

Melanie Hinz/Jens Roselt (Hg.), *Chaos und Konzept*



Melanie Hinz / Jens Roselt (Hg.)

Chaos und Konzept

Proben und Probieren im Theater

Mit der DVD *Der Hexer in Niedernhall*

von Gunther Merz

Alexander Verlag Berlin

Bitte fordern Sie unseren Newsletter an!
www.alexander-verlag.com

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011
Alexander Wewerka, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin
info@alexander-verlag.com
www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten
Satz und Gestaltung Antje Wewerka
Druck und Bindung Interpress, Ungarn
Printed in Hungary (April) 2011
ISBN 978-3-89581-228-6

Inhalt

- 8 Melanie Hinz & Jens Roselt
Poetiken des Probierens
Vorwort

Probe aufs Exempel

- 16 Jens Roselt
Zukunft probieren
- 38 Bernd Stegemann
Die Probe bei Jossi Wieler und Nicolas Stemann
- 51 John von Düffel
Michael Thalheimer – Das Bauchsystem
Ein Essay

Poetiken des Probierens

- 72 Melanie Hinz
Vorspiel und Nachahmung auf Probe
- 97 Clemens Risi
Encore! Oper wiederholen
Wiederholen als strukturelle und ästhetische Praxis
der Probe und der Oper

- 109 Kai van Eikels
Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten
Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und
Zusammenleben
- 132 Annemarie Matzke
Versuchsballons und Testreihen
Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und
standardisiert wird
- 150 Sandra Umathum
»Es regiert das abstrakte Konzepttheater«
Zum Verhältnis von Konzipieren und Probieren im
zeitgenössischen Theater
- 171 Sandro Zanetti
Proben auf dem Papier
- 190 Barbara Gronau
Hier wird nicht herumgefuchelt!
Probieren als Kunst des Weglassens
- 208 Rolf Elberfeld
Wie von selbst
Handlungsformen jenseits von Aktiv und Passiv

Prozess und Reflexion: Probenanalyse

- 224 Ole Hruschka
Theater von innen
Die Probe im publizistischen Diskurs

- 242 Geesche Wartemann
Experimentierfelder
Eine kameraethnographische Studie zum Modell des
Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu
beteiligen

Katastrophen

- 262 Sabine Krüger
Die Evokation der Monster
Grenz- und Schwellenerfahrung als Probenverfahren
bei La Fura dels Baus
- 286 Patrick Primavesi
Das Spiel mit der Probe
Katastrophenvorbereitung im Theater
- 316 Carl Hegemann
Hexer bei der Arbeit
Warum ich lieber auf Proben gehe als in die
Vorstellung – Castorf, Schlingensiefel, Pollesch –
- 330 Gunther Merz
Das Projekt »Der Hexer in Niedernhall«
Ein Essay
- 334 Autorinnen und Autoren
- 342 Die DVD

POETIKEN DES PROBIERENS

Vorwort

Das zeitgenössische Theater in allen seinen Facetten ist ohne Probe nicht denkbar. Von der Klassikerinszenierung im Stadttheater bis zur Performance im Off-Theater schaffen Proben den räumlichen und zeitlichen Rahmen, der die Grundbedingung kreativer Arbeit ist. In allen Sparten, bei Profis und Laien, im institutionellen und im Freien Theater ist die Probe ein zentraler Bereich ästhetischer Produktion, der auch für die Rezeption relevant ist. Denn die Art und Weise, wie Zuschauer Theater wahrnehmen, ist auch abhängig davon, wie dieses Theater gemacht wurde. Welchen Umgang das Theater mit seinem Publikum pflegt, hat auch damit zu tun, welchen Umgang die Theatermacher untereinander pflegen. Und die Probe ist hierfür der zentrale Ort und Anlass. Auch wenn das Publikum keine Kenntnis vom spezifischen Probenprozess einer bestimmten Inszenierung hat, macht sich die Probenarbeit so auch für die Zuschauer geltend.

Auf Proben werden jene Prozesse initiiert, strukturiert und koordiniert, welche die Ästhetik des Gegenwartstheaters erst möglich machen. Auf der Probe prallen Konzepte und Ideen auf Körper und Konditionen. Räume und Zeiten der Probe versprechen dabei eine Ordnung, die durch dynamische Probenprozesse stets in Unordnung gebracht wird. Interessant werden so die Verwirbelungen von Zeitdruck, Raumvorgaben, Erfindungsreichtum, Interpretationen und Lösungen, die Aufschluss darüber geben, wie Vorgänge der Hervorbringung und Entstehung als Kreation und Destruktion vonstattengehen.

