

Drøm og virkelighed

– på jagt efter den menneskelige sandhed mellem realitet og illusion

Interview med John Neumeier ved Ole Nørlyng

Den amerikansk-tyske koreograf John Neumeier har siden ansættelsen som leder af Hamburger balletten i 1973 revolutioneret dansens status som musikdramatisk udtryk. Han er idag næsten den eneste, der gang på gang giver den fortællende helaftensballet liv, og som sådan må han betragtes som en af det musikalske teaters store skikkelser, der viderefører forrige århundredes indholdsmættede musikdramatiske traditioner. Neumeiers værk kan i høj grad ses som et storslået eksempel på brugen af og nytolkningen af den romantiske traditions dramaer. Shakespeare har til stadighed inspireret Neumeier, og der er især tale om de Shakespeare dramaer, der netop blev genopdaget i den romantiske periode: *Romeo og Julie*, *En Skærsommernatsdrøm*, *Hamlet*, *Othello* og *Som man behager*. Alle disse dramaer har dannet udgangspunkter for balletter af Neumeier.

I oktober-november arbejdede Neumeier i København, hvor han til Den kongelige Ballet skabte balletten *Amleth* (premiere Det kongelige Teater den 2. november 1985) efter Saxo og Shakespeare. Det følgende interview fandt sted få timer før premieren.

Romantikken – stil og sandhed

Hvilke ideer ligger der bag dine tolkninger af de store litterære kilder, du anvender? Hvad er det i romantikken og den



romantiske ideverden, der fascinerer dig?

For mig er det ikke så meget et spørgsmål om romantiske historier. Shakespeare er jo meget tidligere end den tyske litterære romantik i forrige århundrede. I min kunst tænker jeg altid på, om personerne er sandsynlige. Jeg tænker aldrig på at lave noget, fordi det er et charmerende udtryk for en periode – fordi det er et typisk udtryk for en stil. Jeg kan kun skabe hvis jeg tror, at karaktererne i et drama svarer til noget, der er i pagt med det, mennesker altid føler.

OK – romantikken, d.v.s. følelsernes verden i modsætning til abstrakt form og funktionel logik, interesserer mig, fordi det er menneskeligt. Jeg bruger

betegnelsen romantik lidt i retning af humanisme.

Shakespeares dramaer kan jeg kun nytolke, hvis jeg finder sandhed og humanitet i dem. Jeg skal kunne finde mig selv i dem.

At nyopsætte f.eks. en Bournonville ballet er i høj grad et spørgsmål om stil. Stil, det er én ting. Det sandfærdige i en situation er noget helt andet. Der skal være en motivation bag situationerne, selv de mest eventyrlige.

Er det det, du finder i den romantiske kultur?

Både ja og nej. Man må være meget forsigtig med definitionerne. F.eks.: Jeg har skabt en meget vigtig ballet *Kameladamen* til musik af Chopin. Den er baseret på en roman fra den romantiske periode. Sådan en historie ville aldrig have været danset i den pågældende periode. Den realisme, som var i maleriet i 1840'erne, ja endog i operaen (Verdis *La Traviata* 1853) havde endnu ikke nået dansens verden. Dumas den yngres roman *La Dame aux Camélias* er et mesterværk, og nu kan vi bruge – oversætte – disse figurer.

Hos Shakespeare finder man den menneskelige motivation selv bag de mørkeste figurer. Der er så mange lag, så mange muligheder.

Nej, jeg kan ikke sige, at den romantiske litteratur generelt kan genoplives eller »oversættes«. Men der er til alle ti-

der – foruden *stil*, tale om ekstraordinær kvalitet. Det er det, der har ekstraordinær kvalitet, der går hen og bliver klassisk, d.v.s. det, der kan tolkes, genanvendes i andre perioder, løstrevet fra dets egen tid. Det er det evige i kunst, og det kan godt leve i nye rammer – i en ny tid. Men selvfølgelig er det uhyre vigtigt, hvad det er for en person, der påtager sig at tolke værket. Det er, hvad du ser i et værk, der afgør værkets værdifuldhed.

