

Det samtidige *Regietheater* af Pinar Karabulut og Christopher Rüping

Et dramaturgisk perspektiv på iscenesættelsen af litterære tekster

Diskuterer man forholdet mellem litteratur og teater, kommer man hurtigt til at tale om *Regietheater*, der især præger de tysktalende landes teaterlandskab og efterhånden har opnået status som et næsten globalt varemærke for iscenesættelsen af dramatiske tekster (Delgado og Rebellato). *Regietheater* beskrives ofte – også i *Gyldendals Teaterleksikon* – som en iscenesættelsespraksis, hvor “instruktøren går sit eget kunstneriske ærinde på bekostning af teksten [...] Det er ikke længere ordet, der er i centrum” (Damm). En sådan forståelse reducerer dog det komplekse forhold mellem den litterære tekst og dens iscenesættelse til en konkurrence mellem forfatterens påståede intention og instruktørens personlige kreative fortolkning. (Ikke kun) artiklen i *Gyldendals Teaterleksikon* bidrager yderligere til denne reduktion ved at foretage et lille, men betydningsfuldt skift: den redefinerer *Regietheater* som “instruktørteater”.

I denne artikel foreslår jeg en mere nuanceret tilgang, der betragter iscenesættelsen af dramatiske tekster i lyset af dens *teatrale* (dvs. dens kropsligt rumlige, temporale og affektive) og *dramaturgiske* dimensioner (forstået som refleksion over handlings- og værdikonflikter). Gennem analyser af værker af Christopher Rüping (f. 1985) og Pinar Karabulut (f. 1987), to fremtrædende repræsentanter for *Regietheater*s “Generation Y” i det tysktalende samtidsteater, argumenterer jeg for, at en konventionel analyse, der alene fokuserer på adaptationen af den litterære kildetekst, ikke er tilstrækkelig til at fange essensen af nutidige *Regie*-tilgange. I modsætning til tidligere instruktørgenerationers dekonstruktion af kulturarvens kanon, ofte sidestillet med *Regietheater* som sådan, arbejder nutidens *Regie*-generation ikke længere *imod* teksterne og uden for stykkernes rammer; snarere forsøger de at frembringe en sanselig artikulation af nutidens følsomheder, aktuelle samfundsdebatter og værdidiskurser i deres *Regie* gennem en dialog med velkendte, kanoniske værker. Netop sådan viderefører disse instruktører teatrets centrale kulturelle funktion som et medium for den borgerlige offentligheds kritiske selvforståelse, som det har udviklet sig siden det 19. århundrede – med

Regietheater som paradigmatiske iscenesættelsesform. For at analysere Rüpings og Karabulut's værker ud fra denne synsvinkel begynder jeg med en historisk og konceptuel rammesætning.

Regietheater: Mellem teatralitet og dramaturgi

Den nævnte forskydning fra *Regietheater* til instruktørteater har medført en læsning af teaterhistorien, som fremhæver enkeltstående "kunstnergenier" såsom Richard Wagner, Otto Brahm og Konstantin Stanislavskij. Deres æstetiske innovationer i slutningen af det 19. århundrede var imidlertid snarere kulminationen på en nypositionering af den teaterpraksis, som prægede hele århundredet (Boenisch 2015). Allerede siden 1820'erne blev *Regisseure* (som instruktører) angivet med navn på teaterplakater i den tysktalende teaterverden, samtidig med at begrebet *Inszenierung*, "iscenesættelse", også lånt fra fransk, begyndte at spille en fremtrædende rolle både i teaterpraksis og i den kritiske teaterdiskurs (Bergman; Roselt). Dette bør ses i lyset af gennemgribende samfundsmæssige, sociale og tekniske kulturforandringer, som også kan relateres til Niklas Luhmanns idé om "kunstsystemets differentering" (Luhmann) og Jacques Rancières teori om overgangen fra kunstens repræsentative til dens æstetiske regime (Rancière 2013).

På den ene side var denne reorientering af det europæiske kunst- og kulturliv tæt forbundet med etableringen af en demokratisk offentlighed og fremvoksende nationale kulturfortællinger i kølvandet på den franske revolutions epokegørende jordskælv. På den anden side udvikledes et mere visuelt orienteret forhold til omverdenen, præget af videnskabelig objektiv observation, som, sammen med teknologiske udviklinger som fotografi, elektrisk belysning og den industrielle produktion's nye maskineri, også redefinerede forventningerne til og mulighederne for kunstproduktion og -reception. Hertil kom en ny lineært progressiv historiebevidsthed, hvor fortidens historie, kunst og kultur i stigende grad blev opfattet som utilgængelig og dermed noget, der krævede æstetisk formidling (Wagner; Otto; Crary).

Ud fra denne kontekst følger den nye Regie-disciplin ikke længere bare et normativt regelsæt, men skaber i iscenesættelsen en tilsvarende sanselig materialisering af teksten, som spiller sammen med teatrets plastiske og kropslige medietet. *Regie* viser sig derigennem at være en *teatral* praksis. Teatralitet, som en dynamisk kulturel praksis, er, i modsætning til det negativt konnoterede begreb "det teatraliske", kendetegnet, ifølge Helmar Schramm, ved det historisk specifikke samspil mellem "tre afgørende agenter for kulturel energi" (1996, 44), som han benævner *aisthesis*, *kinesis* og *semiosis* (1995, 115f.): perception, bevægelse og betydning.¹ Det nye *Regietheater* styrer således ikke blot den *semiotiske* repræsentation af en litterær tekst på scenen, men udgør en kompleks sammenvævning af betydning, *kinetisk* materialitet (kropslighed såvel som rumlighed), samt de *aistetiske* energier af affektiv emotion. Sammen skaber de *Regietheater*s sanseligt oplevede betydning: Mening – "sans" – som skal også sanses (Boenisch 2015, kap. 2). På denne måde rækker *Regietheater* ud over modernitetens semiotiske monopol på rationel produktivitet, logik, funktionalitet og det skriftlige ords dominans; netop dets *teatrale* tilgang til

teksterne genindsætter det sanselige og det “ikke-produktive”, for ikke at tale om de “ikke-logiske” områder som drømme, fantasi og det imaginære.