Trotz dieser zentralen ästhetischen und gesellschaftlichen Funktion fristet die Theaterprobe in historiographischer, theoretischer und analytischer Hinsicht ein Schattendasein. Unter dem Titel *Chaos und Konzept* möchte der vorliegende Band dieses Desiderat theaterwissenschaftlicher Forschung begutachten und nach den Poetiken des Probierens im Theater fragen, um ein neues Forschungsfeld zu sondieren. Dabei gilt es den Stellenwert der Probe in der Theatergeschichte zu ermitteln und nach den konkreten Techniken und Verfahren des Probierens heute zu fragen. Für diese Suchbewegung ist die Forschungsidee leitend, dass die Theaterprobe als ein Modell verstanden werden kann, das kreative, mithin kollektive Entstehungsprozesse auch jenseits der Bühnen in unterschiedlichen kulturellen und sozialen Sphären beschreibbar und analysierbar macht.

In den performativen Künsten ist die Praxis des Probierens einem steten Wandel unterzogen, der künstlerische und kreative Verfahren an allgemeine gesellschaftliche und kulturelle Vorgänge bindet (z.B. Arbeitsteilung). Mit anderen Worten: Wie im Theater gearbeitet wird, sagt etwas aus über die Gesellschaft, für die und in der Theater gemacht wird. Nicht nur die Inszenierungen auf der Bühne, sondern auch die Verfahren und Techniken hinter der Bühne sind kulturelle Leistungen. Die Tatsache, dass Schauspielerinnen und Schauspieler heutzutage mehr Arbeitszeit mit Proben als mit Aufführungen vor Publikum verbringen, weist auf einen signifikanten historischen Wandel hin, der auch die Ästhetik der Inszenierungen nachhaltig beeinflusst. Die Innovationen des Regietheaters seit dem 20. Jahrhundert wären ohne Probe gar nicht denkbar, denn die Probe und nicht die Aufführung ist der eigentliche Arbeitsplatz des Regisseurs. Der Zusammenhang zwischen der Entstehung des Regieberufs und der Etablierung expliziter Probenzeiten und Ordnungen wird im einleitenden Beitrag »Zukunft probieren« erörtert, der von dem Regieklassiker Fritz Kortner ausgeht und

einen Bogen schlägt von der Theaterpraxis des frühen 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Das beachtliche Knowhow, das das europäische Theater bei der Initiierung, Strukturierung und Koordinierung kreativer Prozesse auf Proben entwickelt hat, wird anschließend anhand konkreter Beispiele des Gegenwartstheaters ermittelt. Hierzu machen Dramaturgen eine Probe aufs Exempel und geben Einblicke in ihre Probenerfahrungen. Im Fokus stehen dabei einzelne Regisseure und ihre individuellen Arbeitsweisen mit den Schauspielern sowie ihr Umgang mit Texten und Situationen. Bernd Stegemann berichtet von seiner Arbeit mit Jossi Wieler und Nicolas Stemmann. Und John von Düffel blickt über die breiten Schultern von Michael Thalheimer. Die so entstandenen Essays sind auch Kabinetttstücke der Probenbeschreibung, die nicht nur unterschiedliche Regiestile thematisieren, sondern auch zeigen, dass das Erleben und Erinnern, das Beschreiben und Reflektieren von Proben eine eigene Schreibweise erfordert.

Diesen exemplarischen Probenbeschreibungen schließt sich eine systematische Perspektive auf die Techniken und Verfahren an, die Probenprozesse kennzeichnen und auszeichnen können. Ausdrücklich wird dabei ein weiter Bogen der Reflexion geschlagen, der nicht auf das Theater reduziert bleibt und Perspektiven unterschiedlicher Disziplinen umfasst. Im Beitrag »Vorspiel und Nachahmung auf Probe« wird der Regisseur als erster Nachahmer des Theaters erkannt. Clemens Risi setzt sich mit Giuseppe Verdi und Richard Wagner als zwei fanatischen Probenleitern auseinander und weist dabei Wiederholen als ein strukturelles Merkmal der Opernpraxis aus. Von einer Kunst des Auswertens spricht Kai van Eikels in seinem Text über das Improvisieren auf Proben. Das Testen steht im Zentrum des Beitrags von Annemarie Matzke, die fragt, durch welche Verfahren eine Theaterprobe Wissen generieren kann. Was es mit dem Konzepttheater auf sich hat und inwiefern Konzipieren ein äs-

thetisches Verfahren des Theaters sein kann, zeigt Sandra Umatum. Ob Proben im Theater etwas mit dem Schreiben auf Papier gemein haben können, erläutert Sandro Zanetti, der das Finden als produktionsästhetische Kategorie untersucht. Und Barbara Gronau ruft in ihrem Beitrag die Kunst des Weglassens aus, für die entscheidend ist, dass man ausprobiert, worauf man noch verzichten kann. Während die Überlegungen zur Probe bei Regisseuren ihren Ausgang nahmen, fragt der Philosoph Rolf Elberfeld schließlich, ob Handlungen überhaupt von einer einzelnen Person ausgehen müssen und wie es möglich ist, dass das Handeln auf der Probe manchmal wie von selbst geschieht. Nachahmen, Wiederholen, Improvisieren, Testen, Konzipieren, Finden, Weglassen und Handeln werden so als Bausteine einer Poetik des Probierens kenntlich.

