



Instruktøren som fødselshjælper: Christopher Rüplings prøverumspoetik

Af Victor Johannes Møller Åbom

Abstract

Denne artikel undersøger Christopher Rüplings prøverumspoetik og hans kollaborative arbejdsform. I artiklen analyseres, hvordan sprog og samtale fungerer som instruktørens dramaturgiske redskaber. Desuden diskuteres forbindelser til postkonceptuelt Regietheater og kunstneriske møder.

This article explores the rehearsal room poetics of Christopher Rüping and his collaborative working method. It examines how language and conversation serve as dramaturgical tools for the director. Connections to post-conceptual Regietheater and artistic encounters are also discussed.

keywords

prøverumspoetik, kollaborativ instruktion, postkonceptuelt regietheater, kunstneriske møder.

Christopher Rüping (født 1985) er i løbet af de sidste 10-15 år blevet en af de vigtigste tysksprogede teaterinstruktører. Hans intensive og legende teaterform indbyder til en tæt kontakt mellem skuespillere og publikum, idet skuespillerne befinder sig halvt i fiktionen og halvt på et narrativt niveau, hvor selve fortællehandlingen – og kampen derom – ofte er i fokus.

I denne artikel¹ vil jeg give et indblik i Rüplings principper, der guider hans arbejde i prøverummet; hans prøverumspoetik. Poetik forstås her som kunstsynet eller de kunstneriske værdier, som ligger til grund for beslutninger om produktionsproces og den ønskede reception af værket (jf. Nielsen 2020; Szatkowski 2019).

For at kunne understrege forholdet mellem proces og værk og for at give et indblik i Rüplings virke vil jeg også introducere til nogle centrale karakteristika ved hans værk. Jeg beskriver hans virke i kontekst af dramaturgiprofessor Peter M. Boenischs begreb om postkonceptuelt *Regietheater*. Selve undersøgelsen baserer sig på mine egne observationer af nogle af prøverne på *Trauer ist das*

1) Artiklen er baseret på kapitlet “‘Als Regisseur in schafft man eine Welt und in dieser Welt bewegen sich dann die Menschen frei’: Christopher Rüplings Regiearbeit” i mit speciale: “Theater als (Verabredung zu) Begegnung Eine poetologische Untersuchung des künstlerischen Schaffens Christopher Rüplings” (2024). Jeg vil i den forbindelse gerne takke min vejleder Søren R. Fauth for sparring på den oprindelige tekst og Freja B. Nielsen for sparring på den oversatte og omskrevne tekst. Derudover vil jeg gerne takke de to reviewere for deres feedback.

*Ding mit Federn*² på Schauspielhaus Bochum i januar og februar 2024, en samtale, jeg førte med Rüping i november 2024 (Rüping pers. komm. 2024), og to publicerede samtaler fra en bog om Rüping (V. Boenisch og Ubenauf 2024). Fokus ligger på, hvordan Rüping beskriver sin tilgang til prøverummet. Den primære empiri for undersøgelsen er altså ikke selve prøverumsobservationerne, men Rüpings formulerede poetikker. Det er dog vigtigt at understrege, at jeg kun på baggrund af mine observationer i Bochum har kunnet give min egen samtale med Rüping form og har kunnet sætte Rüpings udtalelser i kontekst.

Først introduceres Rüpings virke i kontekst af postkonceptuelt *Regietheater*. Dernæst vender jeg blikket mod artiklens primære fokus: Rüping i prøverummet, herunder den kollaborative arbejdsform og det delte forfatterskab, arbejdet med tekst, beslutningsprocesser, check-ins ved prøvestart og sproget som værktøj i prøverummet. Derefter betragter jeg Rüpings prøverumspoetik gennem dramaturgisk teori for at karakterisere hans faciliterende form. Afslutningsvis fremhæver jeg mødet som et centralt princip i ikke kun Rüpings prøverumspoetik, men hele hans teatersyn.

For læsbarhedens skyld vil jeg her én gang for alle bemærke, at alt, hvad jeg citerer på dansk, er i min oversættelse fra tysk.³

Introduktion til Rüping og hans virke

Rüping har studeret sceneinstruktion på Theaterakademie Hamburg og Zürcher Hochschule der Künste, og allerede få år efter han blev færdiguddannet, kårede det vigtige tysksprogede teatertidsskrift *Theater heute* ham som årets spirende instruktionstalent 2014. Siden da har han modtaget en lang række priser og anerkendelser, heriblandt udnævnelser som årets instruktør (2019 og 2021), fem invitationer til Berliner Theatertreffen⁴ og i 2025 Theaterpreis Berlin for hans indsats for tysksproget teater. Han har været husinstruktør på Münchner Kammerspiele og Schauspielhaus Zürich og har derudover instrueret på andre store tyske teatre. I 2024 udkom bogen *Nahaufnahme Christopher Rüping* (V. Boenisch og Ubenauf), der som primært en samtalebog stiller skarpt på Rüpings virke.

