

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.

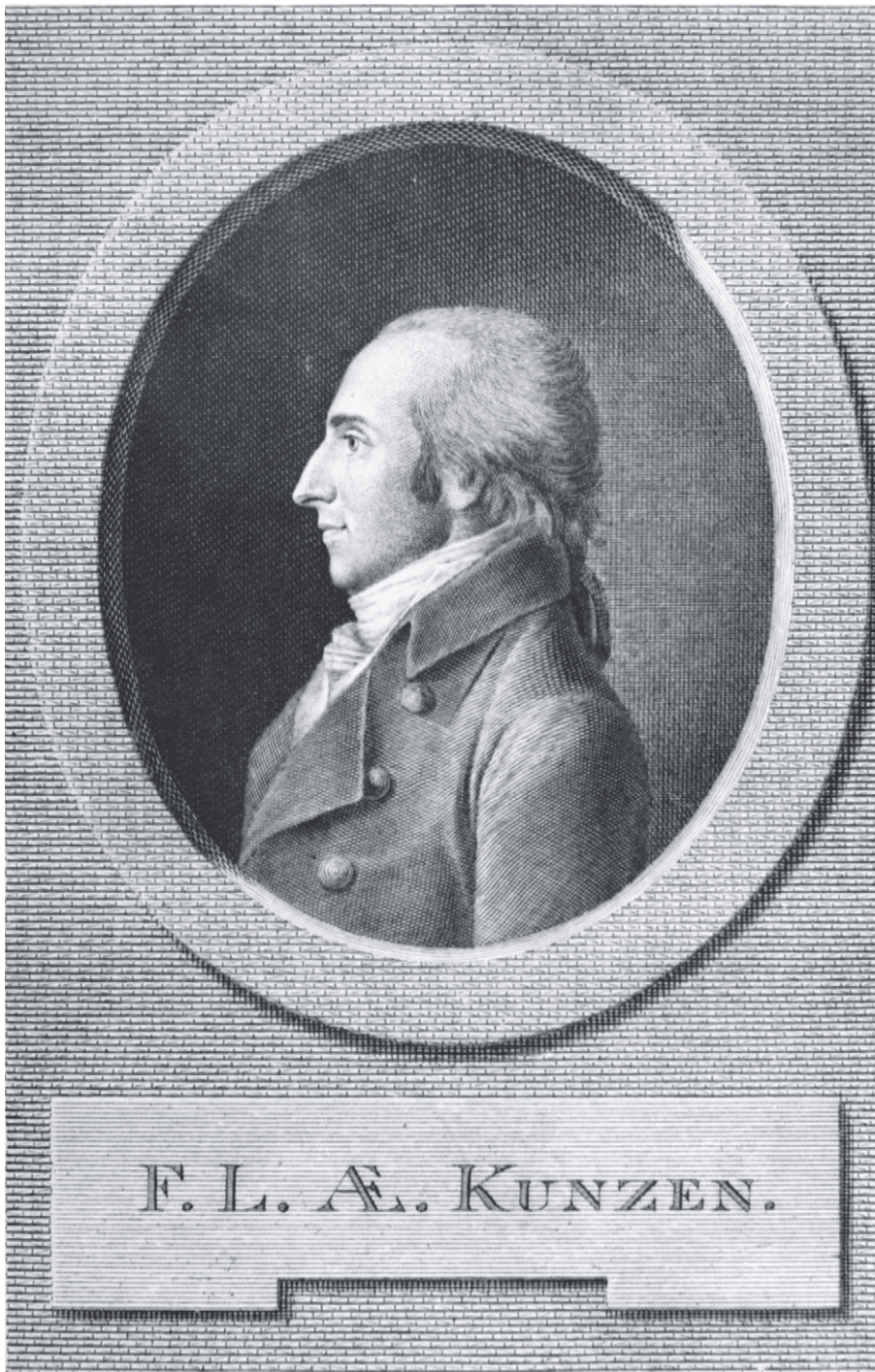
Indlæg fra:

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.

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-folkenes 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 forskellige 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 Dehls 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 opførelse 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' betragtningsmåde 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.