Wenn sich die Probenforschung als Zweig der Theaterwissenschaft etablieren soll, müssen auch die methodischen Herausforderungen einer Probenanalyse geklärt werden. Dabei zeigt sich, dass die Neugier am Probenprozess nicht neu ist. Seit Jahrhunderten sitzen Beobachter als Teilnehmer auf Proben, die ihre Erfahrungen aufschreiben und tradieren, ohne dabei auf bestimmte ethnographische Verfahren zurückzugreifen. Film-, Video- und Tonaufzeichnungen haben die Möglichkeiten in jüngster Zeit massiv ausgeweitet. Die Beobachtung von Proben erscheint aktuell als ein *work in progress*, an dem sich eine Vielzahl von Theaterwissenschaftlern und Theatermachern beteiligen. Der vorliegende Band fragt deshalb Experten nach ihren Erfahrungen und Praktiken bei der konkreten Untersuchung von Proben. Ole Hruschka beleuchtet am Beispiel von Fritz Kortner, Gabriele Wohmann und Gustav Seibt unterschiedliche Formen der nachträglichen Diskursivierung von Probenerfahrungen in literarischen Texten. Und Geesche Wartemann führt an einem Beispiel aus dem Kindertheater die Möglichkeiten der kameraethnographischen Analyse vor.

Zum Schluss des Bandes kommt die Katastrophe: Die Arbeit mit Grenz- und Schwellenerfahrungen der spanisch-katalanischen Gruppe La Fura dels Baus wird in Sabine Krügers teilnehmender Beobachtung anschaulich, während Patrick Primavesi die Rituale der Probe als Vorbereitung für die Katastrophen der Aufführung beschreibt. Carl Hegemann erläutert schließlich, warum Proben aufregender sein können als Aufführungen und inwiefern die Proben einer Tragödie selbst tragisch verlaufen müssen.

Zu guter Letzt knallen die elaborierten Gedanken und Theorien über die Theaterprobe auf den harten Boden einer Probebühne. In Gunther Merz' Dokumentarfilm *Der Hexer in Niedernhall*, der den Band abschließt, wird die Probe als Krise auf die Spitze getrieben: Der Filmemacher begleitet darin die Proben des Schauspielers, Autors und Regisseurs Wolfgang Wolter mit nichtprofessionellen Darstellern in der schwäbischen Provinz. Die Dokumentation konzentriert sich auf die gruppendynamischen Prozesse der Inszenierungsarbeit, in deren Zentrum der Regisseur als *Alphatier* steht. Wechselseitige Verletzungen, Entblößungen und Beschämungen erscheinen so als Merkmale von Theaterproben, die auch im professionellen Theater vorkommen, so dass manche der Leserinnen und Leser am Ende froh sein mögen, als Zuschauer im Theater von den Proben ausgeschlossen zu sein.

Für die Veröffentlichung des Films in unserem Band danken wir dem Regisseur Gunther Merz sowie der Filmakademie Baden-Württemberg für ihre Kooperation und Freigabe der Rechte.

Unser Buch geht auf die Tagung *Chaos und Konzept: Poetiken des Probierens im Theater* zurück, die 2009 am Institut für Medien und Theater der Universität Hildesheim in Zusammenarbeit mit dem *Herder Kolleg. Zentrum für transdisziplinäre Kulturforschung* durchgeführt wurde.

Anne Andresen, Silke zum Eschenhoff und Dennis Kopp gilt unser Dank für die akkurate Einrichtung der Texte.

Christin Heinrichs war eine verlässliche Partnerin im Alexander Verlag, der nicht zuletzt dafür zu schätzen ist, ein Publikationsprojekt auf der Schnittstelle von Theorie und Praxis des Theaters mitzutragen.