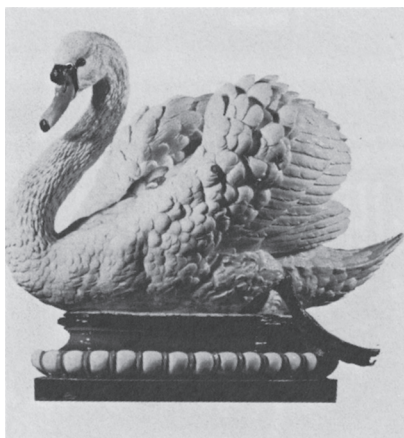
Måske kan man gå så langt og sige, at den romantiske kunst var tæt på den menneskelige sandhed, fordi den som udgangspunkt tog det menneskelige følelsesunivers og fokuserede på forholdet mellem drøm og virkelighed. – Som menneske i 1985 tager jeg historien, sætter den i et kritisk perspektiv og søger efter den menneskelige sandhed.

Orfeus og Euridice

Min iscenesættelse af Glucks opera *Orfeus og Euridice* 1978 belyser dette. Den opera har så mange elementer: Der er de kendte ideer om reformoperaen, men det er ikke udelukkende en reformopera. Der er også visse fuldstændig konventionelle elementer tilstede. Den konventionelle baroktradition, som man også kan høre i musikken, medførte, at iscenesættelsen blev baseret på en barokscene, et drømt teater i teatret.

Herudover var der et tidsuafhængigt niveau, virkelighedens verden. Orfeus og Euridice var udenfor tiden, de havde ingen fast tid. Under ouverturen blev historien om Orfeus og Euridice fortalt på barokvis. Figuren Amor tilhørte denne barokverden, og hun kom i virkeligheden aldrig ind i den rigtige (evige) handling. Operaens problematiske

happy-end blev spillet på barokscenen, hvor Amor giver Orfeus Euridice tilbage. Men Orfeus – den evige – lå død foran barokscenen under den konventionelle slutning. Jeg gennemførte konsekvent de to planer hele operaen igennem. Det er i virkeligheden at skabe situationer, hvor personernes drømme kommer til udtryk. Og det bitre er, at drømmen så vanskeligt lader sig overføre til virkelighedens verden.



