

Wagners *Rhinguld* i vridemaskinen

Et eksperiment med Kasper Holten

Af Nila Parly

”Jeg kan godt blive ved med at arbejde med detaljerne, men spørgsmålet er, om det vil bringe os videre nu?” siger instruktøren Kasper Holten og tørrer sveden af panden. Han har arbejdet på slap line i næsten fire timer med en lille gruppe sangere fra Operaakademiet. Kasper, som alle kalder ham, er blevet sat til at konceptudvikle, indøve og opføre en fjorten minutter lang passage fra slutningen af Richard Wagners *Rhinguldet* på et éndagsseminar. Det lyder umuligt, men han begynder ikke fra bunden, han kender scenen ud og ind, for han har netop instrueret hele *Nibelungens ring* på Den Kgl. Opera. Denne gang er udfordringen dog anderledes forskningsbaseret, for han skal prøve at konkretisere og visualisere tankerne i et musikvidenskabeligt essay, skrevet til lejligheden af den amerikanske Wagnerforsker Carolyn Abbate, professor ved Harvard University.

Det kreative *Ring*-seminar finder sted i foråret 2006 i en stor, hvid prøvesal i det nybyggede Operahus i København. Omkring tyve nordiske forskere og studerende fra fag lige fra Moderne Kultur og Æstetik, Dansk og Tysk til Filosofi, Musik og Teater sidder i en halvkreds omkring Kasper og sangerne. Vi spiller en slags aktiv publikumsrolle, tager hele tiden del i definitionen af konceptet og blander os i den løbende instruktionsproces. Indtil videre har vores forslag ikke kunnet bringe Kasper ud af fatning. Vi er begyndt med en realistisk, filmisk tilgang, der passer smukt til Kaspers sædvanlige iscenesættelses-stil. Konceptet er inspireret af Carolyn Abbates essay og gennemspiller hendes fokusering på rivaliseringen mellem brødrene Wotan og Donner.

Det har været fire intense og meningsfyldte timer, men nu er intensiteten ved at sive væk og meningen ved at gå i opløsning. Atmosfæren er trykket. ”Vi har to timer tilbage ifølge planen. Skal vi holde op nu? Hvad vil I have, jeg gør?” spørger Kasper. Der stilles nogle tøvende forslag fra de tilstedeværende akademikere, men intet vil rigtigt fænge. ”Måske skulle du prøve at realisere tanken fra essayet om at kropsliggøre ledemotiverne, altså vise dem på scenen, hver gang de lyder i orkestret,” foreslår en af forskerne. Kasper, der indtil nu ikke er vejet tilbage for nye udfordringer, tøver nu. ”Det kan ikke undgå at blive farceagtigt,” indvender han. Men alligevel går han i gang, noget mod sin vilje. Som forventet – allerede af Abbate selv – bliver det ret kluntet at se på. Det uhyggelige i musikken bliver næsten grotesk komisk, når den usynlige, alvidende stemme fra orkestergraven pludselig får tildelt en krop. Stemmen bag udsagnet mister autoritet og troværdighed; den bliver nævenyttig, når den får en næve at fægte med for at indprente os de moralske implikationer, vi allerede kan høre udarbejdet i musikken.

Vi går da også hurtigt bort fra ideen om en konkret fortæller på scenen. I stedet beslutter vi os for at brede den musikalske fortælling ud over flere personer, flere kroppe, der mimer musikens alvidende budskaber. Det hjælper stadig ikke, det udvikler sig til en ufrivilligt komisk understregning af Wagner som ”entusiastisk mimoman”¹. Et par minutter senere gestikulerer Kasper opgivende: ”Nå, har I nu fået nok?” – men det har vi ikke. ”Prøv at fortsætte i den retning, der er noget i det,

1) I sin pamflet *Nietzsche contra Wagner* (1889/1983, s. 132) kalder Nietzsche hånligt Wagner for ”den mest begejstrede mimoman, som måske nogensinde har eksisteret, selv som musiker”. Han beskyldte Wagner for at være besat af iscenesatte gester. Dramaet var måske nok målet og musikken dets middel i Wagners teorier, men i hans praksis var attituden altid målet, mente Nietzsche. Wagners musikdrama var i Nietzsches øjne en simpel ”lejlighed til at vise mange interessante attituder”.

der virker – den stiliserede behandling af musikken, måske skal den bare ikke knyttes så tæt til ledemotiverne,” er der en, der foreslår. Kasper fortsætter, og gradvis vokser der noget frem mellem hænderne på den skeptiske instruktør, noget mærkeligt, der genopliver den intense fornemmelse fra det første forsøg og peger frem mod noget nyt og spændende.

Baggrunden for workshopen

Valget af uddrag fra *Ring* var afhængigt af hvilke Operaakademi-sangere, vi havde til rådighed. En scene mellem Brünnhilde og Siegfried var f.eks. en umulighed med så unge stemmer. Den meget begrænsede prøvetid var også en faktor, man måtte regne med. Det var desuden vigtigt, at der var tilstrækkelig æstetisk og dramatisk udfordring i stoffet – der skulle kort sagt være noget at ”spille på” samtidig med, at scenen skulle afspejle væsentlige problemstillinger i *Ring* som helhed. Efter nogen betænkning faldt valget på slutningen af *Rhinguldet*.

Vores scenebid starter en kende hovedkulds, godt inde i fjerde scene. Wotan er lige blevet advaret imod at beholde den ring, som på den ene side giver uendelig magt, men på den anden side netop er blevet forbandet af den tidligere ejer, Alberich. Nu står Wotan som forstenet, hensunken i tanker. Det er derfor i første omgang Donner, der beder jætterne modtage ringen, sådan som Wotan havde lovet dem det. Endelig vågner Wotan op af sin trancetilstand og kaster ringen til jætterne, Fafner og Fasolt. De kommer straks op at slås om ringen, og kampen kulminerer med, at Fafner slår Fasolt ihjel. Guderne står lamslåede; den forbandede ring har krævet sit første offer. Donner renser i bogstaveligste forstand luften med sin hammer ved at jage skyerne på himlen væk, og Froh anviser guderne en regnbuebro over til den nyopførte borg, Valhalla. Mens guderne vandrer mod broen, ironiserer Loge over deres latterlige forsøg på at fortrænge døden.

