HAL
open science

Sex og Magt i Drot og Marsk

Lisbeth Ahlgren Jensen

To cite this version:

Lisbeth Ahlgren Jensen. Sex og Magt i Drot og Marsk: Bidrag til kritikken af den kanoniserede kulturarv. 2012. hprints-00714638

HAL Id: hprints-00714638

https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-00714638

Preprint submitted on 5 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sex og Magt i Drot og Marsk – bidrag til kritikken af den kanoniserede kulturarv.

Af Lisbeth Ahlgren Jensen

Peter Heises (1830-1879) opera *Drot og Marsk* blev i 2006 placeret i den officielle danske kulturkanon med den begrundelse, at værket ”repræsenterer en fuldstændig lykkelig sammensmeltning af ord, toner og drama.” Om dets særlige musikdramatiske kvaliteter hedder det også: ”Intensiteten bevares fra først til sidst.”[1] Denne positive opfattelse er ikke alene kanonudvalgets; også operaens lange og relativt succesfulde opførelseshistorie kan ses som en afspejling af publikums positive modtagelse i tidens løb. Så i en vis forstand er kanonudvalgets kåring og begrundelsen for den blot det hidtil seneste led i en lang kæde af begivenheder, der har holdt musikken og de institutionelle rammer omkring *Drot og Marsk* i live i den kulturelle bevidsthed. Men hvordan blev *Drot og Marsk* egentlig et mesterværk?

Den amerikanske forfatter Marcia Citron peger i *Gender and the Musical Canon*[2] (1993) på, at kanoniseringen af et givent musikalsk værk er produktet af en lang og kompliceret proces, der ikke nødvendigvis er betinget af musikkens kvalitet men af mange andre omstændigheder. I et multimedialt kunstværk som en opera, der forener tekst, musik, dramatisk performance, scenografi, lys, kostumer etc., bidrager således adskillige faktorer til dens umiddelbare succes: foruden librettist, komponist, instruktør og scenograf er alle performerne – fra musikerne i orkestergraven til sangere, korister og dirigent til sufflører, belysningsfolk og teknikere – med til at afgøre, om musikken får en chance for at holde sig på repertoiret ud over de allerførste opførelser. Desuden kan publikums applaus og recensenternes begejstrede kritik – eller det modsatte – være med til at besegle en operas skæbne. Endelig kan økonomiske og kulturpolitiske forhold have betydning for, hvordan et musikdramatisk værk bliver realiseret og promoveret. Ingen af de nævnte faktorer kan altså i sig selv afgøre et værks succes, og man må formode, at selv det største musikalske mesterværk kan lide en krank skæbne på grund af ydre omstændigheder, ligesom et kedsommeligt, tidsbundet og uautentisk værk med den rette markedsføring nemt kan påkalde sig stor bevågenhed. Selv om Citrons hovedanliggende i *Gender and the Musical Canon* er at gøre opmærksom på den subtile sammenhæng mellem køn og kanonisering, er det ikke komponistens køn, der her skal gøres til emne for en diskussion. Snarere vil jeg udlede en anden pointe af hendes bidrag til kanoniseringsdebatten, nemlig at det er mindst lige så meningsløst at bekæmpe eller benægte de mange faktorer, der historisk set er involveret i formeringen af en kanon, som det er at bekæmpe eller benægte tyngdekraften. Kanoniseringsmekanismer følger andre love end de

menneskeskabte,[3] og at polemisere imod kanonisering er derfor nytteløst; det afgørende er, hvilken betydning man tillægger kanonen. Derimod kan det være oplysende at se på nogle af de værdiantagelser, der ligger til grund for kanoniserede værker. I forbindelse med *Drot og Marsk* er det ikke mindst tankevækkende at se på opfattelsen af kvinden bag drotten og marsken, eller rettere af *kvinderne*, for kongens dragende maskulinitet illustreres både med hans forhold til naturbarnet Aase og til den højfornemme Ingeborg. Hans virilitet formodes altså at appellere til både høj og lav i samfundet.

LIBRETTOEN

Librettoen til *Drot og Marsk* er forfattet af digterpræsten Christian Richardt (1831-1892), der bygger på fortællingen om det myteomgærdede drab på kong Erik Glipping i Finderup Lade i 1286; et kongedrab, der kan have været motiveret af jalousi, men lige så vel kan have været politisk motiveret. I de mellemliggende 600 år havde drabet været holdt i live i folkets minde gennem folkeviser og litterære bearbejdelser, og at Christian Richardts libretto bygger på et samtidigt litterært forlæg[4] understreger, at man slet ikke havde udtømt emnet om det historiske kongedrab endnu. Det var godt stof, fordi det byggede på et Danmarkshistorisk emne, som i 1870erne nok kunne udnyttes til at holde sammen på et stærkt skrumpende kongerige.

