

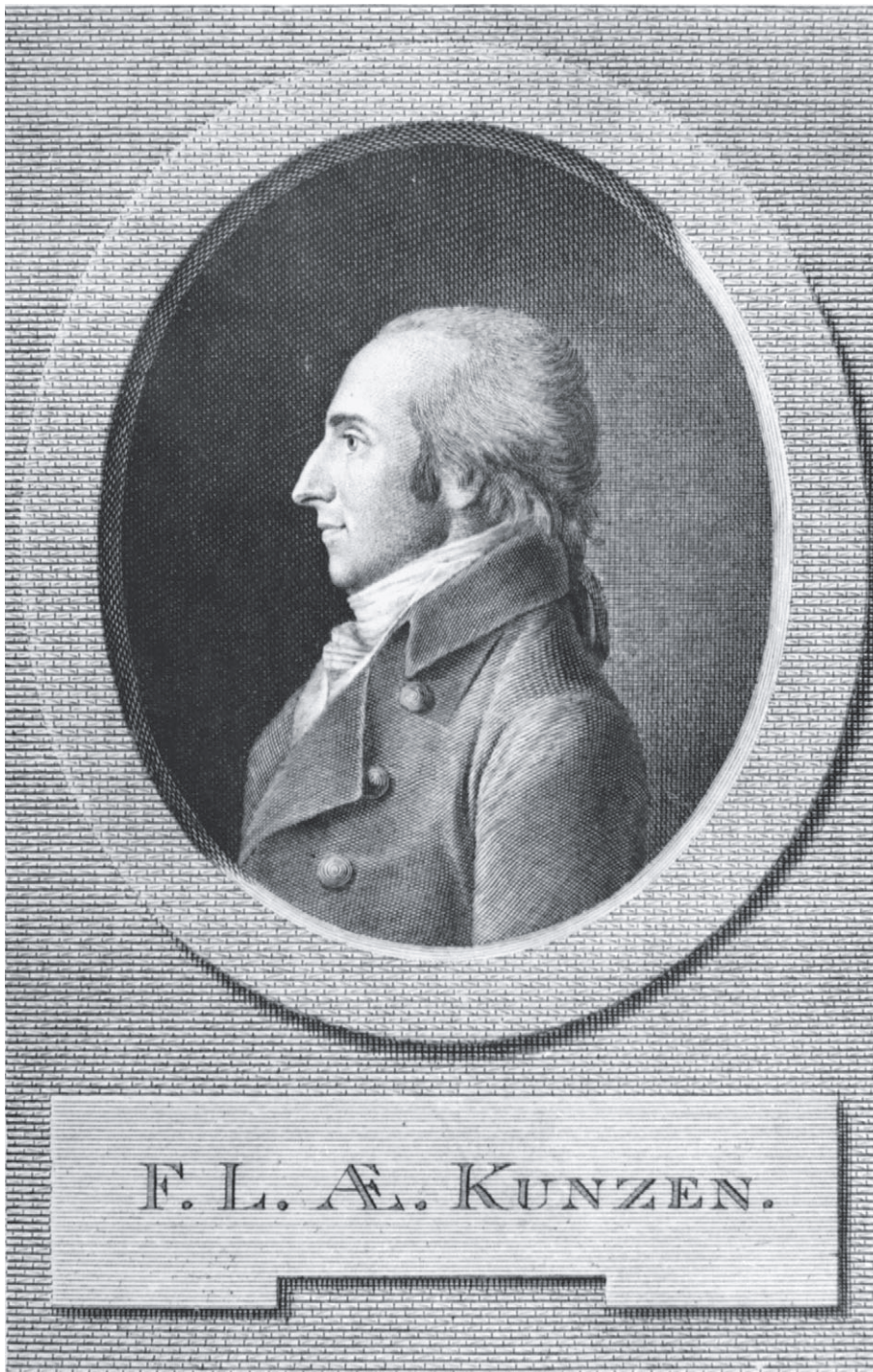
Seminar

F.L.Æ. Kunzens opera *Holger Danske* (1789) på Det Kongelige Teater

Fire indlæg fra et musikdramaturgisk seminar afholdt af institutterne for Teatervidenskab og Musikvidenskab ved Københavns Universitet og Den Kongelige Opera på Det Kongelige Teater den 28. september 2000.

Indlæg fra:

Professor Heinrich W. Schwab (Musikvidenskabeligt Institut),
lektor Ansa Lønstrup (Center for Tværæstetiske Studier, Aarhus Universitet),
lektor Stig Jarl (Teatervidenskabeligt Institut) og
stud.mag. Marie Louise Abildtrup Hansen (Musikvidenskabeligt Institut).



M. Heinrichsen del.

H. Lips sculp.

zu finden in Zürich bey H. G. Nägeli & Comp.

HEINRICH W. SCHWAB

Om genopførelsen af operaen *Holger Danske* på Det Kongelige Teater

I

Den 31. marts 1789 fandt en uropførelse sted på Det Kongelige Teater i København; ved den lejlighed trådte to unge kunstnere – befordret af den daværende hofkapelmester Johann Abraham Peter Schulz – frem for den musikalske offentlighed med deres opera *Holger Danske*. Operaen var et debutværk for den fra Korsør stammende digter Jens Baggesen og for komponisten Friedrich Ludwig Æmilius Kunzen, der var født og opvokset i hansestaden Lübeck. Målt med den begejstring, som uropførelsen udløste, og ud fra de første lovende anmeldelser i aviserne, turde man være sikker på, at en varig succes ville være dette værk beskåret. Begge de unge autorer regnede derfor med tak og almindelig anerkendelse for deres arbejde.

Men det gik dog helt anderledes: En af recensenterne fandt Almansaris' optrin "moralsk højst anstødeligt [...] Dadler man allerede Wieland med Rette, fordi han saa gerne opflammer sine Læseseres Indbildningskraft med Beskrivelsen af deslige vellystige Scener, da var det sikkert endnu mere at ønske, at Holgers Digter havde vogtet sig for at fremstille dem for vore Sanser og med de mest glødende Farver at udmale, hvad hans Forgænger kun havde anlagt." Og anmelderen tilføjede: "Heller ikke kan jeg tilbageholde min Forundring, at Skuespillenes Censor, Sædernes og Smagens nidkære Talsmand, har ladet denne Scene gaae uanmærket bort." Denne forargelse havde åbenbart succes; i nekrologen ved Kunzens død i 1817 kan man læse følgende om *Holger Danske*: "[...] en Musik, der desværre! for en enkelt Scenes Skyld er forviist fra Theatret". Kort sagt: Efter blot seks opførelser blev Baggesens og Kunzens værk trukket tilbage fra spilleplanen. Alligevel vandt operaen inden for kort tid en vis resonans hos københavnere; et udsagn, der bestyrker denne opfattelse, var, hvad professor Carl Friedrich Cramer fra Kiels Universitet iagttog ved et besøg i hovedstaden: "Mange Stykker [fra operaen] lærte man [...] straks udenad, og i Vinteren 1789 hørte man dem som Folkesange paa alle Kiøbenhavns Gader, Stræder og Vagtparader."

For at glemme sin skuffelse drog Baggesen på en dannelsesrejse til Schweiz. I Bern – således berettede han med nogen tilfredshed – kunne han lidt senere opleve, at hans *Holger* selv dér ikke var en ubekendt opera, og at de i denne by bestilte klaverudtog var udsolgt på nær et enkelt eksemplar. Kunzen, der dengang stadig måtte tjene sit brød som privat musiklærer i København, forlod få måneder senere ligeledes byen. Han gjorde det i den smertelige erkendelse, at håbet om en fast stilling i et musikerembede nu var helt uden udsigt. I København rasede en fejde, som til stadighed frembragte nye smæde- og forsvarskrifter. I Ole Feldbæks bog *Danmarks Identitetshistorie* fra 1991 udgør "Holger-

fejden" stadig væk et hovedkapitel. Uanset al strid om store operaer eller skuespil, om oplysning eller eventyr og elvertrylleri, om aristokrati versus borgerskab, om *danskhed* og *tyskhed* eller om det spørgsmål om nu Baggesen eller Johannes Ewald var landets mest fortjenstfulde poet – én ting fandt musikhistorikeren Vilhelm Carl Ravn sælsomt ved et tilbageblik: "Der var egentlig ikke Nogen", således skrev han i 1872, "som angreb Kunzens Musik."

Blandt kendere har der aldrig hersket nogen tvivl om, at Kunzens *Holger Danske* var et kompositorisk mesterstykke. Næsten enhver, der havde oplevet værket i København eller blot kendte det fra klaverudtoget, trykt med dansk eller tysk tekst, kom – som i 1792 anmelderen i Jenas *Allgemeine Literatur-Zeitung* – til denne eller en lignende slutning (i oversættelse): "Et kunstværk, der gør digter og komponist lige megen ære; begge har haft en lykkelig hånd med henblik på stykkets teatraliske virkning." Den renommerede leipziger-musikolog Hermann Kretzschmar affattede i 1919 sin dom – funderet på en bred musikhistorisk sammenligning – med disse ord (i oversættelse): "Kunzens hovedværk er hans *Holger Danske* eller *Oberon*, et vidunderligt selvstændigt arbejde af en komponist, man kunne kalde den nordiske Cherubini. Der forekommer her ideer og melodier, som dengang ikke fandtes hos andre komponister. Kunzen anvender nationale ballader, han giver *Oberon* et ledemotiv, han skriver en ouverture, der afspejler hele dramaet – som i Webers *Oberon* er her en lang, hemmelighedsfuld horntone det betydeligste træk; han er det elegiskes og den romantiske sentimentalitets mester – uden nogen form for manér, den interessanteste og ædleste blandt samtidens eventyroperaer."

Kretzschmar bemærker ikke her specielt, at (og på hvilken måde) Kunzens opera er en "gennemkomponeret" opera. Musikken tillader ikke nogen afbrydelse af det dramatiske forløb, altså heller ikke noget publikumsbifald, før de enkelte akter slutter. Dette bliver særlig tydeligt ved overgangen til Rezias store scene i første akt, hvor hendes *Holger* kommer til syne i drømme. Denne scene er helt egenartet; scenen i Rezias soveværelse opstår umiddelbart af det forudgående, som havde vi allerede at gøre med film, hvorfra man kender overblendingsteknikken. Efter B-dur akkorden på første slag, som 4. scene slutter med, klinger i bassen enkelte *b*-toner videre og former introduktionen til Rezias sang (se eksemplet på modstående side). Man må forestille sig dette nøjere endnu en gang: I overgangen mellem 4. og 5. scene i 1. akt forsvinder *Holger* og *Kerasmin* gradvist i skoven, og *Rezia* vågner lidt efter lidt af sin drøm. Kunzen skifter således på få sekunder mellem handlingssteder, der ligger tusinder af kilometer fra hinanden. – Hvordan er mon denne overgang blevet realiseret i København dengang? – Mens *Holger* tænker på en endnu ukendt brud og *Rezia* på en endnu ukendt brudgom, gør tidskunsten musik det tydeligt for os, at disse to mennesker – takket være musikkens og eventyrets underkraft – allerede er inderligt forbundne. Og at komponisten virkelig har ment det således, tydeliggør et blik i hans autografe partitur, hvor disse dele er sammenføjede.