Carolyn Abbate gør i sin bog *Unsung Voices* (1991) opmærksom på, at Wagners værker består af et virvar af narrative ”stemmer”, der kan tale både med og på tværs af teksten. Stemmerne kan være knyttet til en sangers krop, men de kan også ”synges” kropsløst som specifikke fortællende gestus i orkesterledsagelsen. Dette fokus på Wagners polyfone fortælle teknik undergraver forestillingen om, at musik er én stemme, hvis sandfærdighed er sikret i kraft af dens nonverbale natur, hvilket giver nogle nye, interessante spillemuligheder. Accepten af, at Wagners ”stemmer” kan være både upålidelige og løgnagtige, åbner for et dramatisk konfliktstof, som endnu kun er blevet berørt sporadisk i moderne iscenesættelser.

En af Abbates hovedpointer i *Unsung Voices* er, at komponisten ikke længere står ensom i centrum som værkskaber, der er flere narrative stemmer på spil. For Wagner kan ikke selv synge sin komposition. Når hans værk skal opføres, er han afhængig af andre udfarende subjekter, sangerne, der så at sige bemægtiger sig værkets skaberstemme og giver det fænomenologisk liv på scenen. Dette performative fokus på stemmernes og de bagvedliggende kroppe betydning i Wagners værker var oplagt at udforske nærmere i en workshop, og den åbenhed, Abbate generelt udviser over for det gådefulde og flertydige i værkerne, ville være ideelt som afsæt for de videnskabelige diskussioner. Valget af dramaturg var derfor oplagt, Carolyn Abbate måtte spørges, og hun var heldigvis begejstret for ideen og gik hurtigt i gang med at skrive den ”dramaturgiske skitse”, der blev projektets udgangspunkt. Et af afsnittene lyder således:

Team Wotan

”Hvis man lytter til en optagelse af *Rhinguldet* og kun kan høre (ikke se) hvem der synger, kan man blive ført på vildspor på et kritisk tidspunkt. Efter Erdas advarende råd om at ”undgå ringen” står Wotan stivnet i tankefuld ubeslutsomhed, og musikken bliver retningsløs, quasi-tavs. Så kommer

der pludselig en afgørende kovending (nogle højlydte, selvsikre akkorder), som om der er sket et akustisk skuldertræk, og en eller andens hoved er rystet fri af musikalske spindelvæv. Derefter lyder en barytonstemme: ”Jætter! Kom tilbage og vent – guldets vil blive givet til jer!” Det er Wotan, der skal træffe den beslutning, men det er Donner, der synger og griber ind for at dreje handlingen i en bestemt retning – kombinationen af timbre (en dyb baryton og en bas kan lyde ens over et stort spænd) og dramatisk forventning (det *burde* være Wotan, der sang) fører til den illusion, at det faktisk *er* Wotan, der synger.

Hvem er disse assisterende superhelte, Donner og Froh, der synes at have så lidt at gøre eller sige, og hvis stund på scenen er så kort?

Man tænker så sjældent på dem. Men her er et mærkeligt øjeblik, hvor Donner synes at optræde som bugtaler for Wotan og træde i hans sted. Man kan næsten forestille sig hele operaen, der kunne være skrevet og ikke blev det: sæt nu, at *Rhinguldet* i dette øjeblik bevægede sig over i en saga om Donner og hans ødipale rivalisering med den gamle gud? Barytonimbren er den smukkeste af alle operatimbrer, den tillægges figurer i deres tidlige efterår, mandlige personer der er ude over tenorens ungdommelige hysteri, men endnu ikke ældet til bassens ned-ad-bakke. Ægte barytoner er usædvanlig sjældne i Wagners værk; han skyder dem til side i mindre biroller, som om han ikke rigtig vidste, hvad han skulle gøre med dem. Alligevel får Donner det store sanglige bravurnummer i *Rhinguldet*, fremmaningen af uvejret i scene 4, der sammen med Rhindøtrenes jubel i scene 1 er et sjældent eksempel på ren, elementær begejstring, som om det at kunne synge med en sådan kraft, og så smukt, er noget, der står uden for den episke tragedie. Donner og Froh, der forsvinder ind i tordenskyen og kommer til syne igen ved den øverste ende af regnbuebroen, gør de andre guder ”målløse af forundring ved det herlige syn” – et syn, der indbefatter de to ”bipersoner”, som baner vejen op i den sceniske *machina*.

Wotan er, til forskel fra Loge (som bliver til Ilden) og Donner (som er ”Tordenen”) eller Froh (”Glæden”), ikke et element. I den forstand har han intet nærvær, ingen egen aura; det eneste han kan, er at befale midlertidigt over elementerne og bede om, at de skænker ham deres specialeffekter, når han har brug for at se større ud, have torden, når han kommer ind eller går ud, eller ild som sit spotlight.” (Abbate 2006, s. 3-4).

Wotans og Donners sangkonkurrence

Abbate opfordrer i sit essay til at se nærmere på bifigurerne i *Rhinguldet*, Froh og Donner; disse tilbagetrukne superhelte, der baner vejen for de andre ind i Valhalla. Det var en skæv vinkel, som vi alle kunne blive enige om ville være interessant at afprøve. Hvad sker der, hvis man lader dramaet sætte af fra bifigurerne ved f.eks. at fokusere på Donners forhold til Wotan? Et sådant greb, hvor bifigurerne tanker pludselig bliver hovedsagen, kender vi bl.a. fra Tom Stoppards *Hamlet*-parafrase *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*. Wagners scene har en lignende klassikerstatus, så hvorfor ikke prøve?

Især Donner er interessant. Som Abbate nævner, minder hans stemme meget om Wotans. I *Rhinguldet* udformede Wagner begge roller til en stemme, som han kaldte ”Hoher Bass”. Disse roller har en tessitura der er for høj til at kunne synges bekvemt af en bas og for dyb til at synges af en typisk baryton. Faktisk har disse Wagnerroller (sammen med Alberich og Fasolt i *Ring* og Hollænderen, Hans Sachs og Amfortas fra andre Wagneroperaer) skabt en helt ny tilføjelse til den almindeligt anerkendte sangstemmeterminologi, nemlig basbarytonen. Der er vigtige tyske forgængere, der kalder på denne stemmetype, og det giver stof til eftertanke, at de ofte optræder parvis, f.eks. Mozarts grev Almaviva og Figaro i *Figaros Bryllup*, eller Don Giovanni og Leporello i



Kasper Holten foran Operaen i Kbh.

Don Juan. Disse herre-og-tjener-par, der kæmper om magten, kan sagtens have foresvævet Wagner, da han skrev musikken til Wotan og Donner (og selvfølgelig også til Wotan/Alberich); de rummer i hvert fald netop den slags oprørsulmende forhold, som Abbate peger på i sit essay.