Kort fortalt drejer operaen *Drot og Marsk* sig om, at marsk Stig betror sin dydige hustru Ingeborg til kong Eriks varetægt, mens han drager i krig. I ægtemanden fravær indleder Ingeborg og kongen et seksuelt forhold, og da marsken vender tilbage, gribes Ingeborg af skyldfølelse og sygner bort for omsider at dø efterladende sig en hævngerrig enkemand og to små døtre. En konspiration mellem marsk Stig, kongens tjener Rane og en række af adelens og kirkens førende folk munder ud i en beslutning om at dræbe kongen under en jagt, hvor han har søgt ly i Finderup Lade. En central skikkelse i operaen er desuden den unge kvinde Aase, som efter en flirt med kongen bliver inviteret til bal på slottet, men dér til sin skuffelse ser, at han i mellemtiden har rettet al sin forføreriske opmærksomhed imod den netop ankomne Ingeborg. Aases trofasthed mod kongen varer imidlertid ved, og da hun får nys om konspirationen imod ham, advarer hun ham, men dog forgæves. I operaens afsluttende scene har hun fulgt efter ham til Finderup Lade for at overrække ham det sværd, han har glemt i hendes hytte. Men hun finder ham dræbt og lægger i stedet sværdet på hans båre, så sværdskæftet danner et kors, alt imens hun bryder ud i ”tunge, bitre tårer” ved udsigten til at landet nu ”stander i våde”.

Richardts libretto bliver i *Arkiv for Dansk Litteratur* bedømt som ”yderst original, måske den fineste i Danmark,”[5] og især fremhæves karakteriseringen af ”den farlige Don Juan-figur Erik Glipping.” Om hans erotiske udstråling hedder det hos Richardt: ”han har et Kast i sit Øje, som gjør al Troskab kold,”[6]og i brevvekslingen mellem Richardt og Heise læser man, at det var dem magtpåliggende at fremstille kongen som en stor forfører, der med sit blik skulle kunne gøre enhver kvinde blød i knæene: ”Kan du ikke nok sørge for, at Kongens Bedaarelse af Ingeborg i første Akt kan komme til at træde levende frem (musikalsk), ikke blot saa løst antydet som hos Hauch. I det hele taget lad os faae Erik Glipøje rigtig elskovsglødende, uimodstaaelig sandselig! Hauch lader ham jevnlig sige, at han er det, men man føler det mindre. Men Musik kan jo netop i særlig Grad gjøre det.”[7] Heise var med andre ord opsat på at skabe en musik, der understregede kongens uimodståelighed. At det var en vanskelig opgave, der ikke helt var lykkedes for ham, går igennem mange af anmeldelserne, bl.a. fordi kønsrollerne havde ændret sig en smule siden Erik Glippings tid.

FOR LIDT SEX ELLER FOR MEGET KONGEMORD?

Drot og Marsk blev førsteopført på Det Kongelige Teater i København den 25. september 1878, og umiddelbart var der ikke meget, der tydede på, at operaen skulle få et langt efterliv. I *Nationaltidendes* usignerede anmeldelse af operaen den 26. september 1878 blev der i det hele taget sat spørgsmålstegn ved *sujetets* egnethed som dramatisk tekst: ”den Omstændighed, at mindst 3 rutinerede Digtere tidligere have forsøgt sig med den uden ret at kunne slaa an, burde vel have været et vægtigt Varsel,”[8] hedder det. Det blev også anført, at hvor Carsten Hauch (1790-1872) i sin tragedie *Marsk Stig* fra 1850 havde indlagt en ”psykologisk Udarbejdelse” af hovedpersonerne, der ved siden af de lyriske og episke aspekter skulle skabe interesse for tragedien,[9] indeholdt Richardts operatekst kun i ringe grad en karakterisering af kongens sind. I stedet var det lyriske element bredt ud, hvad anmelderen dog ikke fandt vellykket: ”Men al dette forslaar næppe ved Siden af Mangelen paa dramatisk Handling. Det er allerede en farlig Sag at gjøre ikke blot Guder og Halvguder, men ogsaa Konger og Kæmper til Hovedpersoner i et Drama. Man fristes saa let til at holde dem oppe i en høiere Sfære, fuld af idel Værdighed og stadig Pathos; men Publikum trættes ved al denne Storhed, der saa let bliver ensformig […]. Dernæst er hin tragiske Begivenhed fra Anno 1286 udramatisk af den Hovedaarsag, at selve Handlingens bevægende Kraft, Forholdet mellem Kongen og Fru Ingeborg, unddrager sig den sceniske Fremstilling; den afgørende Gjerning har en saa intim

