraf hos den politisk desillusionerede Wagner i 50'ernes eksilår), vanskelig at forene med et rationalistisk og/eller socialistisk menneskesyn. – Men for at forstå Wagners indsats som »erotisk politiker« (Jim Morrison) må man forstå hans situation historisk: hele hans produktion hører hjemme i Viktorianismens tidsalder – og fremtræder fundamentalt som en »modproduktion« i forhold til den viktorianske moral. Der er ingen heroisering af det borgerlige ægteskab som fornuftig, inddæmmende ramme om seksualiteten i Wagners værker. Hos ham er ægteskaberne krisefænomener (f.eks. Hunding og Sieglinde, Wotan og Fricka). Derimod er den sanselige, ikke-ægteskabelige kærligheds berusende natteverden et ofte tilbagevendende tableau (Venusbjerget, 1. akt af »Walküre«, 2. akt af »Tristan . . .«), og Wagners heroisering gælder den frie, normbrydende kærlighed, vel næppe smukkere realiseret end i Patrice Chereaus fremstilling af Siegmund og Sieglinde som elskende søskendepar i Bayreuths jubilæumsring. – Men samtidig rummer værkerne en latent angst for seksualitetens grænsenedbrydende kræfter. Wagners ambivalente holdning kan næppe forklares tilfredsstillende med en henvisning til hans teoretiske forståelse af den rene næstekærlighed som den højeste form af eros. Den hænger også uløseligt sammen med hans fundamentalt borgerligt-patriarkalske opfattelse af seksualdriften: for Wagner – som for Viktorianismen – eksisterer der simpelthen ingen positiv kvindelig seksualitet. Hans positive kvindeskikkelser inkarnerer netop den rene, ikke-seksuelle kærligheds idé. Dette historiske dilemma var uløseligt: man kan ikke samtidig fremstille seksualiteten som en positiv nødvendighed og fastholde kvinden i en entydig rolle som Madonna, som åndelig forløserinde. Derfor er Wagners åbenlyse fascination af seksualiteten så ambivalent. Og ambivalensen slår ud på mange måder: den

Receptionshistorie på en anden måde: I den religiøse sekt Tongil- /Kærlighedsfamiliens pjecce »Musiknøglen« (af Fader David) er der ingen tvivl om Wagners placering i det (moral-ske) verdensbillede, heller ikke om hans musiks effektivitet som (moral)nedbrydende påvirkningskilde.

præger hans sprog, f.eks. i Tannhäuser-ouverture-kommentarens beskrivelse af Venusbjergets forfærdelige fortryllelse, tilspidset i vendinger som »gyseligt yppig susen« og »det henrykkende, vanhellige trylleri«; eller i den slet skjulte begejstring, hvormed Wagner (dækket bag en pæn undskyldning) udbreder sig om Venusbjergets glæder i et brev til »Elisabeth«, Mathilde Wesendonck! Og den præger selvfølgelig hans musik: Wagners bemærkelsesværdige tendens til at skrive noget af sin mest umiddelbart medrivende og irrationelt fascinerende musik i forhold til den sanselige kærlighed (slængsel) har jeg allerede kommenteret. – At musikken også virker på publikum kan der ikke være tvivl om: tumulterne i Paris 1861 var ganske vist snarere udtryk for en opera-/programpolitisk magtkamp end for en konflikt mellem engageret protest og henrevet accept af Tannhäuser, men musiktidsskriftet »Signale für die musikalische Welt« beretter allerede i 1847 om, at Wagners operaer har forvandlet det »kølige og rolige Dresden-teaterpublikum« til en »begejstret mængde«. To år før forsøger samme tidsskrift i en kritisk kommentar til Tannhäuser at give en forklaring på denne effekt, når det hævdes, at »Historiens morale ødelægges af den alt-for-prætentiose fremstilling af synd, og på samme tid kan man ikke overse hensigten (. . .) at spille op til publikums vellyst for billigt bifalds skyld«. Anmelderen har nok misforstået Wagners hensigter, men han har lysende klart fattet, at Wagners musik (drama) spiller på seksualitetens strenge. – 100 år senere tager psykiateren Erling Jacobsen det samme fænomen op i en positiv tolkning, når han skriver; at Wagner i »Tristan og Isolde gør et enestående intenst forsøg på at skildre orgasmens væsen med en stærkt fremhævelse af, at den smelter sammen med og får sin evigheds karakter af hovedpersonernes død«. Lægen og vise-kællingen Margrethe Berg indvender i polemik mod Erling Jacobsen, at Tristan og Isolde er »en veritabel oversvømmelse af *uforløsthed*«, og at dens »falske reklame for en højtskumende patos kaldet kærlighed er (. . .) ligeså farlig som andre indsmuglede ideologier fra romantikken. Tristan og Isolde lider af erotisk forstoppelse. De er Wagners nødråb, ikke et eksempel til efterfølgelse«. Margrethe Bergs ideologikritiske forkastelse af den romantiske kærlighedsideologi kan jeg ikke være uenig i, men hendes kritik af Wagner (og Erling Jacobsen) bygger på en total forkastelse af dybdepsykologien som indfaldsvinkel til en (frigørende) værkforståelse, – en kri-

tik, som jeg ikke kan være enig i, dels fordi den mangler historisk perspektiv, dels fordi den reducerer fascinationen til et produkt af falsk reklame for en forældet, men langt fra uddød ideologi. Wagners »farlighed« (positivt såvel som negativt) ligger næppe primært i kolporteringen af den romantiske kærlighedsopfattelse, men snarere i hans musikalske »massage« af underbevidstheden. En undersøgelse af denne proces – musikalsk og psykologisk – er næppe mulig uden at inddrage psykoanalysen og dybdepsykologien. Wagner har selv indrekte peget på denne indfaldsvinkel gennem sin teoretiske placering af musikken som følelsernes og det ubevidstes sprog:

»Tonesproget udsiger, som følelsens rene organ, kun det, som er uudsigeligt for talesproget i sig selv, og altså set ud fra vort forstandsmenneskelige standpunkt simpelthen det *uudsigelige*«.

Litteraturhenvisninger:

Bahro, Rudolf: . . .die nicht mit den Wölfen heulen. Svensk udg.: Tidens store fuga, Stockholm 1980.

Barth, Herbert, Dietrich Mack & Egon Voss (red.): Wagner. A documentary study. London 1975.

Berg, Margrethe: Et monodramatisk portræt af længslen. I: Festskrift til Arne Kjør. Århus 1973.

Bonde, Lars Ole: Kunsten og revolutionen. Studier i forholdet mellem musik og samfund hos Richard Wagner. Århus 1979.

Dahlhaus, Carl: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. Regensburg 1971.

Gregor-Dellin, Martin: Richard Wagner. München 1980.

Jacobsen, Erling: De psykiske grundprocesser. København 1968.

Mayer, Hans: Wagner. In Selbstzeugnisse und Bilddokumenten. Hamburg 1959.

Nielsen, Erik A.: Urelementets musik. I: Dansk Årbog for Musikforskning XI, 1980.

Wagner, Richard: Tannhäuser. Oversat af Adolph Hertz. 5. udg. Kbh. 1921.

Wagner, Richard: Tannhäuser. (Udg. af Dietrich Mack. – Heri bl.a. Baudelaires artikel om T. i Paris og W's »Programmatiske kommentar« til ouverturen). Frankfurt 1979.