Disse overvejelser om sangstemmerne ville fint kunne bruges i en opsætning baseret på principperne i performance studies. Performances er kendetegnet ved at være flygtige og forbigående og ved at have potentiale til at forvandle publikum gennem de oplevelser, reaktioner og refleksioner, som den fortløbende interaktion mellem sal og scene fremkalder. Det er sagens kerne for en af de mest fremtrædende europæiske forskere på feltet, den tyske professor i teatervidenskab Erika Fischer-Lichte. Hun anser performances for selvstændige kunstbegivenheder og henviser til Wagner som en vigtig forløber i den henseende, blandt andet fordi han i sit essay "Das Kunstwerk der Zukunft" (1848) byggede på Goethes tanke om, at en teateropførelse kan betragtes som et kunstværk i sig selv, og definerede *opførelser* af sine egne musikdramaer som de eneste tænkelige og værdifulde kunstværker i fremtiden. Derudover har hun blik for betydninger af ritualer i performances, i høj grad ligesom Nietzsche, der sporede det græske tragiske teaters oprindelse tilbage til et rituelt sønderlemmelsesoffer, et ritual der annullerede individuationen, idet det forvandlede de tilstedeværende til medlemmer af ét stort fællesskab. (Fischer-Lichte 2005, s. 17-26).²

En teaterperformance er ikke begrænset til en række aflæselige tegn, den indeholder også øjeblikke, der ikke kan forklares som repræsentationer af et eller andet: de er ikke semiotisk aflæselige, men fænomenologisk konkrete. Hver enkelt performance genererer visse øjeblikke, der trods semiotisk betydning, øjeblikke hvor den aktuelle konfiguration af de anvendte materialer

2) Fischer-Lichte nævner, at Nietzsche i sin bog *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) forklarede, at det fællesskabsorienterede dionysiske princip og det individuerende apollinske princip kolliderede i det græske teater og skabte en forvandling, hvori de grænser, der adskilte individerne, opløstes; hans bud på en moderne ækvivalent var, ikke overraskende, opførelser af Wagners musikdramaer.

– kroppe, stemmer, rytmer, lyde og toner – bliver til udelukkende i performanceprocessen. (Risi 2001, s. 364).

Alle disse træk genfindes i opera, nogle af dem endda endnu tydeligere, fordi opfattelsen af den syngende performer svinger og altid har svinget mellem troværdig repræsentation og beundret auto-deixis, som Lehmann kalder det. (Lehmann 1999, s. 17). Sangerne er ofte divaer eller divoer, som vi allerede kender fra andre opførelser eller optagelser, og denne viden farver vores perception; og selv hvis vi lader dette ude af betragtning, vil vi stadig være opmærksomme på deres personlige profession i samme øjeblik, som de synger en særlig smuk kadence, synger falsk eller rammer ved siden af en toptone. En sangers kropslige væren-i-verden er alt i alt tydeligere end en skuespillers, ikke mindst på grund af den enorme fysiske anstrengelse, en sanger gør for at frembringe en lyd, der løfter sig over et orkester på måske 100 instrumenter. Denne udmattende lydproduktion har en direkte indvirkning på publikum, for vores opfattelse er ikke begrænset til synssansen, den fremkommer – måske endda endnu mere virkningsfuldt – gennem kropslige fornemmelser: som tilskuere har vi en hemmelig trang til at eftergøre sangerens performance, udføre de samme bevægelser og frembringe de samme lyde i struben, og der er absolut ingen grund til at prøve at skjule dette performative faktum i en postmoderne performance.

Set fra denne performative synsvinkel, der fokuserer på den glidende overgang mellem det semiotiske og det fænomenologiske aspekt af personerne på scenen, må det være specielt uhyggeligt for Wotan-sangeren og Donner-sangeren, at Fasolt, den eneste anden basbaryton på scenen, bliver dræbt: det er en af deres egen slags, der er blevet gjort tavs. I en iscenesættelse bygget på denne synsvinkel kunne Fasolt blive kvalt af Fafner, og de to andre kunne øjeblikkeligt gribe sig til deres egne dyrebare struber i rædsel ved synet. Det ville have været interessant at eksperimentere med at gennemspille scenen udelukkende som en sangkonkurrence mellem de to basbarytoner: Donners elementarsang kunne i så fald have været en provokerende fremstilling af en ung og lovende sangers naturtalent, som Wotan derefter ville være nødt til at overgå i en følgende "arie", hvor han måtte bruge al sin opfindsomhed og tekniske kunnen. Donner kunne have akkompagneret sig selv ved at "hamre" i klaveret. Til sidst ville Wotan synes, at han havde vundet duellen, fordi det lykkedes ham at fremmane en ny, triumferende fanfare ("sværdmotivet") fra orkestergraven, en slags applaus, der understøtter hans ønske om udødelighed. Helte dør hele tiden på scenen, men divoer forbliver udødelige, og det er Wotans drøm: at blive ved at være udødelig. Hvad Wotan imidlertid ikke hører, er Loges, kritikerens, tanker om at brænde dem alle sammen.

Koncept nr. I: En socialrealistisk iscenesættelse inspireret af Vinterbergs film *Festen*

Selv om disse performance studies-ideer ikke blev diskuteret direkte på seminaret, dukkede de op i forklædning senere. Her – i begyndelsen af seminaret – er første punkt på dagsordenen, hvilken historie vi vil fortælle, og på hvilket niveau den skal finde sted. Skal det f.eks. være storpolitik eller familiedrama? Efter nogen diskussion bestemmer vi os for at lade historien udspille sig i det nære. Det overordnede koncept bliver et familieopgør ved en pinsefrokost inspireret af Thomas Vinterbergs film *Festen* fra 1998. Stemningen er, som i Vinterbergs film, meget trykket; på overfladen er alting nydeligt og perfekt arrangeret, men nedenunder ulmer hadet over for den egoistiske, børnemisbrugende patriark. Der er masser af lig i familieskabet – lig, som i denne Wagnerscene får et højt konkret udtryk.

Vi starter med at give hver af figurerne en personlig status: Wotan er familiens dominerende overhoved, og Loge er hans indre. Donner er aktiv sportsmand, Froh er den blide kunstner, Freia

er en billedskøn fotomodel, Fricka er politisk aktiv, og Jætterne er rockere.

