

## 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.

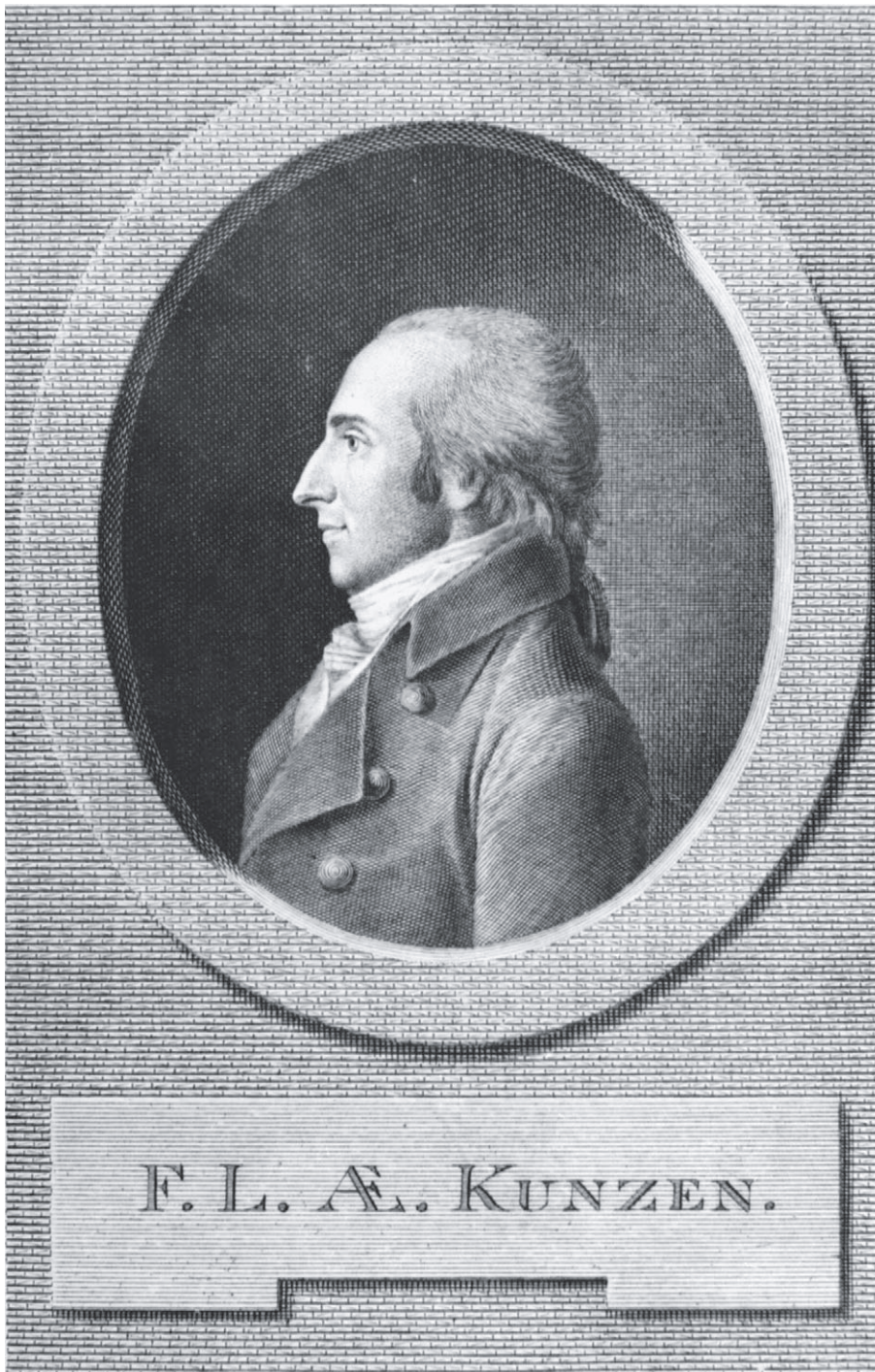
Indlæg fra:

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.*

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.<sup>1</sup>

Et begreb Kirsten Dehlholm ofte bruger er dette: *Øjet i skabende konflikt med øret*.<sup>2</sup> 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 Lønstrup<sup>3</sup> 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 erindringen bliver her farverig og perspektivrig 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 se 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."<sup>4</sup>

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*.