Illusion – som Svanesø

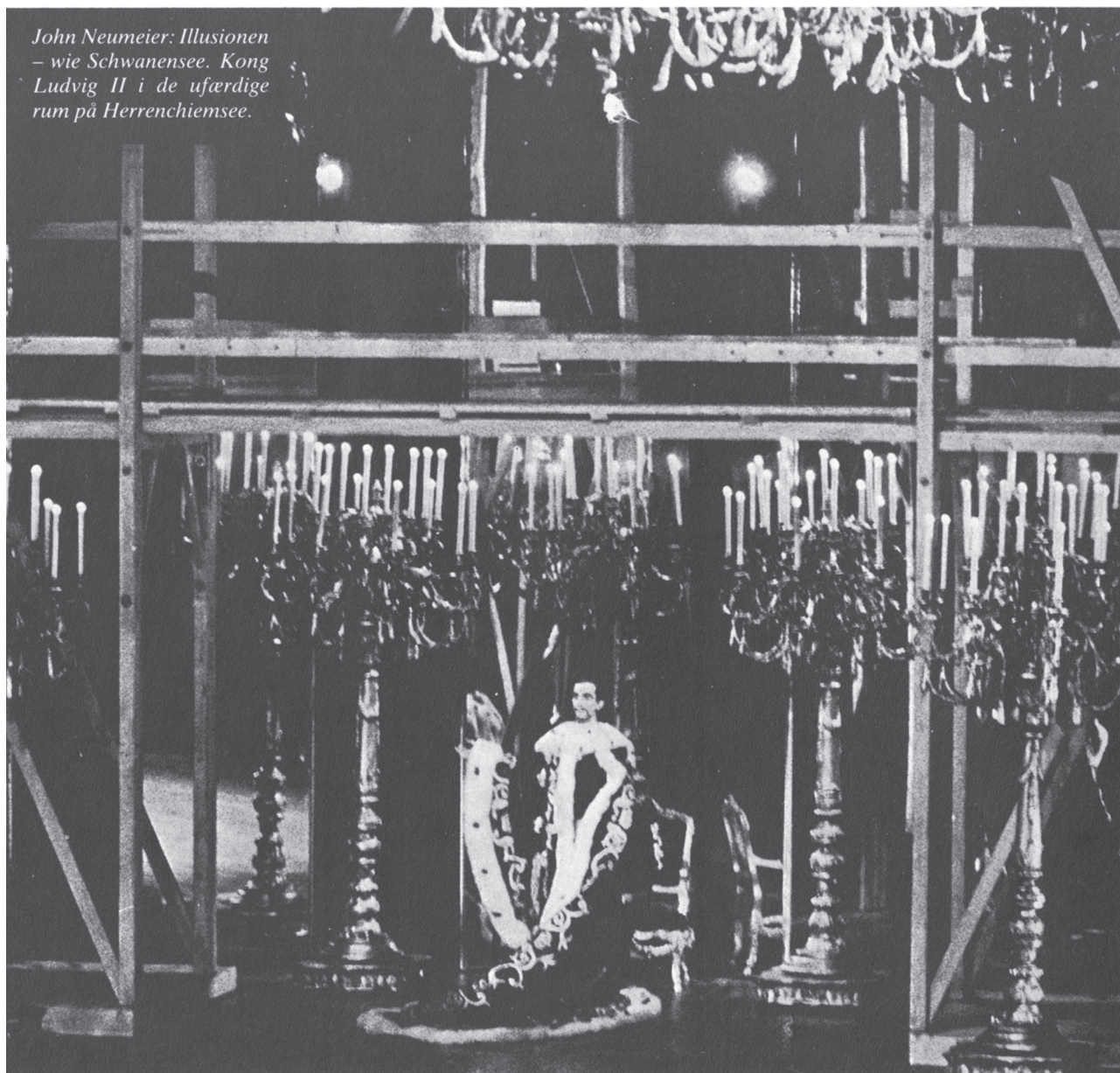
Tilbage til romantikken. Du skabte en meget personlig version af et af den romantiske ballets berømteste værker: Svanesøen. Som titlen på din ballet – Illusionen – wie Schwanensee 1976 – antyder, både bruger du og distancerer du dig fra den romantiske historie. Hele historien bliver omformet til en beretning om Ludwig II af Bayern, en af historiens største drømmere, der identificerede sig med Wagners svaneridder Lohengrin. Anden akten, den berømte »hvide« akt med kærligheds mødet mellem prinsen og svaneprinsessen udspilles på et

dukketeater som et citat. Da kongen forsøger at overføre sin skønhedsdrøm fra dukketeatret til virkeligheden, går det galt. Der er en dualisme i din måde at anvende det romantisk stof på, hvorfor?

Hvert værk er forskelligt. Jeg har lavet alle tre Tchaikovskij balletter på vidt forskellig vis. Når man »genanvender« gammelt stof, må man spørge sig selv: Hvad er »klassisk« i værket? Hvad er essensen? – Med *Svanesøen* begyndte det ikke særlig personligt. Partituret er glimrende (for det meste). Det har så meget med Tchaikovskijs følelsesverden at gøre. Men, hvad er ellers ballettens essentielle historie? En umulig kærlighed. En mand, der elsker en svane! En mand, der ikke kan finde anden kærlighed, og kærlighedsobjektet er en umulighed. Dette tema har meget med Tchaikovskijs liv at gøre, og det har med noget fundamentalt i tilværelsen at gøre. Gennem svanesymbolikken, der var uhyre populær i anden halvdel af forrige århundrede, har det også meget med en anden out-sider fra perioden at gøre: Ludwig II, den sidste eventyrprins, som endnu levede på sit slot Neuschwanstein, da Tchaikovskij i 1883 opholdt sig i Tyskland bl.a. for at høre Wagner.