Vores scene åbner med Donners ord: "Jætter kom tilbage – I skal få guld!". I visse opsætninger lader man faktisk Wotan overtage Donners replik formentlig i erkendelse af, at dette vigtige udsagn burde tilkomme overguden, Wotan. Men omfordelingen af replikkerne snyder publikum for konfrontationen med det ubehagelige faktum, at menneskers tanker og handlinger er uforudsigelige, og at selv ellers handlekraftige overhoveder kan blive ramt af chok og apati.

I vores sceneversion udfordrer Donner Wotans status som familieoverhoved lige fra starten ved at gribe hans spyd og sige til jætterne, at de skal komme tilbage og modtage guld. Wotan lægger ikke engang mærke til det, for han er helt hensunken i tanker om Erdas gådefulde advarsel mod at beholde ringen. Omsider vågner han op, men kun for at opdage, at beslutningen om at betale løsesummen for Freia allerede er blevet taget af Donner. Han bekræfter beslutningen, mens han snapper spyddet ud af hænderne på Donner, kalder Freia tilbage og kaster ringen oven i skatten. Ifølge Wagners bemærkninger i partituret giver jætterne så slip på Freia, der "glad iler over til guderne, som hver især omfavner hende længe i overstrømmende glæde". I vores version er der en lille forskel: Freia giver alle et knus, undtagen Wotan, og den ellers så selvtilfredse faderskikkelse står tilbage i ren forbløffelse med de åbne arme ud i luften et par sekunder. Afsløringen af Wotan som en magtbegærlig egoist, der uden videre har pantsat et nært familiemedlem for en ny bygning, må have sat sig et bittert spor i Freias sind, og hendes fysiske afvisning af Wotan som frelser kan også have en fysisk virkning på publikum, der identificerer sig med personerne på scenen.

Fafner begynder nu at læsse skatten på sin vogn uden at ænse Fasolts protester. Den sanger, der spiller Loge, har, med et undskyldende smil fra instruktøren, fået besked på at synge sine replikker uset bag en skærm som Wotans indre, mens Wotan bevæger sig rundt på scenen og er den eneste af figurerne, der kan høre hans stemme. På det tidspunkt hvor Loge overtaler Fasolt til at lade skatten ligge og i stedet insistere på at beholde den forbandede ring selv, bliver Loges ord til Fasolt stadig sunget af Logesangeren, så publikum kan høre dem, men visuelt bliver de hvisket af Wotan i øret på Fasolt, hvilket viser Wotan, og ikke Loge, som en kyniker, der bruger Fasolt som forsøgskanin for at efterprøve, om ringen nu også er dødbringende. Det er den, og Fasolt dør som følge af sit krav på ringen.

Efter Fafners koldblodige drab på Fasolt er alle lammet af skræk. Lang pause. Så begynder Wotan at røre på sig, mens han tænker højt. Til at begynde med udtrykkes hans tanker gennem hans egen stemme, der bekræfter, at forbandelsen virker, og så tager Loges stemme over og udtrykker hans ondskabsfulde glæde ved sin fjendes grusomme død, og til sidst – igen med sin egen stemme – stønner han i dødsfrygt. Kun Erda kan ende denne frygt, tror han, derfor må han finde hende, og han går søgende hen imod det sted, hvor hun forsvandt. Fricka prøver at overtale sin mand til at slappe af og glæde sig over sin nye borg, men Wotan skubber hende til side, som om hun er et møbel, der står i vejen for ham. Nu er tiden inde til at genindføre den ødipale rivalisering: Donners ord "en lummer dis svæver i luften; dens dumpe pres tynger mig" henviser, i vores version, ikke til nogen synlig tåge i baggrunden, men til den kvælende atmosfære, Wotans opførsel netop har fremkaldt, og de er henvendt til den krænkede værtinde. Donner fører sin stakkels "mor" ind til frokosten og sætter sig, provokerende, selv for bordenden.

Dagliglivet er fuldt af performative handlinger, og der findes en mangfoldighed af rituelle performances forbundet med situationer omkring et bord. Nogle af de mest almindelige rituelle performances ved festlige lejligheder er selvfølgelig taler; de er "genskabt adfærd" eller "dobbeltudført adfærd" ("restored behaviours" eller "twice-behaved behaviours"), som Schechner

ville kalde dem.³ I Thomas Vinterbergs *Festen* er vendepunktet en tale, der holdes af patriarkens søn. Når alle er samlet ved bordet, tager han to ark papir op af inderlommen, et grønt og et gult, og beder sin far om vælge mellem de to. Faderen ved ikke, at det gule ark indeholder en harmløs tale og det grønne familiehemmeligheden, så han vælger muntert det grønne og foranlediger dermed ironisk sit eget fald.

I vores scene har Donner kun én tekst, Wagners partitur, men denne tekst behøver ikke nødvendigvis at synges som en harmløs, "gul" støtte til Wotans magt. I vores pinsefrokostkoncept er Donners hammer en flaske snaps, som han hamrer ned i bordet, mens han synger. Han bliver tågernes herre, ikke bare fordi han hamrer, men også – og først og fremmest – gennem sin sanglige performance. Hans sang er praleri og opgør på samme tid. Hvad er det så for en familiehemmelighed, Donner afslører? På det semiotiske plan prøver han at hamre ind i hovederne på familien, at Wotan lige har krænket de kvindelige familiemedlemmer groft, og at han ikke bør få lov at slippe godt fra det. På det fænomenologiske plan river hans imponerende sanglige præstation teatrets fjerde væg ned og viser alle hvad sandheden er: performance er magt, og magt er performativ; det gælder både i teatret og i livet.

Bifaldet, der følger efter Donners performance, er øredøvende. Alligevel er hans succes kun midlertidig; Wotan kommer tilbage med et umisforståeligt udtryk i ansigtet. Donner rejser sig og sjokker over til sin egen stol, hvor han tager kampen op fra en ny vinkel. Han beder sin bror Froh om at fortsætte. Men Froh er ikke revolutionær, han er en genert og verdensfjern kunstnertype. Så han prøver, lettere forvirret, at komme ud af den akavede situation ved at læse et digt højt, han har skrevet til lejligheden. Da han er færdig, rejser Wotan sig. Han udbringer en skål i champagne, og alle drikker og æder, til de falder om. Sangeren der synger Loge (Wotans tanker) får det sidste ord, idet han fortæller os, at han mener, at personer på scenen iler mod deres endeligt, og at han ikke vil følge deres blinde vej, men i stedet måske vil tage skikkelse af en flamme.

