

### Dobbeltgænger

– en klar-høring af Schubert/Heine: Der Doppelgänger

Ved Peter Kjærulff



*Klarhøring* kan kort betegnes som en parallel til den mere kendte evne *klarsyn*. Som man ved *klarsyn* ser energier og billeder omkring et menneske (aura) kan man med *klarhøring* »se« billeder, der rent faktisk kommer ud af musik. Det, jeg beskriver nedenfor, er altså ikke mine *fantasier* på baggrund af mu-

sikken, men nærmest en »film«, der rulles op, en billedsekvens, der er 4-dimensional, dvs. billederne er samtidig symboler, de indeholder følelser efter samme opskrift som drømmesymboler. Den række af mørke huse, jeg f.eks. ser i starten, et enkelt vindue er oplyst, betyder: »livet er håbløst, det er hos de andre, det hele foregår.«

»Filmen« er så tydelig, at jeg ville kunne lave en regulær scenografi på baggrund af billederne.

#### 1. vers

Forspillet starter med at udsende en regulær sort farve, altså en synlig farve, der samtidig er »psykisk sort«. Ved ordene »Still ist die Nacht« bliver det klart, at det er en indre håbløshed, der får gaderne til at virke endnu mere stille, end de er.

Ud af musikken kommer et billede af en række mindre huse, hvor et enkelt vindue er oplyst. Dette er der ikke basis for i musikken, det må være Fischer-Dieskaus indre billedverden, der ubrudt formidles gennem stemmen. Dog er der en basis i Heines digt. Det føles utroligt, at Fischer-Dieskau kan fastholde billedet af husene, samtidig med at han udtrykker denne sorte klage. Ved anden linie er der blevet tændt

lys i endnu et par vinduer, og ved »wohnte mein Schatz« trækkes ordet »mein« ud, det drejes hårfint, således at det virker som om sangeren aldrig har været derinde, som om der aldrig har været tale om »hans pige«, men om en fjerntilbedelse. Vi er vidner til en dobbeltkval: hun er væk – og hun »har aldrig været der«.

Det lille efterspil efter anden linie spilles af Gerald Moore således, at der næsten er tale om en fysisk virkning i maveregionen, en »krympen sig« af uudholdelig kval.

»Sie hat schon längst . . .«: ordet »längst« trækkes en anelse ud, det får en anden betydning end det tidsmæssige, der er tale om en slags »mindernes rundvisning«, som hvis man besøger en bombetomt, hvor ens barndomshjem lå for 40 år siden. At huset stadig ligger der, udtrykkes med en dybt resigneret følelse, der ikke er foragt, men ligner den: at huset ikke er i ruiner, nu da pigen er væk, er egentlig en slags fornærmelse mod hans kærlighed til hende. Som om han godt er klar over, at dette måske er at drive sorgen lidt for langt ud, breder der sig et slags smil ud under ordene »demselden Platz«: et kærligt, mindernes sorgfulde smil, der i en ultrakort fremtoning lader os set et hus

med vedbendranker i aftenbelysning (lygte over døren) – damer i lange smukke kjoler ankommer sammen med deres kavalere i hestetrukne vogne (vognen kommer udefra og kører *mod* sangeren). Der skal være selskab – ikke festligt, men inderligt, den slags selskaber, I ved nok, hvor kunstens muser flokkes om husets værtinde, der i henseende til skønhed ikke står tilbage for nogen af muserne.

Det sorgmuntre smil gentages af Gerald Moore i den lille slutvending, der før gav mavekrampe.

## 2. vers

Men pludselig: billedet spoles: der står nogen og ser på det samme hus. Opdagelsen kommer, ledsaget af en indre chok-effekt, som om visionen hele tiden fornægter sig selv – dette her kan ikke være rigtigt. Ved sætningen »und starrt in die Höhe« bryder forurettelsen over denne formastelige indtrængen på »privat sorg-område« igen: »det er *mig*, der står og klager – væk, kan han komme væk!« Nu bliver det kompliceret, for *bagved denne forurettelse*, efterhånden som den bryder frem, ligger dog en gryende genkendelse, der udtrykkes som et inderlag – et lidt højere bevidsthedslag – inde bag ved selve opdagelsen: også *han* står og vrider hænderne i smerte.

»Mir graust es«: en let satanisk følelse i baghovedet (»hæ, hæ, egentlig ved jeg godt, at det er mig, der står der, men jeg vil ikke indrømme det over for mig selv«) bliver straks sat på plads i den rigtige sammenhæng (uden den sa-

taniske latter), idet månelysen faktisk viser, at det er sangeren selv, der står der. At melodilinen løftes en sekund på »Gestalt«, føles som en fra Schuberts side let teatralisk effekt, som om Schubert kender det selvdestruktive element fra sin egen tankeverden. Fischer-Dieskau formår at give effekten gru, mens Schubert synes at have tænkt: sådan komponerer man noget, der skal lyde grufuldt. Kombinationen af disse følelser har en slags fuldent virkning: gruen bliver reel, idet selvdestruktion er en gru, man ikke bør spøge med.

Heine står i baggrunden og har en vis ironisk distance til det hele.

## 3. vers

Herefter indledes en håbløs kamp med gespenstet. Men da spøgelseset jo er in-

den i sangeren, er kampen afgjort på forhånd: han opdager, at han ved sin repetition af gammel kval egentlig gør nar ad sig selv. Da han må opgive at fastholde sin ret til at minde hvordan han i gamle dage stod her og vred hænderne, breder der sig et slags forsonende smil over det hele: »nu må man heller ikke have lov til at have det ad Helvede til længere, hva' fa'en er meningen.«

Og dur-slutningen bekræfter – og afrunder denne rejse ind i selvdestruktionernes spejl-univers.

Denne lied fra Schuberts *Schwanengesang* findes i mange indspilninger. Analysen her refererer til en bestemt indspilning med Fischer-Dieskau og Gerald Moore fra omkring 1964 (EMI 063-00222).

*Dietrich Fischer-Dieskau og Gerald Moore lytter til plader.*