Det var den for sine kompositionsanalyser højt værdsatte Peter Grønland, som i 1790 i en længere vurdering fremlagde denne operas fortrin og nyheder. Han kaldte *Holger Danske* "ein wahres Genieprodukt", og han beklagede sig hovedrystende over den i København indtrufne situation, at denne opera ikke blev opført mere. Og dette skete endda i disse årtier, hvor Kunzen – i 1795 kaldet til København som musikdirektør for

fa = ge sin Ven til = ba = ge til ønſt = te Hjert! til ønſt = te Hjert, til ønſt = te Hjert!
 Dyb ſtal fød = fa = ge sin Ven til ønſt = te Hjert, til ønſt = te Hjert, til ønſt = te Hjert!
 Seg. Semp.
 (De forſvinde i Skoven.)

Femte Scene.

(Prindſſen Rezia's Sovestue. Hun ligger i et Væsenbeag paa en Sofa, urolig ſlumrende.)

Adagio.
 poco cresc.
 Strab!

F.L.Æ. Kunzen: *Holger Danske*, overgang mellem 4. og 5. scene (klaverpartitur)

Det Kongelige Kapel – havde i hvert fald en smule medbestemmelse for Det Kongelige Teaters spilleplan. I København havde man stadigvæk ikke kunnet finde behag i “Grosse Oper” eller i det musikalske eventyrs genre. Selv Mozarts *Trylleflojten* mødte her – som det er kendt – af samme grunde afvisning, og den blev ikke opført i sin helhed før i 1826. På grund af det “moralsk anstødelige” blev kun 1. akt af *Holger Danske* opført koncertant ved en af Enkekassekoncerterne i 1804.

Kendsgerningerne vedrørende operaens receptionshistorie er disse: På Det Kongelige Teater faldt *Holger Danske* i en dyb Tornerosesøvn, der skulle vare mere end 150 år. Først i 1941 lykkedes det – på teaterhistorikeren Torben Kroghs initiativ – endnu engang at henlede opmærksomheden på operaen. Efter denne opførelse var man mere end forbavset over værkets musikalske kvaliteter. Musikhistorikeren og kritikeren Niels Friis påviste den inspirerede syntese af alt, hvad 1700-tallets opera havde frembragt. Han fandt *Holger Danske* “et ejendommeligt og særpræget førromantisk værk”. Operaen forekom ham at være “Mesterværket fremfor noget indenfor vor tidligste, nationale Opera-Litteratur”. Og Sven Lunn, førstebibliotekar ved Det Kongelige Bibliotek og en speciel kender af dansk musik, betragtede 1941 *Holger Danske* som “en af Juvelerne i den danske Opera-Litteratur, ja selv maalt med international Alen staar den højt”.

Til dette må man sige, at selv et mesterværk må have chancen for at præsentere sig i sin egenart. Kompositioner, der ikke bliver opført, er og bliver døde. Og *Holger Danske* faldt til stadighed tilbage i en langvarig søvn, selv efter de forskellige genopvækkelsesforsøg – 1912 i Cæciliaforeningen med en koncertant version, 1941 og 1944 på Det Kongelige Teater såvel som i 1985 i Danmarks Radio, igen koncertant – hvor næsten alle eksperter var enige om, hvilket stortartet værk den danske musikhistorie besidder med denne opera. Og de, der ud af skaren af professionelle kritikere i 1941 talte imod yderligere opførelser, tilstod også åbent hvilke grunde, der havde bevæget dem til det. Således erklærede en kritiker i *Nationaltidende*: "Desværre har den opnaaet at spærre Vejen for fire nye danske Arbejder [...], som Teatret ikke har haft Tid til at gøre færdig paa Grund af litteraturhistorisk Optagethed." – Endnu engang lå begrundelsen ikke i Kunzens musik.

Med hensyn til *Holger Danske* skete i 1995 noget afgørende. For første gang overhovedet lykkedes det med cd-indspilningen af denne opera at få et værk af Kunzen på musikmarkedet (dacapo 8.224036-37). Den første indspilning af operaen fik megen ros og blev straks udmærket med *Dansk Grammy 1997*. Og hvornår er et dansksproget musikværk nogensinde tidligere blevet nomineret til *Grammy Award 1997*, der uddeles i New York? Det er med sikkerhed udelukket, at lokalpatriotiske interesser kan have spillet ind ved denne internationale nominering. Det, der er sket, er selvfølgelig, at produktet selv har både overrasket og gjort indtryk. Amerikaneren David Johnson, musikkritiker gennem mange år, kommenterede i tidsskriftet *Fanfare* begivenheden som følger: "Another buried masterpiece comes to light and permanence [...] the innovative quality of the Danish opera is astonishing. Taken together with the symphonic treatment of its orchestra, the variety of its concerted numbers (from simple ballad to almost Meyerbeerian scenes involving multiple soloists and chorus), the quick scene changes as the music continues to play, the exciting plot – in equal parts fairy tale, love story, Turkish opera, and rescue opera – *Holger Danske* may well be the first opera of the Romantic age." Til sidst hedder det her sågar emfatisk: "If I don't include this recording in my year-end list of preferences, may my right hand forget its cunning" (*Fanfare*, sept./oct. 1996).

Den hjemlige presse reagerede ikke mindre positivt: "Holger er vågnet!", forkyndte en overskrift i *Berlingske Tidende*. Og konklusionen lød her til slut: "Heldet har ikke været med 'Holger Danske'. Men der skal også mere end held til, hvis det skal lykkes. Og bag dette musikalske resultat er et mesterligt komponeret værk dukket frem. Man kan håbe at Det Kgl. Teater tager handsken op og forløser operaen sådan som den er tænkt: scenisk" (24.1.1996). John Christiansen stillede i *JyllandsPosten* næsten det samme spørgsmål: "Hvorfor ikke opføre 'Holger Danske' på Det Kongelige Teater? Den strutter af god musik. Operaen er bedre end flere af de national-historiske operaer, som svenskerne har taget op på deres nationalopera. Det er rigtigt, at den scenisk vil være vanskeligt at håndtere med sin ofte stillestående handling, der er en mærkværdig blanding af gammeldags naturalisme og eventyr. Men det kan være en interessant opgave for en instruktør, der kan skære gennem historiens lag og føre den frem til en moderne, abstrakt og derved aktuel opførelse" (25.3.1996) Sic! Og jeg applauderer, fordi jeg er alt andet end en ensidig tilhænger af en historietro opførelsespraksis.

II

Hvad dengang var et påtrængende ønske, blev i året 2000 takket være operachef Elaine Padmores beslutning en realitet. Men ved premieren skete noget, der – dette har jeg hørt fra personale på Det Kongelige Teater – virkelig er usædvanligt: Da instruktørerne kom på scenen for at høste bifald for deres arbejde, reagerede nogle tilskuere med buhråb. Også et flertal af kritikere angreb i deres aviser først og fremmest iscenesættelsen – de kritikere, som kom med nærmere informationer om værkets handling og hovedpersoner, og som var helt opmærksomme på, at den unge danske helt Holger hos Baggesen minsandten er alt andet end en handicappet dumrian. Handlingen beretter om natur- eller eventyrvæsenerne Oberon og Titania, som søger forløsning gennem et menneskepar, der elsker hinanden så meget, at de forbliver hinanden tro i alle fristelser og i livsfare. De klare forventninger om adækvat realisation af dette blev slemt skuffet. Den kendsgerning, at værket – jævnfør Baggesens og Kunzens intentioner – udtrykkeligt er en "danseopera", ignoreres helt og aldeles, og dansemomentet er af instruktørerne Dehlholm/Flindt reduceret til latterlige bevægelsesparodier. At man tidligere har taget dette aspekt ganske anderledes alvorligt, illustreres af det faktum, at det var Harald Landier, der var ansvarlig for koreografien i 1941.

Efter sommerferien har Lars Ulrik Mortensen overtaget den musikalske ledelse. Han har i de senere år skabt sig et navn over hele Europa som cembalist og ekspert på feltet historisk opførelsespraksis. Takket være hans klaverdirektion, takket være hans improvisatoriske, højst kunstfulde indgreb i partituret, der ved hver opførelse udviklede sig og bragte nye detaljer frem, har operaen afgjort vundet i profilering. Mortensen har accentueret – og det begynder allerede ved den første horn tone – de klanglige, gestiske og "tanzartige" særheder ved Kunzens værk. Desværre bliver kløften imellem disse bestræbelser på den ene side og den Dehlholm/Flindt'ske statiske iscenesættelse herved endnu bredere; den største legitimitet er ganske klart på Mortensens side. Hvad han foretog sig ved de sidste opførelser – og dette har, således som jeg har forstået det, ikke været klart for alle tilhørere – er en sjældenhed i vore dages operahuse: et greb tilbage til en direktionspraksis, som Schulz og Kunzen udøvede den på Det Kongelige Teater omkring 1800 med direktion fra "klaveret", en foreteelse fra tiden før direktion med taktstok slog igennem. I forbindelse med netop dette beklager jeg endnu engang, at Dehlholm/Flindt ikke er til stede i dag for at fortolke deres koncept. Det ville have givet os mulighed for en diskussion vedrørende performance-begrebet, som i det konkrete tilfælde for mig i det allerhøjeste er en farverig happening med musik, men ikke nogen seriøs operarealisation. Denne iscenesættelse er et udtryk for en rabiater og ego-centrisk behandling af autorerne Baggesen og Kunzen. Den – nu som før – fornemme opgave på scenen at realisere og visualisere, hvad der udmærker såvel tekst som musik, blev her så godt som fuldstændig ignoreret. Så længe et værk som denne opera endnu ikke er erkendt i sin fulde værdi, måtte netop dette at nå frem hertil være enhver iscenesættelses fornemste opgave. Man kunne ligefrem – jeg havde nær sagt omvendt – tale om *iscenesætterens 'droit moral'*!

Også i den udenlandske fagpresse er man enig om, at den nye iscenesættelse er "insofern abermals ein missglückter Stapellauf, als die mit Regie und Bühnenbild betrauten

Konzept-Künstler Kirsten Dehlholm og Willie Flindt Kunzens romantiske Zauberooper nur zum Anlass nehmen, die eigenen bildkünstlerischen Blütenräume reifen zu lassen. Ihre von Robert Wilson und vom japanischen Nô-Theater beeinflusste, bewegungsarme Personenführung lässt nicht nur die zerstrittenen Naturwesen, [...] sondern auch das Menschenpaar Holger und Rezia, deren westöstlicher Liebesbund Oberon und Titania wieder zusammenführt, den türkischen Hofstaat und den tunesischen Sultansgarten zur Light-Show und Object-Performance erstarren. Unfreiwillige Komik und falsche Assoziationen begleiten die vom optischen Geschehen bis zur Unkenntlichkeit verformte Handlung." Denne vurdering stammer fra den sagkyndige musikkritiker Lutz Lesle fra Hamburg. Og det er virkelig svært at begrunde den københavnske "performance" med det, der står i Baggesens libretto eller i Kunzens partitur. Og endelig handler det altså først og sidst om en stadigvæk ukendt opera, som her blot giver stof til et ødelæggende eksperiment. Med henblik på de mange "Vrefremdungseffekter" foreslår Lesle i værkets interesse og som særlig beskyttelse, tillige mod Det Kongelige Teaters internationale renommé og ansvarlighed: "Wäre es da nicht besser, Instrumentalisten und Sänger nach Stockholm zu verfrachten und im historischen Theater zu Drottningholms Slott eine Inszenierung zu wagen, die Kunzens Märchen- und Zauberooper als das erscheinen lässt, was sie ist: dramaturgisch durchdachtes Musiktheater, Entrée zur großen romantischen Oper?" (*Das Orchester*, 48. årg., 2000, h. 9, s. 52f).