Vi var nået til slutningen af scenen og tog nu en kort pause i prøven, som vi brugte til at diskutere konceptet og iscenesættelsen med sangerne. De var alle sammen tilfredse med den måde deres figur var blevet fortolket på, måske undtagen sangeren, der sang Froh, han havde ventet at hans figur ville udvise en større grad af mandighed. De var også begejstrede for Kaspers realistiske instruktion, der gav dem mulighed for at vise deres skuespillertalent i fuld udstrækning. De skulle huske en masse komplekse reaktioner og hurtige bevægelser, og for flertallet af sangerne havde det en negativ indvirkning på deres sanglige præstationer, men i det lange løb havde de sikkert kunnet udnytte de realistiske bevægelser til deres egen fordel.

På dette tidspunkt fik vi den krise, der er beskrevet i begyndelsen af artiklen. Vi havde nu gennemspillet scenen to gange, og der var stadig masser af tid. Det virkede unødvendigt at bruge over to timer på at korrigere detaljer. Da sigtet med seminaret ikke var en færdig opførelse, kunne vi fokusere på udviklingen og de forskellige muligheder i partituret; det stod os frit for at forkaste den konventionelle prøvestil, der sigter mod et færdigt produkt, og mærkeligt nok gjorde denne frihed os utrygge og usikre. Det realistiske familiekoncept havde vist sig brugbart, stedvist endda fængslende, men der var stadig en udbredt fornemmelse af, at der manglede noget. Der blev sat ord på problemet, da den norske musikprofessor og operaanmelder Erling Gulbrandsen til sidst bemærkede: "Det hele bliver for ubetydeligt, når kulminationen på hele scenen er en

3) Efter Schechners mening finder der som bekendt ingen social performance sted for første gang, den sker altid fra anden til n'te gang. Ligesom teater-performances på scenen er markerede, indrammede eller forhøjede adfærdsformer, forskellige fra det slet og ret "levede liv", kunne man endda betegne dem som "genskabt genskabt adfærd". (Schechner 2002, s. 28-29).

champagneprop, der springer. Vi er nødt til at nå op på et højere niveau, et politisk eller mytisk niveau i stedet.” Det kom vi aldrig til at prøve; i stedet gik vi over til noget helt andet og ikke mindre interessant.

Tempo

Abbate: ”Mens kæmperne skændes om lønnen, siger Loge til Fasolt, som en afsides-bemærkning: ”Lad din bror snuppe guldet – bare hold øje med Ringen” – og underskriver dermed i grunden hans dødsdom, fordi Fasolts forsøg på at tage Ringen øjeblikkelig fører til hans død. En brat død: til forskel fra Siegmunds eller Siegfrieds eller Fafners eller selv Mimes får vi ikke noget varsel; der er ikke nogen lang kamp forinden, ingen telegrafering af begivenheden i musikken. Fasolts død er musikalsk til stede i kraft af, at slagene fra hans brors hånd oversættes direkte til lyd, slagene på stortrommen. I forhold til de forskellige arter af musikalsk symbolik, som Wagner anvender, er dette en slags nulpunkt, den mest basale og primitive måde, musik kan være et tegn på, når musikken knap nok når et trin op over den faktiske lyd eller lydeffekt. Det er en begavet forkastelse af kompositionel virtuositet og af den opera-regel, at et dødsfald aldrig må komme uforberedt. Det ene øjeblik chokerende realisme – og hvordan skal vi så i det næste forstå den potentielt uudholdeligt kitschede opfølgning, når ”forbandelsesmotivet” brøles ud af basunerne, og Wotan siger: ”Nu ser jeg, hvor grufuld Forbandelsen kan være!” Og den dissociative psykose i Loges muntre ”Wotan, hvilket held du har!” Eller Frickas kælent lokkende ”Venter den ædle borg ikke på sin herre?”

Måske er den eneste løsning at forme ikke bare iscenesættelsen, de visuelle aspekter og de gebærder, skuespillerne gør, men ændre selve tiden og tempoet: at tillade en umådelig, uautoriseret (dvs. u-noteret), ”stivnet” stilhed at hænge i adskillige sekunder i orkestret – længe nok til at publikum mærker, at det er ”for meget” – lige efter at de sidste ”spjæt” i strygerne synes at meddele, at en flamme er gået ud, og lige før ”forbandelsesmotivet” spilles. Og, måske, at bryde tempoet op igen, at indføre små, dissociative musikalske stilheder før hver af ”reaktionerne” på Fasolts drab. På den måde bliver Donners lovsang til vejret, der er så smuk og elementær, også hyperrealistisk: slet ikke så glædesfyldt alligevel, men sang, der skal overdøve frygten, det musikalske ritual, der prøver at udslette mørket.” (Abbate 2006, s. 5-6).

Mordet på Fasolt

Abbate fremhæver i sin dramaturgiske skitse paukernes naturtro lydengivelse af mordet på Fasolt og foreslår, at paukeslagene knyttes direkte til Fafners morderiske slag mod Fasolt. Wagner har ikke *konciperet* paukeslagene som lydeffekter knyttet til dødbringende slag, for i partituret lyder regianvisningen: ”Han [Fafner] slår med ét slag Fasolt til jorden”. Anvisningen står lige over en dissonerende akkord, og han forestillede sig formentlig, at det dødbringende slag skulle falde på denne akkord, og at de efterfølgende stadigt langsommere paukeslag skulle beskrive Fasolts dødskamp. Men vi er heldigvis ikke forpligtede til at følge hans intentioner, så ideen om at bruge musikken som naturtro lydengivelse af en række dødbringende kølleslag er tillokkende.

Herefter følger det, Abbate kalder ”forbandelsesmotivets bombastiske skryden” i basunerne. Vi overvejer at indlægge en pause efter motivet for at få noget mere dybde i foretagendet, men dirigenten er ikke glad for ideen, hvilket især skyldes, at der ikke alene skal indlægges pauser, men også ændres betragteligt i dynamikken, hvis det skal fungere set ud fra hans musikalske synspunkt; så forsøget forbliver underligt halvhjertet, Wagners musik er, må vi erkende, stadig urørlig for mange dirigenter.

Umiddelbart efter "forbandelsesmotivet" udbryder Wotan rystet: "Frygtelig synes mig nu forbandelsens kraft!". Så høres motivet igen, denne gang endnu kraftigere i sekvenseret form. Motivgentagelsen er påtrængende på en utrolig irriterende måde, der er noget om det, når Adorno kritiserer Wagners udbredte sekvenseringer, understregende at "den gentagne gestus er tvangsmæssig, men det gentagne udtryk er tautologisk." (Adorno 1974). Denne gang er motivet næppe længere knyttet til Fafner, men snarere til Wotan selv. Er det orkestrets alvidende stemme, vi hører? Er det Wotans indre stemme? Er det en advarsel? Eller en konstatering? Mulighederne er *legio*.