På grundlag af både pop- og højkulturelle materialer behandles temaer, som er relevante for samtiden, men uden at man fortaber sig i dagens politik. Teatret betragtes som en performativ kunstform, hvorfor der også ofte gennemføres en omfattende bearbejdning af tekstgrundlaget. Der er tale om et med Rüpings ord postheroisk teater uden en klassisk helt i centrum, men derimod med fokus på de sceniske møder mellem de optrædende – ofte som et spil om den diegetiske

2) En iscenesættelse af Max Porters magisk realistiske roman om en familie i sorg, som hjælpes og hjemses af en mytisk kragefigur (inspireret af Ted Hughes' *Crow*), *Grief Is the Thing with Feathers*, 2015.

3) Det handler om følgende kilder: P.M. Boenisch (under udgivelse); Rüping pers. komm. 2024; Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024; Rüping et al. 2024.

4) I 2015 bearbejdningen af Thomas Vinterbergs *Festen* (*Das Fest*, Stuttgart 2014), i 2018 iscenesættelsen af Brechts *Trommeln in der Nacht* (Münchner Kammerspiele 2017), i 2019 den 10 timer lange tetralogi efter antikt forbillede *Dionysos Stadt* (Münchner Kammerspiele 2018), i 2021 iscenesættelsen af Jean-Luc LARGACE drama fra 1990 *Juste la fin du monde* (*Einfach das Ende der Welt*, Zürich 2020) og i 2022 Dante-fortolkningen *Das neue Leben. Where do we go from here? Frei nach Dante Alighiere, Meat Loaf und Britney Spears* (Bochum 2021).

fortællehandling. Teatersituationen anerkendes som teatral, hvilket skaber en distance til fiktionen og en nærhed til publikum. Der er ingen fjerde væg, og skuespillerne må aldrig glemme, at publikum er der. Målet er dog ikke brechtske Verfremdungseffekter, men en særlig teatral tilstand. Selv når der behandles alvorlige temaer, er formen for det meste let og legende, hvilket frembringer en affektiv blanding af tyngde og lethed. Det er et teater, der tør tage sig tid, uden at forestillingerne derved taber intensitet – eksempelvis kan den 18 minutter lange sekvens i Dante-iscenesættelsen *Das neue Leben* (Bochum 2021) nævnes, hvor rejsen gennem helvede vises symbolsk med en lampe, der svinger over ni ringe i gulvet, et intenst lydlandskab og tableauer med skuespillere i groteske kostumer; 18 minutter uden dramatisk handling eller dialog i en forestilling på godt to timer er et modigt valg, der skaber en helt særlig atmosfære.

Rüplings postkonceptuelle *Regietheater*

Peter M. Boenisch betegner Rüplings teaterform som postkonceptuelt *Regietheater*. På baggrund af 1800-tallets instruktionskoncepts fokus på en æstetisk og dramaturgisk praksis, der iscenesætter dramatik eller andet materiale i relation til aktuelle samfundsdiskurser, er der i det seneste halve århundrede opstået en række *post*-strømninger: 1970erne og 1980ernes postmoderne-dekonstruktivistiske *Regietheater*, 1990ernes postdramatiske *Regietheater* og i de seneste år det postkonceptuelle *Regietheater* (P.M. Boenisch (under udgivelse); 2023, 394-395). Inspireret af Peter Osborne introducerede Boenisch begrebet i 2020 i en analyse af Thomas Ostermeiers virke (P.M. Boenisch 2020; se Osborne 2018). Der findes naturligvis andre kategoriseringsforsøg, eksempelvis den tyske teaterforsker Andreas Engharts syn på det aktuelle tysksprogede teater som et *Regietheater* præget af dialektikken mellem dramatisk rollespil og postdramatiske overskridelser (Enghart 2020). Boenischs forklaringsmodel giver dog et bedre indblik i Rüplings virke, hvorfor den anvendes her. Det vil formentlig også være gavnligt at sætte Rüping i relation til metamodernisme (jf. Vermeulen og van den Akker 2010), men det må overlades til fremtidige undersøgelser.

