

# Døden i Venedig

Hamborg Balletten, Det Kgl. Teater

*Af Anna Krarup*

## **Storslået ballet peger på vores egen dødsangst**

Da Hamborg Balletten gæstede Det Kongelige Teater i september med Neumeiers 'Døden i Venedig', var det særligt Lloyd Riggins blændende præstation som Gustav von Aschenbach, der bevægede og pinefuldt mindede os om vores egen dødsangst.

Det siges, at verdenshistoriens store klassikere netop er blevet klassikere, fordi de handler om almenlydige tematikker, der rækker ud over specifikke historiske perioder og tidstypiske modeluner. Havde man sin tvivl om, hvorvidt en 11 år gammel ballet, der bygger på et mere end 100 år gammelt litterært forlæg, kunne have nogen relevans i dag, blev tvivlen hurtigt gjort til skamme, da Hamborg Balletten gæstede Det Kongelige Teater i september 2014 med Neumeiers ballet 'Døden i Venedig'.

Balletten har – på trods af visse skønhedsfejl – bestemt format til at blive en moderne klassiker, og da den blev vist i København, var det særligt Lloyd Riggins sublime præstation som hovedkarakteren Aschenbach, der gjorde forestillingen enestående. John Neumeier, kendt som den historiefortællende ballets mester, skabte 'Døden i Venedig' i 2003. Balletten bygger på Thomas Manns novelle 'Døden i Venedig' fra 1911 og handler ligesom bogen om en ældre kunstner, Gustav von Aschenbach, der oplever en kunstnerisk og eksistentiel krise, tager til Venedig, hvor han forelsker sig i den unge dreng Tadzio og ender med at dø.

Ballettens mest storslåede scener er duetterne mellem den midaldrende kunstner, Aschenbach, spillet formidabelt af Lloyd Riggins og den unge Tadzio.

Neumeier har transformeret Thomas Manns hovedkarakter, forfatteren Aschenbach til i sin ballet at være koreograf. Og det er selvfølgelig ikke tilfældigt; for udover at han dermed bruger sin egen metier som baggrund for historien, så må problemstillingen fra Thomas Manns bog – den midaldrende mands hungren efter ungdom – være særligt genkendelig inden for balletfaget, hvor man typisk pensioneres i en alder af 40 år.

## **Kunstneren som marionetfører**

Neumeiers portræt af Aschenbach lægger sig tæt op af Thomas Manns. Gustav von Aschenbach repræsenterer en gammeldags kunstnertype, det ophøjede geni, respekteret og anerkendt af sin samtid, hvilket bliver tydeligt i første akt, hvor vi ser ham blive fotograferet i aristokratiske positurer. I prøvesalen former og kontrollerer han sit materiale, balletdanserne, som en marionetfører styrer sine dukker; han retter en arm, løfter et ben på en ballerina, forfiner med et snuptag en balance hos et ungt dansende par. Som kunstner handler han primært ud fra intellektet, og i allerførste scene ser vi ham stå og løfte et Bach-partitur højt over hovedet som et billede på, at alt, selv kunsten og livet, kan udregnes på forhånd og nedfældes på nogle ark papirer.

Men allerede i første akt brydes harmonien og den perfekte overflade med ét; Aschenbach kigger op og skærer en forpint grimasse, der forplanter sig ned igennem hans krop. En tvivl er sået – og er ved at forplante sig til hele hans verden. Ansporet af den kunstneriske og eksistentielle krise, der har ramt ham, drager han til Venedig.

### **Uskyldigt blik?**

Første gang, han får øje på Tadzio, er blandt et festklædt højborgerskab, der promenerer på Lidoen. En lang scene viser smukke kvinder bevæge sig mekanisk i aristokratiske positurer som græske gudinder i en koreografi, som på mange måder spejler Aschenbachs egne koreografiske værker: indviklede trin i komplekse, men altid harmoniske og kontrollerede, strukturer. Men pludselig brydes aftenforestillingen af en ung smuk mand, der, kun iført røde badebukser, braser ind blandt det elegante borgerskab. Tadzio er trådt ind på scenen. Og med ét er Aschenbach som fortryllet af den bedårende yngling.

Anden akt byder på en række af ballettens mest storslåede scener, duetterne mellem Tadzio og Aschenbach, hvor Aschenbach skiftevis betragter Tadzio lege og spille bold på stranden, rækker febrilsk ud efter ham, fanger hans opmærksomhed et kort øjeblik, hvor de danser sammen, inden Tadzio rastløst er på vej videre.