Karakter, at man nødvendigvis maa nøjes med Antydninger og Omtale."[10] Det skal understreges, at selve "akten" udspiller sig i en mellemakt, nemlig i pausen mellem operaens første og anden akt. Publikum må altså selv danne sig en forestilling om, hvorvidt akten gennemføres *med* eller *imod* Ingeborgs vilje, altså om der er tale om forførelse eller voldtægt. Netop dette kardinalpunkt bliver efter anmelderens mening et problem ud fra følgende tankegang: Hvis Ingeborg har ladet sig forføre, er marsk Stig ganske vist blev hanrej og hans hævntørst er forståelig, men kongemordet er ikke berettiget. Det er nemlig ikke kongen (i hvert fald ikke kongen alene), der har krænket hans ære. Og hvis omvendt Ingeborg er blevet voldtaget, er hævndrabet legitimt. På den anden side behøver hun i så fald ikke sygne hen og dø, da marsken vender tilbage og kan hævne hende. Dette ræsonnement kommer til udtryk videre fremme i anmeldelsen: "At der – til Trods for Kongens Insinuation om Ingeborgs Ja og Villie[11] – i Viserne væsentlig tænkes paa Voldtægt, turde være rimeligt, men Hauch og Richardt have aabenbart villet tillægge hende en større Skyld; derved er der vistnok vundet i lyrisk, men der er tabt i dramatisk Henseende, thi det moralske Forhold bliver uklart, Fru Ingeborgs hele Skikkelse mindre værdig til at paakalde Hævnen og til at vinde Tilskuernes Sympathi. De psykologiske Finheder og Skjønheder i Dialogen forsvinde, som sagt, desuden i væsentlig Grad under Musiken."[12]Anmelderen peger altså på, at både Hauch og Richardt fraviger folkevisernes opfattelse af, at kongen har voldtaget Ingeborg. Begge forfattere antyder, at Ingeborg ikke er helt uden lyst, dels ved at de lader kongen påstå, at hun indvilger, dels ved at de søger at fremstille kongen som en stor forfører, ikke som en voldtægtsmand. Og endelig ved at Ingeborg giver udtryk for at være modtagelig for kongens udstråling. Det sker i første akts sidste scene, hvor hun danser med kongen og føler sin dyd vakle under hans tilnærmelser. Richardt bruger ordet "Trolddom"[13] om de følelser, der rører sig i Ingeborg: "Men en Trolddom i mig groer".[14] Men hun beroliger straks sig selv med, at det er ufarligt at flirte med ham: "Ja, en sælsom, mægtig Lue / flammer i Kong Eriks Blik, / ingen Fare kan mig true, / kongelig er al hans Skik!" Hun er således fuldt bevidst om, at hun rummer nogle følelser, som det vil være upassende at give efter for. Efterhånden som scenen skrider frem, overvældes hun dog af sit begær, og hun synger: "Mig tykkes, jeg er en anden, / end den jeg var igaar!".[15] I tankerne har hun hermed allerede overskredet sit troskabsløfte til ægtemanden. De øvrige anmeldelser slår ned på nogenlunde de samme svagheder som *Nationaltidende*. I *Berlingske Tidende* blev af de tidligere litterære behandlinger af emnet især Carsten Hauchs tragedie fremhævet som vellykket. Samtidig blev det dog understreget, at Hauchs fremstilling på ingen måde kunne betragtes som "nutidssvarende."[16] Der var forløbet blot 28 år siden Carsten Hauchs tragedie om *Marsk Stig* i 1850 var udkommet, men i den

