

Middelalderen – og i dag

En essaysamling redigeret af
Svend Clausen og Christian Troelsgård

Københavns Universitet
Center for europæiske middelalderstudier

2012

Middelalderen – og i dag

Redigeret af Svend Clausen og Christian Troelsgård

© Center for europæiske middelalderstudier, Københavns Universitet,
og forfatterne, 2012

ISBN: 978-87-995197-0-5

Bogen er sat i L^AT_EX med Times New Roman og *Carolingia*

Bogen og de enkelte essays kan downloades fra www.middelalderstudier.ku.dk

Center for europæiske middelalderstudier
Saxo-Instituttet
Njalsgade 90
DK-2300 København S

Særtryk



CEM's logo er en detalje fra et kalkmaleri i Vester Broby Kirke, Roskilde Stift.
Stregtegning af Ulla Hastrup

Middelalderforskning og *medievalism*

af Nils Holger Petersen

1 Personlig indledning

Fra 2002 har jeg været leder af et forskningscenter under Danmarks Grundforskningsfond ved Afdeling for Kirkehistorie på Københavns Universitet. Centret har det lange og for udenforstående nok vanskeligt gennemskuelige navn ‘Center for Studiet af Kulturarven fra Middelalderens Ritualer’. I denne artikel vil jeg med baggrund i det arbejde, der udføres ved dette center (frem til begyndelsen af 2010), kort bidrage med nogle almene tanker om middelalderforskning og om dennes moderne relevans bl.a. ved at diskutere det engelske begreb ‘*medievalism*’ som ikke har nogen dækkende dansk oversættelse, men som vedrører den senere interesse for middelalderen, dels i forskningen og dels også i kunstneriske, sociale, og andre sammenhænge, hvor man har ladet sig inspirere af middelalderlige ideer, tekster, musik med meget mere. Som det fremgår af navnet på det nævnte center, er centrets forskning ikke alene beskæftiget med middelalderritualer, men også med senere tiders brug af ritualer fra middelalderen. I navnet er dette angivet gennem det i sig selv vanskelige og ofte misbrugte begreb ‘kulturarv’. Hovedsigtet med centret er at bidrage til forståelsen af moderne vestlige kulturer gennem at studere, hvordan middelalderritualer genlyder og genanvendes på mange og ganske forskellige måder, i helt konkrete kulturprodukter – musik, litteratur, arkitektur, film og meget andet, både i religiøse og verdslige genrer som det vil fremgå af eksempler undervejs – og det i et omfang der giver grund til at opfatte denne arv af kultur som noget, der har betydning for at kunne karakterisere moderne vestlig kultur.

2 Om kulturarvsbegrebet

Ordet kulturarv, der sprogligt set ikke antyder mere end en idé om at kultur kan arves eller føres videre, m.a.o. den samme tanke som ligger i begrebet om tradition (af latin: *tradere*, der bl.a. har betydningen ‘at overdrage’), anvendes hyppigt i den offentlige debat med et skær af at være noget fastslået. Forbindelsen af de to ord, ‘kultur’ og ‘arv’,

der stammer fra forskellige samfundsområder, forudsætter en opfattelse, som utvivlsomt er fælles for mange mennesker, at meget i vores kultur er blevet bevaret til os fra tidligere generationer: Det er overleveret os, eller vi har arvet det.

Kulturbegrebet er hverken entydigt eller klart afgrænset, og forestillingen om en kulturarv anvendes vist (for) ofte til at pege på en fast kerne i en dynamisk udvikling: holddepunkter i en verden, der på mange måder synes at savne sådanne. Spørgsmål om, hvad der er konstant i en kulturhistorisk sammenhæng, om hvor de kulturelle værdier der kan tænkes at stå fast, kan findes, er ikke lette. Mange af de følgende overvejelser og de eksempler, jeg vil give, er fremdraget med henblik på at belyse forholdet mellem stabilitet og – større eller mindre grader af – forandring.

3 Mozart, middelalderen og moderne kulturpraksis

I 2006 blev Wolfgang Amadeus Mozarts 250-års fødselsdag fejret mange steder. Mozarts musik og den plads, den har fået i en temmelig stor del (også) af den moderne kultur, kan helt rimeligt betragtes som en kulturarv, og det var de mange store markeringer af 250-året for hans fødsel et klart udtryk for. Vi – den moderne kultur – har ikke skrevet Mozarts musik, vi har fået den overdraget, og kulturen gør meget for både at bevare den i form af opførelser, indspilninger og nye kritiske udgaver. Næppe nogen stiller sig kritisk til forestillingen om den kulturelle værdi i Mozarts musik, og både kunstnere og videnskabsfolk samt producenter og kulturmedarbejdere i mange sammenhænge arbejder ikke bare på at bevare denne kulturarv, men på at bevare den levende, i den forstand at man nyfortolker musikken, for eksempel de dramatiske værker.

Ved opsætninger af Mozarts operaer (og dette gælder naturligvis ikke bare Mozart) udfoldes der store anstrengelser, megen kreativitet med al mulig kunstnerisk kompetence på at skabe nyfortolkninger, så at disse værker fremstår som relevante for moderne mennesker. Der er ofte uenighed om, hvor vellykkede nye opsætninger er, og hvilket forhold der er eller bør være mellem den oprindelige historiske baggrund for en opera, og et krav om, at der må være en nutidig betydning i det værk, der skal opføres. I princippet gælder en tilsvarende problemstilling ligeledes det fortolkningsarbejde, der pågår musikalsk, men musikalske nyfortolkninger opleves nok sjældnere som lige så kontroversielle som de musikdramatiske, i og med at der i en musikalsk sammenhæng er tradition for solid 'historisk informeret' opførelsespraksis (dog i forskellige grader). Alment – og i høj grad inden for musikdramatikken – drejer det sig om at forbinde noget overleveret med moderne menneskers verden, både i bogstavelig og overført betydning, og der vil normalt være ideer af mange slags – og slet ikke altid i indbyrdes overensstemmelse – om hvordan dette skal ske og om hvor og hvordan en balance kan findes mellem nyfortolkning og den respekt for værkernes oprindelige integritet, der til syvende og sidst ligger bag ønsket om overhovedet at ny-opføre gamle værker.

