

Jægerbruden – i krigens skygge

Carl Maria von Webers opera på Det Kongelige Teater.

Af Lars Ole Bonde

Instruktøren Kasper Holten, som nu er chef på Covent Garden i London, er 'vendt hjem' til Operaen på Holmen for en stund – for at iscenesætte et af operahistoriens store klenodier – Carl Maria von Webers *Der Freischütz* (da. *Jægerbruden*) fra 1820 – en co-produktion med hans nuværende arbejdsplads.

Der Freischütz spilles ofte i de tysktalende lande, men ikke så meget i andre. Til gengæld spiller værket – der gennemæssigt faktisk ikke er en (gennemkomponeret) opera, men et syngespil med talt dialog – en nøglerolle i operahistorien som det første ægte romantiske musikdramatiske værk. Senere komponister som fx Wagner beundrede det og var dybt inspireret af det. *Freischütz* rummer en masse iørefaldende og stemningsfuld musik, men både historien og dramaturgien er problematisk, og derfor kan det nok være svært at tage værket alvorligt i dag.

Historien og dens fortolkning:

Den gamle fyrstelige jæger Kuno vil gøre sin unge jægerlærling Max til sin efterfølger og give ham sin datter Agathe. De unge elsker hinanden, men der er tradition for at alle kandidater til stillingen skal gennemføre en vanskelig prøveskydning. En anden snedig jæger, Kaspar, har også et godt øje til pigen, og han er i ledtog med djævelen Samiel. Max, som ellers en dygtig skarpskytte, fejler i tiden op til prøveskydningen alle sine skud. Kaspar overtaler ham til at støbe troldkugler ("frikugler"), hvoraf seks altid rammer, men den syvende tilhører djævelen. Det syvende skud skal ramme den stakkels Agathe og derved drive Max til selvmord. Men sådan går det ikke. Ganske vist besvimer Agathe ved det sidste skud – men hun er beskyttet af roser, som hun har fået af en from eremit. Kaspar bliver selv

offer for djævelen og dør. *Happy end.*

Det er altså en historie om et i grunden godt, men naivt menneske, som – forledt af mørkets kræfter – begår en stor synd og kun reddes af guddommelige indgriben. Eremitten, som kun optræder i slutscenen – som en ægte *Deus ex machina* – redder både Max og hans kommende ægteskab, mens den onde frister Kaspar styrter sig i selvforskyldt ulykke.

I sit arbejde med operaen har Kasper Holten (iflg. bl.a. et interview i programmet) hæftet sig ved tre elementer, som han finder relevante i det 21. århundrede: (1) Max' kvaler kan ses som udtryk for en præstationsangst og succesdyrkelse, vi godt kender i dag; (2) Kaspars "ondskab" kan forstås som et forståeligt udtryk for en hjemsendt, traumatiseret soldats personlige helvede; og (3) modsætningen mellem Himmel og Helvede kan omtolkes til spørgsmålet om almindelige mennesker som Max (og os selv) vil tage ansvar for deres valg. Når de/vi møder skæbnen mange gange på vores livsvej – hvad gør vi så?

Det første element kan fint begrundes i teksten – mange af os kan godt genkende Max' dilemma, som jo ikke er grundlæggende forskelligt fra den nutidige oplevelse af 'at skulle levere' hele tiden. Men de to andre grundidéer er 'værkeksterne' – dvs. at der ikke er direkte belæg for dem i teksten, og allerede her vil tilhængere af traditionelle opsætninger og det, tyskerne kalder "Werktreue", nok stå af. Krigs/soldater-temaet kan ganske vist relateres til det bagvedliggende folkeeventyr (*Friskyttten* var velkendt i sin samtid), til librettisten Kinds originale bemærkning om at handlingen ud spiller sig i Böhmen efter 30årskrigen, - og til Webers samtid, der var præget af Napoleonskrigene og



Jægerbruden, DKT. Foto: Per Morten Abrahamsen.

deres eftervirkninger. Tyske instruktører som Götz Friedrich og Harry Kupfer har tidligere valgt samme indfaldsvinkel, så det er prøvet før. At erstatte Himmel/Helvede-polariteten med Skæbne-temaet bryder imidlertid helt med værkets egen forståelseshorizont, som er kristent i god protestantisk forstand (om end moralen om tilgivelse og forståelse også kan tolkes som en udgang i oplysningstidens ånd).

Hvordan bringes disse mere eller mindre værk-relaterede idéer så sammen i opsætningen?

Tidsmæssigt er handlingen henlagt til Webers egen tid. Det er altså medtagne soldater (fra Napoleonskrigene), vi ser, ikke jægere. Soldaterne er atter hjemme i landsbyen, hos deres kvinder, som de bogstaveligt talt ikke længere kan 'danse med'. De lander som fremmedlegemer i en Biedermeieratmosfære af småborgerlighed og gamle idealer.