Regietheater forholder sig netop sådan til tidens dominerende structures of feeling (følelsesstrukturer) og den normative distribution af det sanselige – i tråd med Raymond Williams (2013) og Jacques Rancières (2004) begreber – og fremstår dermed også som en essentielt dramaturgisk praksis. Her forstås begrebet dramaturgi ikke kun som en kunstnerisk lære af formalt æstetiske strukturprincipper i dramatekster og teaterproduktioner, men, ifølge Janek Szatkowskis systemteoretiske dramaturgimodel, som en sociokulturel analyse af “kommunikation af kommunikation” (Szatkowski 2019). I denne brede forståelse beskriver dramaturgibegrebet den samfundsmæssige, kommunikative forhandling af fælles “commons” i et “community” – de ressourcer og værdier, som binder et samfund sammen, og som opstår gennem konfliktfyldte interaktioner mellem individuelle værdisystemer; det, Szatkowski betegner som “poetikker” (Boenisch 2023). I teatret muliggøres sådan en samfundsrefleksiv “kommunikation af kommunikation” i en ikke-funktionel og konsekvensfri kontekst, som tillader en indsigt i værdikonflikter såvel som en afprøvning af værdialternativer. I *Regietheater* placeres netop disse dramaturgiske dynamikker i centrum for teatrets kulturelle funktion: gennem *Regietheaters* teatrale præsentation af en dramatisk tekst (eller andre tekstforlæg) åbnes et dramaturgisk kommunikativt spillerum. En sådan kritisk refleksiv og samtidig kinetisk æstetisk formidlende sanseliggørelse af litterære tekster og deres ekko i nutidens sensibiliteter står i centrum for de nyere *Regietheater*-tilgange hos Pinar Karabulut og Christopher Rüping.

Mellem Hamlet-maskinen og Beatrice: Rüpings teatrale ekkokamre

Rüping er en typisk repræsentant for den yngre Regie-generation inden for det tyske teater. Han er socialiseret i det genforenede Tyskland omkring årtusindskiftet og præget af millennials’ politiske, kulturelle og mediemæssige holdninger. Rüping er to gange i træk blevet kåret som årets bedste nye instruktør i forbindelse med magasinet *Theater Heutes* anmelderpris i 2014 og 2015, og er, indtil videre, blevet inviteret til Berliner Theatertreffen fem gange, to gange kåret som årets instruktør og i øvrigt hædret med forskellige teaterpriser. I begyndelsen specialiserede han sig især i filmadaptationer. Efter sit gennembrud med sin Frankfurt-scenebearbejdelse af F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* i 2012, har han også iscenesat Kieślowskis *Dekalog* (Frankfurt, 2013) og *Breakfast at Tiffany’s* (Zürich, 2015), ligesom han med *Lolita: Ein Drehbuch* (Stuttgart, 2016) bragte Nabokovs roman på scenen, hvor adaptationens titel afspejlede Rüpings filmiske tilgang. Som husinstruktør ved Münchner Kammerspiele under Matthias Lilienthals kunstneriske ledelse fra 2016 til 2019 kastede han sig ud i en tredelt undersøgelse af kanoniske dramaklassikere: Hans *Hamlet* (2017), som jeg vil analysere nærmere, blev efterfulgt af *Trommeln in der Nacht*, en genopsætning af Brechts skuespil på det oprindelige produktionssted i dens “originale” scenerum rekonstrueret ud fra fotografier. Trilogien blev afsluttet med den episke variation af antikke athenske teaterfestivaler i Rüpings ti timer lange *Dionysos Stadt*.

Hans *Hamlet* understreger, at Rüpings teaterarbejde handler om noget andet end den illusionsbaserede repræsentation af dramaets handling. Instruktøren klarer sig med kun tre skuespillere til Shakespeares store tragedie. Katja Bürkle, Nils Kahnwald og Walter Hess deler alle roller, inklusive hovedpersonen selv. En sort hætte-trøje markerer Hamlet, en hvid kjole Ophelia. Når skuespillerne bytter disse kostumedele og dermed de dramatiske figurer rundt imellem sig, opstår der et dobbelt perspektiv, som er karakteristisk for Rüping: Hans *Regietheater* oscillerer mellem den teatralt formidlede spillehandling og en dramaturgisk refleksiv fremstilling af selve dramaet som et kulturelt artefakt, dvs. *Hamlet* som væsentligt element i den vesteuropæiske dannelseskanon. I et endnu bredere perspektiv reflekterer han også teatrets rolle som denne kanons centrale formidlingsorgan. Tilgangen forstærkes yderligere gennem brug af en tekstskærm som fjerde aktør, der viser tekstuddrag og instruktioner fra manuskriptet og dermed griber direkte ind i begivenhederne på scenen: en veritabel “Hamlet-maskine”, der inkarnerer titlen på Heiner Müllers stykke om stykket fra 1970’erne.



I Christopher Rüpings *Hamlet* (Kammerspiele München, 2017) deler tre skuespillere alle roller (fra venstre: Walter Hess, Nils Kahnwald og Katja Bürkle), og en tekstskærm bliver en fjerde aktør på scenen, der viser tekstuddrag og instruktioner fra Shakespeares tekst. Foto © Thomas Aurin.