Tilbage til sagen. Operaen er først og fremmest, hvad titelbladet til det tyske klaverudtog understreger – *Holger Danske oder Oberon* – en *Oberon*-opera, inspireret af Christoph Martin Wielands meget berømte versepos *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht* (et romantisk heltedigt). Som *Oberon*-opera er Kunzens værk en romantisk eventyropera, opstået på en tid – nemlig revolutionsåret 1789 – , hvor "romantikken" som epoke slet ikke fandtes endnu. Og det er ikke så få historikere, som i *Holger Danske* ser den første romantiske eventyropera. Et sådant synspunkt forpligter naturligvis til en ny iscenesættelse, specielt når operaen ikke er indført som repertoirestykke, og ikke mindst på et tidspunkt, hvor cd'ens succes vakte stor nysgerrighed – også i den internationale musikverden.

I dag ser jeg det som min opgave fortrinsvis at tale om operaens særpræg, om komponistisk mangfoldighed, om enkelte nyheder og om værkets kompositoriske originalitet. I det følgende vil jeg som diskussionsgrundlag kort henvise til nogle andre udvalgte fakta vedrørende ouverturen og de første scenebilleder, om Oberons rolle og funktion, som kendetegner værkets egenart, rang og individualitet, altså forhold, der kunne blive udgangspunktet for en efterfølgende samtale. Derved sætter jeg noget i fokus, som ikke er omtalt i de forskellige anmeldelser af de store københavnske dagblade.

Allerede ouverturen er et overordentlig interessant stykke musik. Den begynder med en enkelt horn tone, dens ubestemte varighed står for naturmagi, en mystisk klang. Det er Oberons eller elverkongens tryllehorn, som har tryllekraft og kan få mennesker til at danse. Senere ser vi – eller rettere skulle vi se – hornet, når naturvæsenet Oberon – der er alt andet end et menneskeligt væsen som f.eks. Holger – optræder på scenen: "Oberon, med et Horn i en Guldkiede om Skulderen og Liliestav i Hånden", hedder det i 1789 som regianvisning. (I parentes sagt: Det er en fuldstændig absurd idé, at Oberons første optræden finder sted i et bibliotek; Oberon har mystiske kræfter; han

hersker over naturen, over storm og oceaner. Der gives ikke nogen fornuftig begrundelse for at lade ham sidde i et bibliotek, endsige, at han overhovedet kan læse bøger. I den første scene hersker efter Baggesens tekstbog – og i musikken: "Mørk Nat. Oberon sidder alene i en tungsindig Stilling, saaledes, at man kun utydelig kan skimte ham." I ensomhed og fuld af længsel kalder Oberon her på sin Titania, men den klagende hører til svar kun ekkoet fra sin egen stemme – musikalsk set en meget gribende situation. I Dehlholms version ser vi på scenen en biblioteksbetjent, stående bag Oberon. For den teatergænger, der kender teksten, er der tale om en potenseret parodi, specielt når som her Oberons svensk intonerede klage kommer tilbage som ekko i en dansk intonation.

Og for det andet: I hele Dehlholms iscenesættelse ses ingensinde et horn, til gengæld omkring to dusin "Aida-trompet-lignende instrumenter", og de selv samme personer, som efter Baggesens libretto skulle tvinges ud i en hvirvlende dans som følge af tryllehornets klang, spiller sandt for dyden selv disse instrumenter!? Den slags skiften hornet ud med en flot række fanfare-trompeter ser naturligvis godt ud, specielt for folk, der ikke kender noget til originalen og derfor ikke forstår sammenhængen. Men forvekslingen er meget uheldig: Den bespottet både værkets og instrumenternes symbolik. Oberons horn – denne i operaens begyndelse intonerede horn tone – repræsenterer eller fremkalder i Kunzens opera virkelig en første anelse af romantikkens eventyrverden. Hornet er et velkendt og højt prist symbol i de danske nationalromantiske værker, som overhovedet i romantikkens musik – man tænke for eksempel på Carl Maria von Webers *Oberon* – men det skete vel at mærke præcis 37 år senere!

Med sin ouverture har Kunzen skrevet en åbningsmusik, som afspejler hele dramaet; det var også noget nyt på dette tidspunkt. Ifølge en senere tids terminologi er den en firdelt 'programouverture'. Ikke færre end fire af Kunzens temaer spænder buen til senere scener. Ouverturen leder til slut umiddelbart over i første scene med Oberons klageråb. Er man interesseret i at arbejde med lys, projektioner eller visualiserede aktioner bag en skærm, så kunne man her udnytte den mulighed at henvise til enkelte af de scener, som så at sige bliver præfigureret i ouverturen. Dehlholm og Flindt udnytter en sådan teknologi, når Kerasmin synger den nordiske ballade om "Ridder Oller". Men også her må man stille det kritiske spørgsmål: Hvorfor i alverden er elverkongens ballade her illustreret med en "dødedans"-parade? Det er *Holger Danske* som dansk nationalopera, der første gang på denne måde fremstiller et stof, der senere spiller en stor rolle i dansk musikromantik. Sagt med andre ord: Her i Kunzens og Baggesens "store opera" begynder en traditionskæde, der spinder en tråd hen til så berømte værker som *Elverhøj* eller *Elverskud*. – Hvorfor ikke henvise til det med hjælp af illustrationer fra sagnverdenen om ridder Oluf?

Lad mig afslutte mit bidrag med en sidste hentydning til hornets betydningsfulde rolle i Kunzens opera. Operaen begyndte med en enkelt horn tone, spillet af et enkelt instrument. Hornet lyder ligeledes næsten hver gang Oberon optræder. Ved operaens afslutning træder – efter hele ensemblets jubel – horninstrumentet atter engang i forgrunden: men nu er det – efter Oberons og Titanias forløsning og genforening – to meget pointeret parallelt førte instrumenter, der har ordet. Et eventyr, en eventyropera, går til ende, som den begyndte: med en symbolsk naturklang.

Bilag: Heinrich W. Schwabs publikationer vedrørende F.L.Æ. Kunzen og dennes værk:

- *Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens.* [katalog til] *Ausstellung aus Anlaß des Jubiläums der Berufung zum Musikdirektor der Königlich dänischen Hofkapelle im Jahre 1795* (= Schriften der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek, bd. 21), Heide in Holstein 1995.
- '»Høit staaer Kunzen blandt Nutidens Sangcomponister ...« (1817). Bericht über Forschungsinitiativen zu Leben und Werk des Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817)' i *Dansk Årbog for Musikforskning* XXII (1994) s. 27-56.
- 'F.L.Æ. Kunzen. Der Hofkapellmeister und die Königliche Bibliothek' i *Fund og Forskning* 34 (1995), s. 159-178.
- '»Ein Kunstwerk, das dem Dichter und Componisten gleich viel Ehre macht«. Anmerkung zu der Oper Holger Danske' [= booklet-tekst til] *F.L.Æ. Kunzen: Holger Danske*, cd-Marco Polo/dacapo 8.224036-37 (1995).
- 'Holger Danske – Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789' i Heinrich Detering (udg.): *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften* (= Grenzgänge. Studien zur skandinavisch-deutschen Literaturgeschichte, bd.1), Göttingen 1996, s. 96-114.
- '»Das kleine Chor hinter der Bühne«. Zu F.L.Æ. Kunzens Oberon-Oper *Holger Danske* (1789)' i A. Beer, K. Pfarr og W. Ruf (udg.): *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 37), Tutzing 1997 bd. II, s. 1261-1272.
- '»Das Kunzensche Halleluja – ein herrliches Stück, voll Feuer, Erhabenheit und mildem Reiz«' [= booklet-tekst til] *F.L.Æ. Kunzen: The Hallelujah of Creation*, cd-Marco Polo/dacapo 8.224070 (1997/98).
- '» ... unendlich Genie hat doch der Knabe«. Zu F.L.Æ. Kunzens Sinfonie für den Kopenhagener Königsclub (1787)' i Helmut Loos (udg.): *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995* (= Deutsche Musik im Osten, bd. 10), Sankt Augustin 1997, s. 1-17; [erweiterter Nachdruck], i Michael Kube (udg.): *Allan Petterson Jahrbuch 1997. Beiträge zur skandinavischen Sinfonik*, Hamburg 1998, s. 9-28.
- 'Zur "Idee, ein Chaos in Musik zu setzen". Ästhetische Auseinandersetzungen im Gefolge der ersten Aufführung von Joseph Haydns *Schöpfung* in Kopenhagen (1801)' i Chr.-H. Mahling og R. Seiberts (udg.): *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag (30. Dezember 1996)*, Tutzing 1997, s. 426-445.
- '»... om Teatret vilde beholde Holger Danske på Repertoiret«. Bemærkninger til førsteopførelsen af F.L.Æ. Kunzens opera i Århus' i [programhæfte] *Holger Danske 1998. Dansk opera fra 1789 af F.L.Æ. Kunzen opført af Det Jyske Musikkonservatorium*, [Århus 1998], s. 11-14.
- '»Einige Producte meiner kielschen Muse«. Anmerkungen zu einem undatierten Brief von F.L.Æ. Kunzen' i Th. Holme Hansen, B. Marschner og C.Chr. Møller (udg.): *Festschrift til Finn Mathiassen*, Århus 1998, s. 73-87.
- 'Der Hofkapellmeister Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Zum Konflikt von Amt und Werk' i Ch. Kaden og V. Kalisch (udg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz, 22.-25. August 1996* (= Musik-Kultur, bd. 8), Essen 1999, s. 33-53.
- '»Det er og bliver dog altid Kunstens Triumf«. Anmærkninger til "Skabningens Halleluja" af F.L.Æ. Kunzen' i Bo Holten (udg.): *Dansk Musik i Tusind År* (= Programbog Musica Ficta '99), København 1999, s. 58-61.

ANSA LØNSTRUP

Opera med andre øjne

Holger Danske og performanceæstetik

In fact, opera corresponds to a great extent to the museum, even in the sense of the latter's positive function, which is to help something threatened by muteness to survive. Taken together, what happens on the operatic stage is usually like a museum of bygone images and gestures, to which a retrospective need clings.

(Th. Adorno i 'Bürgerliche Opera', 1955/59, her citeret fra *Opera Through Other Eyes*, ed. David J. Levin)

Det er en stor begivenhed, når en dansk opera bliver nyiscenesat og genopført på den danske nationalscene, sådan som F.L.Æ. Kunzens opera *Holger Danske* fra 1789 just er blevet det. Og det er spændende, når en nyopsætning udløser så meget anmelderrabalter, som *Hotel Pro Formas* version har gjort det. En sådan stor begivenhed forpligter – ikke blot iscenesættere, musikere og sangere, men i lige så høj grad tilhørere og kritikere. Jeg tillader mig herved at optræde i en dobbeltrolle som opmærksom (reflekterende) tilhører og som alternativ kritiker.