Mens den postmoderne instruktør på baggrund af en udvalgt fortolkningsramme foretager en ironisk subversion af tekstgrundlaget, og det postdramatiske *Regietheater* beror på selvrefleksive æstetikker hinsides det hverdagslige, er *Regietheater* i sin postkonceptuelle form ikke længere politisk oppositionel eller subversiv (P.M. Boenisch 2023, 395). Målet er at eksplorativt udvikle forestillinger, der uden et politisk-ideologisk mål finder resonans i aktuelle samfundserfaringer, og hvis materiale ikke nødvendigvis stammer fra den vestlige højkulturelle kanon, men også kan være eksempelvis romaner og film (P.M. Boenisch 2023, 396, 399). For Rüping er teksten blot ét af de materialer, forestillingen benytter sig af, og med *Das neue Leben* (Bochum, 2021) som eksempel udtrykker han det: ”Jeg spørger mig selv: Hvordan kan vi med udgangspunkt i Dantes tekst fortælle noget om os og den verden, vi lever i i dag? For dette spørgsmål er teksten hverken vilkårlig eller ligegyldig. (...) Jeg vil ikke læse bare *et eller andet* ind i teksten” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 50, kursivering overtaget fra original).

For Rüping er det moderne teater postheroisk: ”(...) et teater hinsides de klassiske heltehistorier. I den reale verden oplever jeg ofte mig selv som afmægtig, og den livsfølelse ser jeg

spejlet i et postheroisk teater” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 20-21). Dette kommer i flere af hans forestillinger allerede til udtryk i rollebesætningen: eksempelvis i iscenesættelserne af andres autofiktionelle tekster – såsom Dantes *Vita nova* og *Guddommelige Komædie* (i *Das neue Leben*, Bochum 2021) og den tyske popforfatter Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* (Thalia (Hamburg) 2018) og *Noch wach?* (Thalia (Hamburg) 2023) – benytter han sig af et fortællerensemble, som sammen udgør den autofiktionelle jeg-fortæller. Her er der ikke én tragisk helt i centrum, men snarere fortællehandlingen selv. Brugen af en gruppe af jeg-fortællere, som alle udgør (aspekter af) den samme person, ser man i flere af Rüping's forestillinger, mens andre har en mere klassisk rollefordeling.

Den slags værker kræver en bestemt skuespilstil. P.M. Boenisch identificerer som kernen i det postkonceptuelle *Regietheater* en ny realisme, ”not understood as the staging of ’life-like’ fiction, but rather in the sense of Bertolt Brecht’s theatrical realism that consistently acknowledges its own material reality of the theatre situation and its production” (2023, 396). Ligeledes beskriver Boenisch spillestilen som ”en konstant perspektivisk vekslen mellem dramatisk handling (...) og distanceret fortælling” (under udgivelse). I kontrast dertil ser Rüping det ikke som en vekslen, men en tilstand, hvor flere lag sameksisterer: “[J]eg tror, denne delte opmærksomhed, det er den, det altid handler om for mig” (Rüping pers. komm. 2024). Han beskriver det med andre ord som ”one leg in, one leg out” – altså ét ben i og ét ben uden for fiktionen – eller tre vektorer eller spilleretninger: skuespilleren med sig selv, skuespilleren med medspilleren og skuespilleren med publikum. Den sidste vektor må aldrig glemmes, hvilket vil sige, at der ikke er noget brud af den fjerde væg – den var der bare aldrig: ”Hos mig er det sådan: Det er ingen effekt, Verfremdungseffekten, men derimod er det en tilstand, som alle er i fra starten. Skuespillerne ved, at de spiller, tilskuerne ved, at skuespillerne spiller, skuespillerne ved også, at tilskuerne er der” (Rüping pers. komm. 2024). Det er altså en skuespilstil, der kræver bevidsthed om en sammensmeltning af virkelighed og fiktion, hvilket æstetisk omsættes i en sammensmeltning af fortæller og figur. Rüping beskriver skuespillerens dobbeltrolle således: ”man fremkalder den verden, som man så selv står i,” hvorigennem ”man så at sige er forfatter og figur på én gang, i samme øjeblik” (Rüping pers. komm. 2024).

Teaterformen bliver ofte legende, men ikke ironisk. Som Rüping udtrykker det: ”Med ironi forstår jeg, at man samlet set ikke mener indholdet og betydningen af det sagte eller det spillede seriøst. (...) Selv i det virkelige liv søger man jo i mødet med katastrofen sjældent det absolut tyngende, men kæmper stædigt for at finde en eller anden form for lethed, en *silver lining*” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 36-37, kursivering overtaget fra original).