Tadzio repræsenterer ungdommelighed, impulsivitet og en tilsyneladende uskyld, der adskiller sig fra Aschenbachs øvrige verden, det livløse, forstillede borgerskab, og hans ligeså lidenskabsløse koreografiske værker. I en af de grundpositioner, som Neumeier oftest fremstiller ham i, står Tadzio med let skrævende ben i én retning og torso i en anden – som blev han midt i sin leg distraheret af en lyd eller et blik og derfor vender sig om – med et lille smil på læben. Men smilet er tvetydigt; er det uskyldigt? Eller er det bevidst flirtende? Og er Tadzio dermed slet ikke så uskyldig, som han umiddelbart giver indtryk af?

### **Med melankoli i øjnene**

Hele Hamborg Ballettens korps står stærkt, men særligt de to hovedroller, Lloyd Riggins som Gustav von Aschenbach og Alexandr Trusch som Tadzio, skiller sig ud.

Med sine mørke lange lokker, der falder naturligt ned omkring det smilende og

unge ansigt og de rødeste læber, og med en uskyldigt-forførende aura, der når helt ned på bagerste række på Det Kongelige Teaters Gamle Scene, er den 25-årige ukrainske danser Alexandr Trusch så overbevisende som den unge Tadzio, at man som tilskuer let kan sætte sig i Aschenbachs sted.

Men særligt Lloyd Riggins skal fremhæves her. Riggins dansede hovedpartiet som Aschenbach allerede ved urpremieren i 2003, og trods sine i dag 44 år gør han det stadig blændende. Med sin spinkle krop, vigende hårgrænse og melankolien siddende dybt i øjnene, er Riggins perfekt som den midaldrende kunstner. At Riggins ligesom 'hænger lidt bagefter' i duetterne med sine yngre kolleger, både i tempo og kraftfuldhed, er blot med til at forstærke indtrykket af en midaldrende mand, der higer efter ungdom. Nogle gange griber han ligefrem ud efter de unge dansere, men snubler i sin jagt på ungdommens gunst. Riggins fylder scenen helt ud med sin tilstedeværelse, med en helt særlig (moden?) artikulation. Lidelsen og smerten lyser ud af hans øjne, og man kan ligefrem mærke hans desperation og forpinthed så stærkt, at enhver tilskuer må blive mindet om egne oplevelser af fornedrelse i forelskelsens tegn.

Som aftenens store stjerne modtog Riggins velfortjent stående bifald denne septemberaften på Det Kongelige Teater, hvor han med en fortid som solodanser naturligvis har en helt særlig status.

### **Forvrænget spejlbillede**

Også flere af birollerne træder stærkt frem, særligt tjekkiske Otto Bubeníček og tyske Carsten Jung, der danser rollerne som blandt andet et bøssepar, der dukker op blandt det elegante borgerskab på Lidoen. De bliver det karikerede og forvrængede spejlbillede af Aschenbachs forelskelse i Tadzio, idet de med en nonchalant klud om halsen, smøg i kæften og klask på røven fremstiller al den liderlighed, magtbegær og narcissisme, der også ligger i

Aschenbachs forelskelse i den meget yngre Tadzio. Bøsseparret repræsenterer på én gang samfundets fordømmende blik på den midaldrende mands besættelse af ynglingen og udstiller samtidig Aschenbachs eget selvbedrag. Senere går de igen i en af Aschenbachs forvrængede drømme, hvor de i dyriske, orgastiske scener med rullende og vridende kroppe på det nærmeste voldtager Aschenbach.

De samme to dansere agerer senere barberer i en tragikomisk scene, hvor Aschenbach indvilger i at lade sig 'forynge' med toupé og overdreven sminke – men mere kommer til at ligne en bedrøvet klovn, latterliggjort og ydmyget, end en smuk yngling.

### **Gumpetung scenografi**

Aschenbachs velorganiserede koreografier akkompagneres af Bachs ligeså komplekse og stringente barokmusik. Når harmonien brydes, og bevægelserne bliver mere disharmoniske, er det til tonerne af Wagners mere dramatiske og patosfyldte klavermusik, spillet live fra scenen af den karismatiske pianist Elizabeth Cooper. Lige præcis denne vekslen mellem båndet og live musik fungerer imidlertid mindre godt. Overgangene virker klodsede, og efter sekvenser med Coopers smukke og dybe klaverspil, virker det mærkeligt hult med den bandede barokmusik.

Mindre godt fungerer også scenografien, der ligesom forestillingens kostumer er skabt af den tyske scenograf og designer Peter Schmidt. Når man tænker på, hvor meget man kan gøre med projektioner og visuelle effekter i et scenerum nu til dags, så virker det gumpetungt med kæmpe-fotografier af vand, der køres henover scenen for at illudere, at gondolen med Aschenbach bevæger sig.