Hildesheim, im Frühjahr 2011

Melanie Hinz & Jens Roselt

Probe aufs Exempel

ZUKUNFT PROBIEREN

Waggons voller Kulissen, Requisiten, Kostüme und nicht zuletzt leibhaftiger Schauspieler ratterten 1911 von Berlin aus auf die russische Grenze zu. Der Sonderzug brachte Max Reinhardts Inszenierung von Sophokles' *König Ödipus* zum Gastspiel nach Russland. Die Produktion war bereits 1910 in der Münchner Musikfesthalle herausgekommen und hatte danach im 5000 Plätze fassenden Berliner Zirkus Schumann Erfolge gefeiert. Nun sollte Reinhardts *Ödipus* auch im Ausland Triumphe feiern und dabei Kasse machen (Marx 2006: 124 f.). Für das Gastspiel sollte die deutsche Besetzung im Wesentlichen übernommen werden. Doch kurzfristig fiel ausgerechnet Paul Wegener als Ödipus aus, so dass Reinhardt noch am Tag der Abreise Alexander Moissi, der eigentlich den Teiresias spielen sollte, die Hauptrolle übertrug (Schaper 2000: 114). Und obwohl auch die russischen Studenten, die für Chöre und Statisterie vorgesehen waren, noch vor Ort eingewiesen werden mussten, durften die Beteiligten davon ausgehen, dass Reinhardts *Ödipus* »stand«. Das heißt: Die Inszenierung war fertig, ihr genauer Ablauf stand fest, auf und hinter der Bühne wusste jeder, was er zu tun hatte und konnte gewiss sein, dass die Routine jedes Einzelnen den erneuten Erfolg des Ganzen gewährleisten würde.

Dennoch ließ Reinhardt schon auf der Zugfahrt proben, da vor Ort dafür nur noch eine Woche Zeit war. Fritz Kortner, der damals mit von der Partie war und der diese Episode in seiner Autobiographie *Aller Tage Abend* kolportiert, berichtet von der unruhigen und unzufriedenen Stimmung, die Reinhardts »Probenexzess« (Kortner 2005: 138) im Ensemble verursachte. Nicht nur die Darsteller, sondern auch der Mitarbeiterstab bekamen

nämlich den Eindruck, dass die eigentlich fertige Inszenierung durch die Probermanie des Regisseurs von Tag zu Tag unfertiger wurde. Je näher die Premiere rückte, desto unsicherer wurden die Teilnehmer über deren genauen Verlauf. Irritiert mussten sie zusehen, wie Reinhardt sich auf scheinbar nebensächliche Kleinigkeiten der Statisterie in den Massenszenen kaprizierte, während Moissi viel zu kurz kam: »Reinhardt erschien seiner Umgebung«, so Kortner, »wie ein Hasardeur«, der »den Erfolg aufs Spiel setzt wegen ein paar Nuancen« (ebd.: 137). Diejenigen Probenphasen hingegen, durch welche Schauspieler und Apparat Routine gewinnen können, weil sie schon den Moment der Aufführung simulieren, also »Proben im Kostüm, eine Durchlaufmöglichkeit des ganzen Stückes, Beleuchtungsproben [und] technische Proben« (ebd.), schienen für Reinhardt keine Rolle zu spielen. Zwei Tage vor der Premiere – inzwischen probte man in St. Petersburg auch nachts – wurde Kortner Zeuge eines Eklats. Reinhardt probte seit 18.00 Uhr mit den zehn Dienerinnen der Iokaste. Nach vier Stunden Probe brach die Schauspielerin, welche in einer längeren Textpassage den Bericht von der Selbstblendung des Königs zu geben hat, entkräftet zusammen. Reinhardt war von dieser Schwäche wenig gerührt und ließ die Dienerin mit dem Hinweis entfernen, dass sie am nächsten Morgen abreisen könne, da sie nicht mehr gebraucht würde. Trotz dieses Ausfalls war Reinhardt entschlossen, die Szene sofort weiter zu probieren. Der Text der schwächelnden Dienerin musste also von einer anderen Schauspielerin übernommen werden, die die umfangreiche Passage aber unter Umständen nicht auswendig parat hatte. Kurzerhand soll Reinhardt die gesamte Szene neu inszeniert haben. Kortner beschreibt, was dem Regisseur eingefallen war:

»Er verteilte den Bericht unter die zehn Frauen. Die erste sagte einige Zeilen, dann konnte sie aus Entsetzen vor dem Erlebten und

noch zu Berichtenden nicht weiter und mußte sich, schwach geworden, auf eine Treppenstufe niederlassen. Die zweite berichtete weiter, kam aber auch nur einige Zeilen im Schreckensbericht voran, als eine andere darüber ohnmächtig wurde. [...] Dann fuhr eine vierte fort, bis schließlich alle zehn einander nicht mehr zu Wort kommen ließen, und von der Lust am Erzählen befallen, die Sätze gewissermaßen einander aus dem Munde rissen. Es wurde ein Inferno des Schreckens – und Mitternacht.« (Ebd.: 138)

Kortner zögert nicht, festzustellen, dass diese neue Szene besser und wirkungsvoller war als die ursprüngliche Version, und er mutmaßt auch, was im Regisseur vorgegangen sein mag: »War Reinhardt von der faktischen Ohnmacht der Schauspielerin inspiriert worden?« (Ebd.)