Rüping i prøverummet

For Rüping's arbejdsform ved prøverne er etableringen af et velfungerende relationelt rum, som er åbent for medskabelse, vigtig. Rüping betragter både den færdige forestilling og processen som centrale for sit virke: ”et projekts succes (...) med det mener jeg ikke kun iscenesættelsen som resultat, men derimod lige så meget hele prøveprocessen” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 67). Derfor har han et stort fokus på prøverummet. Hans poetik er gennemsyret af et ”ønske

om delt forfatterskab, om delt ansvar, om mindre ulige magtforhold,” og han ønsker sig, ”at alle involverede opfatter produktionen som deres projekt” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 45). Det stemmer klart overens med mine egne observationer fra prøverne i Bochum.

Denne forkærlighed for det kollaborative er i dag langt fra unik (i dansk kontekst kan man tænke på f.eks. Elisa Kragerup eller Emil Rostrup), men står i tydelig kontrast til mange, særligt historiske, instruktionspoetikker, som betragter instruktøren som en autoritær figur og i en ekstrem form skuespillerne som en art (über)marionetter underlagt instruktørens ønsker (f.eks. Edward Gordon Craig eller Robert Wilson). I Rüplings praksis er dette syn på det kollaborative dog særligt tydeligt, hvilket ses i arbejdet med tekst og beslutningsprocesser, som beskrives i det følgende.

I Rüplings poetik, som også her afspejles i P.M. Boenischs beskrivelse af det postkonceptuelle *Regietheater*, har teksten igen fået en vigtig position, som den ikke har i det postmoderne eller postdramatiske *Regietheater* (P.M. Boenisch 2023, 395). Hvis ikke der er tale om en af de sjældne uropførelser, skriver Rüping selv teksten – ikke som en dramatiker, der præsenterer skuespillerne og det øvrige kunstneriske hold for et færdigt værk, men som et afsæt for en kollaborativ proces: ”Når jeg selv skriver teksten, er det jo sådan, jeg kommer som regel med et udkast, så taler jeg med skuespillerne om det, så afprøver de et eller andet med det, så skriver jeg det om” (Rüping pers. komm. 2024). Til en af prøverne i Bochum præsenterede han et tekstudkast og sagde samtidig: ”Ich bin kein Autor” (”Jeg er ingen forfatter”) med det formål, at skuespillerne skulle forholde sig frit til teksten: ”Jeg synes, det er godt, når de siger: ’Den sætning er da noget lort, hvad skal vi med den? Væk!’” (Rüping pers. komm. 2024).

De tekstversioner, Rüping præsenterer, er altså ”ikke noget kunstværk, men det er materiale til det kunstværk, vi laver” (Rüping pers. komm. 2024). At Rüping som instruktør mellem prøverne påtager sig opgaven med gennemarbejdning af manuskriptversioner, betyder altså ikke, at han vil have den afgørende stemme i, hvordan manuskriptet skal se ud. Da han betragter teatret ikke som en litterær, men en performativ kunstform, som mere ligner en koncert end en oplæsning, ”skal teksten så at sige smygges ind til den specifikke koncert. Og det er man naturligvis bedst egnet til, når man er inde i produktion” (Rüping pers. komm. 2024). Snarere end at overlade tekstarbejdet til en dramaturg, der ikke er til stede ved alle prøverne, betragter Rüping det altså som en af sine kerneopgaver at tilpasse manuskriptet til den produktion, han udvikler sammen med skuespillerne og det øvrige hold.

Rüping betragter sig selv som instruktør som ansvarlig for det overordnede koncept, men ”i teamet [er der] en klart defineret aftale: den endelige beslutning ligger hos de respektive eksperter” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 46). Det er bemærkelsesværdigt, at hele eller meget af det kunstneriske hold er til stede ved de fleste af prøverne (egne observationer, jf. også Rüping et al. 2024, 275). Det muliggør, at eksempelvis også videodesigner, scenografen og kostumedesigneren er fuldt integreret i hele udviklingen af forestillingen, hvormed de også bærer et konceptuelt medansvar og er i stand til at træffe de endelige æstetiske beslutninger inden for deres felt med hensyntagen til hele den kunstneriske produktion. Det samme gælder skuespillernes autonomi: ”Ingen laver noget på scenen, som hun eller han ikke vil. Uanset hvor rigtigt eller vigtigt jeg synes, det er. Skuespillerne har det sidste ord” (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 47). Det står i

tydelig kontrast til Engharts påstand om, at instruktøren i det aktuelle af *Regietheater* dominerede tyske samtidsteater altid har det sidste ord, særligt når han nævner Rüping i den sammenhæng (se Enghart 2019, 405; 2020, 14-15). Rüplings instruktørideal er altså ikke en autoritær figur, der træffer (alle) de kunstneriske beslutninger. Snarere end at bestemme beskriver han, som jeg vil komme ind på lidt senere.