I anden akt løfter scenografien sig imidlertid og er nu afløst af et enklere, mere abstrakt og lyst udtryk, som starter med en formidabel scene badet i hvidt strandlys. Det karakteristiske gyldne lys, som man kun finder på en strand, er her lavet så fint, at man som publikum

ligefrem kan mærke den sitrende, bagende hede, der hurtigt fremkalder besvimende søvn og forvrængede drømme.

### **Ballettens apollinske og dionysiske modstilling**

Neumeiers ballet er ligesom det litterære forlæg så spækfylt med intertekstuelle og historiske referencer, at man bliver helt tummelumsk. En af de vigtigste, der går igen i både bogen og balletten, er referencen til Nietzsches modstilling mellem det apollinske og det dionysiske, inspireret af den græske mytologi, hvor guden Apollo står for fornuften og det rationelle, og guden Dionysos står for det irrationelle, det kaotiske, følelserne og lidenskaben.

Neumeier viser os, hvor præcist denne modstilling lader sig afbilde i balletten, en kunst der bruger kroppen som medie. For ligeså kontrolleret, formaliseret og knivskarp den klassiske ballet på den ene side kan være i sit formsprog, lige så kaotisk, lidenskabeligt, på grænsen til det orgastisk-liderlige, kan den dansende krop udtrykke sig på den anden side. Hos Neumeier er det apollinske repræsenteret ved Aschenbachs kunst: rationelt-strukturerede, komplekse koreografier danset til Bachs stringente barokmusik. På den anden side står det dionysiske, Aschenbachs drift mod lidenskaben, det kaotiske og irrationelle, repræsenteret ved Tadzio.

En anden interessant reference, som Neumeier nævner i programmet, er den til Fokines ballet 'Narcisse', der havde premiere i 1911 – i øvrigt samme år, som 'Døden i Venedig' udkom – skabt til den berømte danser Vaslav Nijinsky. Thomas Mann beskriver i 'Døden i Venedig' Tadzios smil som et Narcisus-smil, og Neumeier har tilsyneladende spundet videre på denne kobling, idet han lader sin Tadzio være ikklædt røde badebukser i sin ballet, inspireret af de røde badebukser, virkelighedens Nijinsky lod sig portrættere i, da han blev malet af maleren Léon Bakst på stranden ved Lidoen i

Venedig i 1910.

I Thomas Mann-forskningen nævnes det, at der er visse ligheder mellem Aschenbach og Sergei Diaghilev (1872-1929), den russiske kunstmæcen og stifter af Ballets Russes, der i en periode havde et erotisk forhold til den væsentligt yngre Nijinsky – noget der var offentligt kendt og til stor forargelse for samtiden. Diaghilev boede i øvrigt ofte på samme hotel som Aschenbach, Grand Hotel des Bains, hvortil han inviterede sine mandlige elskere, og han døde ligesom Aschenbach i Venedig. På den måde er der flere paralleller mellem virkelighedens Diaghilev/Nijinsky og Neumeiers Aschenbach/Tadzio.

### Nutidens higen efter lidenskab

Hvad kan 'Døden i Venedig' så sige os i dag? I bund og grund handler Neumeiers ballet om dødsangst, Aschenbachs angst for døden, fordi hans tilværelse er blevet så mekanisk og forudsigelig, at den har mistet al impulsivitet og lidenskab, alt liv. Det liv og den lidenskab finder han i Venedig, som ironisk nok ender med at blive hans egen død. Aschenbach repræsenterer på den måde noget almenmenneskeligt; en eksistentiel krise, som før eller siden bliver aktuel for ethvert moderne menneske. Den pinefulde erkendelse af, at man ikke længere kan gøre, hvad man engang kunne, at livet er ved at tappe ud af én, og at døden nærmer sig.

Men udover at balletten viser os nogle almengyldige menneskelige dilemmaer, er tematikken særligt nærværende for os i dag, hvor alting (fra skole til arbejde til familieliv, ja, selv sexliv) skal køre i nogle velsmurte maskinerier og formelle rammer, for at det hele ikke ramler sammen om os. Og alligevel ser vi igen og igen, at det ramler sammen og kollapse om individet og slår ud i stress, depression og dysfunktionelle familier. Måske på grund af vores egen higen efter det kaotiske og lidenskabelige, kort sagt vores higen efter livet.

*Døden i Venedig. Hamborg Balletten. Koreografi: John Neumeier.*

*9.-12. september 2014. Gæstespil på Det Kongelige Teater.*

---

### Anna Krarup

Cand.mag i Moderne Kultur og Kulturformidling fra Københavns Universitet og University of California, Berkeley. Hun har tidligere undervist på Dansevidenskab på Københavns Universitet og skrevet om kultur for Politiken og Teater1. Siden 2007 har hun været projektleder i Dansehallerne.

---