Wahrscheinlich nicht, muss man aus gebotenen theaterhistorischem Abstand sagen, denn schon in der Kritik der Berliner Aufführung von 1910 berichtet Siegfried Jacobsohn von einem »Schwarm von hysterischen Mägden«, die den Bericht des Boten »in lauter kleine und [für ihn] unwirksame Stücke zerfetzen«. (Jacobsohn 2005: 68) Der skeptische Rezensent nimmt nicht nur die Wirkung der Szene anders wahr, sondern sieht auch eine andere ästhetische Verantwortung, da bereits Hugo von Hofmannsthal, dessen Bearbeitung inszeniert wurde, in seiner Fassung den Bericht des Boten aufgeteilt habe. Insofern kreiert Kortner hier eine typische Theateranekdote, die pointiert, übertreibt und, was den Wahrheitsgehalt angeht, zwar ein Auge zudrückt, mit dem anderen aber etwas umso schärfer sieht. Und da man bei der Thematisierung historischer Probenprozesse im Theater gerade auf das zwielichtige Wissen der Anekdoten verwiesen ist, weil kritische Beobachter auf Proben als Fremde ohnehin nichts zu suchen hatten und haben, lohnt es sich zu fragen, was die Anekdote des Schauspielers und späteren Regisseurs jenseits ihrer Verifizierbarkeit verrät.

Kortner beschreibt eine konkrete szenische Aktion und führt diese auf einen gedanklichen Vorgang zurück, nämlich einen schöpferischen Einfall, dessen Inspiration bezeichnenderweise nicht an die handelnde SchauspielerIn rückgebunden wird (die es gemacht hat), sondern an den Regisseur (der es gedacht hat) als eine Instanz, die selbst nicht Teil der inszenierten Handlung ist. Außerdem bildet Kortner eine Legende, wie diese Idee entstanden sein könnte. Dabei zeigt er, dass – so genial eine Inspiration erscheinen mag – sie immer auch einer ganz konkreten räumlichen und zeitlichen Situation geschuldet ist, die selbst ein Regisseur wie Reinhardt nicht kontrollieren oder bestimmen konnte, obwohl alle im Saal an seinen Lippen hingen und auf seine Anweisungen warteten. Die Kontingenz des nächtlichen Augenblicks, der Zufall in Gestalt einer entkräfteten SchauspielerIn, die ganze Ungunst der Stunde hat dazu beigetragen. Natürlich wissen wir heute nicht, was in Reinhardt tatsächlich vorgeht. Aber man darf auch bezweifeln, ob selbst allmächtige Regisseure immer genau wissen müssen, was in ihnen vorgeht. Kortner stellt es sich jedenfalls so vor, dass die Idee nicht am Schreibtisch durch Lektüre und Interpretation entstanden war und nun parat lag, um bei günstiger Gelegenheit auf der Probe umgesetzt zu werden. Reinhardt war nicht in einem stillen Moment der Versenkung von der Muse geküsst worden, sondern eher schon hatte diese ihn in einer hektischen Sekunde in den Po gekniffen. Man kann den Vorgang auch so auffassen, dass der Regieeinfall seinen Ursprung nicht in den Gedankengängen des Regisseurs hatte, sondern sich zwischen der SchauspielerIn und dem Regisseur ereignete, als etwas, das tatsächlich von außen dazwischenkommt, das einfällt und insofern nicht vorhersehbar war. Entscheidend für den schöpferischen Moment, in dem eine neue Idee entstand, war damit die Krise der Probe, die der räumlichen und zeitlichen Stresssituation geschuldet war und die der Regisseur nicht vermieden hat, sondern durch sein ex-

zessives Proben geradezu herbeiführte. Die Krise wäre damit nicht die katastrophale Ausnahme des geregelten Inszenierungsprozesses, sondern die Probe fände ihren Sinn eigentlich gerade darin, jene Krisensituation herzustellen, die Neues hervorruft. Dass dies nicht nur für die körperliche Konstitution der Beteiligten gelten muss, sondern für sämtliche Aspekte der szenischen Arbeit im Probenprozess, verdeutlicht das Statement eines zeitgenössischen Regisseurs wie Nicolas Stemann, der gerade die Negation zum Ausgangspunkt seiner Auseinandersetzung macht:

»Ein Großteil meiner Anfangsbeschäftigung mit dem Stück besteht ohnehin darin, alle Gründe aufzuzählen, warum man dieses Stück auf gar keinen Fall machen kann, warum ich als Regisseur der Falsche bin, warum der Moment, der Ort, die Stadt falsch sind und warum es falsch ist, mit diesen Leuten ausgerechnet dieses Stück zu machen. Diese Zweifel führen mich dann komischerweise dazu, bestimmte Ideen zu haben, wie es vielleicht doch geht.« (Stemann zit. in: Peters/Pilz 2007: 5)