Et hypotetisk eksperiment med Lars von Triers "berigede mørke"

At de to variationer af "forbandelsesmotivet" spilles af basunen alene (ledsaget af en skælvende hvirvel fra pauken) giver mig lyst til at videreanalysere og forestille mig, hvordan man også ville kunne løse scenen ud fra en performance studies-vinkel: "Forbandelsesmotivets" stemme kunne blive synlig, hvis en af sangerne spillede den enkle melodi på basunen på scenen; den udfordring kunne man give til Alberich, der kunne anbringes på et plateau oppe over guderne. Under den første version af "forbandelsesmotivet" skulle hans skikkelse være skjult i mørket, sådan at den påtrængende musikalske stemmes *locus* ville være umuligt at bestemme med nogen rimelig grad af vished. Når motivet indtræffer for anden gang, kunne der blændes op for et spotlight på Alberich, så vi kunne se ham spille udtryksløst på basun. Dette ville forøge publikums indtryk af Alberich som en person, der stadig har styr på tingene. Vi bliver mindet om, at han er opfinderen af "forbandelsesmotivet", og hans udeltagende afspilning af motivet har en direkte, skræmmende effekt på os alle, inklusive Wotan, for som instrumentalist er Alberich ikke længere så sårbar, som han var som sanger; dengang var han kun en krop i verden uden noget mellem sig og verden, nu har han et magtfuldt instrument som mellemed, og det gør en foruroligende forskel.

Det kunne være interessant at udbygge ideen om den skjulte person i mørket og afprøve den form for "beriget mørke", som Lars von Trier opfandt til den opsætning af *Ring*, der skulle have fundet sted i Bayreuth i 2006.⁴

Lars von Trier ønskede at skabe en forestilling, der videregav de emotionelle kvaliteter i Richard Wagners værk med en scenebelysningsgrad, der aldrig oversteg 5%. Det viste sig teknisk uladsiggørligt i det lange løb, fordi uønsket lys igen og igen smittede af på objekter, der skulle have været fuldkommen skjult; alligevel er den skelsættende ide om "det berigede mørke" utrolig interessant, og hvis den blev anvendt i mindre doser, ville den formodentlig også være teknisk gennemførlig. Efter Lars von Triers opfattelse er "operaens ide" illusion og nærvær. Opera skal opføres "live" – med øjeblikkets enestående kvalitet, *for* levende mennesker *af* levende mennesker. Det essentielle træk ved illusionen er, at den ikke eksisterer, eller rettere, at den kun eksisterer i tilskuerens sind. "Hvordan anbringer vi den der?" spørger von Trier. "Simpelt hen ved at antyde," svarer han, "ved at vise ting, som får tilskueren til at deducere og 'se' illusionen, som på det tidspunkt bare ikke vises. Det er almindelig dramaturgi: hvis **A** gennem **B** fører til **C**, så vil vi vise **A** og **C** og lade tilskueren selv sørge for **B**! Det er den simple opskrift på tryllekunster." (Fra von Triers ideer og skitser på Zentropas hjemmeside, ikke længere tilgængelige.)

Hvis vi skulle overføre disse ideer til vores scene, kunne vi begynde som beskrevet ved at lade

4) Von Trier opgav *Ring*-projektet i 2004, idet han allerede da indså at den perfekte konkretisering af hans mørkekoncept ville have overskredet ethvert teaterbudget, og idet han ikke ville acceptere en middelmådig opsætning; han ville heller ikke overveje at gøre det til en film, fordi filmmediet ikke har nærværets magt. Men han lagde dog sine konceptideer og de skitser, han havde lavet til *Valkyrien* og *Siegfried*, ud på sit filmselskab Zentropas hjemmeside i en måned som potentiel inspirationskilde.

spotlightet på Alberichs truende basunspil være **A**. Så kunne han igen forsvinde i totalt mørke, og Wotan kunne langsomt stige op ad trappen til balkonen, ledsaget af skælvende (*tremulerende*) strygere. Derefter følger **B**: hvor Wotan kunne træde ind i det mørke område, hvor Alberich stadig må menes at befinde sig. Spændingen stiger samtidig med lyden af strygernes skælven bliver kraftigere. Derefter kunne man indlægge total stilhed: der kunne lyde et bump – og så stilhed igen. Herefter **C**: Wotan træder ud af mørket med Alberichs basun i hånden, ledsaget af det fanfareagtige, såkaldte ”sværdmotiv”; han løfter instrumentet højt op over hovedet og synger triumferende: ”Således hilser jeg borgen, sikker mod angst og frygt!”. Hvad er der sket i mørket? Har Wotan dræbt Alberich? Eller har han bare lammet ham? Har Wotan overvundet forbandelsen? Eller er det bare noget, han selv tror? Her er der stadig meget, der er overladt til publikums fantasi. Men der er blevet plantet et frø, vores forestilling om ”sværdmotivet” er blevet visuelt koblet med ”forbandelsesmotivet”, og det har givet os en mistanke om, at Wotans triumferende fanfarenmotiv ikke er mindre egocentrisk og magtmisbrugende end Alberichs skrydende forbandelsesmusik.

Koncept nr. 2: En stiliseret version af scenen udviklet fra et mislykket ”Mickey Mousing”-forsøg

Efter den realistiske version af scenen og den følgende midtvejskrise bliver Abbates kritik af Wagners manipulerende, usynlige stemmer nu sat i centrum for et nyt forsøg. Lidt efter lidt har vi lært at se med en vis skepsis på musik, der ledsager skikkelserne i en opera.⁵ Nu henleder Abbate opmærksomheden på, at musikalske stemmer kan være endnu mere forførende, når de ikke høres i forbindelse med en skikkelse på scenen, fordi ulegemlige stemmer virker, som om det er Gud eller Autoriteten, der taler.