Jeg overværede opførelsen den 30.5.2000 efter at have læst en positiv anmeldelse i dagbladet *Information* og en rasende udgyldelse i *Weekendavisen*. Jeg kendte ikke operaen på forhånd, men har siden stiftet yderligere bekendtskab med den via cd-indspilningen fra 1995 samt ved genopførelsen (med en anden dirigent) den 27.9.2000. Mit umiddelbare indtryk under den første af de to forestillinger var en let forundring over en ikke ophidsende, men dog sine steder behagelig musik samt et spøjst og 'håbløst' plot. Eftersom jeg kender *Hotel Pro Forma* og dets æstetik fra deres egne tidligere forestillinger, kunne jeg uden problemer nyde forestillingens visuelle side og på den måde stille og roligt lade mig føre ind i *Holger Danskes* besynderligt altmodische, men dog fortryllende univers.

Det skete dog ikke uden en vis distance og trækken på smilebåndet, ja jeg vil endog indrømme, at jeg faktisk undertiden morede mig ganske let. "Det var vel ufrivilligt", kunne onde kritikerstemmer sikkert replicere. Jeg er imidlertid overbevist om, at humoren var tilsigtet, måske endda helt tilbage i 1789.

Jeg vil forsøge at udrede, hvordan og i kraft af hvad denne opsætning opererer. Hvis man tør gøre noget nyt og anderledes med en halvgammel genre som operaen, så kan man faktisk åbne et værk, selv for en tilhører, der i løbet af det 20. århundrede er blevet opflasket med film- og medieæstetik som den dominerende i alle audiovisuelle fortælle-genrer, operaen inklusive. Adorno har ret, når han i ovennævnte, citerede artikel et andet sted konstaterer, at filmen i det 20. århundrede overtog og udspillede operaens vigtigste rolle som fortryllesens, forblændelsens og forførelsens *Gesamtkunststart*. Det betød en

derpå følgende lang krise for operaen som genre i størstedelen af det 20. århundrede, også fordi operaiscenesætterne ideligen har forsøgt at gøre opera til film. Her tænker jeg på den bevægelses-naturalisme, som i narrationens tjeneste beforder 'realisme', dvs. 'kig ind i virkeligheden', emotionel psykologisme og indlevelsæstetik – alt det som stadig dominerer såvel opera som klassisk Hollywoodfilm den dag i dag.

Hvad gør da *Hotel Pro Forma*, og hvordan åbner det dette værk for tilhøreren? Nu er det jo ikke nogen hemmelighed, at *Hotel Pro Forma* er inspireret af det japanske Noh-teater, af minimalisme og af eksperimenter med ny (medie)teknologi. Ligesom i øvrigt den amerikanske instruktør m.m. Robert Wilson, hvis arbejder tydeligvis er en del af *Pro Formas* æstetiske tankegods. Derfor er det heller ikke uvæsentligt for min oplevelse af denne *Holger Danske*, at jeg har set to af Robert Wilsons operaopsætninger: hans opsætning af Mozarts *Tryllefløjten* på Bastilleoperaen i Paris i 1991 og hans opsætning af Wagners *Parsifal* i Hamborg, vistnok året efter. Wilson lader sangerne ikke-agere. Han minimerer, 'renser' og stiliserer deres bevægelser, og han gør de minimale bevægelser og positioner repetitive, så at de bliver betydnings(op)ladede i stedet for dramatisk eller narrativt-dynamisk realismebefordrende. Sammen med en stærkt stiliseret scenografi og ditto kostumer etableres der et bogstaveligt scenebillede, hvori sangerne indgår som komponenter, næsten på lige fod med de øvrige rekvisitter. Det hele er således visuelt *stylet* i overensstemmelse med det koncept og den æstetik, som værket tænkes og iscenesættes med.

Dette får konsekvenser for det musikalsk-lydlige niveau. På grund af denne visuelle rensning for rastløs eller unødvendig billed-'støj' bliver der bedre rum for og koncentration om det lydligt-musikalske – for såvel udøvere som tilhørere. I denne opsætning af *Holger Danske* har *Hotel Pro Forma* valgt at udstille frem for at fremstille den orientalisme, som ligger lige for og til overmål i operaens tekstlige forlæg. En udstilling rummer – som i museet – såvel den sanselige fortryllelse som den oplyste refleksion og dermed også såvel indlevelse som distance. Et sådant æstetisk dobbeltgreb kan samtidig rumme de gamle dichotomier øst-vest, mytologi-oplysning, krop-ånd, natur-kultur, kvinde-mand. Grebet praktiseres her i en oversanselig metafysik, hjulpet på vej af særdeles sanselige og tydelige illusions- og fortryllemaskiner med og uden lyd, gamle og nye som på en gang virker og udstilles (afsløres): den gamle drejescene, den blinkende lysekroner i salen (over/under åndernes kor), avancerede laser- og 'scroller'-lys projektioner på hhv. for- og bagtæppe, skyggespil m.m. Og ved hjælp af forskellig etnografica som vildt dyr i bur, 'araber', palmer og anden orientalsk ornamentik som liljen og søjlen.

Hvordan hænger en opera sammen, hvordan skabes der 'mening', når virkemidlerne på samme tid udstilles og virker, dekonstrueres og fortryller? Jo, ligesom i det virkelige liv, der heller ikke i sig selv hænger dramaturgisk sammen eller har dramatisk meningsfuld fremdrift, så må vi tilhørere selv tage på os at få operaen til at hænge sammen. For det ligger ikke i hverken Kunzens eller Baggesens forlæg, og iscensættelsen her vil ikke gøre det for os. Den vil højst fremvise den mytologi, som også denne opera er gjort af. Men den gør det med den ynde og sensualitet, som vistnok karakteriserer Orienten. Det er meningsfuldt, så derfor lod jeg mig betage, og derfor havde jeg ingen problemer med at 'forstå' eller acceptere den, dvs. tilskrive den betydning og mening.

Om værkbegrebet, historicitet og genrehistorie

Perhaps one day opera will die, like everything else that has been over the cause of time. Opera has not always existed; it was born at a precise moment in the history of the west, on the uncertain frontier between the end of the Renaissance and the beginning of the Baroque. Let us recognize, however, that it will have lived to sing its own death superbly in the death that is always begun again, the death of its enchantresses.

(Jean Starobinski i 'Opera and Enchantresses', *Opera Through Other Eyes*, s. 23)

Man kan vælge at fokusere på og forarges over denne opsætnings mangel på respekt for det historiske værks 'hellighed', dvs. have den opfattelse, at værket fra komponistens og librettistens hånd er færdigindkodet, og at det derefter er enhver opsætnings opgave at dechiffrere eller afkode det 'lukkede' værk i overensstemmelse med dets iboende intentioner. Denne opfattelse er funderet i en videnskab, som mener at operaværkets skriftlige værensform – noderne og teksten – er værket og rummer en universel nøgle til værkets realisering. Den vil derfor om enhver opførelse sige, at den skal visualisere det der står i noderne (Heinrich Schwab), og at der må være en grænse for, hvor langt man må gå med gamle værker.

Man kan modsat have den opfattelse, at alle (historiske) værker hver gang de realiseres er åbne for fortolkning, og at det historiske eller historiciteten ikke ligger i at reproducere det intentionelt 'historisk korrekte', men i at medtænke og gentænke såvel den historiske som den aktuelle kontekst for værket. Under alle omstændigheder er det måske en god idé at medreflektere de radikale skift eller forandringer, som historisk er indlejret i en genre som operaen. I de historiske forandringer af operagenren ligger der oftest en diskussion af spørgsmålet om opera og repræsentation – dvs. hvad operaen repræsenterer, betyder eller henviser til.

Den tidlige opera fra o. 1600 – sådan som vi kender den eksempelvis fra Peris og Monteverdis hånd – er funderet i *retorikken* og forsøger at rekonstruere den græske tragedie, sådan som man på det tidspunkt forestillede sig denne, dvs. som en retorisk kunst, hvori sprog og musik endnu var en enhed. Den tidlige opera havde således den klassiske mytologi som tema samtidig med at dens mening var 'fortryllelse og illusion' – i samklang med datidens *trompe l'oeil* arkitektur og scenografi. I Harmoncourts Zürich-opsætning fra 1990 af Monteverdis *L'Orfeo* (tilgængelig på video) kan man opleve et spændende forsøg på en 'historisk', stiliseret og ikke-naturalistisk realisering.

Med Glucks *reformopera*, f.eks. *Orfeo ed Eurydice* (1762) sker der en udligning mellem arie og recitativ, hvilket kan ses som et svar på oplysningstidens og konkret Rousseaus krav om indskrivning af de sociale og civile værdier i operagenren, som dog stadig har den klassiske mytologi som tema. Samtidens reaktion på denne opera kom til udtryk i en heftig diskussion af arien 'Que faro senza Euredice' og spørgsmålet om hvorvidt 'plaisir' eller 'juissance' var effekten og formålet med den. Det at død og sorg (over det endelige tab af Eurydice) bliver til musikalsk skønhed i arien, opfattedes af de recitativ-orienterede 'moderatister' som at der ikke var nogen musikalsk *plaisir*, dvs. behag eller fornøjelse i "disse erfaringer med emotionelt postyr" (Poizat, s. 6.). Encyklopædisterne

(herunder Diderot) fandt derimod, at arien var den privilegerede kilde til den eftertragtede bevægelse eller *juissance*, forstået som hengivelse til passionerne.

Med Mozarts *nummeropera* fra 1780'erne indarbejdes en klassisk afbalancering af det episke recitativ, præget af narrativ fremdrift, og så den poetiske arie som rammen for emotionel udfoldelse. Samtidig inddrages nu almindelige mennesker (adel og borger) og deres liv og historier som tema for operaen. Herfra er der ikke langt til naturalismen og realismen som konvention for de kommende århundreders iscenesættelser af såvel Mozarts som mange andre operaer.

Wagners opgør med operagenren i 1870'erne, hans *musikdrama* som oftest bruger nordisk mytologi som stof, definerede han selv som et *Gesamtkunstwerk*, hvori det scenisk-visuelle skal tjene dramaet i musikken (den uendelige orkestermelodi), men hvor alle medier eller deludtryk (tekst, musik, scenografi) er ligeværdige. Denne æstetik skal for lytteren etablere en sanselig gennemlevelse af det ubevidste, og heri foregriber Wagner i høj grad 1900-tallets teknologiserede *Gesamtkunstwerk*: filmen.

Hvis man lidt flot placerer *Hotel Pro Forma* (og Robert Wilson) i denne historiske kæde af genrebearbejdere, kunne man kalde deres version for *billedopera* eller operaudstilling. Det er meget tydeligt i forestillingen *Operation: Orfeo* (1993), hvori scenografien består af en kæmpestor, billedramme-indrammet trappe, hvorpå de minimalt agerende sangere er distribueret. De forskellige udtryk – billede, tekst, musik/lyd – fremstår som en ikke-symbolsk, 'kurateret' eller udstillet konstruktion, en sideordnet montage af deludtrykkene, som ikke skal symbolisere noget andet end sig selv. Her er ingen intentionalitet – ikke noget udsagn, men til gengæld *udsigelse* eller 'måden hvorpå'. Det er derfor ikke realisme, men snarere *det reelles* æstetik, dvs. brug af æstetiske 'virkeligheder' som virkemidler.