Selve projektet at opføre kunstneriske værker med flere hundrede år på bagen, er uomgængeligt forbundet med valg, der er udtryk for det dobbelte, der med nødvendighed må ligge i et begreb som kulturarv: Når vi arver – det ved enhver, der har været med til at gennemgå boet efter en afdød – vælger vi, hvad der for os er mening i at bevare. Det er ikke nødvendigvis blot en kvalitetsvurdering, det er altid også en vurdering af, hvad der passer ind i ens egen (eller andre nulevendes) situation. Med andre ord, den store mængde musik og dramatik fra f.eks. Mozarts tid, som ikke længere opføres – som altså i praksis er fjernet fra den aktuelle kulturarv – består ikke nødvendigvis af dårlige værker, men er snarere udtryk for, hvad de, der i praksis har medvirket til udvalget, har oplevet som meningsfyldt og 'godt'.

Der er indlysende mange komplicerede sammenhænge bag et sådant udvalg. De tyske kulturhistorikere Jan og Aleida Assmann har i de senere år beskæftiget sig med dette i bøger og artikler om begrebet kulturel erindring, et begreb der netop fremhæver udvælgelses-aspektet i det, der bliver til nutidens billede(r) af fortiden. Men hvem det egentligt er der vælger, er det i en bred kulturel sammenhæng yderst vanskeligt helt at udrede. Det handler om et komplekst samspil mellem enkeltpersoners erindringer og vurderinger (i første omgang) og – på længere sigt – kultur- og andre institutioner med politisk-moralsk-æstetisk-uddannelsesmæssige opgaver. Spørgsmålet om, i hvilken grad eksperternes (ofte indbyrdes forskellige) meninger og bredere folkelige opfattelser påvirker hinanden og dermed etableringen af 'kulturarven' eller et samfunds kulturelle erindring kan der uden tvivl siges meget om, men næppe meget, der præcist indfanger mekanismerne.

Et af Mozarts berømteste værker, hans ufuldendte *Requiem* (1791) repræsenterer på en helt særlig måde det dynamiske aspekt af begrebet kulturarv og bringer middelalder-ritualer og deres 'resonans' ind i billedet. For Mozart var der som bekendt tale om en bestilling på en dødsmesse. Bestillingen foregik anonymt, hvilket var usædvanligt, og skønt eftertiden har fået hele den historie opklaret, har Mozart selv næppe haft nogen anelse om, hvem der stod bag bestillingen og hvorfor det måtte ske anonymt. Bortset fra det var en sådan bestilling ikke i sig selv ualmindelig på Mozarts tid og – mere alment – i en katolsk kultur. At bestille en dødsmesse ville sige at bestille en tonesætning af en – traditionelt bestemt – del af de latinske – middelalderlige – tekster, der indgik i den katolske dødsmesse. Denne var en forbøns-gudstjeneste for den afdøde med det formål af hjælpe vedkommende på vej ind i Himmelen. Det drejer sig m.a.o. om en praksis der ikke kan løses fra forestillinger om helvede og skærsild. Dødsmesser kunne – sammenhængende hermed – holdes adskillige gange for en afdød.

Så sent som i 200-året for Mozarts død, d. 5. december 1991, blev der holdt en dødsmesse for Mozart i St. Stephan-katedralen i Wien, hvor man opførte Mozarts Requiem, i en færdigkomponeret udgave (en sådan blev etableret kort efter Mozarts død, men her i en yderligere moderne revision) sammen med de øvrige – nu moderne tysksprogede talte – liturgiske led, der hører til en sådan dødsmesse. Gudstjenesten blev

transmitteret af mange TV-stationer rundt om i verden, i sig selv et udtryk for den kulturarvsværdi, Mozart regnes for at have i vor tid. Det var et interessant møde mellem to forskellige former for kulturarv:

På den ene side var der Mozarts tonesætning, et værk som i mellemtiden er kommet til at tilhøre 'eliten' inden for et standardrepertoire af klassisk koncertsalsmusik: værket opføres adskillige gange rundt om i verden hvert eneste år som 'klassisk musik', og det var uden tvivl Mozarts figur som 'den store afdøde komponist', der stod i centrum for transmissionen såvel som for de CD og DVD udgivelser, der er fulgt efter. På den anden side var der også tale om en moderne gudstjenstlig kulturarv fra en middelalderlig rituel dødsmesse-praksis, en praksis, som i høj grad var intakt på Mozarts tid (dog med visse modifikationer siden middelalderen), hvilket klart kommer til udtryk i værkets middelalderlige latinske tekst med dens mange (poetiske og smukke) udtryk for frygten for dommedag og evig straf. I moderne gudstjenestepraksis er sådanne tekster – i almindelighed – afløst af langt mildere religiøse tanker og vendinger. Det var altså to udslag af forvandlet kulturarv, der blev forbundet i dette arrangement og dermed udgjorde et ganske unikt forsøg på at sætte det, der i kulturarven ellers er blevet adskilt, sammen igen.

Mozart og også hans kirkemusik er kommet til at tilhøre en almenkulturel – ikke primært kirkelig eller rituel – kulturarv. Det er der mange – og gode – historiske grunde til, men hans Requiem (såvel som hans øvrige kirkemusik) blev oprindeligt skrevet til rituel, liturgisk brug. Hans Requiem blev også opført i en egentlig dødsmesse for den person, til hvem det oprindeligt var blevet bestilt (om end med nogen forsinkelse pga de komplicerede omstændigheder omkring Mozarts død: færdiggørelsen af værket og problemet med at aflevere dette til en anonym, ukendt bestiller). Hvad der forelå færdigt ved Mozarts død blev efter alt at dømme desuden også opført som del af en dødsmesse for Mozart selv, få dage efter hans død.