mellemliggende tid var der altså sket et sådant skred i synet på kønnene, eller måske på forståelsen af de politiske forhold i middelalderen, at tragedien føltes forældet. Den anonyme recensent lod indirekte en ny opfattelse af kønsrollerne komme til syne, da han udtalte sine forventninger til, hvordan en mere tidssvarende og skarpt tegnet fremstilling af det historiske stof skulle være: ”Marsk Stig maa der optræde ikke alene som den forurettede Ægtemand, men tillige som Repræsentant for den frembrydende Adelsvælde, og Kong Erik maa ikke blot være den sandselige Voldsmand, eller (som Richardt har opfattet ham) som Fru Ingeborgs Forfører, men ogsaa en Type paa de kraftige middelalderlige Konger, der rundt om i Europas lande, deels i deres egen, deels i Almuens Interesse, stillede sig i Veien for Adelens Bestræbelser. Ved en saadan Fremstilling vilde Sammenstødet mellem Kongen og Marsken faae mere almeen Interesse, og man vilde komme den historiske Virkelighed nærmere end i de hidtidige overveiende lyrisk-episke eller balladamæssige Bearbejdelser, der gjenfremstille Begivenhederne i det Lys, hvori Folkevisernes Digter har stillet dem, og derved have gjort Marsk Stig til for meget af en Engel og Kongen til for meget af en Djævel.”[17] Det var altså en mere klar opfattelse af den politiske baggrund for kongemordet og en mere nuanceret tegning af de to mandlige hovedskikkelser i dramaet, anmelderen efterlyste. Marsken burde tegnes mere som en magtbegærlig og selvbevidst repræsentant for en oprørsk adelsstand, kongen mere som en alfaderlig eller humanistisk sindet beskytter af almuen og en uimodståelig kvindebedårer. Anmelderen tilføjede dog også, at et sangdrama næppe var stedet at levere en skarp politisk fremstilling af historiske begivenheder. Som operatekst fungerede Chr. Richardts tekst dog glimrende, blev det sagt. Men alligevel var der enkelte indvendinger, og de drejede sig især om de kvindelige hovedpersoner: ”Motiveringen forekommer os paa et Par Steder at være noget for svag, selv for en Operatext. Saaledes er Aases pludselige Kjærlighed til Kongen, men navnlig Ingeborgs hurtig opstaaede Følelse saa at sige slet ikke motiveret. I det Hele savner man en Scene, hvori Kongens bedaarende Væsen ligeoverfor Ingeborg ret kommer frem. En saadan vilde vist ogsaa have været Componisten meget velkommen.”[18] Det tætteste man kommer på en sådan forførelsesscene er 1. akts 10. scene, hvor festlighederne på Skanderborg Slot afbrydes af marsk Stig, som er kommet for at overgive sin hustru Ingeborg i kongens varetægt, inden han drager i krig. Straks efter hans afrejse genoptages dansen, men nu er Ingeborg og ikke Aase genstand for kongens opmærksomhed. I en strofe præget af stakåndet deklamation: ”I din Sans, i dit Sind / vil jeg liste mig ind! /gjennem Borgenes led / vil jeg følge dit Fjed”etc.[19] udtrykker kongen, at det er hans agt at forføre Ingeborg. Så følger Aases klagesang, da hun opdager sig tilsidesat og kun ønsker at vende tilbage til sin skovensomhed (”Bort fra denne falske Kyst / til de store stille

Skove!”),[20] og endelig finder Ingeborg og kongen sammen i en duet, hvor han priser den gryende morgenstund, mens hun, der er grebet af angst, fordi hun føler sig draget af kongen, udbryder: ”Mig tykkes, jeg er en anden, end den jeg var igaar!.”[21] Mere passioneret bliver det ikke, før 1. akt slutter, og straks i begyndelsen af 2. akt begynder Ingeborg at væve på sit ligklæde.