Disse træk findes, omend ikke rendyrket også i denne *Holger Danske*, hvor *Hotel Pro Forma* som tidligere nævnt bruger det gamle teaterum og dets virkelige (reelt eksisterende) teknologier: drejescenen, lysekronen, fortæppet m.m. Ligeledes bruges de helt moderne (lys)teknologier, hvis visuelle 'overskrivninger' på for- og bagtæppe anskueliggør spændingen mellem den historiske og den aktuelle mediekontekstuelle virkelighed. Endelig bliver de historiske myter og etnografica brugt og fremvist i en slags sideordnet montage, som ikke skal forstås symbolsk, men bogstaveligt. Hertil har *Hotel Pro Forma* så også valgt at supplere selve forestillingen med et encyklopædisk program, hvorfra man som tilskuer har mulighed for – før og efter – at studere og reflektere over operaens historier, myter og figurer. Også herved understreges operaens *præsentation* frem for spørgsmålet om hvad operaens mulige *repræsentation* kunne være.

Hvis jeg til slut skal komme med et bud på, hvad denne opsætning af Kunzens opera egentlig er ude på, så vil det være, at den vil genskabe netop den fortryllelse og illusion, som operagenren engang blev født med, men som historisk er blevet snigløbet eller overhalet af den teknologiserede *Gesamtkunstwerk*: filmen. For at genfortrylle mødet med opera må der arbejdes med og peges direkte på sanserne, sådan som det tematiseres i myten om Orfeus – operagenrens 'Ursprung'. Og der må fokuseres på genren

som forskellig fra eksempelvis filmgenren, det vil sige at det visuelle ikke skal gå restløst op i realismens diegese, men at det skal få os til at åbne såvel øjne som ører i forbavselse og fryd.

Samtidig hermed vil opsætningen imidlertid også indsætte en form for refleksion, jf. det encyclopædiske program, hvormed vi sættes i stand til at gentænke genren og operaen som historisk konstruktion. Fortryllelse og refleksion samtidigt er en uvant og vanskelig cocktail, men jeg mener, at denne *Holger Danske*-opsætning lykkes ganske godt med det – på trods af modstand fra operakonventionens aktører og agenter. Jeg opfatter den som et bidrag til den stadige historiske bearbejdning af en genre, hvis berettigelse ikke er at være en stivnet konvention eller støvet museumsgenstand, men en levende kunstart, der bruges og forandres.

Rundt omkring i den mere alternative ende af den hjemlige musikdramatiske scene har *Hotel Pro Forma* allerede sat sine tydelige spor. Lur mig om ikke også Det kgl. Teater snart vil lade sig inspirere igen – forhåbentlig mere helhjertet og formodentlig med den rigtig store kanon Robert Wilson som operatør.

Litteratur

- Christoffersen, Erik Exe: *Hotel Pro Forma*, Forlaget Klim, Århus 1998.
- Levin, David J. (udg.): *Opera Through Other Eyes*, Stanford Univ. Press, California 1993.
- Lønstrup, Ansa: 'Breaking the Words. Om stemmen mellem musik, sprog og visualitet' i Morten Kyndrup og Carsten Madsen (udg.): *Æstetisk Teori? Æstetikstudier VII*, Aarhus Univ. Press, Århus 2000.
- Poizat, Michel: *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*. Cornell Univ. Press 1992.

STIG JARL

opera – performance – teater ... og forventninger

Da jeg gik i gymnasiet for mere end 30 år siden, kom jeg meget til opera på Det Kongelige Teater. Sad oppe på galleriet og nød musikken. På den afstand var det ikke altid til at få så megen fornemmelse for, hvad der foregik på scenen, men når det en enkelt gang blev til en billet med lidt bedre udsyn, var det alligevel en oplevelse med blandede følelser. Det var da stort og flot, men også med en mærkbar skuffelse over skuespilpræstationer og iscenesættelse. Som mannequindukker blev sangerne nærmest placeret ét sted – så sang de – hvorefter de vraltede af sted til en anden placering – stillede sig i positur, og så kom næste arie. Der var måske en Ib Hansen eller en Lone Koppel som var udmærkede aktører, men som oftest kneb det gevaldigt.

Der var intet af den naturlighed, som jeg kendte fra skuespilkunsten på teatret. Der manglede en realisme/naturalisme – en psykologiserende skuespillerstil baseret på en høj grad af indlevelse i rollen. For jeg var et barn, der gennem Leif Panduros tv-dramatik og oplevelser på det levende teater var opdraget til, at skuespilkunst skulle ligne virkeligheden.

På operaen var det dog til at leve med – der var jo musikken – og det var storslået med dekorationer og kor af et format som teatret sjældent kunne leve op til. Og som nævnt sad jeg for det meste oppe på galleriet.

At teatret skulle være naturligt og opera unaturligt er i begge tilfælde levn af fortidige konventioner. Meget forenklet kan man sige, at det etablerede mainstream-teater i slutningen af 1960'erne ikke var kommet meget længere end til den realistiske/naturalistiske spillestil, som stammede fra slutningen af 1800-tallet. Også selv om der havde været en Bertolt Brecht og deraf følgende diskussion af *Verfremdung* og episk teater. I praksis havde det ikke betydet alverden for spillestilen.

På operaen – igen meget forenklet, der var heldigvis undtagelser – var man i Danmark kun sjældent nået så langt som til overhovedet at prioritere en iscenesættelse og interessere sig for sangernes skuespilpræstationer.

Uden for mainstream havde avantgarde-bevægelser gennem hele det tyvende århundrede kæmpet for fornyelse i et oprør mod kunstinstitutionen med afvisning af enhver form for normativitet. På teatret drejede det sig i høj grad om opgøret med naturalismen. Teatret krævede sin ret til at være teater – hvilket jo netop er det modsatte af at være naturlig.

En sådan scenekunstens avantgarde-historie vil typisk begynde med Alfred Jarry og hans *Ubu Roi* i 1896. Gå over futurister – italienske såvel som russiske – samt konstruktivister og derfra videre omkring dadaister og surrealister for at nå til *Bauhaus* i Tyskland og så på baggrund af nazismen i Europa rette blikket mod USA, hvortil flere *Bauhaus*-medlemmer emigrerede. Denne teaterhistorie i første del af det tyvende århundrede er i høj grad præget af andre end teatrets folk. Især dominerer billedkunstnere, men der er også komponister og digtere. Sådan skal det fortsætte.

Flere af *Bauhaus*-folkene endte på Black Mountain College i North Carolina, hvor man i slutningen af 40'erne og begyndelsen af 50'erne med bl.a. komponisten John Cage og danseren Merce Cunningham eksperimenterede med nye former for scenekunst.

I midten af 50'erne underviste Cage på New School for Social Research og blandt hans elever var flere af de kunstnere, som fra slutningen af 50'erne og frem skaber de første *happenings* i New York. En kunstform, hvis navn er taget direkte fra en bestemt banebrydende forestilling – eller hændelse om man vil – Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* fra 1959, som netop ikke blev opført i et teater, men i et galleri. I de følgende år tog flere og flere billedkunstnere scenens virkemidler i brug.

Den svensk-amerikanske billedkunstner Claes Oldenburgs forklaring på happening-formens opståen ligger i forlængelse heraf: "Stage = place where I paint. It should have been made clear that Happenings came about when painters and sculptors crossed into Theatre taking with them their way of looking and doing things."¹

Mens udviklingen i USA næsten udelukkende var koncentreret omkring New York, voksede der avantgarde-bevægelser frem i en lang række europæiske storbyer.

Fra begyndelsen af 60'erne fulgte kunstfænomenet *Fluxus* i John Cage og happening-folkens fodspor. 'Ikke-bevægelsen' *Fluxus* interesserer sig for tilfældet, iscenesættelse af hverdagshændelser foran publikum – og udvider kunstbegrebet ved at gøre dagligdagen til kunst. *Fluxus* afviser, at kunsten skal kunne gøres til genstand for spekulation og handel. Præcis som allerede Duchamp med sine *ready mades* – masseproducerede produkter som f.eks. den berømte pissekumme fra tiden omkring Første Verdenskrig – søgte at nedbryde kunstværket og opløse kunstinstitutionen.

Vi kan fortsætte denne historie op gennem 70'erne, 80'erne og 90'erne, men det bliver sværere og mere uoverskueligt, for selv om billedet af disse aktiviteter allerede har været mangfoldigt og udtryksformerne forskelligartede, så eksploderer aktiviteterne i omfang og opfindsomhed omkring 1980.

Det er faktisk først på dette tidspunkt – i slutningen af 70'erne/begyndelsen af 80'erne – at begrebet *performance* anvendes i Europa som betegnelse for en genre. Ser vi f.eks. på omtalen af de forestillinger, der blev præsenteret på Fools-festivalerne i København omkring 1980, optræder ordet *performance* endnu ikke som genremæssigt begreb.

I USA var forskere – bl.a. Richard Schechner, der var tilknyttet det væsentlige tidsskrift *The Drama Review* – allerede i begyndelsen af 1970'erne begyndt at udarbejde teorier om forestillinger i bred forstand (*performance theory*) og anvende *performance*-begrebet antropologisk/sociologisk i et forsøg på at omfatte et bredt favnende spekter

1 Henri, Adrien: *Environments and happenings*. Thames and Hudson, London 1974, s. 86.

af handlingsforløb: både ritualer, dramatiske optrin, lege, spil, sport mv.² Men der går som nævnt yderligere små ti år før performance – og *performance art*, som udtrykket i første omgang hedder i USA – bruges til at indkredse en særlig kunstnerisk genre. I 1979 kommer RoseLee Goldberg med første udgave af sin stadig grundlæggende bog om *Performance Art* og med den opfattes nu det meste af det 20. århundredes avantgarde scenekunst som performance.³

Generaliseringer er farlige, men oftest både nødvendige og praktiske, og et par hovedlinjer kan man nok fornemme i den ellers kaotiske udvikling på området. Én hovedlinje tager udgangspunkt i kunstneren som enkeltindivid. Nogle arbejder med materiale og hændelser fra dagligdagen – andre med en mere ekstrem omgang med sin egen krop, muligvis som et led i en selvbiografisk undersøgelse eller udforskning. Men det er altid kunstneren selv, der er omdrejningspunkt og aktør. I denne kategori vil vi placere en Joseph Beuys, kunstnerparret Gilbert and George med deres levende skulpturer, men også Laurie Anderson og hendes musikalsk-selvbiografiske refleksioner samt naturligvis den tilsyneladende stadigt voksende skare af body artists fra Chris Burden, der lod publikum skyde på sig, Marina Abramovich, der overlod sin skæbne til publikum, som måtte gøre ved hende, hvad de lystede – samt ikke mindst Ron Athey og Franko B, der lader blodet flyde i deres performances.

En anden hovedlinje er mere visuelt orienteret. Her finder vi f.eks. en kunstner som Robert Wilson, der allerede i begyndelsen af 70'erne markerede sig med store forestillinger (der jo ikke blev kaldt *performances* på den tid). På Det Ny Teater gæstespillede hans ensemble i 1973 med *Joseph Stalins Liv og Tid*. Store dele af publikum udvandrede i løbet af den 12 timer lange forestilling – det var for provokerende langsomt. Men for én blandt publikum var der tale om en åbenbaring: tekstilkunstneren Kirsten Dehlholm, som stadig anser Robert Wilson som sin om ikke åndelige, så kunstneriske fader. Senere har Robert Wilson gjort sig gældende som iscenesætter af klassikere – bl.a. en lang række operaer – og er netop aktuell i København med sin version af Büchners *Woyzeck* på Betty Nansen Teatret (vinteren 2000/2001).