Abbates dramaturgiske ide drejer sig imidlertid ikke om at ukropsliggøre sangerstemmerne; tværtimod foreslår hun at kropsliggøre orkestrets alvidende fortællerstemme, og det bliver vores næste konkrete udfordring. Som nævnt i begyndelsen af denne artikel opgiver vi snart ideen om at have en fortæller på scenen, ikke mindst fordi orkestermusikken består af mange stemmer, der ikke altid er i overensstemmelse med hinanden. Personerne får i stedet besked på at bevæge sig på en særlig måde, hver gang der høres et ledemotiv og dermed frembringe en slags ”Mickey Mousing”⁶ ved at forøge den musikalske redundans med endnu et lag af redundans. Eksperimentet virkede ikke, formodentlig fordi for mange af ledemotiverne i *Rhinguldet* har netop den narrative funktion, som Abbate påviser, og ”Mickey Mousing” virker ikke, medmindre den løsner sin binding til handlingen; alligevel er ”Mickey Mousing” af Wagners ledemotiver ikke nødvendigvis dømt til at mislykkes. I en scene fra *Ragnarok*, hvor motiverne oftere tjener den musikalske struktur, kunne den måske have en chance. Men ”Mickey Mousing” bør behandles med forsigtighed, ligegyldigt hvilken af *Ringens* operaer man vælger at bruge den i. For ledemotiverne er, som det er almindeligt kendt, ikke statiske størrelser, de udvikler sig hele tiden, og derfor flytter deres betydninger sig også; de ender tit med at være deres egen diametrale modsætning eller så flertydige som udsagn,

5) Adorno har, blandt andre, advaret os mod at tro på Wagners forførende musikalske stemmer, især når de synes at komme fra skikkelserne på scenen. Adorno påpeger, at musikken foregriber samfundets dom og bærer heltene frem på en triumferende eller lidende måde, og ”jo mere den forsøger at få tilhørerne til at tro, at afgørelsen er deres, desto mere må den umiddelbart fremtræde, som om den er ét med sine skikkelser, på den ene side af skellet mellem sanger og helt. Således må den talende digter i ”mestrenes” kostume påberåbe sig en mytisk identitet med sine skabninger og musikalsk imitere sine figurer som deres skuespillere.” (Adorno 1974).

6) ”Mickey Mousing” er en filmisk teknik, hvorved handlingerne på lærredet er totalt synkroniseret med musikken. Udtrykket blev først brugt om tegnefilm, f.eks. tidlige Disney-film, hvor musikken mimer de animerede figurers bevægelser. I dag bruges udtrykket mest nedsættende som betegnelse for en meningsløs dublering af lyd og syn.

at det er umuligt at indfange og forklare deres betydning. Og det var vores nøgleproblem: ved at knytte ledemotiverne til bestemte bevægelser fik vi dem til at fremstå som utvetydige tegn i sig selv, og på den måde fik vi malet os op i hjørne, der mindede pinagtigt om de værste eksempler på symbolorienteret fundamentalisme i Wagneropsætninger såvel som Wagnerforskning⁷.

"Mickey Mousing" har imidlertid en interessant kritisk eftersmag efter latteren, der fortjener opmærksomhed. Carolyn Abbate og Roger Parker berører det i deres fælles artikel "Dismembering Mozart"; de beskriver, hvordan Mark Morris i sin koreografi til Mozarts klaverfuga i c-mol gav hver enkelt danser besked på at udtrykke sin egen fugastemme, sådan at hver enkelt musikalsk gestus medførte den samme, uundgåelige fysiske respons. Publikum reagerede med stormende latter, og i denne latter lå der en kompleks, æstetisk intuition. Dansen skrev sig simpelt hen alt for nøjagtigt ind i musikken, sådan at publikum til sidst kom til at håne redundansen. Abbate og Parker forklarer: "Korrespondensen – en klassisk æstetisk kategori – var blevet *latterligt* absolut. Ved at frembringe banalitet, forudsigelighed og latterliggørelse med sådanne præcise midler undergravede Morris en fundamental antagelse, som vi alle har med, når vi ' aflæser ' ballet, nemlig at gestus og bevægelse skal genereres af og korrespondere med musikken." (Abbate & Parker 1990, s. 187.)

De gentagne dublinger af musikken driver gæk med både guderne på scenen og Wagners teleologi, og det er selvfølgelig dramaturgisk forfriskende, men i denne scene – må vi indrømme – tager det mere, end det giver, værkets potentiale taget i betragtning. Da vi har fået os et godt grin over metodens resultater, glider iscenesættelsen derefter over i noget mere Robert Wilson-agtigt; sangerne står på faste positioner eller bevæger sig rundt i slow-motion. Heldigvis begrænser vores stiliserede version sig ikke til ren æstetik, formodentlig takket være manglen på smukke kostumer og farverig scenebelysning. Vi er også alt for tæt på sangerne til ikke at blive påvirket af den fysiske, sveddræppende anstrengelse ved deres optræden. Desuden opnår sangerne en høj grad af intensitet i stiliseringen, fordi de lige har gennemspillet det realistiske koncept. Deres kroppe har været i rollen, som nu fortættes og dermed redder den stiliserede version fra at blive stiv, kedelig og tandløs.⁸

Koncentrationen øges mærkbart, og musikkens struktur står efterhånden krystalklar. Til daglig udgør synssansen ca. 80 % af vores sanseapparat, det er der slet ikke brug for nu, og med neddroslingen af synssansen bliver der så meget desto mere plads til høresansen. Vi lytter, som vi aldrig har lyttet før. Og det, vi hører, er også helt nyt, for sangerne har endelig fået den ro i scenegangen, der skulle til, for at de teknisk kunne synge de krævende partier. Sangpræstationerne er endda bedre end ved den første gennemsyngning, hvor de stod helt stille, for nu koncentrerer de sig om deres krop og sangteknik.

Kasper selv er heller ikke til at stoppe nu. Han giver dirigenten og pianisten frie tøjler og instruerer løbende, mens musikken spiller. På det sted, hvor Fricka forsøger at vinde Wotans opmærksomhed, tager Kasper prøvende fat i Wotan-sangerens håndled og fører langsomt sangerens hånd op mod Frickas kind. Hendes hoved hviler et øjeblik i Wotans hånd, og hun instrueres til at fastholde stillingen længe efter, at Wotan har fjernet hånden igen. Et blik rundt i salen afslører, at flere af os faktisk sidder med hovedet lidt på skrå: Frickas hengivenhed og Wotans ligegyldighed er gået lige i kroppen på os.

7) Her tænkes f.eks. på Cosima Wagners stive, tilbageskuende opsætninger eller på forskere som Ernest Newman, Deryck Cooke og Robert Donington i deres allermest ledemotivfikserede analyser.