Foruden en kritik af plottet og af karakteristikken af de mandlige hovedpersoner blev det altså påtalt, at også figurtegningen af de to kvindelige hovedkræfter, Aase og Ingeborg virkede uoverbevisende. Naturbarnet Aase, der optræder i operaens første scene, er på flere måder Ingeborgs modpol. Hun er vokset op under ydmyge forhold, men er dog sluppet for den syndsbevidsthed, der præger Ingeborg som følge af hendes opvækst i et kloster. Aase lever i pagt med naturen i en hytte ude i skoven og hun ikke bare *udtrykker* afsky ved tanken om civilisationen; hun er selve prototypen på ”den ædle vilde” og ifølge Richardt og Heise kendetegnet af en ”ren” kærlighed til kongen. Det udtrykkes under hendes første møde med kongen, som heltemodigt frelser hende fra Ranes overgreb og samtidig inviterer hende til bal på slottet. Aases kærlighed er dog ikke renere, end at hun bliver betydeligt mere forelsket i kongen, da han stiller hende i udsigt, at hendes halskæde af sølv kan blive byttet ud med en af guld. At både hun og Ingeborg blive betaget af kongen straks ved første øjekast er med til at understrege, at han ikke behøver at benytte sig af sin magtposition for at nedlægge dem; de falder begge gerne for ham – på grund af hans erotiske udstråling, men måske også ved udsigten til hoffets stråleglans eller under indtryk af dansens inciterende rytme og kroppenes nærhed. Karakteristikken af kvinderne er altså både nuanceret og indbyrdes forskellig. Fælles for dem er, at de som kvinder tillægges en egen seksualitet. En tilskrivning, som Heise var meget bevidst om, og som det næppe ville være muligt at dokumentere, hvis det ikke var fordi, han havde drøftet emnet med sin nevø, Hother Ploug,[22]som mange år senere skrev herom: ”det var Heise komplet umuligt at beskæftige sig med Emnet, hvis de Kæmpeviser fulgtes, der sætter Voldtægt mod Fru Ingeborg som Kongens Brøde, selvom han maatte erkende, at Marskens moralske Ret til at øve Blodhævn mod Kongen derved forringedes.”[23] Det siges samme sted, at Heise og Richardt lige fra begyndelsen var enige om at bevare den kvindeskikkelse, der i operaen kom til at hedde Aase, og som skulle være ”besjælet af en ren og oprigtig Kærlighed til Kong Erik”. Aase var Hauchs bidrag til fortællingen om kongedrabet i Finderup Lade og hendes *raison d’être* var at vise, at kongen kunne opvække sådanne følelser i en kvinde uden at benytte sin fysiske eller politiske overmagt.

Anmeldelserne kan samlet set tages som et udtryk for, at musikken *ikke*, som Heise ellers havde tænkt sig, formåede at komplettere persontegningen. Splittet imellem på den ene side at

skabe figurer af begge køn, der var troværdige ud fra samtidens, 1870ernes, opfattelse af kønsrollerne, og på den anden side at fremskrive et jalousidrama involverende voldtægt og hævndrab, der kunne fungere som plot i en scenisk og musikalsk udformning, valgte Heise og Richardt altså – ingen af delene. I stedet skabte de en libretto, hvor der ikke rigtig var taget stilling til nogle af delene. Ej heller det politiske motiv for konspirationen mod kongen, ser ud til at have interesseret dem, hvilket måske ikke er overraskende i betragtning af, at operaen blev til 30 år efter den enevældige kongemagts fald og borgerskabets magtovertagelse.

Men hvorfor var det mon magtpåliggende for Heise og Richardt at tegne nuancerede personer, når det nu skete på bekostning af det dramatiske aspekt i operaen? Og hvad var der sket siden Hauchs mindre end 30 år gamle tragedie føltes forældet? En tragedie, som Heise allerede i en alder af 20 år havde følt sig så grebet af, at han komponerede en orkesterouverture over den.[24]Sådanne spørgsmål trænger sig på, når man nærlæser den samtidige kritik. En forklaring finder man måske, når man studerer Carsten Hauchs tragedie over samme emne. Hos Hauch beskrives kongen på en måde, som gør opfattelsen af ham som forfører langt mere forståelig. Han vises som et sansende, reflekterende menneske, som livstræt erkender og beklager erotikkens dragende tag i ham: ”Ja, jeg har Øieblik, hvori jeg spørger, / Om denne Elskov, der bestandig vexler, / Og lokker Sjælen som en deilig Drøm, / Og slukker med et Regnbueskjær, der aldrig, / kan holdes fast, om denne korte Lyst / Opveier al den Uro, al den Harm / Og al den Bitterhed, som deraf opstaaer.”[25] Men samtidigt foretrækker han til enhver tid kvinders selskab frem for maskulint krigsfællesskab: ”Ak, du har Ret; de Andre drages af / Det fulde Bæger, af den vilde Stridshingst, / Af Vaabenklang og af det hvide Sølv, / Sligt agter jeg kun lidt; men favre Lokker / Og milde Smiil, en Silkekjoles Raslen / Og Øiets Blink, dem kan jeg ikke modstaae. / Den ranke Mø, der midiesmal og fyldig / Med lette Fjed i Dandsen sig bevæger, / Hun virker paa min Sjæl med Tryllekraft, / Og hun kan lokke mig, hvorhen hun vil.”[26]