Hver af prøverne indleder Rüping med et check-in, hvor ”alle samler sig om bordet, og [hvor] vi først lige sådan snakker” (Rüping pers. komm. 2024). Nogle gange er der kun brug for 5-10 minutter, andre gange er der brug for halvanden time, men det vigtigste er for det første, at Rüping får en fornemmelse for rummet, evt. ”for at forme eller forandre stemningen en smule,” og for det andet for at åbne rummet for indholdsmæssige diskussioner og spørgsmål, som hos andre instruktører kun er mulige i de første prøveuger, for Rüping stræber efter at etablere et rum, ”hvor man så at sige kan sige: ’(...) [Æ]rligt talt, jeg spørger først mig selv nu, hvorfor er det egentlig en krage?’” selv hvis der kun er to uger til premieren (Rüping pers. komm. 2024) – kragen henviser til en af de centrale figurer i *Trauer ist das Ding mit Federn*. Rüping er altså meget opmærksom på atmosfæren i prøverummet, hvilket jo hænger godt sammen med ønsket om en kollaborativ proces. Det er ligeledes vigtigt for ham, at alle medvirkende forstår forestillingens koncept, hvilket disse check-in-samtaler er med til at muliggøre.

Også når skuespillerne (af)prøver, bruger Rüping sproget som sit middel: ”Det eneste, jeg kan, er at tale. Fordi jeg jo ikke spiller for” (Rüping pers. komm. 2024). I den forbindelse er det vigtigt for ham, at skuespillerne ikke kun forstår ham intellektuelt – for ”[d]et bringer slet intet, for så er de sådan nogle automater/robotter” – men at de også får en fornemmelse for det og derfor er han altid ”i søgen efter et sprog, som virker for personen, jeg taler med” (Rüping pers. komm. 2024). I samtalen med Rüping talte vi om nogle eksempler, som jeg havde hørt ved prøverne i Bochum – både ved bordet og med skuespillerne på gulvet – som tydeliggør denne sproglige søgen: det drejer sig i høj grad om populærkultur (*Ringenes herre*, *Sesame Street* og *Kill Bill* for at give et par eksempler), også snarere højkultur (nordisk mytologi, Goethe), men frem for alt personlige anekdoter og livserfaringer. Det handler om narrative sammenligninger og billeder, som naturligvis også bærer stemninger og forskellige erfaringer og reaktioner med sig. Denne søgen efter et sprog kan skuespillerne også deltage i, da det ikke handler om, at de skal følge og forstå Rüplings sammenlignende fortolkninger, men snarere at de får en fornemmelse for, hvad Rüping mener, og hvad stykket vil.

I den forbindelse skelner Rüping mellem scener, som skal øves, eksempelvis kampscener, koreografier eller korarbejde, og scener, som skal knækkes, ”som ikke har noget med øvelse at gøre, men [med at] skuespillerne har en meget præcis følelse for, hvor det kommer fra, og hvor det vil hen” (Rüping pers. komm. 2024). Disse scener har øjeblikke, som ”skal opstå fra sådan en form for bevidsthed og følelse. Og når øjeblikkene engang er der, så beskriver jeg dem meget” (Rüping pers. komm. 2024). At Rüping taler meget, er altså en meget bevidst strategi:

Og for det meste, når alle er enige – derfor taler jeg jo så meget med folkene, så alle er enige – om, hvad aftenen skal konceptuelt, hvorfor den scene er med og sådan, så kan

de selv vælge, hvilken af de tre varianter [af noget afprøvet, VJMÅ] der er den rigtige.
(Rüping pers. komm. 2024)

Det viser på en den ene side en respekt for skuespillernes kunnen – at han som instruktør ikke dikterer, men gennem sine beskrivelser giver dem handlingsrummet – og på den anden side understreger det idealet om delt forfatterskab: "[D]et handler om, at de selv får sådan en art forfatterskab til aftenen eller til de enkelte scener, fordi de ved, hvordan scenen fungerer" (Rüping pers. komm. 2024). Det hænger godt sammen med en skuespilstil, som lader skuespillerne optræde som på én gang forfatter og figur – proces og værk spejler altså hinanden.