Ramona Rauchbachs ensartede scenografiske rum understøtter dobbeltheden i sin organiske materialitet, hvor metal og blod er de centrale bestanddele. Scenografien danner således grundlaget for en sanselig, affektiv oplevelse, ikke mindst når sceneblodet i tiltagende grad sprøjter ud over skuespillernes kroppe og kostumer – men også ud over scenekanten, hvor det rammer publikum på de forreste rækker (som på forhånd er blevet informeret om, at det er vaskbart teaterblod lavet af rødbede). Denne materielle, legende aktivering sætter et dynamisk kontrapunkt til den mere intel-

lektuelle, dramaturgiske refleksionsramme. En ramme, som understøttes af det konventionelle frontale møde mellem publikum og scene, af scenografiens semantiske associationer med et slagteri, og ikke mindst af tekstskærmen. Hermed understreges det, at dette slagteri ikke er et repræsentativt illusionsrum, hvor denne *Hamlet*-opsætning finder sted, og hvor figurerne optræder, men at det er en del af det dramaturgiske formidlings- og refleksionsrum, der indrammer den legende handling.

Isenesættelsens temporale struktur bidrager yderligere til refleksionsrammen: Rüpings version tager sit udgangspunkt i slutningen. Længe før den første replik bliver sagt, åbner en prolog den knap 100 minutter lange forestilling; udført i klinisk skarpt arbejdslys og ledsaget af ekstremt høje elektroniske lyde, der produceres på scenen af musikeren Christoph Hart, som står ved en flytbar vogn med instrumenter og udstyr. I løbet af denne prolog vises rollelisten på tekstdisplayet, ét navn ad gangen. Et efter et bliver navnene streget ud; ingen vil overleve. Imens fylder Bürkle, Kahnwald og Hess blod fra store tanke på den bagerste del af scenen i spande, som de møjsommeligt slæber op ad trappen til fronten, for så at hælde en spand ud på scenen – og ud over sig selv – for hver af de personer, der er elimineret på skærmen. Til sidst bliver også Hamlets navn streget ud. “Ånd. Lev. Rapportér. Fortæl om mig og om mit opdrag. Jeg befaler det,”² står nu skrevet på skærmen, mens Harts lydinstallation imiterer intensivafdelingens pulsmonitor, som kulminerer i en kontinuerlig tone, og scenen bliver badet i strålende hvidt lys. Sætningen stammer fra Shakespeares sidste scene, ligesom den første højt udtalte replik: “Velkommen! Et slagtehus er det sted, I ser her”. Netop dette slagteri viser scenografien med sit gennemtrængelige metalgitter, under hvilket et hav af rødt blod samler sig i løbet af forestillingen.

I begyndelsen af Rüpings iscenesættelse er det ikke kun Hamlets far, som er død, men alle figurer. Instruktøren viser os, hvordan tre Horatio-figurer på forskellig vis efterkommer Hamlets opdrag. Skiftende mellem episk kommenterende genfortællinger og en efterspilning af scener, der alle allerede har fundet sted, rykker Rüping selve genfortællingsakten af *Hamlet* i forgrunden. Han begynder allerede før Shakespeares første scene, nemlig med en opsummering af den historiske krig mellem Danmark og Norge. Denne beretning konkretiserer Shakespeares litterære metafor om faderens ånd: Generation efter generation blev fædrenes krig til sønnernes krig. Konflikten, med sine utallige døde, bliver ikke kun videreført gennem handlinger og begivenheder, men også, og især, gennem dens genfortælling – gennem myter, narrativer og beretninger. Hamlets opdrag om at viderefotælle endnu en gang viderefører netop denne voldsspiral. Fra denne synsvinkel tegnes Hamlet her ikke længere som en individualiseret helt, men snarere som et udskifteligt led i spiralen, hvilket også understreges ved, at rollen skifter mellem skuespillerne. Rüping afslører på denne måde det radikaliserende potentiale ved dramaturgisk værdiformidling: Netop genfortællingen tilskynder til mere vold og terror og skaber det stadigt voksende blodbad, som også besudler publikum. På denne måde forlænges voldens spiral i selve forestillingen. Vi som publikum bliver den implicitte adressat for Hamlets opdrag og tvinges dermed til at forholde os til det. Det er nemt at drage paralleller til forskellige “opdrag” og fortællinger, som i dag spredes via skærme på sociale medier, og som også resulterer i radikalisering og vold.

Rüping undgår dog enhver form for entydighed. Især nægter han teatret at indrette sig efter en selvforståelse som det oplysende refleksionsmedium, men fremhæver i stedet dets implikation i formidlingen af disse voldsspiraler. Instruktøren understreger selve den teaterhistoriske dimension i dramaets store “showpiece”: Idet tekstskærmen viser “At være eller ikke at være”, forlader alle tre skuespillere scenen. Musikeren Christoph Hart træder til og spiller en collage med samplede fragmenter af monologen fra forskellige historiske optagelser, både på tysk og andre sprog. På den måde tager Rüping *Hamlet* som både en dramatisk formulering af en værdikonflikt og som værdiformidlende kulturarv dødsens alvorligt. Implikationerne af både fiktionen og dens formidling udgør det centrale omdrejningspunkt for hans *Regie*. Den viser sig som en teatral præsentation og en dramaturgisk refleksion over stykket, og som hovedmotiv har den potentialet for radikalisering gennem kultur, fortællinger og traditioner.