Kirsten Dehlholm og først Billedstofteatrets, senere *Hotel Pro Formas* forestillinger hører langt hen til denne "visuelt orienterede" kategori. Men selv om det ikke er usandsynligt at finde dem gæsteoptrædende inden for teaterinstitutionens rammer, så tages der hver gang konkret stilling til udgangspunktet. Rummet er ikke tilfældigt.

Andre linjer kunne tilføjes: medie-, teknologi- og interaktivitetsorienterede forestillinger, lige som det er klart at sådanne kategoriseringer netop er kunstige konstruktioner. Men nogle karakteristiske fællestræk gør sig gældende:

Det drejer sig om fraværet af fiktion, af historie. I lighed med teatret er der tale om en iscenesættelse, men i performance er det ikke historien, men rummet og tiden, der iscenesættes. Rum i bred betydning. Fra små gallerier over trappeskakter til store pladser.

2 Schechner, Richard: *Performance Theory*. Routledge. New York 1988 (opr. udgivet som *Essays on Performance Theory 1970-76, 1977*).

3 Senere udvidet udgave: Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. Harry N. Abrams. New York 1988.

Personer iscenesættes som elementer i disse rum. Som funktioner, der ikke skal give udtryk for følelser. De er der, fordi de kan noget: Sangere kan synge. Bueskytter skyde pile, dværge være dværge. Her er ingen identifikation eller indlevelse. Ingen fortolkning af en karakter. Kroppe som materiale og som form. Som kan formes – til billeder, tableauer, gives bevægelse af forskellig hastighed.

I teatret er vi vant til at forestillingen er båret af handlingen. Måske kan den være svært gennemskuelig som i absurd teater, men den er der. Hjulpet på vej af skuespillere som repræsenterer forskellige roller.

I performance er handlingen om ikke fraværende, så i hvert fald ikke båret af en kontrakt eller aftale mellem scene og sal om en bestemt fiktion. Publikum er vidne til hændelser som måske kan have karakter af ritualer – dvs. gentagne symbolske handlinger. Som tager et vist mål af tid. Som udløser, forbruger, en vis mængde energi. Hændelser eller elementer fra virkeligheden, der er organiseret på en ikke umiddelbart gennemskuelig måde, men oftest efter et nøje gennemtænkt princip.

Handling defineret som hændelser, der finder sted i tid og rum. Men der er naturligvis en grænse mellem det, der foregår på scenen – hvor den nu må befinde sig: galleri, museum, en offentlig plads eller en skov eller på teatret – og så publikum. Denne grænse – kunstværkets indramning – er interessant og er ofte genstand for speciel fokus.

Hvor er performance på vej hen?

Performancekunstneren (selvom jeg ikke er sikker på, at han vil synes om den titel) Thomas Hejlesen, der er leder af gruppen *van Haiduk*, ser performance som en om ikke uddøende genre, så et uddøende begreb. Han spurgte sig selv: hvad er forskellen på performance og på det traditionelle teater. Og svarede at forskellen bliver mindre og mindre, at situationen i dag er den, at performancekunstneren står og banker på det etablerede teaters dør. "Vi vil ind i de store sale. Vi vil hjem." Fordi genrene bliver blandede, mister en række ord, som har dækket bestemte kunstområder – performance, installation, teater, dans osv. –, deres betydning. Alle hugger fra alle. Udtrykkene blandes. Der vil blot være tale om vægtninger – for nogle i retning af skuespilleren og den psykologiserende personinstruktion – for andre billedkunsten med opfattelsen af menneskefiguren som objekt eller skulptur.⁴

For sjov annoncerede jeg på et tidspunkt, at mit bidrag til *Holger Danske*-seminaret nok skulle hedde 'Da Fanden blev gammel, gik han i kloster. Når performancekunstnere bliver gamle, laver de opera.' Men det holder ikke. I hvert fald ikke i Kirsten Dehllholms tilfælde. Jeg tror ikke, at hun vil "hjem til teatret" – tværtimod er hun vel netop en af de mest søgende og udforskende kunstnere vi har herhjemme, som arbejder med og ikke sjældent blander forskellige medier og genrer. Det betyder til gengæld, at det bliver sværere og sværere at holde fast i begrebernes betydning.

4 Thomas Hejlesen i et interview med Me Lund og Torben Weirup i *Berlingske Tidende*, optrykt i (red. Elung-Jensen, Peter et al): *SAN SE LIG HED – performanceteater i DK*. Forlaget Undertekst, Randers 1997, s. 53 f.

Med Kirsten Dehlholm og Willie Flints opsætning af *Holger Danske* har performance-teknikker sneget sig ind på operaen på Kgs. Nytorv. Ikke ren performance, men i en form man kan kalde performanceteater. "Hvorvidt det er performance, performancekunst eller performanceteater, er et spørgsmål om økonomi og overbevisning", skrev Kirsten Dehlholm i en artikel, der har en del år på bagen.⁵

Her siger hun, at performance altid har kunstneren selv som udøver og at performance er den mindst lukrative af alle kunstarter, hvorfor den stort set udelukkende udføres af kunstnere i deres unge kunstnerår.

Heroverfor står performanceteater, som er "den *kommercielle* videreførelse af fænomenet, en formalisering gjort velegnet til at indgå i kultursamfundets behov for fornyelse af traditionen, behov for såkaldt alternativ kunst og teater. Her optræder performancekunstneren i højere grad som instruktør, som iscenesætter af virkeligheder, personer og elementer, der er valgt til stykket. Et stykke, et værk, der kan gentages eller genop-sættes, skønt der ofte kræves bestemte slags lokaliteter, andre end teatrets huse."⁶

Om vi hermed har placeret *Holger Danske*-opsætningen som performanceteater eller blot som en operaopsætning med performanceelementer skal jeg lade være usagt – det bliver også let et skænderi om ord – men hvad enten den er det ene eller det andet, så passer de omtalte karakteristika glimrende. I *Holger Danske*-opsætningen har vi netop at gøre med "personer, der ikke fortolker en psykologisk defineret rolle, men optræder som billedskabende figurer, på samme tid sig selv og repræsentanter for noget andet". Kirsten Dehlholm fortsætter: "Dette andet skabes af tilskuerens egne associationer. Personerne indgår på lige fod med andre elementer som scenografi, lys, objekter, tekst, musik, video, rum. Nutidens performanceteater lader de elementer indgå uden at skulle opnå umiddelbar forståelse. Oplevelsen, analysen, forståelsen fremkommer snarere gennem modsætningerne og de vilkårlige sammenstød der sker, når de rendyrkede elementer indgår i komplekse helheder. Stiliseringen, formaliseringen af virkeligheden er del af performanceteatrets æstetiske virkelighed."⁷

I min indledning nævnte jeg, at det for 30 år siden generede mig, at skuespilpræstationerne ved opera sjældent var nuancerede. I dag oplever jeg, at operaen på det skuespil-mæssige område generelt har nærmet sig en naturalistisk/realistisk scenekonvention; men når der så – som det er tilfældet i *Holger Danske*-opsætningen – bevidst brydes med denne spillestil og ageres som i en tegneserie, hvor sangerne ikke viser følelser, men alene har funktioner, så er det en for voldsom kost for i hvert fald en del af publikum. Bl.a. denne læserbrevsskribent i operatidsskriftet *Ascolta*:

Det jeg blev så ovenud rasende over, at det endnu ikke, efter fire dage, er klinget bare nogenlunde af, var, at enhver tilnærmelse til drama – i betydningen, kropsligt at give udtryk for sine følelser, det være sig i musikken eller handlingen –

5 Dehlholm, Kirsten: 'Om performance som begreb'. Den tidligste udgave af artiklen, jeg kender, er trykt i *Nyt fra Center fra Kulturforskning* nr. 36/1992. Endvidere optrykt både i (red. Andersen, Jørgen Østergård): *Ritual og Performance*. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1993 og i *SAN SE LIG HED* (se note 4).

6 *ibid.*

7 *ibid.*

omhyggeligt var rensat ud og erstattet af kunstige positurer og kunstige, indstuderede slow-motion bevægelser.⁸

Selv om læserbrevsskribenten ikke har haft mulighed for at opleve Kunzens *Holger Danske* ved en *live*-opførelse tidligere, er det tydeligt, at forventningen ikke blev opfyldt. Det var ikke opera, som det burde være.

Sådanne oplevelser er det formentlig, Tivolidirektør Lars Liebst og litteraturforsker Erik A. Nielsen sigter til, når de i bogen *Hvem ejer Shakespeare?* skriver, at "der findes et publikum, som opbevarer de samme værker i deres kærlighed og erindring om det, som opfyldte dem ved tidligere lejligheder, hvor de mødte værket gennem læsning eller på teatret."⁹

Bogen udkom i 1999 og gav anledning til heftig debat i teaterkredse. Liebst og Niensens ærinde var et opgør med, hvad de kaldte *koncept-tyranniet*: det at instruktør (og scenograf) medbringer deres eget idégrundlag, som de lader danne udgangspunkt for tolkningen af en klassiker i stedet for at tage udgangspunkt i teksten. Som de skriver: "... det springende punkt er, hvorvidt konceptet ... besidder en rummelighed, der kan måle sig med den vidde og mangfoldighed, kunstværket "selv" besidder."¹⁰ Hos Liebst og Nielsen er "kunstværket *selv*" altså identisk med den oprindelige tekst eller musik, som teatret – den sceniske opførelse – har til opgave at være en loyal tjener for.

Uenigheden drejer sig om hvorvidt teatret – og dermed skuespillkunsten, iscenesættelsen, scenografien – accepteres som selvstændigt skabende kunstarter. Eller skal rubriceres som reproducerende et eller andet idealbillede af "kunstværket *selv*". Med en sådan opfattelse må følge, at en iscenesættelses selvstændige kunstneriske koncept betragtes som en gøgeunge, der tiltager sig rettigheder, som ikke bekommer den.

Koncept-tanken er karakteristisk for performanceteatret – men også for en meget stor del af de mere eksperimenterende kunstneriske frembringelser i hele det tyvende århundrede. Jeg tror imidlertid ikke, at diskussionen kan reduceres til et pro eller contra konceptet. For mig at se handler det i højere grad om en generel mangel på, hvad man i erhvervslivet kalder "forandringspotentiale" – villighed til eller accept af fornyelse.

Fordi vi ikke i Danmark har helt samme tradition for kraftige publikumsreaktioner – udpibninger, buh-råb etc. – som i udlandet, oplevedes premieremodtagelsen af Kirsten Dehlholms og Willi Flints opsætning af *Holger Danske* så meget desto voldsommere. En reaktion, der for mig at se hænger naturligt sammen med publikums forventninger.

For det første er forventningerne bestemmende for vores opfattelse af genre. Når vi går i Kanonhallen forventer vi én type forestilling – på Gamle Scene en anden. Ofte er det nemlig ikke selve kunstværket, men udenomsværkerne, der er bestemmende for oplevelse af genre.

8 'Jeg buede i Det Kgl. Teater' i: *Operabladet Ascolta* nr. 8. 2000, s. 22.

9 Liebst, Lars og Erik A. Nielsen: *Hvem ejer Shakespeare?. Det gamle teater i det moderne*. Gyldendal, København 1999, s. 99.