En dramaturgisk instruktør

I dramaturgiteorien bliver det typisk betragtet som en dramaturgisk opgave at sikre, at alle er indforståede med værkets koncept. Med den amerikanske dramaturg og teaterforsker Theresa Lang kan man tale om *the why*: "why this, why here, why now?" (2017). Disse spørgsmål er en del af samtalerne om koncept, som Rüping holder med skuespillerne og det øvrige hold. Han er altså meget opmærksom på at tage sig af dramaturgien – forstået her hverken som en specifik rolle i moderne teatres organisering eller som et værks spændingsopbygning, men med den britiske kurator og kunsthistoriker Adrian Heathfield som "a responsibility towards (and response to) that which is immanent in a given performance, its phenomena and forms of representation" (2010, 110).

Som teaterforskerne Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa og Danae Theodoridou fremhæver, er denne aktivitet fordelt blandt de forskellige deltagere i rummet (2016, 48). Derved bliver det dramaturgiske koncept *commoning* også tydeligt i Rüplings prøverum, når man betragter dramaturgi "as a practice that puts the idea of plurality 'at work' during and in favour of the development of a specific project" (Georgelou, Protopapa og Theodoridou 2016, 55). Rüplings bestræbelser for prøverummets atmosfære er altså i den forstand bestræbelser for *commoning* – det kunstneriske ansvar tilhører ikke kun ham, men hele rummet, også når der hersker forskellige meninger.

Rüplings i denne forstand dramaturgisk bevidste arbejdsform bliver også derigennem tydelig, at han, som allerede nævnt, beskriver meget. Han er den, der er til stede til alle prøverne og har et blik for konceptet, hvorfor han kan integrere sine beskrivelser i konteksten af det samlede værk. Hans virke som instruktør kan altså betegnes som dramaturgisk, når man med den hollandske dramaturg og teaterforsker Maaïke Bleeker forstår dramaturgi som "a mode of looking that implies an eye for the possibilities inherent in the ideas and the material, as well as an eye for their implications, their effects" (2003, 166). At observere og at så beskrive for at lade andre træffe beslutningerne, som Rüping hyppigt gør det, ligner dramaturgens ofte beskrevne opgave som en sparringspartner, der spejler andres kunstneriske virke gennem beskrivelserne af sine egne observationer. Som Rüping formulerer det: "man kan ikke forvente af folkene på scenen, at de, IMENS de [afprøver noget], samtidig også kan beskrive til sig selv, hvad det er, de laver" (Rüping pers. komm. 2024).

Bemærkelsesværdigt er det også, at Rüping tilskriver sin rolle som instruktør betydninger, som ellers typisk forbindes med dramaturgens funktion. Under prøverne på *Trauer ist das Ding mit Federn* beskrev han i forbindelse med den fælles proces med at forstå kragefiguren sin opfattelse af sin opgave som instruktør som at ligesom psyko- og fysioterapeuter arbejde på at gøre sig selv overflødig: ”og sådan er det ikke kun for en psykoterapeut, men teoretisk set for alle læger, for alle lærere, for forældre er det sådan, ikke? (...) Kragen arbejder konsekvent på selvafskaffelsen. Og som instruktør, som en god én, gør man, synes jeg, også det” (Rüping pers. komm. 2024). Som instruktør er han altså med andre ord ikke en forfatter, der skal have det sidste ord, men derimod er hans mål, at stykket til sidst skal kunne fungere uden ham: ”jeg var sådan fødselshjælperen, men nu går det sine egne veje” (Rüping pers. komm. 2024). Disse sammenligninger tilskriver stykket en form for agens – det betragtes ikke blot som et objekt. Heathfield beskriver sit dramaturgideal på følgende måde, som inkluderer næsten præcis samme sammenligning:

The dramaturge would be the one whose interest lies in the bringing forward of the implicit force of any given articulation. Here dramaturgy comes closer to the function of the analysand in psychoanalysis or the witness in history, or the **midwife** at the birth (...), the steward on the journey of a thought. (Heathfield 2010, 110, min fremhævnings)

Rüpings dramaturgiske arbejdsmåde lader ham som instruktør være forestillingens medudvikler eller fødselshjælper – iscenesættelsen er ikke hans skabelse, fødes ikke af hans geni, men han er bare én af aktørerne i holdet.