Også andre af Rüplings produktioner gentager og forstærker ekkoagtigt centrale, samtidige følelsesstrukturer. Romanbearbejdninger er fortsat hans foretrukne tekstkilde, herunder værker af Jean-Luc Lagarce, Mieko Kawakami og Max Porter i det, Rüping selv kalder sin “familietrilogi”. Gang på gang vender han dog tilbage til temaet om vestlige kultur- og værditraditioner, som skitseret i *Hamlet*, blandt andet i hans scenebearbejdelse af Dantes *Vita Nova* fra 1290’erne, der havde premiere i september 2021 i Bochum under titlen *Das neue Leben: Where do we go from here, freely adapted from Dante Alighieri, Meat Loaf and Britney Spears*. I denne adaptation, som blev udvalgt til Berliner Theatertreffen blandt årets bedste tyske teaterproduktioner, kombinerede Rüping Dantes digtning om sin uopfyldte kærlighed til Beatrice med moderne popsange. Ud over Britney Spears og Meat Loaf var der også numre af Whitney Houston, den tyske rapper Danger Dan og andre, alle fremført af et selvspillende klaver placeret midt på scenen, og sunget live af de fire performere. Dantes historiske kontekst, pestens tid, fandt resonans i Corona-pandemien, da dette også var Rüplings første produktion efter teaterlukningerne. Dantes – og vores egen tids – usikkerhed og forsigtighed i mødet med andre blev således spejlet i truslen om mulig smitte. Forestillingen viser endnu engang kernen i Rüplings poetik: Hans *Regietheater* handler ikke om en kritisk dekonstruktion af kanon eller om blot at opsætte en handling. Den er snarere forankret i poetiske refleksioner over samtiden og i resonanser med genkendelige, personlige sensibiliteter og mentale tilstande. Hans produktioner er i deres essens *Zeit-Stücke*, stykker af vores tid og tidsånden, hvor den dramatiske fiktion træder i baggrunden – og i nogle af hans adaptationer, fx i *Das neue Leben*, er enhver konventionel handling næsten ikkeeksisterende, mens en affektiv atmosfære i al sin resonans med nuværende livserfaringer bliver central.

Midlet til at skabe disse resonanser er netop *Regietheaters* centrale virkemiddel, teatralitet, der sammenfletter semiotisk betydning, kinetisk materialitet og aistetisk atmosfære. Dantes tekst danner her, sammen med popsangene, en semiotisk grundstruktur, mens det sorte, tomme scenerum fremhæver den affektive og kinetiske dynamik. Kernescenen i forestillingen er et 20 minutter langt, installationsagtigt tableau, igen med høj musik, hvor en svingende lampe først kredser hurtigere og hurtigere og derefter går gradvist i stå. På en kinetisk måde fremkalder dette



Das neue Leben: Where do we go from here (Schauspielhaus Bochum, 2021): Inspireret af Dante reflekterer Rüping og skuespillere Damian Rebgetz, Anna Drexler, Viviane De Muynck, Anne Rietmeijer og William Cooper (fra venstre) i et mørkt, atmosfærisk scenerum over døden og andre postpandemiske livserfaringer som forbinder de 700 år mellem 1290'erne og 2020'erne. Foto © Jörg Brüggemann / Ostkreuz.

Beatrices død og dem, vi måtte have mistet til Covid-pandemien. Bagefter, i forestillingens sidste afsnit, træder den flamske skuespillerlegende Viviane De Muynck ind på scenen, helt klædt i hvidt som den posthume Beatrice, der nu reflekterer over alderdommen og døden. Typisk for Rüping spænder produktionen over de 700 år mellem 1290'erne og 2020'erne ved reflektivt at fremhæve resonanser mellem Dantes verden og vores egen. Hans *Regietheater* åbner derved et sensorisk, kinetisk og affektivt præsentationsrum, sammenvævet med dramaturgiske refleksioner, hvorfra performernes tale og dialoger udspringer. De er til stede på scenen, ikke så meget som fiktive karakterer, men som et kollektiv af samtidige, der på publikums vegne møder både den historiske tekst og affektive *Stimmungen* fra vores egen nutid, som filosof Hans Ulrich Gumbrecht (2012) kalder disse ikke-individuelle, relationelle atmosfærer.

Grafisk flamboyante reels på scenen: Pınar Karabulut

En anden tilgang til litterære tekster inden for det aktuelle tyske *Regietheater* kommer til udtryk i værkerne af Pınar Karabulut. I 2013 begyndte et paradigmeskifte i det tyske teater gennem Berlins Maxim-Gorki-Theater, som har gjort postmigrantiske perspektiver til en uundgåelig del af den tyske *Stadttheater*-kultur (Sharifi; Gade og Rotondi). I anden halvdel af 2010'erne bidrog globale sociale bevægelser som Black Lives Matter, MeToo og en øget repræsentation af LGBTQ+-positioner til yderligere transformationer af den traditionelt hvide, middelklasse-prægede mainstreamkultur. De postmigrantiske teateræstetikkers overvejende fokus på etnisk

og kulturel alteritet (“andethed”) blev gradvist erstattet af en bredere opfattelse af mangfoldighed som intersektionel pluralitet – en udvikling, som også Karabulut eksemplificerer. Hun læste teatervidenskab, tysk litteratur og kunsthistorie på LMU München, arbejdede som instruktørassistent og opsatte sine første værker under studierne. Hendes produktion af den svenske forfatter Jonas Hassan Khemiris *Invasion* i 2014 blev inviteret til den årlige *Radikal Jung*-festival for unge instruktører. I 2017 blev hun nationalt kendt for sine første to produktioner på en stor teaterscene, på Schauspiel Köln, Shakespeares *Romeo og Julie* og Tjekhovs *Tre søstre*. I 2020 blev hun husinstruktør ved Münchner Kammerspiele, nu under Barbara Mundels kunstneriske ledelse, og fulgte dermed i Rüplings fodspor. I 2022 blev Karabulut optaget på listen “Top 40 under 40” af det tyske erhvervsmagasin *Capital*. Fra sæsonen 2025/26 tiltræder hun sammen med Rafael Sanchez som kunstnerisk meddirektør hos Schauspielhaus Zürich i Schweiz.