Freilich wird die Entstehung der Konzeption aus der Krise auch von Stemann letztlich als intellektuelle Prozedur beschrieben, die seine individuelle Auseinandersetzung mit dem Stück betrifft und der eigentlichen Probe vorgelagert ist. Mit Kortners Beschreibung rücken hingegen auch die konkreten äußeren und sozialen Umstände der Probe in den Blick.¹ Phantasie und Intelligenz – jene Attribute, die gerade Reinhardt in den Augen seiner Zeitgenossen und Biographen auszeichneten – sollen Regisseuren damit nicht abgesprochen werden, aber es ist darauf hinzuweisen, dass diese Qualitäten nur in einer konkreten Situation wirksam werden können, die erst die Bedingung für den Einfall stiftet. Ein nicht geplanter Zwischenfall auf der Probe kann – wie in jener russischen Nacht, deren Verlauf Kortner nachträglich anekdotisch dekoriert – eine krisenhafte Dynamik auslösen,

die schließlich eine neue Lösung provoziert, die vorher nicht intendiert gewesen sein mag. Aus der Sicht der Theaterprobe vollzieht sich die Hervorbringung von Neuem gleichwohl als organisierter sozialer Prozess, der räumlich und zeitlich determiniert und strukturiert ist.

Doch nicht nur in perfekt administrierten Stadt- und Staatstheatern gilt, dass Proben weder Frei-Zeit noch Frei-Raum sind. Vielmehr ist die Probenphase ein räumlich und zeitlich kontingenter Arbeitsbereich, der einen Rahmen setzt, welcher zunächst eine rein äußere quantitative Vorgabe ist, die ökonomischen und administrativen Notwendigkeiten gehorcht. Die zur Verfügung stehende Probenzeit ist limitiert. Das erste, was zu Beginn einer Probe feststeht, ist der Zeitpunkt, an dem sie beendet sein wird. Das gilt nicht nur für die einzelne Probe, sondern für den gesamten Probenablauf. Der Termin der Premiere steht in aller Regel schon vor Probenbeginn fest und – wie die Proben auch immer verlaufen – er kann nicht ohne Weiteres verändert werden. Die Beteiligten wissen, dass sie in sechs Wochen etwas zu zeigen haben, auch wenn sie schon nach drei Wochen meinen, fertig zu sein. Die Probenzeiten sind eingebunden in die Taktung des Theaterbetriebs. Raumdispositionen und die Verfügbarkeit des Personals spielen dabei eine große Rolle, denn der gesamte Arbeitsablauf des Theaters ist auf die Probenzeiten ausgerichtet. Diese rein äußerlichen Bedingungen haben auf den ersten Blick nichts mit der eigentlich künstlerischen Arbeit zu tun, scheinen diese vielleicht sogar zu behindern, doch gerade dieser quantitative Rahmen vermag jene Krisen zu ermöglichen, die qualitative, neue Lösungen provozieren.

Angesichts dieser Relevanz erscheint es nur folgerichtig, dass Schauspieler sowohl im freien als auch im institutionalisierten Theater heutzutage mehr Zeit mit Proben als mit Aufführungen verbringen. Sechs Wochen Proben sind für eine Neuinszenierung gegenwärtig keine Ausnahme. Das war allerdings nicht

immer so und die historische Entwicklung des Probenprozesses zeigt eine Verschiebung an, die nicht nur das künstlerische Selbstverständnis der Beteiligten, sondern auch die Ästhetik der dabei entstehenden Inszenierungen betrifft.

Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Proben lediglich Marginalien des Theaterbetriebs. Das *Satirisch-Ästhetische Hand- und Taschenwörterbuch* von 1800 beispielsweise fasst die Probe als »Versuch, Zubereitung, Vortübung zur Vorstellung« auf und weist darauf hin, dass diese lediglich »bei einigen Bühnen für wichtig« gehalten wird, wobei diese für eine Neuinszenierung nur maximal vier Proben veranschlagen würden (Schütze 1800: 127). Im selben Artikel wird darauf hingewiesen, dass der erste tatsächliche Durchlauf eines ganzen Stückes erst in der Premiere vor Zuschauern stattfinden würde. Obwohl sich der Verfasser darüber mokiert, dass diese raren Probenzeiten am Vormittag gerne für ein ausgiebiges Frühstück der Beteiligten genutzt würden, ist darauf hinzuweisen, dass der Ablauf der Proben bereits streng reglementiert werden sollte. Das Regelwerk, das an »wohl eingerichteten deutschen Bühnen« seit Ende des 18. Jahrhunderts die Betriebsabläufe regulierte, zeigt für die wenigen damals vorgesehenen Proben ein großes Interesse (Martersteig 1980: 408). In den 1780 erlassenen Mannheimer Theatergesetzen beispielsweise regeln allein sechs der insgesamt neunzehn Paragraphen den Ablauf der Proben. Im Mittelpunkt steht die Herstellung und Aufrechterhaltung der Disziplin. Die Unpünktlichkeit der Schauspieler oder ihre mangelnde Bereitschaft zum Auswendiglernen wurden mit Geldstrafe geahndet. Durch diese Regulierungen wurden die Ensembles angehalten, das Probieren ernst zu nehmen. Denn Proben galten gerade bei Schauspielern in erster Linie noch als notwendige Pflichtveranstaltungen, bei denen lediglich organisatorische Absprachen getroffen wurden. Als künstlerischen Prozess der Entstehung einer Inszenierung wurden Theaterproben ohne applaudierendes und zahlendes