Samtidig er det dog vigtigt, at instruktører ikke glemmer deres ansvar: ”man skal naturligvis også vide, at man i starten ikke er overflødig (...) ellers gemmer man sig fra sit ansvar” (Rüping pers. komm. 2024). Rollen er altså en anden end senere i prøveprocessen:

[D]et er fælles, men alligevel er instruktøren ofte impuls giveren. (...) [D]et rammer det ikke helt, men jeg synes, den smukkeste beskrivelse er: som instruktør skaber man en verden, og i denne verden bevæger menneskene sig så frit. (Rüping pers. komm. 2024).

Der er altså to forskellige modi i Rüpings instruktionsarbejde, hvis forekomst varierer i løbet af prøveforløbet. Som instruktør skaber han rammerne, inden for hvilke der kan udvikles i en fælles proces, og senere kan han så arbejde mere dramaturgisk. Det er – som jeg betragter det på baggrund af mine observationer i Bochum – ikke nødvendigvis en lineær udvikling, men netop to modi i Rüpings instruktionsarbejde. Denne vekslen i tilgang kræver en sensibilitet for processen, som nok også understøttes af den atmosfæriske opmærksomhed i eksempelvis check-in-sessionerne. Det står altså klart, at Rüping som instruktør ikke skal have det sidste ord, men han er nødt til – i sin poetik – så at sige at have det første ord.

Teatret som møde

Afslutningsvis vil jeg igen påpege en spejling i synet på prøveprocessen og værket i Rüpings poetik: begge dele ses som et møde, som man – hhv. som skuespiller, del af teamet eller som publikum – går åbent til. Jeg beskrev det i min samtale med Rüping med begrebet om et møde (*Begegnung*), mens det i juryudtalelsen, da Rüping modtog Theaterpreis Berlin 2025, tilsvarende blev begrundet med åbenhed som begreb (Berliner Festspiele 2025). I bund og grund peges der på det samme, som Rüping også selv udtrykte det i vores samtale:

[J]eg ved ikke, om det så specifikt kun er ved mig, det er sådan, eller om det ikke på en eller anden måde simpelthen bare er sådan i teaterkunsten. Sådan er det jo: et teater er et mødernes sted og sådan. Men jeg vil sige, for mig er det ved prøverne (...) for mig centralt, at jeg har følelsen af, at skuespillerne og holdet møder hinanden. Man møder virkelig hinanden, altså man går ikke bare forbi hinanden eller parallelt til hinanden, men man møder hinanden. Man mødes på en eller anden måde, og man behøver ikke altid blive enige, men man møder hinanden, og jeg møder også gerne materialer. (Rüping pers. komm. 2024)

Igen bliver Rüpings bestræbelser for *commoning* i det relationelle prøverum tydelige. Rüping betoner endvidere, at teater både i produktionen og i receptionen handler om at lade sig overraske – der er en planlagt ikkeplanlagthed: "[M]an har en aftale om at møde hinanden, når man laver teater" (Rüping pers. komm. 2024). Det adskiller hans teaterpoetik fra den forsigtighed, som både teaterinstitutioner og -publikum aktuelt og særligt siden COVID-pandemien udviser, hvor ønsket om at vide på forhånd er en udfordring, for "[o]verraskelsen hører til teatrets væsen" (Rüping, V. Boenisch og Ubenauf 2024, 55-56).

I en nytteorienteret verden, hvor fordringen efter forudsigelighed stadigt vokser, udgør Rüpings teater en alternativ mulighed, et quasi-liminalt rum, hvor mødet mellem mennesker og mellem virkelighed og fiktion kan finde sted i æstetiske rammer uden et bestemt mål. Dermed er publikums tilgang meget lig teamets og ensembles:

Jeg synes, når man starter i sådan en prøveproces, så aftaler man på en eller anden måde, at man vil møde hinanden, også når man endnu ikke ved, hvordan dette møde vil gå. Eller når du går i teatret (...), så er det som en date, du skal på. Du ved, at du der vil møde et eller andet eller en eller anden eller på en eller anden måde. (Rüping pers. komm. 2024)

Mødet udgør altså på forskellige niveauer et vigtigt princip i Rüpings poetik, hvilket afslører dennes centrale værdier. Som instruktør er han en prøverumsfacilitator, som sikrer, at der dér finder møder sted, som så spejles i værkets møde med publikum. Selvom fokus her har været på prøverumspoetikken, er det vigtigt at se denne i kontekst af Rüpings samlede poetik. Det er interessant at bemærke, at ikke kun skuespillere, men også publikum ses som dramaturgisk

medhandlende i disse møder. Som instruktør sikrer Rüping rammerne for, at møderne kan finde sted, men han kan netop ikke styre, hvad de i sidste ende bringer.