Efter at jeg havde besluttet at basere min *Svanesø* på Ludwigs liv, gik scenografen Jürgen Rose og jeg igang med efterforskningen. Vi fik lov til på et tidspunkt, hvor der normalt er lukket, at gå gennem alle Ludwigs slotte. Der var helt tomt overalt. Mest fascinerende var besøget på *Herrenchiemsee*, denne gigantiske Versailles-pastiche. Ved et tilfælde stod en dør åben, og vi så ind i rum, vi ikke tidligere havde bemærket. Det var en række ufuldendte rum. Slottet er en torso – ufuldendt. Og

*John Neumeier: Illusionen
– wie Schwanensee. Kong
Ludvig II i de ufærdige
rum på Herrenchiemsee.*

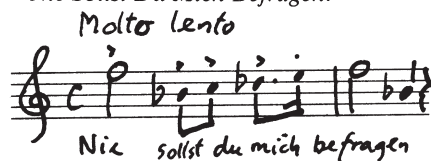


de ufuldendte rum havde en ekstraordinær atmosfære. Jeg tænkte på Ludwigs liv. Han byggede konstant slotte for at flygte ind i ensomheden. Efterhånden som hans ensomhed blev mere og mere desperat, blev slottene større og større og mere og mere ufuldendte. Der lå i disse rum et uafstyrligt ønske om at finde sig selv. Hvem var denne Ludwig egentlig? Hans smag var så eklektisk og artificiel. Han kopierede, som man gør på en teaterscene. Det eneste sted, jeg syntes at finde ham, var i de ufuldendte rum. De er billedet på det gennemført ufuldendte i hans liv. Dér, i et af disse rum stod en statue af Lohengrin. Den brugte vi på scenen. Det falder sammen med Tchaikovskijs egen henvisning til Wagners *Lohengrin*.

Svanetemaet:



bygger på Lohengrins:
Nie Sollst Du Mich Befragen:



På det musikalske plan er der også paralleller mellem *Lohengrin* og *Svanesøen*. Det er et meget seriøst værk fra Tchaikovskijs side.¹

Et af de essentielle momenter er anden akten, hvor svaneuniverset udfoldes. Det er et koreografisk mesterværk, og jeg kunne ikke forestille mig at ændre den. Det blev så til ideen om at bruge den som et citat, en idé, der fal-

der i tråd med Ludwigs verden. Han havde behov for private forestillinger, og han oplevede en vis tilfredsstillelse ved den form for kunstig kærlighed, eller illusion om kærlighed.

Wagner – Bach

Jeg kan ikke lade være med at tænke på Wagner. Dels synes jeg, at nogle af dine baller har et wagnerisk drag, og dels synes jeg, at din Svanesø havde et vist slægtskab med Chereau og det, han introducerede i hans iscenesættelse af Ringen. Er du tiltrukket af Wagner?

Jeg har koreograferet dansen i *Tannhäuser* i Bayreuth 1972 (iscenesættelse Götz Friedrich). Det var interessant at arbejde med den musik. Men jeg føler mig ikke særlig fri hos Wagner. Han har ikke rigtig skrevet musik, der egner sig til ballet. Der er nogle sange! Jeg kan ikke forestille mig at arbejde med dele hentet fra operaerne; ihvertfald ikke i øjeblikket. Jeg kan ikke tage *Rheingold*, sætte sangerne i orkestergraven og danse værket. Det kan ikke bruges til andet end det, Wagner har tænkt.

Wagners operaer er musikdramaer. Musikken er en abstraktion af det episke og psykologiske i teksten. Musikken er »handling«, og på den måde bundet til den tidsdimension, der arbejdes med i teksten. Den musikalske struktur hos Wagner er »handlingsstruktur«, og den musikdramatiske form er overhovedet ikke relaterbar til ballet. For mig er det det modsatte. Jeg bryder mig ikke om at blive bundet. Et musikalsk værk kan godt have en stram struktur. Det er ikke det. Bachs *Matt-häus Passion*, som jeg koreograferede til i 1981, har en meget fast struktur. Den finder jeg helt rigtig for ballet. Der er nok en historie i *Matthäus Passion*,

men hovedvægten er lagt på det meditative relateret til hovedhandlingen, men det mediterende er ikke en del af historien. Det er kommentarer. Det er en involvering i historien, et udtryk for historien på en tidløs måde: Tidløs meditation over en tidsbunden historie.²

Jeg er ikke nogen stor Wagner-freak – Wagners musik er tidsbunden.

Mahler og den symfoniske ballet

Så er du måske en stor Mahler-freak?