Når det gælder den anden af de netop beskrevne former for kulturarv, den middelalderlige resonans som den der hører Mozarts Requiem til en koncert eller ved at lytte til en CD, udsættes for, så er det en af de ret udbredte måder, hvorpå middelalderen gør sig gældende i den moderne kultur. Det gælder ikke bare Mozarts Requiem, men alle musikaliseringer af den – i hvert fald omtrent – samme latinske tekst i requiems-kompositioner af komponister siden 1400-tallet, fra Johannes Ockeghem, der, afhængig af den periodisering af middelalderen man henholder sig til (se nedenfor), selv er en (sen)middelalderlig – renæssance – komponist, over f.eks. Heinrich Biber (1644–1704), Mozart, Luigi Cherubini (1760–1842), Berlioz, Bruckner, Verdi, Fauré, til Benjamin Britten (1913–1976) og György Ligeti (1923–2006) og mange flere. Der er her tale om en middelalderlig rituel praksis der som nævnt primært handlede om forbøn for de døde og tænkes at have mulig virkning for de dødes ophold i skærsilden, som i en radikalt forandret kulturel praksis er kommet til at indgå i moderne koncerter og øvrig musikalsk konsum (gennem CD'er og DVD'er).

Samtidig med at de oprindelige tekster der i vid udstrækning stammer fra 800-tallet og 1200-tallet – den formentlig berømteste del af requiem-messens tekst, *Dies irae*, er en sekvens fra et franciskansk miljø på 1200-tallet – er bevaret uændret i de fleste af de nævnte (og mange flere) dødsmesse-kompositioner, så er den nye kontekst og de nye meningsbærende sammenhænge som den moderne praksis, der har udviklet sig i stigende grad uafhængigt af den liturgiske middelalderlige, og siden katolske, tradition, mærkbar også i at en række moderne kompositioner der anvender de traditionelle dødsmesse-tekster (helt eller delvist), har sat disse sammen med eller overfor andre typer af tekster. Brittens *War Requiem* fra 1962 indsætter således digte om første verdenskrig af Wilfrid Owen (1893–1918) i den latinske dødsmesse og bliver dermed ikke bare udpræget moderne gennem den collageagtige sammenstilling, tekstligt og musikalsk, men giver også anledning til nye meningskonstruktioner, særligt i overgangene mellem de forskellige lag der f.eks. virker tilbage på opfattelsen også af de passager, der tonesætter middelalderlige tekstdele.

Med andre ord indebærer den i sig selv enkle historiske ‘reception’ af et bestemt middelalderligt fænomen og dets tilhørende tekster ganske meget rekonstruktion, forandring, omfortolkning og nye dannelser af mening der først og fremmest siger noget om den senere tid, der anvendte middelalderstoffet, samtidig med at en tolkning af dette må bero på en dialektik, der også bygger på en forståelse af det stof der blev reciperet. Der må bl.a. tages stilling til hvorfor netop dette stof gav anledning til eller blev udvalgt i en given sammenhæng. Hvorfor fortsatte – også ikke-katolske – komponister med at skrive værker til tekst af den middelalderlige (og senere katolske) dødsmesse? Hvorfor valgte, eksempelvis, Benjamin Britten, da han fik en bestilling til at skrive et værk til en kirkekoncert i forbindelse med indvielsen af den nyopbyggede katedral i Coventry i England (hvor den middelalderlige katedral var blevet ødelagt under bombardementer i begyndelsen af 2. verdenskrig), at skrive en dødsmesse over krigen med brug af den traditionelle dødsmessetekst (og som nævnt med tilføjelse af digte af Wilfrid Owen)? Det var Brittens eget valg, og udgør dermed en baggrund for diskussionen om hans intendede mening med dette værk i en bestemt – også af den kolde krig præget – situation.

I alt rejser sådanne spørgsmål, hvortil der kan findes mange tilsvarende i en lang række andre områder af den moderne kultur, et yderligere og mere overordnet spørgsmål om forholdet mellem middelalderforskning og moderne kulturstudier. I det følgende vil jeg give endnu et eksempel på en middelalderanvendelse, her i en tid langt tættere på hvad vi traditionelt opfatter som middelalderen, før jeg vil kommentere selve middelalderbegrebet og derefter gå over til en diskussion af betegnelsen – og det moderne forskningsfelt – *medievalism*:

4 Tancred, Clorinda, korstogene og modreformationen

I sommeren 1099 førte det første korstog – udråbt af pave Urban II i 1095 som hellig krig med det formål at ‘befri’ Kristi grav – til erobringen af Jerusalem og oprettelsen af et kristent kongedømme med hovedsæde i den hellige by; et kongedømme, hvis levetid blev mindre end hundrede år. Det første korstog, dets gennemførelse og den videre historie (med mange flere – oftest mislykkede – korstog) blev til på baggrund af religiøse, politiske og kulturelle spændinger og forhold i det kristne middelalderlige Vesteuropa, som jeg ikke skal prøve at rede ud her. Jeg vil imidlertid trække et særskilt element fra den mangfoldige ‘kulturarv’ fra denne historiske episode frem. Den italienske renæssancedigter Torquato Tasso (1544–1595) skrev et stort fortællende digt om Jerusalems erobring, *Gerusalemme liberata*, ‘Det befriede Jerusalem’, trykt første gang i 1581 og siden igen revideret af digteren. En enkelt episode heri er blevet yderligere berømt gennem Claudio Monteverdis tonesætning af de pågældende strofer – *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, et usædvanligt musikværk midt mellem kantate og opera, skrevet 1624 i Venedig på et tidspunkt hvor opera-genren endnu knapt kan siges at have eksisteret. De tidligste operaer som man ofte henregner til genren (som regel værker af Jacopo Peri, Giulio Caccini og Claudio Monteverdi fra perioden mellem 1598 og 1608), beror i så henseende på en senere tids opfattelse af eksistensen af en sådan genre som imidlertid ingenlunde var en selvfølgelighed fra ‘begyndelsen’ af.

Den pågældende episode i Tassos epos fortæller om korsridderen Tancred og hans kamp med den muslimske kvinde Clorinda som deltager i forsvaret af Jerusalem. Tancredi tager hende for at være en muslimsk ridder, og først da kampen er forbi, hvori Clorinda kæmper så stærkt, at det ikke falder Tancred ind, at han har kæmpet med en kvinde, og Clorinda døende ligger foran ham, bliver han klar over situationen. Hos Tasso er denne lille beretning (fra værkets tolvte sang) både en kærlighedshistorie og en from beretning om omvendelse af en ‘vantrø’ i lys af den samtidige ideologi fra den katolske modreformation. Tasso lader Clorinda bede Tancred om at døbe hende på dødslejet; i fortællingens sammenhæng fremstår dette ganske ubegrundet i betragtning af hendes kampiver mod den kristne korsridder. I en tidligere episode i digtet har Tancred set hende i forbifarten og forelsket sig i hende. Da han nu henter vand for at døbe hende og løsner hendes hovedbeklædning, opdager han hvem hun er og står som lammet et øjeblik, før han udfører den hellige handling. Tasso afslutter fromt episoden med at bemærke, at Tancred med vandet giver Clorinda livet igen som han med sværdet har berøvet hende.