Holten ændrer på afgørende vis balancen mellem dramatis personae: Max og hans kvaler spiller naturligvis stadig en vigtig rolle i handlingsgangen, men faktisk er Max slet ikke hovedperson i denne opsætning. Det er Kaspars

og Agates dramaer der griber os. Kaspar er den traumatiserede soldat, som er i sine mareridts og vrangforestillingerens vold. Agathe er en både følelsesfuld og tænkende kvinde, der som den eneste i dette univers tænker på andre end sig selv. Men alle er de kun brikker i Skæbnens – Den store dukkeførerens - iscenesættelse af en (også i vores tid) genkendelig forestilling om ambitioner, forventninger, præstationsangst, traumer, eksistentielle valg – plus tro, håb og kærlighed. Kasper Holten har slået de to roller, der i Webers/Kinds original repræsenterer Helvede og Himmel – Samiel og Eremitten – sammen i en omrejsende cirkusdirektør, som altså er Skæbnen selv i egen selvironiske person. Han rejser rundt i det krigshærgede Centraleuropa med sin cirkus/teatervogn, som (næppe tilfældigt) lige så godt kunne være lånt af Brechts Mutter Courage. Skæbnen kaster løbende personerne ud i vanskelige situationer og observerer med interesse, hvordan de reagerer. Til sidst bestemmer skæbnen så, hvor skabet skal stå – i god humanistisk ånd: Max kan tilgives og få Agathe, hvis han tilstår, angret

og opfører sig ordentligt. Men et spil er det, og Skæbnen kunne godt have valgt anderledes – ved vi nu.

Som teateroplevelse fungerer den dramaturgiske sammenføjning af de tre idéer forbløffende godt – og får et ellers slidt og problematisk værk til at leve og stråle på ny. Til dette bidrager en kraftig forkortelse af den ordrige, talte tekst og ikke mindst en overrumplende og flot udnyttelse af Mixed media: scenografien er fantastisk i sig selv, men forstærkes af en kompleks brug af lys og billedprojektioner, 4 smukt koreograferede dansere, en stum rolle (cirkusdirektørens dværg) - og så naturligvis hele musikken.

Det kunstneriske hold, og den musikalske realisering

Det var en stor (premiere)aften for operakoret og ikke mindst for et tændt og meget velspillende kapel, under ledelse af den fremragende dirigent Dirk Kaftan. Hovedpartierne blev varetaget af sanger-skuespillere på meget højt niveau. Forskræppene havde fremhævet den tyske tenor Michael Schade, som bestemt var god, men jeg vil fremhæve Oliver Zwerg, der gav den traumatiserede Kaspar klar stemme og stærk personlighed, Gisela Stille, der gav Agathe en musikalsk-dramatisk dybde, man sjældent oplever, - og endelig Dirk Aleschus, der som direktør for "Cirkus Skæbne" var fremragende castet. Det var et kup, da han (som "Eremitten") endelig brød ud i sang til allersidst – en kælderdyb, sort basstemme.

Forestillingen er fuld af flot tænkte og fremragende realiserede enkeltscener. Cirklen er det gennemgående grafiske greb i scenografien: Revolverløbet med de 7 kuglehuller, der peger på den forudelse om Agathes skæbne, som Weber selv har nedlagt i dramaturgien; urværket, den evigt arbejdende (tids- og skæbne)maskine, som – a la Chaplins *Moderne tider*, der klart refereres til – ubønhørligt kværner; og endelig Jægerbrudens "hamsterhjul", det småborgerlige skovriderhjem med alle nødvendige rekvisitter, som Agathe er lukket inde i, så hun dårligt

kan få luft. Forestillingen er konstant visuelt overraskende og spændende, og fyldt med visuelle ledemotiver: udover cirklerne (der også karakteriserer Agathes jomfrukrans. Kaspars russiske roulette og skydeskiverne) er der fx Ravnfluglene, der piller kød af de døde soldater og den følelsestrautraumatiserede Ännchens røde kinder og lyse lokker, som senere dubleres af de hektiske brudepiger. Alt sammen virkningsfuldt og slående.

Modig fortolkning

For mig er det mest slående eksempel på, hvad forestillingen kan og tør, åbningen af tredje akt. Vi hører Webers elskede jægerkor – den hornakkompagnerede hyldest til naturen og det frie jægerliv, ren musikalsk idyl. Men hvad ser vi? Kaspars traumatiske mareridt; ulveslugten er blevet til slagmarken efter kampen, med bjerge af døde soldater og rygende murbrokker. De døde soldater står op og tvinger Kaspar til at genopleve sit traume: han skyder et uskyldigt menneske – ligesom vi før pausen så Max bruge den 7. kugle til at tage et uskyldigt menneskes liv. Kontrapunktet mellem den begejstrede (jæger/soldat), musik og krigens grusomhed er knugende og fantastisk. Ikke mindre overraskende, nærmest genial, er fortsættelsen, hvor Agathes store arie udspiller sig i det samme landskab. Hun siger i den efterfølgende scene, at hun har drømt en ond drøm, og det er faktisk den vi lige har set. Igen en fornem kontrapunktisk anvendelse af musik og scenebillede.