Karabuluts arbejde deler sin grundlæggende teatrale tilgang med Rüping. Også hos hende etablerer det kinetiske scenerum en central metaforisk ramme, som symbolsk indrammer handlingen, hvilket hendes *Romeo og Julie* illustrerer. Inspireret af Capulet-familiens bal i Shakespeares tekst begynder forestillingen i et moderne klubmiljø med høj, rytmisk dansemusik. Hvor Rüping i sin karakteristiske brug af popsange ofte fremhæver deres semantiske dimension, som i *Das neue Leben*, bruger Karabulut musik som en atmosfærisk grundstruktur. Disse soundtracks understøtter hendes *Regietheater*, der præges af en affektiv æstetisk resonans, som minder mere om Instagrams, og andre sociale mediers, æstetik. Mens Rüplings værker forbliver fast forankret i teatrale dynamikker, trækker Karabulut på dramaturgiske strategier importeret fra sociale medier. Hendes iscenesættelser er ofte statiske og klart arrangerede tableauer, der lægger vægt på det ikonografiske i at placere og formidle det dramatiske plot og dets betydning. I stedet for den flydende teatralitet i Rüplings arbejde, hvor den resonante samtilstedeværelse mellem publikum og scenehandling er i fokus (Fischer-Lichte 2004), iscenesætter Karabulut langt mere statiske, klart definerede og arrangerede scener, der skal “ses” ligesom på en skærm. Desuden fremstår også skuespillerne tydeligt som typiserede scenefigurer og fremhæver ikke deres egen personlighed. Oplevelsen af at se Karabulut forestillinger minder ikke blot om at scrolle igennem Instagram-reels, men også om den segmenterede og indrammede visualitet, der er typisk for tegneserier og graphic novels. Selvom hendes scenerum er decideret ikke-realistiske, formidler de stadig en letlæselig symbolsk betydning: I den mørke klubscene i *Romeo og Julie* adskiller bevægelige, transparente plastikvægge karaktererne fra hinanden. Til maskeballer optræder de to hovedkarakterer i vampyrkostumer med hvid horror-film-makeup, hvilket fremkalder en række popkulturelle referencer til en genre, der på det tidspunkt var særligt fremtrædende i adskillige streamingfilm og -serier.

Inden for disse rum placerer Karabulut de dramatiske karakterer hverken gennem Rüplings performative præsentation eller gennem konventionelt psykologisk udtryksspil. I stedet benytter hun primært stiliseret fysisk adfærd og overdrevne bevægelser, hvilket skaber en ret unik, overvejende kinetisk karakteriseringsmåde. I flere af hendes produktioner tilskrives hun derfor både rollen som instruktør og som koreograf. Hendes figurers kropsformer og bevægelser er yderligere betinget af

kostumer, der forstærker deres visuelle læsbarhed og fremkalder – ligesom zombie-vampyrkostumerne i *Romeo og Julie* – popkulturen, hvilket får anmelderen Sabine Leucht til at bemærke: “Mange ting i denne skov af tegn ser ud til at være referencer, som en over-50-årig seer simpelthen ikke forstår” (2021, min oversættelse). Ligesom i klubs scenen med dens ikke-realistiske rum giver Karabulut og hendes scenografer en udvendig form til både de dramatiske situationer og karakterernes psykologiske tilstand gennem kinetisk materialitet. Hendes *Tre søstre* udgør endnu et opfindsomt eksempel: Her bringer den excentriske familieieven, doktor Chebutykin, søstre en luftmadras som gave, som, når han puster den op, til sidst fylder hele scenen og dermed forvandler den til et ustabilt rum, som et hoppeland eller en trampolin, hvor det at hoppe bliver den eneste mulighed for at bevæge sig, og hvor hver bevægelse påvirker de andre. I en konkret, symbolsk materialitet, er al luften gået ud af madrassen efter pausen, da militæret forlader byen og efterlader søstre med deres drøm om “Moskva” bag sig – tomme, fortabte og flade.



Uden konventionel rollepsykologi fortæller instruktør Pinar Karabulut dramatiske tekster på en visuel måde, som fremhæver stiliseret kropslighed, farver og kostumers og objekters materialitet, som her i Tjekhovs *Tre søstre* (Schauspiel Köln, 2018) med Susanne Wolff, Katharina Schmalenberg og Yvon Jansen (fra venstre)

Foto © Krafft Angerer.

Både hvad angår kostumer og scenografi har Karabulut og hendes samarbejdspartnere en forkærlighed for skrigende, kraftige farver, som understreger handlingens markante kunstighed og samtidig kalder på opmærksomhed, igen på samme måde som indhold på sociale medier. I modsætning til Rüping, der også på denne måde forbliver en mere konventionel *Regietheater*-instruktør, etablerer Karabulut ikke en refleksiv distance eller et metaperspektiv på de dramatiske verdener, hvorfra ekkoer og resonanser kunne opstå, som i Rüplings *Hamlet* og *Das neue Leben*. I stedet