Publikum ohnehin nicht angesehen. So muss Paragraph 5 der Mannheimer Gesetze die Schauspieler auffordern, zumindest bei der Generalprobe ansatzweise die Rolle im Sinne des darzustellenden Charakters zu zeigen. Durchzusetzen begann sich in jenen Jahren auch die Unterscheidung von mindestens drei Probenarten, die den Inszenierungsprozess von der ersten Lektüre (Leseprobe) über die Durchstellung einzelner Szenen (Theaterprobe) bis zur abschließenden Simulation der Aufführung (General- oder Hauptprobe) strukturiert.

1837 legt der Theatermann August Lewald eine Schrift über das »complicirte Geschäft« (Lewald 1837: 253) der Inszenierung vor. Unter dem Titel *In die Scene setzen* entwickelt er eine detaillierte Systematik des Probenprozesses, die die Entstehungsphase einer Inszenierung in eine Leseprobe, eine Setzprobe, mehrere Theaterproben und die Generalprobe gliedert. Was auf diesen Proben im Einzelnen passiert und wer überhaupt zugegen ist, folgt einem strengen Schema. Auf der Leseprobe sollen neben den Schauspielern auch die technischen Mitarbeiter (Theatermeister, Requisiteur, Souffleur) anwesend sein. Sie wird am Tisch sitzend abgehalten. Die Schauspieler lesen entsprechend der Rollenverteilung den gesamten Text, während »alle Anmerkungen und scenischen Vorschriften des Autors« der Souffleur vorträgt und der Regisseur der Veranstaltung »präsidirt« (ebd.). Die Anwesenheit der Techniker erscheint Lewald notwendig, um die entsprechenden Ansprüche der Bühnengestaltung, der Requisite und der Kostüme zu Protokoll zu nehmen. Da damals mancher Schauspieler erst auf der Leseprobe erfuhr, wie das Stück eigentlich ausging, in dem er mitspielte, ermahnt Lewald ausdrücklich: »Auch der Letzte, der nur wenige Worte zu sprechen hat, muß sich von dem Gang des Stückes unterrichtet haben, und eine Aufklärung über das, was er ist, sich zu verschaffen suchen.« (Ebd.: 269) Für Lewald gilt die Leseprobe als zentraler Moment für den Entstehungsprozess einer Inszenie-

rung, denn diese sei »das wichtigste Geschäft bei der Mise en scène; der geheimnisvolle Moment der Krisis, wo das poetische Kind eigentlich geboren wird.« (ebd.) Lewald versteht unter Krise allerdings nicht die Phase der Problematisierung, Öffnung und Irritation, sondern den Moment der definitiven Entscheidung, in dem sämtliche Festlegungen für die Inszenierung getroffen werden. Auf die Leseprobe folgt die Setzprobe. Diese findet auf der Bühne statt, wobei Bühnenarbeiter ausgeschlossen sind. Regisseur und Schauspieler sollen unter sich bleiben, um zu erörtern, »was zur Versinnlichung der eigenen Intentionen wie zur Verständigung der Mitwirkenden erforderlich ist.« (Ebd.: 277) Sowohl der Raum als auch die Darstellung der Schauspieler werden auf der Setzprobe lediglich markiert, d. h. einzelne Versatzstücke deuten die Dekorationen an und die Schauspieler sprechen mit zurückgenommener Stimme. Der Regisseur soll jedem Schauspieler seine Auf- und Abtritte zuweisen. Hierzu wird ihm ein »Setz-Scenarium« (ebd.) empfohlen, das eine Art Vorläufer des heutigen Regiebuchs ist, in dem alle Positionen vorher schriftlich festgelegt werden. Wo ein Schauspieler auf der Bühne steht und wohin er sich bewegt, entscheidet also der Regisseur. Und während er jedem Einzelnen mitteilt, was er zu tun hat, darf er auf keinen Fall den Eindruck erwecken, vielleicht selbst noch nicht zu wissen, wohin die Sache laufen soll. Der Regisseur beweist seine Kompetenz darin, dass er alles weiß:

»Ein Regisseur, der mit sich selbst nicht im Klaren auf der Setzprobe erschiene und sogar mit großer Bereitwilligkeit den Anordnungen der Künstler Folge leistete, ohne im Stande zu seyn ihnen etwas aus eigenen Mitteln entgegenzusetzen zu können, sey es nun aus Mangel an Kunstvermögen oder aus Nachlässigkeit, müßte augenblicklich gezwungen werden, seine Stellung aufzugeben, da er in dieser nur mehr verwirren als ordnen kann.« (Ebd.: 278)