Forestillingen om denne pludseligt introducerede kristne omvendelse på dødslejet – iscenesat som Clorindas eget ønske – klinger hult i forhold til en anden moderne kulturarv om tolerance-forestillinger, men også i forhold til digtets (og den historiske korstogsbevægelses) barske fremfærd mod ‘de vantrø’. Og alligevel kommer man ikke uden om, at der i Tassos skildring også indgår et stærkt element af respekt for den frygtløse muslimske kvinde, der kæmper så indædt mod Tancred, at kampen i lange perioder er jævnbyrdig, og hvis udstråling på forhånd lå bag Tancredis betagelse og forelskelse.

Det forekommer vanskeligt at argumentere for denne fortælling som del af en relevant moderne kulturarv på anden måde end gennem en indrømmelse af det anakronistiske og uacceptable i Tassos konstruktion af Clorindas ønske om at blive døbt, således at det gøres klart, at det der kan fungere som vedkommende i en nutidig forståelse af fortællingen, bliver det stærke portræt af en muslimsk kvinde og hendes udstråling over for en traditionel helt, hvortil kommer det – med et udpræget ‘moderne’ udtryk præget af kantiansk æstetik fra slutningen af 1700-tallet – ‘rent’ æstetiske i bedømmelsen af Tassos smukke digt og Monteverdis ikke mindre betagende musikalske gengivelse af stroferne, ikke mindst i slutningen hvor Clorinda der ifølge Tassos digt synes at sige, ‘Himmelen åbner sig; jeg går med fred’, hos Monteverdi faktisk synger denne sætning som værkets afslutning.

I modsætning til Mozarts Requiem, der er blevet kendt langt ud over de kredse, der interesserer sig specielt for klassisk musik, formentlig også gennem filmen *Amadeus* (Milos Forman, 1984, baseret på Peter Shaffers skuespil, 1979/80), hvor Requiem anvendes og spiller en væsentlig rolle for fremstillingen, er Monteverdis og Tassos værker, skønt de alment regnes som tilhørende en kanon af betydningsfulde kunstværker, næppe kendt i brede kredse i dag. Monteverdis værk kan ikke høres ofte i koncertsale, selvom det i forhold til andre samtidige værker er ganske velkendt og findes indspillet på CD i adskillige versioner. Men i begge tilfælde er den middelalderlige verden, der præsenteres, formidlet gennem andre tiders oplevelse og tolkning af de pågældende tekster og med – til en vis grad – ganske ændrede dagsordener i forhold til den middelalderlige baggrund.

Det er dog ikke helt let at præcisere forskellene, udover de æstetiske, der hos Mozart bl.a. indebærer en dramatisering af dommedags-forestillingerne der samtidig synes at være i god overensstemmelse med *Dies irae* tekstens voldsomme billeder. Men de tidligere musikaliseringer af teksten vi kender, fra den enstemmige middelalderlige sekvensmelodi og over de tidligt moderne flerstemmige tonesætninger, indlader sig slet ikke på det dramatiserende tonemaleri, vi finder hos Mozart og senere komponister. Dødsmessens middelalderlige funktion som forbøn for de døde var gældende praksis på Mozarts tid, og det var en sådan situation Mozart skrev sin musik til uden at kunne vide, at hans værk kort efter hans død ville komme til at indgå (også) i en koncertpraksis. Tassos værk lever tilsvarende af en fromhedsdyrkelse der i hvert fald stilistisk – æstetisk – fremtræder ganske anderledes end middelalderlige korstogsskildringer, og Monteverdis musik er præget af, og selv en formativ del af denne udvikling. De nye tanker om følelsesudtryk og ‘tonemaling’ i musikken, der bl.a. hænger sammen med udviklingen i de florentinske akademier fra slutningen af det sekstende århundrede og operaens såkaldte fødsel der nok i højere grad end almindeligt antaget også hænger sammen med brugen af religiøs musik og religiøst-‘æstetiske’ holdninger i broderskaber og andre opbyggelige kontekster på reformkatolicismens tid samt – i et mere abstrakt perspektiv – musikkens praktiske flytning fra det spekulativt-matematiske i middelalderens

universitetspensum, quadriviet i artes liberales til, om ikke i institutionstilknytning, så i tænkningen om den at blive anerkendt som et retorisk medium.

5 Kulturarv og forandring

Kulturarv består således ikke blot i selve det bevarede stof, men først og fremmest i at sætte det bevarede ind i nye sammenhænge og lade det belyse disse. En således forstået dynamisk kulturarv består heller ikke blot i, at man har udvalgt og tilpasset det overleverede, så at f.eks. tekster og musikværker derigennem står i et problemfrit forhold til moderne holdninger (som naturligvis selv omfatter et vidt spektrum af uenigheder), men snarere deri, at man kan sætte sig selv og sine holdninger i forhold til et kulturelt overleveret gods, der kan skærpe opmærksomheden både om forskelle mellem nutiden og ‘dengang’ og om det, der er fælles. Sådanne spændingsfelter er frugtbare, når man er sig dem bevidst og bruger kulturarven dynamisk og kritisk.