er kommunikationen med publikum i hendes arbejde altid direkte og horisontal. Den trækker forbindelser mellem den dramatiske fiktion og publikums nutidige livserfaringer på en umiddelbar måde, ligesom man på sociale medier blander Insta-influencerne lige så iscenesatte og dramatiserede liv i alt deres kunstighed med sit eget daglige liv, eller ligesom man identificerer sig med karakterer i fantasy-serier. Et yderligere bemærkelsesværdigt træk i hendes kinetiske og affektive *Regietheater*-dynamik er, at hun næsten aldrig sætter hovedfokus på fremdriften i den dramatiske handling, men i stedet i hvert eneste øjeblik sætter fokus på en eller flere karakterer: Handlingen formidles således primært gennem kinetisk materialitet, kropslighed og typisering. Ligesom sociale medier prioriterer opmærksomhed på individer, tildeler Karabulut på ofte overraskende måder grundig opmærksomhed til selv de mindste og sjældent bemærkede detaljer, der fremkommer direkte fra hendes læsning af teksten. Selv i *Romeo og Julie* var der som resultat nærmest ingen mindre karakterer. Den tragiske sammenfiltrering af de to unge elskende blev orkestreret gennem alle karakterers implicerede individuelle følsomheder, der direkte resonerede med en mangfoldighed af nutidige stemninger og affektive mønstre. Dramaet præsenterede sig derfor først og fremmest som en konstellation og et sammenstød mellem singulære, ikke-psykologiske karakterer og deres forskellige, men aldrig individuelle affektive *Stimmungen*. I tråd med Karabuluts etiske poetiske værdier fremmer denne stærke tilstedeværelse af individer dog ikke egocentrisk individualisme, men er integreret i en dramaturgi af pluralitet, der inkluderer diverse genkendelige affektive tilstande.

I hendes produktioner taler hvert øjeblik derfor direkte til et publikum, som er vant til sådanne umiddelbare former for kommunikation, der prioriterer det øjeblikkelige og bygger på affektiv eksponering og visuel ikonografi. De resonerer tydeligt med samtidens yngre publikums opmærksomheds- og engagementsmønstre. Karabuluts *Regietheater*, selv hendes produktioner af klassiske værker, kræver ikke, at man forstår et stort billede bag de enkelte scener eller opsummerer semiotisk information for at kunne "forstå" instruktørens fortolkning; de kræver heller ikke kendskab til kildeteksterne. I stedet inviterer de til engagement og absorption i øjeblikke, og præsenterer teaterscenen som et kontinuum af sociale medie- og streaming-oplevelser. Karabuluts karakteristiske visuelle og affektive dramaturgiske strategier bliver endnu mere tydelige, når hun skaber sine egne adaptationer eller arbejder med samtidsforfattere, der deler de samme referencerammer, blandt andet i hendes regelmæssige samarbejde med den schweiziske forfatter Katja Brunner (f. 1991). Hun både iscenesætter Brunners stykker og arbejder sammen med hende om nye oversættelses-adaptationer af Shakespeare, som i deres *Richard Drei* på Schauspiel Köln (2022) og *Der Zähmung Widerspenstigkeit* ("Tæmningens Genstridighed") på Deutsches Theater Berlin i 2024. Sammenlignet med Rüpings engagement med Dante, der afslører hans primære interesse i resonansen, som spænder mellem fortid og nutid, sætter Karabuluts Kammerspiele München-adaptation fra 2022 af Claude Cahuns værker under titlen *La Mer Sombre* eksemplarisk hendes emblematiske ikonografiske dramaturgi i fokus, såvel som hendes engagement i en queer, intersektionel mangfoldighed. Navnet og værkerne af den non-binære franske surrealistiske fotograf, forfatter og visuelle kunstner (1894-1954) blev med Ka-

rabuluts produktion føjet til en kanon af værker, der anses for “værdige” til at blive opført på en *Stadttheater*-scene; samtidig var instruktørens distinkte *Regietheater* en perfekt tilgang til at bringe både Cahuns visuelle imagination samt deres skrevne tekster (hvoraf mange blev oversat for første gang til denne produktion) på scenen uden noget hierarki mellem dem, men i deres gensidige resonans af jævnbyrdig afektiv og kinetisk ekspressivitet.



Popkulturelle referencer, en farverig tegneseriestil samt kinetiske og aistetiske virkemidler oversætter i Karabuluts iscenesættelse (Kammerspiele München, 2021) den brutale, eksplicite vold mod kvinder, som Sivan Ben Yishais drama *Like Lovers Do* (*Medusa's Memoirs*) handler om. Fra venstre side Jelena Kulji, Bekim Latifi, Mehmet Sözer, Gro Swantje Kohlhof og Edith Saldanha. Foto © Krafft Angerer.

En sidste produktion, der bør nævnes, er *Like Lovers Do* (*Medusa's Memoirs*), der også havde premiere under Karabuluts tid som husinstruktør på Kammerspiele München i 2021. Stykket er skrevet af den Berlin-baserede israelske forfatter Sivan Ben Yishai (f. 1978), der i de senere år er blevet en fremtrædende dramatisk stemme for en ny, kritisk feminisme. Titlen refererer til Medusa, et ur-eksempel på *victim blaming*. I flere parallelle, associerende spor dramatiserer stykket vedvarende misogyn vold mod kvinder, og virkningerne af heteronormativ maskulinitet og misogyne rollemønstre på mænd – temaer som også er centrale i Karabuluts poetik. Teksten (beskrevet af forfatteren som en “teaterbog”) blander Medusas erindringer med de kollektive stemmer fra fem teenageveninder, der vokser op i et nutidigt migrant- og arbejderklasse miljø og, som symboler på Medusas nutidige hoveder, forestiller sig deres fremtidige “gode liv” ved siden af en perfekt drømmeægte mand, mens de oplever racisme, fysisk vold og sex uden samtykke, filmet på mobiltelefoner og lagt online af deres sugar daddies. Derudover henviser teksten til en arv af desperat kvindelig modstand, fx Lorena Bobbitts kastration af sin voldelige mand. Ben Yis-