8) Det er fristende at sammenligne vores vej gennem forskellige spillemetoder med den udvikling, som Konstantin Stanislavskij gennemgik. Til at begynde med forlangte han ekstremt naturalistiske, "troværdige" figurer af sine skuespillere, men hen mod slutningen af sin karriere blev han meget mere tilbøjelig til at acceptere, at en rollefigur kunne skabes af kropsbevægelser, "fysisk handling", selv om han aldrig opgav den grundlæggende psykologiske forståelse af rollen.

Musikken ruller fremad, og én efter én fører Kasper personerne frem på linje. Donner, Froh, Freja, Fricka og endelig Wotan går som i trance i takt til festmusikken og fortsætter med at gå på stedet, idet de når op på siden af de andre. Til venstre for dem ligger liget af Fasolt, han er stiv som en pind, som om tilstanden *rigor mortis* allerede var indtrådt. Halvguden Loge, der befinder sig uden for dette ”gudernes spøgelsesoptog”, synger hånlige om, hvordan han kunne have lyst til at omdanne sig til ild og fortære dem alle. Mens han synger, bevæger han sig cirkelende rundt om guderne, hurtigere og hurtigere. Her skulle vores scene være stoppet; men ingen stopper: sangernes fødder arbejder videre, pianisten spiller, dirigenten dirigerer, alting fortsætter, indtil Wagners sidste *Rheingold*-tone er døet hen.

Bagefter spørger vi os selv, hvad det var, der skete. På en måde kunne man sige at vi denne gang var kommet frem til en vellykket udgave af ”Mickey Mousing”; for da personerne havde nået deres endemål helt fremme på scenen, standsede deres ben ikke, de fortsatte med at tage ”det sidste skridt” på samme sted, som om de var blevet indfanget af musikkens tempo og rytme. Vi havde tillempet Abbates tanker om musikkens hulhed og ubevidst oversat hendes ”kropsliggørelse af ledemotiver” til en poststrukturel ”kropsliggørelse af rytme”. Ved at opleve og realisere musikkens uendelige rytmiske fremadskriden deltog vi i musikken i fysisk forstand; vi blev berørt af musikken på en meget konkret måde.

Slow motion-bevægelserne og tableauerne skabte det indtryk, at standardtid og normalitet var suspenderet. Den standsede tid gjorde os opmærksom på tiden selv, og på den måde kom et af de mest signifikante træk ved operaens ontologi også til at stå klart – nemlig at tiden må sættes i stå i kortere eller længere perioder, jfr. klassiske operaparodier, hvor heltinden bliver ved med at synge ”åh, jeg dør, jeg dør” i én uendelighed.

Men hvorfor var denne stiliserede version så bevægende? Sagen var nok den, at personerne på scenen holdt op med at være semiotiske figurer i en opera. De fænomenologiske sangere kom til syne bag figurerne. Men heller ikke denne forklaring var dækkende. De var hverken sangere eller fiktive figurer, de var reduceret til kroppe, der gennemførte et ritual, og deres langsomme rituelle bevægelser smittede af på os, tilhørerne, idet vi spontant og ubevidst fik lyst til at gentage deres bevægelser, deltage i deres kropslige ritual. Vores empati med personerne på scenen fik rummet til at udvide sig, og der opstod et socialt fællesskab, som ikke havde været der før. Ved at rense og stilisere udtrykket lykkedes det Kasper at bringe os ind i en tilstand, der mindede om trance. Vi fokuserede intenst på de optrædendes langsomme, præcise bevægelser – jo mindre de bevægede sig, des mere bevægede blev vi – og derved mistede vi fornemmelse af både tid og sted. Det var skræmmende og fascinerende – og i det mindste på én måde ganske i Wagners ånd, for det søvngængeragtige ritual havde omdannet det teatraliske rum til et sakralt rum, og kun én person undgik ekstasen – Loge: Aldrig var han så truende, så djævelsk, som da han stillede sig uden for dette rituelle fællesskab; enere er farlige – ”Hvem ved, hvad jeg gør?” er hans sidste replik.

Litteratur

Abbate, Carolyn, 1991. *Unsung Voices, Opera and the Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press.

Abbate, Carolyn, 2001, *In Search of Opera*. Princeton University Press.

Abbate, Carolyn, 2006. ’*Das Rheingold*’: A Sketch for Dramaturgy, skrevet direkte til det kreative seminar ved Den Kongelige Opera, som her beskrives. Publiceret som en del af artiklen *Flying a Wagner Kite* (se nedenfor).

Abbate, Carolyn og Roger Parker, 1990. ”Dismembering Mozart”. *Cambridge Opera Journal*, 2.

Nila Parly

- Adorno, Theodor W., 1994. "Bourgeois Opera" i *Opera through Other Eyes*, David Levin (ed.), SUP, Stanford.
- Adorno, Theodor W., 1974. *Versuch über Wagner*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.
- Dahlhaus, Carl, 1971. *Richard Wagners Musikdramen*, Orell Füssli Verlag, Zürich.
- Fischer-Lichte, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika, 2005. *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, New York.
- Nietzsche, Friedrich, 1889/1983. „Nietzsche contra Wagner, Aktenstücke eines Psychologen“, *Der Fall Wagner*, Dieter Borchmeyer, ed., Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- Lehmann, Hans-Thies, 1999. "Die Gegenwart des Theaters" in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch og Christel Weiler (ed.) *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin: Theater der Zeit.
- Parly, Nila, 2011. *Vocal Victories. Wagner's Female Characters from Senta to Kundry*, Museum Tusculanum Press, København.
- Parly, Nila, 2009. "Flying a Wagner Kite: Subjunctive Performances of a *Rheingold* Scene Based on a Dramaturgical Sketch by Carolyn Abbate". *Cambridge Opera Journal. Celebrating twenty years of publication*, vol. 21, nr. 2.
- Risi, Clemens, 2001. "Swinging Signs, Representation and Presence in Operatic Performances" i *Arcadia. Zeitschrift für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft*, vol. 36, nr. 2.
- Schechner, Richard, 2002. *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, New York.
- Wagner, Richard, *Das Rheingold*, fuldstændigt klaverpartitur, Karl Klindworth (ed.), B. Schott's Söhne, Mainz, p. 206-27.

Nila Parly

Adjunkt ved Afdeling for Teater og Performance Studier, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Uddannet operasanger ved musikkonservatoriet "Santa Cecilia" i Rom. Har skrevet ph.d.-afhandling om Wagners kvindefigurer – senere udgivet på forlaget Multivers Academics (2007) under titlen *Absolut sang* samt i en bearbejdet engelsk oversættelse kaldet *Vocal Victories* (2011). Arbejder ved siden af adjunkturet som operadramaturg ved Det Kongelige Teater.