Ulveslugten er her som allerede nævnt Kaspars mareridt af en udbombet slagmark. Holten & co. lader Max prøveskyde troldkuglerne i stigende eufori, for til sidst at lade ham skyde et levende menneske og dermed fortabe sin sjæl i jagten på succes – helt parallelt med soldaten Kaspar. Multimedie-teknikken fejrer triumfer i denne scene, der slutter med Agathe som hvid, vingskudt fugl og dødsfluglene der hakker i hende og de døde soldater.

Også personinstruktionen er mesterlig. Agathe fremstår klat som det eneste levende,

tænkende og følende menneske – som modpol til både de endimensionelle og egocentriske papfigurer Kuno, Ottokar, Ännchen og Kilian, og de følelses- og skæbnestyrede Max og Kaspar.

Werktreue oder nicht

I det seneste nummer af *Ascolta* (medlemsorgan for foreningen *Operaens Venner*, nr. 8. Oktober 2015) dissekerer chefredaktør Peter Wang Kasper Holtens "version" af Freischütz – ud fra de forud for premieren tilgængelige informationer om produktionen. Det er en vidende og seriøs kritik, som diskuterer det problematiske i at lade værkteksternes idéer styre iscenesættelsen. Fx mener Wang, "at krig skulle være en adækvat baggrund for *Jægerbruden* er det rene nonsens." (s. 8)

Men selvom kritikken er velargumenteret og fagligt-historisk begrundet, er den baseret på en grundlæggende præmis, som jeg finder problematisk ved hele "Werktreue"-tænkningen: at "værket selv" findes som en entitet uafhængigt af tid og sted, og at det har en kerne, man ikke må røre ved. Med Peter Wangs ord: "Denne essens eller indre handling har iscenesætteringen ingen kunstnerisk ret til at anfægte, men kun at tydeliggøre." (s. 9)

En sådan essentialistisk tankegang svarer – om end her på et højt akademisk og sofistikeret niveau – principielt til en fundamentalistisk tilgang til læsningen af hellige skrifter. De er ikke menneskers værk, men Guds, og dette sætter selvfølgelig nogle klare grænser for forståelsen endelige fortolkningen af teksten. - I teatrets verden hersker der blandt både praktiserende kunstnere og forskere en performativ forståelse af samspillet mellem værk, udøvende og publikum, og inden for den forståelsesramme er værket altid et oplæg til eller afsæt for en fortolkning, der bliver til i samspillet mellem værket, fortolkerne og publikum.

Werktreue-problemet kan måske forekomme trivielt i teaterkredse, hvor det nærmest er instruktørens pligt at gøre en klassiker vedkommende i nutiden, men i opera-

sammenhæng er problemstillingen mere kompleks – simpelthen fordi musikken binder fortællingen til sin samtid på en anden måde end librettoen (operaens tekst). Man kan ikke få Beethoven til at lyde som Carl Nielsen eller Weber som Bent Lorentzen. Derfor er klassisk opera som nutidigt teater konfronteret med nogle lidt andre præmisser end klassisk teater som nutidig dramatik.

Jeg finder Holtens *Freischütz* overordentlig gennemtænkt, idérig og flot gennemført – netop fordi holdet bag opsætningen over *ikke* at tage værket tekst 100% for pålydende. Gentænkningen og aktualiseringen af værket får faktisk Webers musik til at leve på en helt ny måde. Det er et pletsrud!

Weber: Der Freischütz. Premiere Operaen 7.11. 2015

Musikalsk ledelse: Dirk Kaftan

Iscenesættelse: Kasper Holten

Scenografi: Es Devlin

Kostumer: Anja Vang Kragh

Lysdesign: Bruno Poet

Videodesign: Luke Halls

Koreografi: Signe Fabricius

Dramaturgi: Elisabeth Linton

Det Kongelige Kapel og Det Kongelige Operakor (instr. André Kellinghaus)

Lars Ole Bonde

Professor i musikterapi, Aalborg Universitet. Professor i musik og helse, Norges Musikkhøgskole. Forsker i musikkens mangfoldige former og musikkens betydning for mennesker. Seneste udgivelse: *Musik som identitet*. Temanummer af *Kulturstudier*, gæstereid. nov. 2015.