Hauchs karakteristik af kong Erik Glipping er blot et blandt flere tegn på, at også *mandsidealet* undergik forandringer i løbet af 1800-tallet. En magtmenneske som Erik Glipping blev ikke blot skildret som en typisk *macho* men også som en listig forfører, der blev draget af det allermest intime i intimsfæren, vel at mærke uden at der blev rejst tvivl om hans maskulinitet. I den forstand var mandsrollen blevet mere rummelig end tidligere, da den havde været knyttet sammen med en forestilling om, at kønskaraktererne var polært fordelt mellem hun- og hankønnet. Samtidig havde også kvindeopfattelsen ændret sig, hvilket man kan spore flere tegn på i kunsten allerede ved midten af 1800-tallet. Men ikke mindst under *Det moderne gennembrud*[27] i 1870erne blev

kønsrollerne sat til debat inden for litteratur og skuespil. Georg Brandes (1842-1927), der med sit litterære skrift *Det moderne gjennembruds Mænd* (1883) har givet navn til epoken, slog til lyd for en litteratur, der kunne rokke ved ”den falske idyldyrkelse og den kirkeligt dominerede moral” samt sætte vigtige samfundsspørgsmål på dagsordenen. Han mente, at en biologisk funderet livsforklaring burde sættes op over for en åbenbaringsreligiøs og argumenterede samtidig for, at kvindens stilling, ægteskabet, opdragelsen, ejendoms- og magtforholdene blev sat til diskussion. Selvsamme Brandes oversatte i 1875 den engelske forfatter John Stuart Mills debatbog *The Subjection of Women* (1869),[28]der på dansk fik titlen *Kvindernes Underkuelse*. En lignende problematisering af kvindespørgsmålet blev sat på dagsordenen på teatret, hvor Henrik Ibsen med *Et Dukkehjem* i 1879 lod Nora forlade sit dukkehjem. At *Et Dukkehjem* først blev sat op på Det Kongelige Teater i København et år efter, at *Drot og Marsk* havde haft premiere, ændrer ikke på det forhold, at opfattelsen af kønsrollerne og i særdeleshed af Ingeborgs og Aases seksualitet er et centralt tema i mange af de anmeldelser, der fremkom efter opførelsen af Heises opera. Yderligere et tegn på, at kvinderne var begyndt at kræve retten til et selvstændigt liv var stiftelsen af *Dansk Kvindesamfund* i 1871. Kvinderne var således begyndt at organisere sig politisk på lige fod med bønder, arbejdere og andre grupper i samfundet, der ikke følte sig som målgruppe for den borgerligt dominerede politik.

NY FORVENTNINGSHORISONT

Men hvordan blev *Drot og Marsk* et kanoniseret mesterværk, når den fik en temmelig ublid medfart ved sin fremkomst? Er eftertiden en klogere og bedre smagsdommer end samtiden? Eller er det fordi, en senere tids publikum ikke har næret de samme forventninger som samtidens til, at et stykke musikdramatik skulle afspejle brændende spørgsmål som forholdet mellem mænd og kvinder, skyld og skam, emancipation og seksualitet? Er vores forventningshorisont altså så radikalt forandret, at vi ikke har øjne og ører åbne for, at Heises og Richardts kvindelige hovedpersoner mentes at udfordre datidens kvindebillede ved at de fremstillede et par næsten emanciperede fruentimmere med en egen seksualitet? Det var i hvert fald på denne måde, kritikerne i samtiden opfattede skildringen af Ingeborg. Men, som det også blev påtalt, skete denne nuancering af persontegningen på bekostning af dramatikken. Eller hæfter vi os mere ved, at ophavsmændene trods alt ikke var mere radikale, end at de lod de to dristige kvinder undgælde for deres synder: Ingeborg ved at hun måtte dø og Aase ved den morale, hun varsler i sin indledende sang om humleranken, der rækker sig ud for at nå den vilde svane, men knækkes af nordenvinden: ”Der laa