Et eksempel på, hvordan et stykke ‘kulturarv’ tilsyneladende spontant blev sat ind i en ny kontekst, oplevede jeg i Berlin i oktober 1989 kort før murens fald i en periode med demonstrationer og stærk intern politisk spænding. Jeg var i den daværende østtyske Staatsoper til en opførelse af Mozarts opera *Bortførelsen fra Seraillet* (1782), en komisk opera med en typisk oplysningstids-morale om tilgivelse og forsoning, også på tværs af religiøse skel (mellem muslimer og kristne), og altså med en ganske anden grundpointe end i Tassos og Monteverdis Tancred-fortælling. Selim Bassa (den tyrkiske fyrste hos Mozart) – en talerolle i operaen – forbarmer sig over vestlige fanger, der er blevet taget på fersk gerning under flugt fra Selims harem, hvor den ene af dem, Konstanze, fra operaens begyndelse har været fange. Selim som i begyndelsen af operaen er fremtrådt som ubarmhertig – med trusler om tortur, hvis Konstanze ikke vil elske ham, hvilket hun modigt og trodsigt afviser – viser sig ved operaens slutning at være højsindet og at behandle sine vestlige fanger langt bedre end han selv i sin tid blev behandlet i Europa. Hans fangevogter, Osmin, er derimod skildret som rå og brutal, og til ham forklarer Selim sin handlemåde: Kan man ikke få et menneske til at elske sig frivilligt, må man lade vedkommende gå.

Sammenhængen mellem denne af oplysningstiden stærkt prægede handling og den politiske situation i DDR i oktober 1989 var ikke indlysende. Alligevel reagerede publikum i operaen den pågældende aften på en højst usædvanlig måde. Ved den omtalte talte replik, i en sammenhæng, hvor der slet ikke lægges op til bifald – det er der snarere tale om ved de musikalske numre, bl.a. i den omtalte scene ved den afsluttende musikalsk formede hyldest til Selim for hans barmhertighed – brød et voldsomt og yderst påfaldende langvarigt bifald ud. Først bagefter fik jeg at vide, at Erich Honecker, den daværende leder af DDR, var trådt tilbage samme dag, og følte mig så ganske overbevist om, at der var tale om en indlæsning af et dagsaktuelt politisk perspektiv i operaen: Kan man ikke få folk til at elske sig, må man slippe dem. Lige præcis det var sket den

dag, og kort efter fulgte murens fald. Der var formentlig tale om en øjebliksreaktion, der ikke skal ses som en sammenhængende tolkning af operaen. Alligevel rummer den lille episode et afgørende moment ved forestillingen om en kulturarv. Denne indeholder altid kim til nye forståelser; som man kan opdage, vælge eller tilføje den, om man kender den godt nok. Uden et ret indgående forhåndskendskab til Bortførelsen havde det næppe været muligt at lade operaen blive anledning til en politisk sympatidemonstration med de nye begivenheder i DDR. Så åbent og fleksibelt kan en kulturarv altså bruges, hvorved den både bliver til arv og nutidig kultur.

Mozarts *Bortførelsen* spiller historisk set selv på et oplysnings-opgør med en traditionel vestlig fordom om barbariske muslimer. Man kan sige at operaen i nogle henseender viderefører disse fordomme, særligt i Osmins rolle, men også i de først præsenterede træk hos Selim Bassa i operaens første akt. Der er mange tolkninger mulige i operaen, der spiller – også musikalsk – på den samtidige opfattelse af tyrkisk som eksotisk, farligt og dragende, noget der i høj grad havde sammenhæng med opfattelsen af Det Osmaniske Rige som en trussel mod den vestlige kristne verden (dog i stærkt skiftende grader), en opfattelse med rødder tilbage i korstogenes tid og i særdeleshed til Konstantinopels fald i 1453. Operaen selv kan således forstås på flere måder som led i en kunstnerisk forarbejdning af først og fremmest forestillingen om tolerance og dermed i udpræget overensstemmelse med de reformer, som kejser Josef II indledte i de tidligere 1780-ere efter at han var blevet alene-hersker over det habsburgske kongedømme efter kejserinde Theresas, hans mors, død i 1780. I et særdeles overordnet perspektiv kan det således siges, at den østberlinske benyttelse af operaen til en spontan demonstration i 1989 ikke svarer helt dårligt til operaens egen tilslutning til Josef II's nye politiske idealer og praksis i forhold til en lang tradition af frygt og had til den muslimske verden, en tradition, der nok er mindre entydigt middelalderlig end man umiddelbart skulle tro, til trods for korstogene og traditionel kristen polemik mod vantrø; Rolands-kvadet (fra c. 1100), der regnes for at afspejle korstogsideologi på mange måder, rummer samtidig med en barsk og kontant indstilling til tvangsdåb af de vantrø også bemærkninger der viser respekt for den enkelte muslimske kæmper.

De eksempler jeg har diskuteret her, har som deres fælles overordnede pointe, at vi møder middelalderen nok så meget gennem sådanne formidlinger fra forskellige tidsaldrer og gennem en kulturpraksis der ikke nødvendigvis handler om at lade os møde middelalderen, men hvorigennem middelalderfænomeners resonans genlyder. Og her skal jeg nu gå nærmere ind på artiklens hovedtema:

6 Middelalder, middelalderforskning og *medievalism*

Som nævnt ovenfor i indledningen anvendes betegnelsen *medievalism* på engelsk gennemgående som udtryk for senere tiders beskæftigelse med middelalderen. Ordet har ofte været knyttet særlig til engelske romantiske digtere, men i det hele taget til 1800- og

1900-tallets betagelse af middelalderen. I nyere tid er en akademisk beskæftigelse med middelalderen kommet til, bl.a. i form af en årlig international konference afholdt siden 1980'erne og tilsvarende bogserier under den overordnede titel *Studies in Medievalism*. Disse aktiviteter blev sat i gang af en britisk historiker (der virkede i USA), Leslie Workman og en kreds af forskere omkring ham; disse aktiviteter og andre mere eller mindre tilsvarende har ført til en løst sammensat gruppe af forskere forbundet gennem mere eller mindre veldefinerede fælles forståelser af og interesser for det felt, som konferencerne og publikationerne i praksis har afgrænset. Et spørgsmål som rejstes fra tid til anden og som der ikke på nuværende tidspunkt synes at være en klar bevidsthed omkring gælder hvorvidt *medievalism* som betegnelse skal omfatte al brug af, al reception og formidling af middelalderstof, eller om betegnelsen bør reserveres til den bevidste interesse for middelalderen og dens kultur. For den udenforstående kan det synes at være et spørgsmål om ord uden dybere konsekvenser, men – som jeg vil argumentere i det følgende – så handler dette spørgsmål netop om et kompleks, der vedrører forståelsen af forestillingen om middelalderen og middelalderforskningen foruden om, hvordan det nu for nylig oprettede internationale selskab *Studies in Medievalism* skal afgrænse sin virksomhed i forbindelse med de nævnte konferencer og publikationer.