hais stærkt stiliserede og komponerede sprog overskrider enhver naturalisme og indfanger på den måde den traumatiske, affektive kraft ved den voldelige brutalitet, hun skildrer, uden at blive begrænset af spørgsmål om repræsentation. Dette fandt et match i Karabuluts ikke-illustrative, visuelle og affektive *Regietheater*. Hendes koreografi, akkompagneret af bevidst skæv, dissonant musik og forvrængede lyde skabt af Daniel Murena, fremkaldte kroppe, der blev slået, hoveder der blev vredet, deres forgæves modstand, hår revet ud, og lemmer lemlæstet, uden nogensinde at blive til en bogstavelig illustration. De fem skuespillere bærer endnu en gang farverige sci-fi-tegneseriestil-kostumer, skabt af Karabuluts faste kostumedesigner Teresa Vergho. Her forbinder de den antikke mytologis riger med nutidige popkulturelle referencer, fra aliens, *Star Trek*-figurer og superhelte til Marge Simpsons blå frisure. Alt i alt indsætter den sammenblandede koreografiske og kinetiske overmætning på scenen en semiotisk afstand til den eksplícitte vold, der artikuleres på en meget grafisk måde i Ben Yishais tekst. Endvidere rumliggør Michaela Flücks scenografi dette teatrale kraftfelt af primært affektiv betydnings-skabelse gennem et tilsvarende tegneserieagtigt ikonografisk rum, der situerer produktionen i et stiliseret Medusa-tempel. Igen i skarpe neonfarver, der samtidig fremkalder den dampende atmosfære af en hamam med et bassin fyldt med en rød, klæbrig substans i midten: en sammensmeltning af de metaforiske riger af offerdød, tempel, hamam og mord. Endnu en gang giver Karabuluts iscenesættelse en semiotisk baggrund for den primært kinetiske og affektive handling, der udfolder sig i øjeblikke, og ikke så meget i lineær progression. Til sidst, modsat den åbne, tragiske cirkularitet i Ben Yishais drama, får Karabulut sine fem performere til bogstaveligt talt at flyve ud af det surrealistiske scene- og mandlige voldtægtsmiljø i et rumskib, der dog synligt er betjent af (mandlige) scenearbejdere, som vinker farvel til de enigmatiske figurer, imens de forlader scenen med retning mod himlen.

Resumé: Fra den æstetiske klassikerdebat til den etiske livsdebat

I diskussionen af instruktørerne Pinar Karabuluts og Christopher Rüplings teaterproduktioner har denne artikel præsenteret et perspektiv på *Regietheater*, som forstår forholdet mellem en litterær tekst og dens opførelse på scenen som en kompleks handling af teatral og dramaturgisk "kommunikation af kommunikation". I deres produktioner er denne nutidige *Regietheater*-generation i tysk teater ikke optaget af at skabe fiktive repræsentationsrum, der illustrerer dramateksterne, men af at konstituere kommunikative dramaturgiske refleksionsrum, som opstår i spændingsfeltet mellem spektakulært performativ oplevelse og intellektuelt reflekterende fortolkning. De litterære og andre tekster (klassiske og moderne skuespil, film, operaer og romaner, som begge instruktører bringer på scenen) bliver grundlaget, hvorfra instruktørerne iværksætter laboratorieundersøgelser af den nuværende, globale kulturelle konstellation af menneskelig adfærd og de samfundsforhold, som den skaber. Med udgangspunkt i deres kunstneriske poetikker, der er forankret i intersektionelt forbundne, dekoloniale, feministiske, klassekritiske perspektiver, og ikke mindst i værdihorisonter rettet mod omsorg og bæredygtighed, faciliterer

deres *Regietheater* en – ifølge Szatkowski – kommunikativ diskussion af de værdier, der ligger til grund for vores fællesskab, og ikke mindst af kunstens rolle og funktion (Biringer; Karabulut; Marburg; Zessnik).

Selv når de tager friheder med ordene fra de tekster de iscenesætter – som Rüping gør i sin *Hamlet*, hvor han meget frit klipper, omarrangerer og komprimerer stykket til centrale øjeblikke – forbliver instruktørerne opmærksomme på og tæt fokuserede på tekstens horisont – både deres dramatiske handling og, som vi så med Rüping, deres status som kulturelle artefakter og som del af vores kulturarv og kulturelle myter. Den litterære tekst (særligt i Karabuluts produktioner, som bygger på en opmærksom og meget præcis læsning) eller dens bredere refleksion, hvor instruktørerne fremhæver tekstens krydsforbindelser til nutidens affektive *Stimmungen* (fra radikaliserings i Rüplings *Hamlet* til Karabuluts primært kvindelige erfaringer), bliver iscenesat gennem kinetisk materielle, kropsligt choreografiske og atmosfærisk aistetiske dynamikker. Gennem denne form for teatral præsentation af dramatiske tekster, som sammenknytter semiotisk indhold med kinetisk og aistetisk sanselighed, åbner forestillingerne op for en kritisk refleksion over nutidens følelsesstrukturer – som netop udgør grundlaget for den centrale perspektivering af de iscenesatte tekster. På denne måde kommunikerer forestillingerne ikke blot med de litterære tekster, men også med publikum – ikke som kritiske fortolkninger og analyser, men som en dramaturgisk undersøgelse, der bygger på et formidlende, teatralt spil, med et principielt åbent resultat. Rüping beskriver både gestussen i sit teatral univers og sin egen rolle som instruktør som “postheroisk”. I stedet for at indtage en kritisk autoritær position, som ofte ses i postmoderne *Regietheater*, hvor scenens kritiske autoritet demonstreres af instruktørens eksplicitte position og stemme, foretager Rüping og Karabulut en primært spørgende og undersøgende gestus, som samtidig kræver, at publikum også træder med ind i denne dramaturgiske kommunikation og relation med teksten. Deres produktioner “implicerer” (Bleeker) således også publikum i teksten, især med hensyn til de tilgrundliggende værdikonflikter som teksten og dens iscenesættelse artikulerer. På denne måde transformeres “klassikerdebatten”, der i tidligere former for *Regietheater* blev anset for at være i centrum (Damm), til en langt mere omfattende dramaturgisk livsdebat.³