10 Liebst og Nielsen op. cit. s. 25.

For det andet er vore forventninger bestemmende for vores opfattelse af *kvalitet*. Den tyske litteraturforsker Hans Robert Jauss havde en idé om, at et værks karakter af kunstværk receptionsæstetisk kan bestemmes som afstanden mellem publikums forventningshorisont og værk, dvs. som afstanden mellem det, som man med sin hidtidige æstetiske erfaring er fortrolig med, og den "horisontændring", som det nye værk kræver.¹¹ Jo større ændring eller omstilling af erfaringshorisont, des større æstetisk værdi. Jauss henviser bl.a. til klassikerne, der er blevet en selvfølge, og derfor receptionsæstetisk er faretruende nær den kulinariske kunst, der kan nydes uden særlig anstrengelse.

Jeg finder Jauss' betragtningstype interessant – og set i langt perspektiv uden tvivl korrekt – men har også behov for at tilføje, at det formentlig er de færreste, der vil kunne udholde en konstant voldsom fornyelse med følgende afskaffelse af mainstream og den såkaldte kulinariske kunst.

Til gengæld er det oplagt at bruge Jauss' betragtning omvendt – som forklaring på de voldsomme reaktioner på fornyelse af klassikere: Jo større ændring eller omstilling af erfaringshorisont, des større protester.

At reaktioner på radikal fornyelse af klassikere er voldsomme, er i forlængelse af ovenstående forklarligt. Men bør naturligvis også give anledning til at spørge, om hvem det er, der har forventninger – og dermed hilse arbejdet med fornyelse af operapublikummet velkommen.

En anden synsvinkel kunne imidlertid være, at klassikerne, dem har vi. De har vist sig at holde til lidt af hvert og er – siden de er udnævnt til klassikere – bærere af en form for mere eller mindre evig egenverdi. Netop derfor må de være velegnede til – og kan tåle – fornyelse. I virkeligheden burde man måske kunne tillade sig mere over for en klassiker.

Der er naturligvis en forskel på at tage et ny-skrevet værk som Peter Maxwell Davies' *Eight Songs for a Mad King* og iscenesætte det på en måde så komponisten nærmest får fysisk ubehag over sit værk, hvor kongen nu hele tiden sidder på lokum med skrubbudser hoppende rundt omkring, og så ny-tolke f.eks. Wagner, hvis *Ring* vel har været udsat for lidt af hvert siden Patrice Chéreau i slutningen af 1970'erne i Bayreuth blandede alle tidsplanerne sammen.

11 Se fx Jauss, Hans Robert: *Litteraturhistorie som udfordring til litteraturvidenskaben* i (red. Olsen, Michel og Gunver Kelstrup): *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Borgen, Holstebro 1981.

MARIE LOUISE ABILDTRUP HANSEN

Performanceopera *Operation : Orfeo*

Jeg er i fuld gang med at skrive speciale om *Hotel Pro Formas* forestilling *Operation : Orfeo*, der har undertitlen *En billedopera i 3 akter*. Jeg vil i dette indlæg tage udgangspunkt i denne opera, som ud over at være helt sin egen, rummer mange karakteristiske træk ved *Hotel Pro Forma* og Kirsten Dehlholms arbejde. Træk som tager udgangspunkt i performancekunsten.

For idé og instruktion af *Operation : Orfeo* står Kirsten Dehlholm, musikken er af Bo Holten, John Cage og C.W. Gluck, og librettoen er af Ib Michael. Scenografien er skabt af Maja Ravn, dramaturgien af Claus Lyng, lysdesign ved Jesper Kongshaug. Operaen blev bestilt af Aarhus Festuge i 1993, hvor den blev uropført i musikhuset i Århus. Siden er forestillingen blevet opført 85 gange rundt om i hele verden (senest i Hamburg i oktober 2000). Herhjemme har den været opført på Det Kgl. Teater både i 1993 og 1997. Med sine 85 opførelser skulle operaen være den mest spillede danske opera efter Anden Verdenskrig.

Operation : Orfeo er ikke en traditionel opera, og man kan diskutere (og har gjort det) om den overhovedet bør betegnes som en opera. Mit udgangspunkt er, at den er en opera, fordi den indeholder så mange operakonventioner, som den bevidst først fremprovokerer hos publikum, dernæst leger med og smider tilbage i hovedet på publikum. Vi bliver konfronterede med vores egne forventninger til en 'rigtig' opera. Alene titlen vækker undren: 'operation' og 'billedopera' indeholder jo ordet opera hele to gange, men hver gang forstyrres ordet af en anden betydning, der krydser indover og forvirrer.

Operation : Orfeo indeholder imidlertid mange traditionelle operaelementer: Først og fremmest er der sangen som det bærende element, med arier, vekslen mellem solist og kor, duetter mellem solisterne, sangere der agerer på scenen, en libretto ligger til grund for en del af musikken, kostumer, akter med forskellige titler, specialeffekter som laserlys og røg.

Men forestillingen indeholder ikke en fremadskridende handling eller blot et narrativt forløb. Der er ingen psykologiske personkarakteristikker, hvor hver enkelt sanger spiller en rolle. Disse elementer er vigtige for den traditionelle opfattelse af en opera. Det dramatiske og det naturalistiske, hvor sangerne spiller roller som indgår i handlingsforløbet, er netop de afgørende træk fra operatraditionen, som mangler i *Operation : Orfeo*. Der er heller ikke én sammenhængende gennemkomponeret musik der binder operaen sammen, og musikken består kun af sang. Det er stemmen og sangen der er i centrum, og der søges bevidst væk fra det handlingsdramatiske og den realistiske bevægelsesdramaturgi, fordi holdningen er at den forstyrrer sangen.

Forestillingen er baseret på myten om Orfeus og Euridike i underverdenen, men denne myte bliver ikke fortalt, den danner kun baggrund for temaer i forestillingen. I librettoen

er Orfeusmyten repræsenteret stærkt ved Ib Michaels gendigtning af myten, men den bliver ikke fortalt i et stræk, den bliver klippet i stykker både i selve teksten, hvor der hele tiden krydsklippes til en anden tekst, og i forestillingen, hvor der veksles mellem musikken til librettoen af Bo Holten og sange af John Cage, som ikke er forbundet med myten. Der er en direkte henvisning til en anden opera om myten, nemlig C.W. Glucks arie "Che faró senza Euridice" fra 1762, som synges i en a cappella udgave.

Orfeustemaet kan også sættes i forbindelse med titlerne på operaens tre dele: *nedstigning*, *opstigning* og *erindring*. De to første giver associationer til *nedstigning* i underverdenen og *opstigning* derfra igen, mens *erindring* lidt mere overordnet tematiserer myten om tabet af den elskede, som erindres gennem musik og sang. 3. del er i øvrigt tidsmæssigt lige så lang som 1. og 2. del tilsammen, og det er oplagt at forstå *erindring* som den konkrete erindring af 1. og 2. del.

De tre dele har også overskrifterne: *mørke*, *halvmørke* og *lys*. Hvis man kombinerer de to overskrifter til hver del, bliver temaet for 1. del *nedstigning* til den *mørke* underverden, som scenisk foregår helt konkret i mørke. 2. del *halvmørke* tematiserer overgangen mellem mørke og lys og hænger således sammen med *opstigning* mod lyset – her kommer scenen med sangerne til syne i et ensartet lys. 3. del *erindring* og *lys* hører sammen tematisk bl.a. via udtrykket 'erindringens lys', som indeholder en dobbelt betydning, nemlig at i erindringens lys er alt meget klart og forståeligt (f.eks. indholdet af en bog), men samtidig er erindringen ofte præget af et filter, der fortrænger det ubehagelige og efterlader et noget lysere billede af virkeligheden end det reelle (f.eks. en ferieoplevelse eller en barndomsbegivenhed).

I Holtens musik er der et i musikdramatisk sammenhæng traditionelt forhold mellem tekst og musik: Et fremadskridende musikalsk forløb komponeret i et tæt samspil med teksten og med teksten som udgangspunkt. Musikken illustrerer ordenes betydning ofte konkret ved hjælp af tonemalerier og følger overordnet librettoens udvikling, hvor to lag nærmer sig hinanden og til sidst smeltes sammen. Cage-satserne derimod har ingen sammenhæng med librettoen. Om dem kan man sammenfattende sige, at der er fokus på 'stemme' og 'klang'. Disse begreber fungerer som hovedoverskrifter for satserne, som alle på en eller anden måde afsøger grænserne for den menneskelige stemme og grænsen mellem sang og tale.

Musikalsk er der en modsætning mellem værkerne af Holten og værkerne af Cage. Holtens musik virker som det klangmæssigt tætte og betydningsbærende på grund af musikkens tætte relation til teksten. Holten tager afsæt i den kirketonale musik og tilfører den en udpræget melodisk udsmykning, idet Holten har komponeret sin musik oven på koraler af Hans Leo Hassler fra 1608. Cages musik virker transparent, ikke-tonal, ikke-melodios og ikke-betydningsbærende, den er minimalistisk (forstået på den måde at det musikalske stof er meget enkelt, og det gentages mange gange med små variationer), og flere af satserne bygger oven i købet på tilfældighedsprincippet. Sangen skifter mellem at være:

Sang som fiktion (Bo Holtens musik). Sangen som del af det fiktive univers, gendigtningen af myten. Et fremadskridende musikalsk forløb komponeret i et tæt samspil med teksten. Traditionelt forhold mellem musik og tekst.

Sang som performance/handling (John Cages musik). Grænsen mellem tale og stemmens yderste grænser, sprogets lyd – ikke dets betydning – sat i musik og iscenesættelse af udøveren.

Kombinationen af sang som fiktion og som performance (Glucks arie). Fiktionen taget ud af sin oprindelige sammenhæng og monteret ind i en ny, hvor den bliver til et ikon på operaarien – en arieperformance. Her er det både operagenren og Orfeustraditionen, der iscenesættes.

Spændingsfeltet mellem det hørte og det sete

For Kirsten Dehlholm er arbejdet med modsætninger en afgørende faktor, og hun arbejder bevidst med modsætningen mellem det sete og det hørte:

Forskellen er det eneste der kan opfattes. Jeg arbejder altid med modsætninger. Denne opera er en forestilling, der skal være enkel som et kirurgisk snit og kompliceret som en stor operation. Det man ser og det man hører skal modstilles.¹

Et begreb Kirsten Dehlholm ofte bruger er dette: *Øjet i skabende konflikt med øret*.² Det peger på samme grundlæggende idé om at sammenstødet mellem det auditive og det visuelle er udgangspunkt og danner det spændingsfelt, der skaber en afgørende nerve i en forestilling.

Ifølge Ansa Lønstrup³ arbejdes der i *Hotel Pro Formas* forestillinger utraditionelt med såvel det visuelle som det auditive niveau, og resultatet er en slags bevidsthedsarbejde, hvor spændingsfeltet mellem billede og lyd afsøges, og det auditive får mere og mere plads i forestillingerne.

I *Operation : Orfeo* er balanceforholdet mellem det auditive (sangen) og det visuelle (billederne) i høj grad til stede. At sangen får plads er 1. del et meget konkret eksempel på, idet der simpelt hen ikke er noget at se. Man ledes fra starten ind i det rent auditive rum. Det virker som en udfordring at have sat sig til rette i stolen foran en traditionel scene, hvorpå man forventer at skulle se noget og så blive præsenteret for næsten 20 minutters mørke 'kun' med sang. Det var da også for udfordrende for flere blandt Det Kgl. Teaters publikum, der udvandrede inden 2. del var startet, da jeg i 1997 så operaen på Ny Scene.