Mit udgangspunkt her er en formulering af den nævnte Leslie Workman med henblik på at definere betegnelsen *medievalism*. I en artikel udgivet i 1999 gjorde Workman gældende, at *medievalism* betegnede den fortsatte konstruktion af middelalderen. Workman henviste til at middelalderbegrebet først blev indført af renæssancehumanisterne og siden videreført og udvidet gennem de følgende århundreder for derigennem at blive til en almen betegnelse for en tidsperiode i den europæiske historie, om end en tidsperiode som der ikke er fuldstændig enighed om at afgrænse. Oftest tænker man på perioden fra ca. 500 til ca. 1500, men siden der findes variationer med op til flere hundrede års forskel i begge endepunkter, er der tydeligt tale om en historiografisk konstruktion som ikke uden videre svarer til noget objektivt i fortiden. Mange moderne forskere – herhjemme ikke mindst Jakob Balling og internationalt den berømte franske historiker Jacques Le Goff – har understreget problematikken ved at foreslå alternative, udvidede middelalderbegreb der går langt videre op i tiden end det traditionelle middelalderbegreb nogensinde ellers har gjort, for Le Goffs vedkommende helt op til ca. 1848 (med begrundelse i de politiske institutioners afgørende ændring gennem demokratiske forfatninger i store dele af Europa på den tid). Alt dette kan man mene meget forskelligt om, og det gør middelalderforskere naturligvis også, skønt kun få vil forsvare en fast veldefineret grænse om middelalderen. Men vil man ikke det, må man spørge, hvad betegnelsen middelalder så egentligt dækker. Og Leslie Workmans svar her er, at det bestemmer de, der beskæftiger sig med middelalderen, med andre ord at middelalder er blevet en betegnelse for noget, der ikke kan defineres andet end gennem den praksis der er etableret for at udfolde en interesse for et kompleks af fænomener under denne betegnelse og som gennem tid og

nye beskæftigelser hermed antager stadig nye former, men i en receptionsproces hvor ingen kan være uafhængig af tidligere tiders forståelse heraf og beskæftigelse hermed.

Jeg parafraserer her et udsagn af Leslie Workman: Historieskrivningen og studiet af successive genskabelser af middelalderen gennem vekslende generationer udgør middelalderen; og det er samtidig *medievalism*. Pointen er, at det kun er i historieskrivningen at middelalderen kan findes som middelalder. Det er indlæsningen, fortolkningen af de forskellige historiske fænomener eller data, som forskerne beskæftiger sig med, der – i et mere eller mindre traditionelt bestemt perspektiv – gør noget til noget ‘middelalderligt’, og det er selvfølgelig herigennem, at de forskellige periodiseringer får deres begrundelse. Det almindelige begreb om *medievalism* som betegnelse for middelalderinteresse eller -beskæftigelse kan vanskeligt skilles herfra, eftersom – igen i Leslie Workmans forståelse – studiet af middelalderen og brugen af middelalderen (i litteratur, billedkunst, musik, film og endog i en politisk diskurs og meget andet) er to sider af samme sag. Med andre ord: *medievalism* og middelalderforskningen kan ikke klart skilles fra hinanden; der er tale om forskellige former for diskurs, forskellige kriterier for hvad der kan godkendes inden for de forskellige grene, men de beror på hinanden.

Der er her tale om en konstruktivistisk tilgang til historie-faget som minder om den man finder hos den amerikanske historiker Hayden White, som bl.a. har gjort gældende at det er vigtigt at stille spørgsmål om forhold mellem fiktion og historieskrivning. White har understreget, at en historiker ikke kan undgå at benytte sig af de samme litterære midler som vi kender fra litteraturen og at vedkommendes – enten bevidste eller ubevidste – valg har afgørende indflydelse på, hvilken historie der kommer ud af det. Kort sagt, form og indhold kan ikke skilles fra hinanden. White gør polemisk gældende, at mange historikere omtaler hvad de betragter som deres ’fakta’ som om disse var givne objektive størrelser, mens de snarere bliver konstrueret ved hjælp af spørgsmål som forskeren stiller til fænomener han møder, end de bliver ’fundet’ ude i verden. For White bør historikerens udsagn om en tidsperiode eller om begivenheder i fortiden ikke forventes at svare til en forud eksisterende mængde af ’rå fakta’. Hvad der udgør de såkaldte fakta er snarere de problemer en historiker forsøger at løse gennem metaforer med hvilke han ordner sin verden, uanset om det gælder fortid, nutid eller fremtid.

Der er stor forskel på, at noget er faktisk til stede, og at det fremstilles som et faktum i en historisk fremstilling. Fænomener, der anvendes som referencepunkter i historiske fremstillinger er netop anbragt i en fremstilling; historikeren har valgt ud, hvad der skal bære fortællingen, og i hvilket lys den skal sættes. Dermed er det klart, at der er tale om fortolkning, ikke om faktualitet. Historieskrivning er altså nok sagligt begrundet i et studium af dokumenter, objekter gennem arkæologiske fund og/eller andet, men også begrundet i et ønske om at fortælle en bestemt historie til læseren. Men er historieskrivning i denne opfattelse så blot subjektiv, så der ikke længere kan gøres kriterier gældende til at bedømme, hvad der er god og dårlig, rigtig eller falsk historieskrivning?

Der er uden tvivl mulighed for forskellige historiefremstillinger af samme forhold eller begivenheder, hvor man ikke kan hævde at en er sand og en anden forkert. Det er velkendt – også i traditionelle opfattelser af historiefaget – at faget indebærer fortolkning og dermed subjektive elementer. Forskellen mellem traditionelle opfattelser og Hayden Whites og Leslie Workmans forståelser er et spørgsmål om grader og om at vedkende sig konsekvenserne af det, som alle i hvert fald til en vis grad er enige om. Et begreb om ansvarlig omgang med historiske tekster og objekter kan muligvis medvirke til at løse de tilsyneladende modsætninger. Historiefagets opdyrkede metoder gennem de sidste mere end hundrede år indebærer, at ikke alle tolkninger fremstår som lige lødige og overbevisende i forhold til det materiale, der betragtes i en fremstilling. At der ikke kan skilles helt mellem historisk materiale og historisk tolkning i en fremstilling betyder ikke, at alt er lige godt. Det er f.eks. ikke overbevisende at forbigå relevante oplysninger, fordi de ikke passer i ens kram. Alligevel kan man godt være bevidst om historieskrivningens karakter af konstruktion, af at eksperimentere med at sammenstille og fremstille fortællinger om bestemte afgrænsede, udvalgte, fænomener og/eller artefakter.