den knækket i Støvet, hun blev ej Ranke meer"?[29]. Det har altså personlige omkostninger, hvis en person fra ydmyge omgivelser prøver at hævde sig og flyve som den vilde svane. Hvis man fokuserer på det aspekt af operaen, at kvinderne straffes for deres lyster,[30] fremstår skildringen af dem tværtimod ikke som et progressivt indlæg i 1870ernes kønsdebat, men snarere som en påmindelse om det monogame ægteskabsideal og prisen for at overskride det. Det skal understreges, at Heise straks efter førsteopførelse af operaen tog noget af kritikken til sig og reviderede partituret; [31] bl.a. blev ouverturen drastisk forkortet, fordi man klagede over, at forestillingen var for lang. Eftertiden har altså aldrig hørt *Drot og Marsk* i den skikkelse, som den blev opført i første gang. Der er dog intet, der tyder på, at Heise og Richardt reviderede deres kvindeopfattelse. Hvad enten den tjente til at udfordre den borgerlige kønsmoral eller netop det modsatte, kan man altså med et mere moderne begreb hævde, at Heise – som måske en af de første komponister i Danmark – hermed "forhandlede køn" gennem musikken. Måske var han motiveret hertil af den omsværmede og særdeles handlekraftige rigmandsdatter, han var gift med, og som i kraft af sin økonomiske baggrund formåede at give ham nogle trygge rammer at skabe musik i, så han ikke behøvede at have et åndsfortærende brødarbejde efter at have taget sin afsked som musiklærer ved Sorø Akademi. Det var også hustruen, Ville Heise (1838-1912), der stod bag en række ihærdige forsøg på at få sat *Drot og Marsk* op i Tyskland, ligesom hun i det hele taget efter ægtemandens død i 1879 udfoldede stor aktivitet som mæcen og filantrop.[32]

ET NYT FORTOLKNINGSPERSPEKTIV?

Et nutidigt musikpublikum, der er opvokset med en anden *erfaringshorisont*, end man havde på Heises tid, oplever og fortolker *Drot og Marsk* med en anden *forventningshorisont* end da operaen var dugfrisk. Hvad der på værkets opståelsestid var nyt, dristigt og aktuelt, risikerer ved genoplivelsen mange år senere at virke fladt, banalt og trivielt, fordi det kunstnerisk innovative i mellemtiden er blevet så indarbejdet i vores forestillingsverden, at vi ikke tænker over det, eller fordi det har mistet sin overbevisningskraft. Men hvad der engang var alt for svagt, uklart og kun antydet, og måske ikke blev værdsat, kan have været et tidligt tegn på en tendens eller en udvikling, der for længst er slået igennem – også langt uden for kunstens verden. Når man ser på kanonudvalgets fremhævelse af, at operaen "repræsenterer en fuldstændig lykkelig sammensmeltning af ord, toner og drama", kan man konstatere, at vi i dag ikke nødvendigvis forventer, at kunsten skal reflektere og måske ligefrem bidrage til at sætte dagsorden for vigtige samfundsanliggender. Andre motiver til at tilbringe en festlig aften i teatret i selskab med den borgerlige kulturarv kan være, at man værdsætter Heises flotte og fængende toner som god

underholdning, eller man kan høre og genhøre *Drot og Marsk* for de glimrende sangeres eller for den spændende scenografis skyld. Endelig kan man opleve den som et vellykket *dansk* eksempel på en gennemkomponeret opera, der tåler sammenligning med andre kanoniserede operakomponisters produktion, fx Verdis og Wagners. Man kan måske også udlede af kanonudvalgets argumentation, at der til et kanoniseret værk hører en kanoniseret *attitude*, dvs. en bestemt måde at opfatte værket på, som indebærer, at man ikke sætter spørgsmålstegn ved de underliggende værdier. Andre kan være tilbøjelige til at opfatte Heises opera og receptionen af den som endnu et eksempel på, hvordan den *hvide vestlige mand*, har brugt den borgerlige kunstinstitution som et redskab for sit verdensbillede (*White Western Male Supremacy*).

---

[1] *Kulturkanon*. Politikens Forlag, 2006, s. 178.

[2] Marcia Citron, *The Musical Canon*. Cambridge University Press,1993.

[3] En af de mest radikale hypoteser om kanondannelses dynamik hævder, at den kun er styret af tilfældigheder og kaosteoretiske fænomener, jf. Erich Wolfgang Partsch, „Vergessene Komponisten. Gedanken zu einem rezeptionsgeschichtlichen Phänomen.“ *Vergessene Komponisten des Biedermeier*. (Udgivet på foranledning af Benedict Randhartinger-Gesellschaft von Andrea Harrandt og Erich Wolfgang Partsch.) Tutzing, 2000, s. 15.