Ja.

Hvad er det hos Mahler, der griber dig?

Dans er noget meget specielt. For det første er det noget meget fysisk. Det er meget svært at sige noget filosofisk eller intellektuelt, fordi mediet er kroppen. Men det er også via kroppen, at dans relaterer sig til tilskueren. Hvis du hører en violinkoncert, kan du beundre og nyde det, men du ved ikke, hvordan violinen føles. Når du ser dans, kan du forholde dig meget mere intimt til det – også til musikken. Du er instrumentet. Som tilskuer kan du projicere dig fysisk ind i dansen. Du kan projicere denne fysiske oplevelse ind i det auditive. Når en danser springer, er det din drøm om at flyve. Når en danser balancerer, er det din drøm om vægtløshed.

Dans er altså noget rent fysisk, der samtidig rummer et metafysisk plan. Umiddelbart uden ord kan dansen fremstille essencen af en række menneskelige tilstande, følelser og drømme. Det er en kombination af disse to verdener – en meget fysisk sensuel, næsten banal verden, der samtidig fungerer som en bro ind til en metafysisk verden fyldt med skønhed, der er det afgørende.

Disse to planer har du også hos Mahler. På den ene side er det musik, der uden at rumme en historie i Wagners stramme udformning, alligevel har elementer, jeg umiddelbart kan relatere mig til, f.eks. en vals etc. På den anden side: disse »banale« elementer bliver til broer ind i en metafysisk verden fyldt med dødsangst og opstandelse. Det fascinerer mig.

I modsætning til hos Wagner føler jeg mig fri hos Mahler. Mahlers musik pålægger mig ikke en historie, men når jeg lytter til Mahler, dukker historierne op.³

Du har koreograferet Mahlers 1., 4., 6., og 10. symfoni. Er der historier i dem?

Mine Mahler-balletter har ikke nedskrevne libretti, men der er alligevel både følelser og konflikter i dem. Det er jo musikken og dansens natur. Musikken sætter mål for dansens teknik og struktur. Dansen bliver en kropslig synliggørelse af det, der er indeholdt i musikken. Man kan sige, at koreografens opgave i den symfoniske ballet er at åbenbare musikkens hemmelighed. Han skal give et synligt billede af sin idé om musikkens hemmelighed.

Mahlers symfonier er på en måde alle »historier«. De behandler udviklinger, og for at man virkelig skal fornemme en udvikling, er tidsdimensionen meget vigtig. Mahler byder på noget meget fascinerende i den forbindelse.

Det er musikken, der vælger mig

Jeg lytter intuitivt. Jeg lytter ikke for at bryde musikken op. Jeg lytter efter helheden. Musik er sprog. Og så lytter jeg selvfølgelig efter, hvordan man skal tælle, efter fraser etc. Den musik, der som sprog umiddelbart taler til mig, lytter jeg til igen og igen.

Arbejdet med *Amleth* er et typisk eksempel. Når jeg benytter et litterært forlæg til en ballet, må jeg kunne forestille mig en klang, førend jeg begynder

Moderen, der bøjer sig beskyttende over den fortvivlede Amleth. I baggrunden den druknede Ofelia. Foto: Jacob Mydtskov.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

at arbejde for alvor. Katalysator til *Amleth* var Michael Tippetts musik. Det er ikke mig, der valgte den – det er den, der valgte mig. Tippetts Trippelkoncert er nøglen i værket. I denne musik er der den indre verden, den lyrik, som er hos Shakespeare: Neurosen og konflikten i Hamlets karakter. Udfra denne kerne har jeg ledt efter anden Tippett musik f.eks. den 4. symfoni, hvis livscyklus – det livgivende åndedrag fra vindmaskinen – er i pagt med de åndelige dimensioner i *Amleth*.

På det litterære plan forberedte jeg mig meget i forbindelse med *Amleth*. Det, der er vor mulighed i dag er, at vi kan kombinere. *Amleth* er hverken Shakespeare, Saxo eller Belleforestes og slet ikke Oehlenschläger. Det er en kombination af alle disse muligheder. Og hertil kommer musikken. Musikken er ikke noget, der ledsager koreografi eller litteratur. Musikkens sprog er den afgørende katalysator.