Selv med udgangspunkt i Leslie Workmans definitioner og hans forståelse af begrebet *medievalism* er spørgsmålet om dette begrebs nærmere afgrænsning i forhold til historisk bevidsthed om 'det middelalderlige' ikke løst. For det er ikke klart at der i gruppen af forskere og *medievalism*-udøvere er nogen overordnet enighed om, hvad der er brug for i denne henseende. Der er nok gennemgående en tendens til at opfatte *medievalism* som et felt, der omhandler den bevidste beskæftigelse med fænomener, der karakteriseres som 'middelalderlige' og til ikke at beskæftige sig (ret meget) med det, at middelalderfænomener dukker op uden bevidst stillingtagen til dem som middelalderlige. Med andre ord en tendens til at fravælge fænomener som tonesætninger af den middelalderlige dødsmesse som hos Mozart, hvor der nok er tale om et middelalderfænomen set fra en moderne betragtning, men hvor det på Mozarts tid i mindst ligeså høj grad har taget sig ud som en almindelig samtidig musikalsk og religiøs praksis, ikke noget særligt middelalder-orienteret.

Derfor er det følgende snarere at tage som min synsvinkel i modsat retning, som jeg præsenterede på *Studies in Medievalism*-konferencen i 2007 og i skriftlig form i *Studies in Medievalism* i 2010. Her diskuterede jeg det nævnte spørgsmål med baggrund bl.a. i to artikler af forskere fra *Center for Studiet af Kulturarven fra Middelalderens Ritualer*.

Mette Birkedal Bruun tog i en nylig artikel udgangspunkt i den refererede holdning om at *medievalism* vedrører den bevidste historiske beskæftigelse med middelalderfænomener. Hun skelner mellem brug af middelalderlige ideer, praksis, begreber og tekster der præges af historisk afstand på den ene side og – på den anden – brug, der ikke markerer en sådan historisk afstand. Hun peger på to figurer fra klosterverdenen i det syttende århundredes Frankrig, Armand-Jean de Rancé (1626–1700) og Jean Mabillon (1632–1707). Rancé er kendt for sin cistercienserreform i klosteret La Trappe som han gjorde rede for i skriftet *De la sainteté et des devoirs de la vie monastique* (1683),

hvor han satte sin strenge trappistreform ind i en kontinuerlig sammenhæng med Det Gamle Testaments profeter, Det Ny Testaments apostle og videre frem til Benedikts Regel i det sjette århundrede og de middelalderlige cisterciensere. Benediktineren Mabillon, derimod, blev kendt som en af de betydeligste lærde blandt de såkaldte maurister, og blandt andet for sin indsats med kritiske udgaver af Bernhard af Clairvaux' skrifter. Rancé var kritisk overfor det akademiske som han opfattede som fremmed for munkens åndelige mål, medens Mabillon gjorde gældende, at studier altid havde været en betydningsfuld del af munkes virksomhed. Mette Birkedal Bruun peger på, hvordan Rancé ser sit projekt som en uproblematiseret videreførelse af klosteridealer, der ikke anskues i et historisk lys, men betragtes som uden videre samtidige. I modsætning hertil gør hun gældende, hvordan Mabillon forholder sig historisk bevidst til Bernhards tekster og betragter dem med den afstand som en historisk bevidsthed giver. Rancés reform genoptager i forhold hertil nok middelalderlige forestillinger, men gør det ikke som en historisk genoptagelse, men blot som et sæt af idealer, der ikke opfattes som adskilt fra hans egen tid. For Mette Birkedal Bruun er Rancés brug af middelalderens cisterciensere-idealere dermed ikke *medievalism*, ikke en genoplivelse af middelalderen, men af idealer uden en historisk dimension.

I den sammenhæng er det nærliggende at inddrage de ovenfor omtalte eksempler vedrørende Mozarts 'Requiem' og Tassos (og Monteverdis) korstogsfortælling om Tancred og Clorinda som paralleller til Rancé i denne henseende. Videreføring af fortællinger, tekster, og ritualer, men uden en historisk afstand til fænomenerne. Nu er det ikke altid let at være helt sikker på det med afstandsløsheden, og i hvert fald for Mozarts vedkommende kan det gøres gældende, at der – også – indgår musikalsk brug af middelalderlig enstemmig liturgisk sang, der adskiller sig klart fra Mozarts egen stil og tydeligt er brugt med en eller anden grad af musikalsk historisk bevidsthed herom. Tasso er – sine anakronismer og reformkatolske ideologi til trods – også bevidst om det første legendariske korstog som et særligt fænomen. Så skønt de nævnte eksempler nok til en vis grad kan ses som paralleller til Rancés omtalte afstandsløshed i historiografisk henseende vil jeg bringe yderligere et eksempel, der måske er endnu klarere i sammenhængen: I det attende århundredes Venedig, i Markuskirken, den venetianske doges fyrstekapel, knyttet til dogens palads, bevarede middelalderlig liturgi inklusiv særlige ceremonier til langfredag og påskemorgen, som efter Tridentinerkoncilet (1545–62) ikke i almindelighed blev bevaret i den katolske kirke. Bl.a. blev den såkaldte begravelse af hostien langfredag eftermiddag og tilsvarende en repræsentation af kvinderne der kom til Jesu grav påskemorgen (ifølge påskeevangelierne) – en såkaldt *visitatio sepulchri* ceremoni – som de findes bevarede i store mængder gennem middelalderen, stadig anvendt i Markuskirken på dette sene tidspunkt og uden tvivl helt til republikkens undergang ved Napoleons besættelse af den i 1797. De venetianske versioner af disse ceremonier er kontinuerligt videreført fra de versioner, der i 1500-tallet blev indført som raffinerede reformer af den traditionelle tidligt-middelalderlige praksis, med særlig henblik på at