[4] Carsten Hauch, *Marsk Stig*, 1850. Aktuelt i midten af 1800-tallet var også Adam Oehlenschläger, *Erik Glipping*, 1844. Det første udkast til den libretto, Heise benyttede, blev skrevet i prosaform af Heises svigerinde Elise Ploug, som hævdes at have fået hjælp til at skrive det af sin mand og sin søn. (Jf. Hother Ploug, ”Fra ’Drot og Marsk’s’ første Dage.” *Berlingske Tidende* (Aften), 24.11. 1922.)

[5]

http://www.adl.dk/adl_pub/fportraet/cv/ShowFpItem.xsql?nnoc=adl_pub&ff_id=74&p_fpkat_id=biog

[6] Chr. Richardt, *Drot og Marsk. Tragisk Sangdrama*. Andet oplag, København 1878, 1. Akt. 6. scene, s. 27. [=libretto]

[5] Brev fra Peter Heise til Christian Richardt 30. 8. 1875, i Gustav Hetsch (udg.), *Breve fra Peter Heise*. København, 1930, s. 165-66.

[8] *Nationaltidende* 26. september 1878.

[9] *Ibid*.

[10] *Ibid.*

[11] Konfronteret med marskens beskyldning om at have voldtaget Ingeborg, tager kongen vredt til genmæle og svarer, at hun skam var indforstået med deres forhold: ”Med Vold, Marsk Stig? / Hvo bruger Vold mod Kvinder? /Helst tav jeg kvær – men skal om Sligt vi tale, /var hendes Vilje vel saa god som Min!” jf. Peter Heise, *op. cit*. 2. akt, s. 817 ff.

[12] *Ibid*.

[13] Chr. Richardt, *op. cit*., s. 24. Sammenligningen med Emil Aarestrups digt ”Der er en trolddom på din læbe”, som Heise også satte musik til, understreger at begrebet ”trolddom” bruges som metafor for erotisk tiltrækning.

[14] Chr. Richardt, *op. cit*. s.24, 27.

[15] Chr. Richardt, *op. cit*. s.24, 27.

[16] *Berlingske Tidende* 26. september 1878.

[17] *Ibid.*

[18] *Ibid.*

[19] Peter Heise, *Drot og Marsk*. Udgivet af Dansk Center for Musikudgivelse. DCM nr. 009 (?), [Forthcoming]1. akt, scene 10, t. 1367ff.

[20] Peter Heise, *op. cit.* 1.akt, scene 10, t. 1387ff.

[21] Peter Heise, *op. cit*. 1.akt, scene 10, t. 1419ff.

[22] Hother Ploug (1856-1932) var søn af Heises hustrus halvsøster, Elise Ploug, f. Hage.

[23] Hother Ploug, ”Fra ’Drot og Marsk’s’ første Dage.” *Berlingske Tidende* (Aften), 24.11. 1922.

[24] Peter Heise, *Ouverture til ”Marsk Stig”*. Redigeret af Axel Teich Geertinger. Udgivet af Dansk Center for Musikudgivelse. DCM nr. 007, 2011.

[25] Carsten Hauch, *op.cit*. s. 41.

[26] Carsten Hauch, *op. cit*., s.42.

[27] Forfatteren Georg Brandes udgav i 1883 et litterært skrift med titlen ”Det moderne gjennembruds Mænd”, hvilket har givet navn til epoken.

[28] John Stuart Mill, *The Subjection of Women*. London, 1869. I forordet til den svenske oversættelse beskriver Elisabeth Mansén, hvordan bogens tanker er udviklet i et samarbejde mellem ægtefællerne Harriet Taylor Mill og John Stuart Mill allerede fra midten af 1800-tallet, men først sammenskrevet i den senere kendte form af John Stuart Mill efter hustruens død i 1858 (jf. John

Stuart Mill, *Förtrycket av kvinnorna* & Harriet Taylor Mill, *Kvinnornas befrielse*. Oversat og med indledning af Elisabeth Mansén. Nya Doxa (trykt i Falun), 1995 (genoptryk 2002).

[29] Peter Heise, *op. cit.* 1.akt, scene 1, t. 83ff.

[30] Jf. *Romerbrevet* 6.23: ”Syndens løn er døden.”

[31] Peter Heise, *Ouverture til ”Marsk Stig”*. Redigeret af Axel Teich Geertinger. Udgivet af Dansk Center for Musikudgivelse. DCM nr. 007, 2011, forord.

[32] http://www.kvinfo.dk/side/597/bio/403/origin/170/query/Ville%20Heise/