Noter

- 1 Min tilgang følger den tyske Theatralitätsforschung, grundlagt i 1970'erne af Rudolf Münz, Joachim Fiebach og Helmar Schramm.
- 2 Citaterne er mine oversættelser fra Rüplings *Hamlet*.
- 3 Jeg vil gerne takke Annelis Kuhlmann og Josefine Brink Siem for deres opmærksomme rettelser af mit klodsede dansk.

Litteraturliste

- Bergman, Gösta M. (1966): “Der Eintritt des Berufsregisseurs in die deutschsprachige Bühne”, i *Maske und Kothurn* 12.1, s. 63-91.
- Biringer, Eva (2018): “Star-Regisseur Rüping: Das beste Mittel gegen Sexismus? ‘Aufhören, Arschlöcher zu hypen’”, *Die Welt*, 11.05.2018.
- Bleeker, Maaike (2023): *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*, Chur: Palgrave.

- Boenisch, Peter M. (2015): *Directing Scenes & Senses: The Thinking of Regie*, Manchester: Manchester University Press.
- Boenisch, Peter M. (2023): "Dramaturgie", i Beate Hochholding-Reiterer, Christina Thurner og Julia Wehren (red.): *Theater und Tanz: Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden Baden: Nomos, s. 615-624.
- Boenisch, Vasco og Malte Ubenauf (red.) (2024): *Nahaufnahme Christopher Rüping: Gespräche, Begegnungen, Material*, Berlin: Alexander Verlag.
- Crary, Jonathan (1992): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Boston, Mass.: MIT Press.
- Damm, Anja (2007): "Instruktørteater", i Alette Scavenius (red.): *Gyldendals Teaterleksikon*, København: Gyldendal, s. 406.
- Delgado, Maria M. og Dan Rebellato (red.) (2020): *Contemporary European Theatre Directors*, 2. udg., Abingdon og New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gade, Solveig og Armando Rotondi (red.) (2020): "Shermin Langhoff and the Maxim Gorki Theatre", i *European Journal of Theatre and Performance* 2. <https://journal.eastap.com/eastap-issue-2/>.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, Stanford: Stanford University Press.
- Karabulut, Pinar (2023): "Nachhaltig mit Menschen umgehen: Pinar Karabulut verzichtet gerne auf patriarchalische Verhaltensmuster", i *Theater Heute Jahrbuch*, s. 58.
- Leucht, Sabine (2021): "Raketenstart ins Postpatriarchat", *Nachtkritik*, 10.10.2021, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/bayern/muenchen/muenchner-kammerspiele/like-lovers-do-memoiren-der-medusa-muenchner-kammerspiele-p-nar-karabulut-laesst-sivan-ben-yis-hais-brutales-lied-von-der-schaendung-im-fluffigen-niemandsland-zwischen-star-trek-aliens-und-superhelden-comic-ertoenen>.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marburg, Eva (2023): "'Geschmack ist trügerisch': Regisseur Christopher Rüping über Diversität", *Freitag* 14, <https://www.freitag.de/autoren/eva-marburg/geschmack-ist-truegerisch-regisseur-christopher-rueping-ueber-diversitaet>.
- Otto, Ulf (2020): *Das Theater der Elektrizität: Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler.
- Rancière, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics*, London og New York: Continuum.
- Rancière, Jacques (2013): *Aisthesis: Vierzehn Szenen*, Wien: Passagen.
- Roselt, Jens (2009): "Vom Diener zum Despoten: Zur Vorgeschichte der modernen Theaterregie im 19. Jahrhundert", i Nicole Gronemeyer og Bernd Stegemann (red.): *Regie, Berlin: Theater der Zeit*, s. 23-37.
- Rüping, Christopher (2024): "Was ist heute modernes Theater?", *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 9.7.2023, <https://www.faz.net/-gs3-bbkw4>.
- Schramm, Helmar (1995): "The Surveying of Hell: On Theatricality and Styles of Thinking", *Theatre Research International* 20.2, s. 114-18.
- Schramm, Helmar (1996): *Karneval des Denkens: Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin: Akademie Verlag.
- Sharifi, Azadeh (2019): "The Cultural and Political Impact of Post-Migrant Theatre in Germany", i Peter Eckersall og Helena Grehan (red.): *The Routledge Companion to Theatre and Politics*, Abingdon og New York: Routledge, s. 50-54.
- Szatkowski, Janek (2019): *A Theory of Dramaturgy*, Abingdon og New York: Routledge.

Wagner, Maike (2023): *Theater und Öffentlichkeit im Vormärz: Berlin, München und Wien als Schauplätze bürgerlicher Medienpraxis*, Berlin: De Gruyter.

Williams, Raymond (2013): "Følelsesstruktur", i *K&K* 41.116, s. 11-16.

Zessnik, Sophia (2024): "'Ohne Kultur gibt es keine Demokratie': Portrait von Regisseurin Pinar Karabulut", *taz*, 15.12.2024, <https://taz.de/Portrait-von-Regisseurin-Pinar-Karabulut/!6054075/>.