fremhæve dogens særlige rolle i Venedig, som denne blev opfattet i den såkaldte venetianske myte, hvorefter dogen havde modtaget Venedig som len fra evangelisten og helgenen Markus, som ifølge legenden var stedt til hvile i Markuskirken. Kort sagt er den venetianske tradition for de to nævnte ceremonier, langfredag og påskemorgen, i det væsentlige fuldstændig uforandret overtaget fra 1500-tallet. Samtidig er den, i bitte små og efter alt at dømme helt uvæsentlige detaljer (i fortolkningsmæssig henseende) ikke ordret overtaget fra tidligere liturgiske bøger. Det er interessant, fordi det viser at man ikke blot skrev ceremonierne af gennem alle disse århundreder, men tog stilling til, hvordan man ville udføre dem i alle ceremonielle detaljer. Men det man valgte, var en i alt væsentligt uforandret ceremoni, gennem disse knap 300 år. Den tilsyneladende mangel på nytolkning eller på interesse for en nytolkning kan opfattes som et tegn på, at middelalderliturgien netop ikke betragtedes som et fænomen på afstand, som man ville genoptage med bestemte formål, men derimod – som Rancé i forhold til sin klostertradition – som et fænomen, der opfattedes som samtidigt, og hvor der blot kunne være behov for at justere enkelte ceremonielle detaljer af den ene eller anden grund.

Det er klart, at i en overordnet kultursammenhæng i det attende århundrede måtte et middelalderligt liturgisk forløb fremtræde anderledes, end nogle århundreder tidligere. Mit spørgsmål, når det gælder hvilke fænomener, der har interesse for *medievalism* diskussionerne, gælder om det er muligt eller relevant i denne sammenhæng at inddrage intentionaliteten bag et fænomen. Problemet er, at perceptioner i samtiden af et fænomen som f.eks. den venetianske liturgi sagtens vil have kunnet fremhæve den historiske afstand som – af den ene eller anden grund – ikke var til stede i intentionerne hos den gruppe, der stod bag receptionen. Derfor må man spørge, om et fænomens relevans i en *medievalism* sammenhæng skal være afhængig af en evt. autor-intentionalitet?

En anden forsker ved 'Kulturarvs-centret', Eyolf Østrem har i en artikel diskuteret forholdet mellem personlig erindring og historieskrivning og påpeget, hvor uomgængeligt de personlige baggrunde for det, der udfoldes i en akademisk sammenhæng, indvirker på dette. Hvad der i én sammenhæng fremstår som udtryk for personlige intentioner, indgår set fra en anden synsvinkel i en praksis, der kan studeres i et bredere perspektiv. Så vidt jeg kan se, må erkendelsen af, at individuelle projekter i sidste ende ikke kan skilles fra de almene, men glider over i og farver hinanden, føre med sig, at historiske fænomener ikke rubriceres efter intentioner hos de – tilsyneladende – ansvarlige for dem. Der er også altid andre mulige perceptioner af fænomenerne.

Derfor forekommer det mig vigtigt ikke at udelukke fænomener fra *medievalism* feltet som f.eks. Rancés klosterreform, tonesætninger af middelalderlige liturgiske tekster, Tassos og Monteverdis Tancred-fortællinger eller den venetianske liturgi i Markuskirken i det attende århundrede uanset vurderinger af afstand, historisk bevidsthed og/eller intentionalitet bag disse fænomener. De er potentielt alle af betydning for den fortsatte konstruktion af middelalderen, ikke nødvendigvis hos den historisk ubevidste eller uinteresserede 'autor', men så i stedet for en historisk bevidst eller interesseret be-

tragter i samtiden eller for den historiker, der arbejder på at fortsætte konstruktionen af middelalderen her og nu: det eneste sted hvor middelalderen egentlig kan findes.

7 Litteratur - dels til nærmere belysning af emnet, dels til videre perspektiver

- ¶ Jakob Balling, 'Middelalderbegrebets problematisering', i: Jakob Balling, *Historisk Kristendom: Artikler og afhandlinger i udvalg*, København (2003), 357–66.
- ¶ Mette Birkedal Bruun, 'A case in which a Revitalization of Something Medieval Turned out not to be Medievalism' i *Universitas: The University of Northern Iowa Journal of Research, Scholarship, and Creative Activity* 2, 1 (2006), et internet-tidsskrift: <http://universitas.grad.uni.edu>
- ¶ Jacques Le Goff, *The Medieval Imagination*. Translated by Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1988).
- ¶ Nils Holger Petersen, 'Religiöse Aktualisierung in Claudio Monteverdis Dramatischer Kantate Il combattimento di Tancredi e Clorinda' i Peter Tschuggnall (red.), *Religion Literatur Künste II, Ein Dialog* (Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 2002), 347–357.
- ¶ Nils Holger Petersen, *Mozart Requiem: Originalteksten med dansk oversættelse. Baggrund og fortolkning*(København: Det Danske Bibelselskab, 2005).
- ¶ Nils Holger Petersen, 'Mozart mod Honecker', kronik i *Dagbladet Information*, 22/3 2006.
- ¶ Nils Holger Petersen, 'A Note on the 'Medieval' Passion Liturgy in San Marco, Venice, in the Eighteenth Century,' in Alexander Andrée and Erika Kihlman (eds.), *Hortus Tropicorum: Florilegium in honorem Gunillae Iversen* (Stockholm: Stockholms Universitet, 2008), 200–209.
- ¶ Nils Holger Petersen, 'Medievalism and Medieval Reception: A Terminological Question' i *Studies in Medievalism XVII* (2008).
- ¶ Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1978).
- ¶ Leslie J. Workman, 'The Future of Medievalism' in James Gallant (red.) *Medievalism: the Year's Work for 1995* (Holland, MI: Studies in Medievalism, 1999), 7–18.

- ¶ Eyolf Østrem, 'Inderlighet og autenticitet: En glossert middelalderhistorie om musikk og smaken for epler,' in *Passepartout* 25 13 (2005), 30-42.
- ¶ Eyolf Østrem og Nils Holger Petersen, *Medieval Ritual and Early Modern Music: The Devotional Practice of Lauda Singing in Late-Renaissance Italy* (Turnhout: Brepols, 2008).