Victor Johannes Møller Åbom er cand.mag. i tysk sprog, litteratur og kultur & dramaturgi. Han har specialiseret sig i aktuelt tysk teater og foretog i sit speciale (2024) en poetologisk analyse af Christopher Rüplings værk og virke.

Litteratur

- Berliner Festspiele** (2025): „Theaterpreis Berlin 2025 geht an Christopher Rüping.“ Tilgået d. 28.05.2025. https://www.berlinerfestspiele.de/press-release/2025/tt25_theaterpreis_berlin_christopher_rueping.
- Bleeker, Maaïke** (2003): “Dramaturgy as a mode of looking.” *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 13 (2): 163-172.
- Boenisch, Peter M.** (2020): “Confronting the Present: Thomas Ostermeier’s Post-conceptual Regietheater.” I *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*. Redigeret af Peter M. Boenisch, 105-119. London & New York: Bloomsbury Methuen.
- (2023): “Regietheater.” I *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*. Redigeret af Ralf Remshardt og Aneta Mancewicz, 394-401. Routledge.
- (under udgivelse): “Verschiebungen: Drama und Regietheater.” I *Handbuch Literatur & Performance*. Redigeret af Risi Brandl, Bettina og Lucia Ruprecht. Berlin: de Gruyter.
- Boenisch, Vasco og Malte Ubenauf** (2024): *Nahaufnahme Christopher Rüping. Gespräche, Begegnungen, Material*. Berlin: Alexander Verlag.
- Englhart, Andreas** (2019): „Das Drama auf der Bühne.“ I *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Redigeret af Andreas Englhart og Franziska Schößler, 404-419. Berlin: De Gruyter.
- (2020): „Regietheater heute?: Deutschsprachige Bühnen zwischen dramatischem Rollenspiel und postdramatischen Überschreitungen.“ I *Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater*. Redigeret af Thomas Klie og Jakob Kühn, 13-30. Bielefeld: transcript.
- Georgelou, Konstantina, Efrosini Protopapa og Danae Theodoridou** (2016): „Dramaturgy as Working on Actions.“ I *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Redigeret af Konstantina Georgelou, Efrosini Protopapa og Danae Theodoridou, 37-93. Amsterdam: Valiz.
- Heathfield, Adrian** (2010): “Dramaturgy without a Dramaturge.” I *Rethinking dramaturgy: Errancy and transformation / Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación*. Redigeret af Manuel Bellisco, Maria José Cifuentes og Amparo Écija, 105-116. Murcia: Centro Parraga & CENDEAC.
- Lang, Theresa** (2017): “Why This, Here, Now?” I *Essential Dramaturgy: The Mindset and Skillset*. 79-90. New York: Routledge.

Nielsen, Thomas Rosendal (2020): "Poetologisk analyse: Begrebslige og metodiske overvejelser." *Peripeti* 17 (32): 19-30. <https://doi.org/10.7146/peri.v17i32.122190>.

Osborne, Peter (2018): *The Postconceptual Condition*. London & New York: Verso.

Rüping, Christopher. Pers. komm. 2024. Zoom-samtale 8/11-2024.

Rüping, Christopher, Vasco Boenisch og Malte Ubenauf (2024): „Die Energie, die man im Theater aus dem Nichts gewinnt, muss weitergegeben werden.“ I *Nahaufnahme Christopher Rüping. Gespräche, Begegnungen, Material*. Redigeret af Vasco Boenisch og Malte Ubenauf, 15-80. Berlin: Alexander Verlag.

Rüping, Christopher, Katinka Deecke, Vasco Boenisch og Malte Ubenauf (2024): „Kunst war und ist für mich der einzige verlässliche Weg, mir die Welt zu erklären, oder besser: mich in Beziehung zu ihr zu setzen.“ I *Nahaufnahme Christopher Rüping. Gespräche, Begegnungen, Material*. Redigeret af Vasco Boenisch og Malte Ubenauf, 265-285. Berlin: Alexander Verlag.

Szatkowski, Janek (2019): *A Theory of Dramaturgy*. Abingdon & New York: Routledge.

Vermuelen, Timotheus og Robin van den Akker (2010): "Notes on metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* 2. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.