Kan det episke indhold og de koreografiske intentioner ikke få dig til at gå imod musikken. I Amleth bruger du 2. og 4. symfoni af Michael Tippett. Jeg synes, du her ødelægger den symfoniske helhed ved at bryde musikken op. Der er fermater, men ikke egentlige satsophold i Trippelkoncerten og 4. symfoni. Du bruger lange satsophold til lydløse mimiske passager i balletten.

Der skal være stilhed, førend man rigtig kan høre lyden. Musik skal vokse ud af stilheden. Og på den anden side: selv de dele i balletten, der er lavet til stilhed er bestemt af den musik, der lød inden og den, der følger efter.

Nuvel, komponisten har accepteret en teatralisk præsentation af musikken, og det kan i høj grad godt forløse noget, der er i musikken, og som ikke ellers

rigtig kan komme frem. I den teatraliske præsentation sker der selvfølgelig noget med den symfoniske helhed. De partier, der foregår i stilhed, giver noget til musikken. F.eks. i I. akt (2. symfoni) hvor Fortinbras efter det stumme afsnit (med børnene) ikke har bevæget sig i fem minutter, bevæger sig i det øjeblik musikken begynder igen. Stilheden er blevet bygget mere direkte ind i musikken.

Lyd – bevægelse – tid

Det metafysiske, det i musikken, der fortæller os, at alting hører sammen, det er det, der inspirerer os. At skabe er at kreere en verden som et spejl af universet. En verden med dens eget indhold, dens egne love. For at få noget af det frem, må man arbejde intuitivt og dog meget bevidst. På den ene side skal man være helt fri og på den anden side meget disciplineret.

Kunst er kommunikation af menneskelige følelser på alle planer. Musik er i høj grad drømme og længsler. Vore musikoplevelser rummer kontakten med de fundamentale længsler i livet, med det grundlæggende i drømme. Det har noget at gøre med forholdet menneske – tid. Selve livsoplevelsen!

Vi har i os en dyb angst for tid; en angst, der kræver at blive forsonet. Kunst har med dette at gøre: at kontrollere tid, at forsones sig med tiden. Musik forløber i tid. Dans forløber i tid. Dans og musik er en måde at kontrollere tid på. At koreografere og komponere er at kontrollere forløbet af tid, at få hold på noget, der ellers blot er svimlende. Giver vi os hen til tiden, bringes vi ud af det tredimensionale fængsel. Når man giver sig hen til tiden, og her hjælper lyd og bevægelse som broer, så åbnes mod

noget nyt.

Det er det underbevidste lag i musikken jeg søger ind i. Den musik, der aktiverer min underbevidsthed, får mig til at koreografere. Tippetts Trippelkoncert havde den virkning. Det har Mahler også.

Michelangelo fortalte om, hvorledes han når, han stod foran en marmorblok intuitivt følte, hvilken skulptur den havde i sig. Det var hans opgave at få figuren fri. Sådan på en måde har jeg det med musik. Nogle musikværker har en ballet liggende i sig. Nogle musikstykker har det ikke. Min opgave er at frigøre, at realisere det, der ligger i musikken.

Noter:

1. Roland John Wiley: *Tchaikovsky's Ballets* Clarendon Press Oxford, 1985.
2. John Neumeier: *Ich bin Christ und Tänzer*, artikel i programmet til *Matthäus Passion*, Hamburg 1981.
3. *10 Jahre John Neumeier und das Hamburger Ballet 1973-1983*, udg: Christoph Albrecht, Hans Christians Verlag, Hamburg 1983. Das zweite Jahr: Gustav Mahler.

Foruden interviewet med Neumeier, bringes der betragtninger hentet fra Henrik Lundgrens radioudsendelse *Neumeier og musikken*. Samt publikationer udgivet i forbindelse med de årlige Ballett-Tage i Hamburg.

Det kan oplyses at i sæsonen 1986-87 koncentrerer Neumeier sig om samarbejdet med den sovjetiske komponist Alfred Schnittke. I 1987-88 genopsætter Neumeier de tre Tchaikovskij-balletter, bl.a. *Svanesøen*.