Men modstillingen eller den skabende konflikt viser sig også på en anden måde. Nemlig ved at musikken (Holtens musik) igennem operaen bliver enklere og klarere. 'Erindringens lys' optræder i musikken på en sådan måde, at når det tekstlige og musikalske stof gentages eller erindres i 3. del, optræder det musikalsk enklere og i mindre komplekse udgaver end i 1. og 2. del. Man hjælpes eller manipuleres som tilhører til at erindre musikken enklere end den var, da man første gang hørte den.

1 Kirsten Dehlholms upublicerede noter som hun bruger til foredrag om *Operation : Orfeo*.

2 Dehlholm gør selv opmærksom på at ophavsmanden til citatet er Michael Bonnesen, men ikke hvor det kommer fra – og jeg har ikke kunnet spore det.

3 I antologien *Hotel Pro Forma*, redigeret af Erik Exe Christoffersen, Klim 1998 s. 115.

Samtidig hermed bliver billederne mere og mere komplekse – fra et sort billede i 1. del, over et ensartet gul-orange lys i 2. del til en konstant skiften mellem farver og perspektiver i 3. del. Billedsiden går altså den modsatte vej af musikken, mod det komplekse, og erindringerne bliver her farverige og perspektivrige i forhold til det oprindelige.

Performance og Operation : Orfeo

Det auditive, stemmen og sangen, sættes i fokus og iscenesættes som en performativ handling, ligesom det sete og koblingen mellem det hørte og sete iscenesættes. Iscenesættelsesbegrebet leder mig til et vigtigt træk ved Kirsten Dehlholms virke, nemlig det performative.

Performancekunsten har rødder i den avantgardistiske bevægelse og indeholder et opgør med den traditionelle opfattelse af kunsten – selvrefleksionen er et væsentligt element i performancekunsten. Det at fokusere på kunstværket selv og dets tilblivelse kaldes også metafiktion og er en grundlæggende teknik for performancekunsten. Den udmønter sig i at publikums blik skiftevis fokuserer på fortælleren og det fortalte, hvor det fortalte – fiktionen – udstilles og iscenesættes.

Denne leg med tilskuerens blik omfatter i *Operation : Orfeo* også en leg med tilhørers auditive oplevelse af stemmen og sangen. Metafiktion på det auditive plan sker bl.a. ved skiftet mellem bånd og live sang. (En del af musikken er indsunget på bånd, som afspilles under forestillingen). Som publikum regner man fra starten med at det er koret på scenen der synger, fordi det er en fasttømret norm ved opera at det foregår live. Man tager det for givet som tilhører, selv om man ikke kan se at de synger (lyset og deres påklædning gør at man ikke ser den enkelte sanger tydeligt). Men pludselig rykkes der ved oplevelsen. Man bliver klar over at lyden er elektrisk forstærket, og man bliver i tvivl om, om det er båndet eller live, og om det man har hørt tidligere overhovedet har været live. En anden effekt, der fremhæver lydkildeproblematikken, er at en af Cage-sangene synges af en alt fra koret solo unisont med båndet, hvor en alt synger den samme sang solo. Dette giver en fordoblingseffekt og samtidig en ekkoeffekt, fordi stemmerne ind imellem er en anelse forskudt. Som tilhører er det svært at bestemme, hvor sangen kommer fra, og hvem der synger. Det er sangen, der er i fokus, og det understreges ved at skabe tvivl om, hvor sangen kommer fra (lydkilde og person). Tilhøreren tvinges til ikke at knytte en bestemt person til sangen, men til at lytte kun til sangen.

Metafiktionen udspiller sig også på et rent visuelt plan, idet lyset i 3. del hele tiden forandrer scenen, så den opleves som en væg, hvor sangerne 'hænger'. Dybden i scenen forsvinder, scenerummet skifter fra at være tredimensionalt som et 'almindeligt' scenarium, til todimensionalt som et billede, der hænger på væggen. Ind imellem lyses trappen op, så oplevelsen bliver til et sort/hvidt-stribet reliefbillede, hvorpå sangerne hænger som relieffigurer. Det er legen med tilskuerens blik, som er så typisk for *Hotel Pro Formas* forestillinger. Man fratages som tilskuer den traditionelle synsvinkel og præsenteres for et optisk bedrag. I slutscenen er det som om der opstår en ny dimension, en slags virtuel dimension, hvor tilskueren ikke bare kigger på et tredimensionalt rum, men befinder sig midt i det og bliver trukket nedad. Laserlys og røg breder sig ud over publikums-

pladserne og illuderer en bølgende havoverflade, der langsomt hæver sig, så man som tilskuer får oplevelsen af at blive trukket ned under vandet.

Metafiktion på det auditive plan koblet til det visuelle plan finder sted, fordi altsolistens sang automatisk forbindes med den ene sanger, der hele tiden står adskilt fra resten af koret i scenens højre halvdel. Man regner som tilhører med, at det man ser hænger sammen med det man hører: solosang er lig med et enkelt individ, og korsang er lig med gruppen, men den naturlige kobling mellem lydkilde og lyd smuldrer, når det langsomt går op for tilhøreren, at det ikke er altsolisten der står til højre, men en af korsangerne. Forskellen mellem solosang og korsang vises således visuelt, men på en bevidst ikke-naturlig måde.

Man konfronteres således hele tiden med sine automatiske, normbundne (og logiske) forventninger til en opera både til det hørte og til det set, idet disse forventninger ikke opfyldes, men udstilles og iscenesættes.

Ud over metafiktion er begrebet formalisme en vigtig del i definitionen af performancekunsten. Det indebærer bl.a. at formen ikke er underlagt indholdet, men indgår på lige fod f.eks. ved at rekvisitter og scenografi er lige så vigtige som ord og aktører.

Det formalistiske viser sig i *Operation : Orfeo* på det visuelle plan bl.a. i forholdet mellem lyset, scenen og sangerne. Lyset i forestillingen er i høj grad en del af scenografien, idet mange af scenebillederne skabes af lyset, f.eks. når hele scenen ved hjælp af lyseffekter forandres til et todimensionalt billede eller reliefbillede. Sangerne fungerer i den sammenhæng som rekvisitter, der stilles ind i lyset og bremser det, så kun halvdelen af scenen lys op, når lyset kommer fra siderne. Andre gange ser det ud som om sangerne hænger som fugle på snor, og i slutscenen udgør koret den nederste ramme-kant af scenen som en takket silhuet-række.

Selve scenen er indrammet af en stor lysende ramme, og det bevirker at scenen opleves som et billede og ikke en scene i traditionel forstand. Scenen er heller ikke en traditionel operascene, men består af en trappe, som normalt er en ting, der hører scenografien til. Det skaber en fokusering på selve scenen som form, og grænsen mellem scene og scenografi udviskes, så scenen ikke er en platform for scenografien, men er smeltet sammen med det scenografiske.

Sangerne udfører ikke-naturlig gestik, alle bevægelser foregår i et langsomt, ikke-naturligt tempo tydeligt indstudert og synkroniseret. Det er medvirkende til at de ikke opleves som enkelte personer med individuelle roller, de er snarere en gruppe, der udfører handlinger på scenen, hvoraf den vigtigste handling er at synge.

Lommerekvisitterne – forskellige ting som sangerne trækker op af lommerne – udgør et grotesk humoristisk træk i den ellers så højtidelige og teatraliske stemning, der dominerer operaen, ikke mindst på grund af de langsomme, stilerede, gennemkoreograferede, næsten rituelle bevægelser, som koret udfører. Når en nytårspuster bliver taget op af lommen og ført op til munden i slowmotion og pustes ud i naturligt tempo, hvorefter den i slowmotion puttes tilbage i lommen, virker det meget komisk og tilsyneladende uden mening ud over den humoristiske og ikke-højtidelige effekt. På det visuelle plan sker der altså en udligning af forholdet mellem formen og indholdet, scenografien er scenen, og sangerne har flere gange status af rekvisitter.

Formalisme på det auditive plan viser sig i Cages sange. De sætter fokus på stemmens yderste grænser både mht. ambitus og det klanglige, og de afsøger grænsen mellem tale og sang. De retter fokus på formen og lyden, ikke på indholdet og betydningen. Brugen af elektrisk forstærkning og båndafspilning er højst utraditionelt i opera og skaber en fokusering på selve lydkilden, opmærksomheden flyttes på den måde væk fra indholdet og hen på formen. Lommerekvisitterne spiller også en rolle her, for de udstiller det at sangerne netop *ikke* synger, når de har en bold i munden samtidig med at man hører en korsats af Cage, som afspilles på bånd. Og ved hjælp af balloner, der pustes op umiddelbart før koret afsynger Glucksatsen, vises sangsituationen rent visuelt, idet luften langsomt lukkes ud af ballonen under sangen på samme måde som en sanger langsomt tømmes for luft ved at synge. Det er handlingen at synge og udførelsen, altså formen og rammen, der bringes frem sammen med indholdet, som er Gluckarien.

Operation : Orfeo som opera

Ud over at arbejde med modsætninger er det en afgørende ting for Kirsten Dehlholm hele tiden at spille op mod de traditionelle grundelementer i en dramatisk genre (her operaen). Det fungerer som et slags arbejdsredskab for hende som hun beskriver således: "At lave forestillingen som en opera betyder først og fremmest fra starten at sætte nogle klare spilleregler op, der omdefinierer den traditionelle operas grundelementer. Fastlægge nye principper, som kan bruges og som kan brydes, om nødvendigt."⁴

Hun har i 90'ernes *Hotel Pro Forma*-forestillinger søgt mod de musikdramatiske gener opera (*Operation : Orfeo*, 1993), musical (*Monkey Business Class*, 1996 og *Kinesisk Kompas*, 1998) og oratorium (*Dobbeltøksens hus*, 1997). I alle disse forestillinger spilles der på den traditionelle opfattelse af genren ved at kendte grundelementer indgår, men de iscenesættes og udstilles samtidig, og normerne for hvad der hører med til genren brydes helt åbenlyst. Alene undertitlerne rummer en udfordring til traditionen: *billedopera*, *memorial musical* og *imaginært oratorium*.

Det der sker med operagenren i *Operation : Orfeo* er en opprioritering af sangen og billederne i forhold til det dramatiske. Sangen trækkes frem, sangerne skubbes væk fra fokus, de billeder der skabes ved hjælp af lyset bærer det visuelle udtryk, og det er i høj grad balancen mellem sangen og billederne, der er omdrejningspunktet i operaen.

Som nævnt i indledningen mener jeg ikke at operaen er blevet opereret helt væk i *Operation : Orfeo*. Netop i kraft af det meget bevidste spil med – og udstilling af – de traditionelle operanormer er det en opera, der iscenesætter sig selv, en slags performanceopera. Der er mange traditionelle operaelementer, men der mangler også basale elementer. Det vigtigste er at operaen befinder sig i spændingsfeltet mellem sangen og billederne, som erstatter det dramatiske. *Hotel Pro Forma* og Kirsten Dehlholm har med *Operation : Orfeo* kastet sig ind i problemstillingen: Hvor meget skal det dramatiske fylde i en opera i forhold til musikken? En problemstilling der bestemt ikke er ny. Denne performanceopera er et bud på hvor lidt det dramatiske bør fylde, og hvor meget sangen og billederne skal fylde.

4 Kirsten Dehlholms upublicerede noter som hun bruger til foredrag om *Operation : Orfeo*.