Alle maßgeblichen Entscheidungen sollten am Ende der Setzprobe feststehen und durften bis zur Premiere nicht mehr infrage gestellt werden: »Mit Strenge muß jedoch darauf gehalten werden, dasjenige unverändert bestehen zu lassen, was auf solche Weise einmal festgesetzt wurde.« (Ebd.: 279) Korrekturvorschläge oder gar neue Ideen, die sich später hätten ergeben können, waren nicht vorgesehen. Solche nachträglichen Anregungen würden, so Lewald, »die Wirksamkeit eines Regisseurs in das schlechteste Licht« setzen, so dass es nicht angebracht ist, »wenn Jedermann nachträglich seine Einfälle zu Markte bringen und auf Genehmigung rechnen« dürfte (ebd.). Damit ist klar, wozu die anschließenden Theaterproben dienen. Es gilt die einmal getroffenen Entscheidungen bis zur abschließenden Generalprobe adäquat umzusetzen. Dass hierbei neue Ideen provoziert oder die bestehende Konzeption infrage gestellt werden würde, soll diese Probenplanung gerade ausschließen.

An Bedeutung gewann damit die Konzeptionsphase einer Inszenierung, die der eigentlichen Probenarbeit vorgelagert war. In seiner *Kunst der Scenik*, einer Art Handbuch für Intendanten, Direktoren, Komponisten, Kapellmeister, Regisseure, Sänger, Schauspieler, Maler und Meister, definiert Franz von Akáts (genannt Grüner) 1841 diesen ideellen Ausgangspunkt einer Inszenierung:

»Ein dramatisches Gedicht [...] in die Scene setzen heißt: dasselbe seiner geistigen Konstruktion nach zur Aufführung ordnend beleben, und dem Bedarfe und der poetischen Vorschrift gemäß ausschmücken.« (Von Akáts 1841: IX)

Zu diesem Zwecke empfiehlt der Autor dem Scenir-Direktor die zweimalige Lektüre des Stückes, um zunächst assoziative Einfälle zu notieren und sodann »das Wissenschaftliche« des Textes zu klären (ebd.: 2). Erst nachdem der Scenir-Künstler im stillen

Kammerlein seiner Phantasie den geistigen Entwurf einer Inszenierung gefertigt hat, solle er eine Sitzung anberaumen, zu der alle Mitarbeiter geladen werden, »die Anschaffung und Ausführung der einzelnen Theile in artistischer, technischer und ökonomischer Hinsicht zu besorgen haben« (ebd.: 7), als da sind:

»der Direktor der Scene oder der Regisseur, der Kapellmeister, der Chordirigent und der Ballettmeister, ferner der Dekorateur, der Maler, der Maschinen- oder Theatermeister, der Garderobe-Inspektor, oder Garderobe-Schneider, der Oekonomieverwalter und Requisiteur.« (ebd.: 8)

Nur die Schauspieler und Sänger sollten bei dieser Versammlung, in der man eine Vorform der heutigen Bauprobe erkennen kann, nicht zugegen sein. An der Konzeption der Scenerie sind sie nicht beteiligt; die Systematik des Arbeitsprozesses schließt einen produktiven Anteil für sie systematisch aus.

Sowohl Lewald als auch von Akáts konzipieren die Probenphase als strukturierten und geregelten Prozess der planmäßigen Umsetzung eines vorgedachten Inszenierungskonzepts. Freilich handelt es sich bei diesen Schriften um ideale Programme, die Forderungen aufstellen, die in der Praxis des Theaters nicht ohne Weiteres umgesetzt wurden. Noch in den 1890er Jahren erlebte der Schauspieler Eduard von Winterstein die Probenpraxis bei Theatern als wenig inspirierte Pflichtveranstaltungen: »So waren die Proben im allgemeinen leer, ohne jede geistige Anregung [...]. Es waren eben nichts weiter als Stell- und Lernproben.« (Von Winterstein 1951: 99) Die Unerbittlichkeit, mit der die programmatischen Schriften und Theatergesetze Disziplin und Ordnung auf den Proben fordern, zeigt, wie wenig ernst die Proben von den Beteiligten mitunter genommen wurden. Schon Lewald klagte über das ständige Herumalbern auf Proben: »Der geringste Anlaß wird zum trivialen Scherze ausge-

spinnen und der ernste Regisseur selbst legt seine Würde ab und reißt Zoten.« (Lewald 1837: 266 f.)

Doch blöde Witze sind nicht nur Usus auf den Probebühnen des 19. Jahrhunderts. Sie gehören ebenso zum Inventar kreativer Recherchen wie das lethargische Warten auf den Kairos, den richtigen Moment. Zu diesen Krisen kann auch die Zerstreuung und die Ablenkung oder jene Unzufriedenheit der Beteiligten zählen, von der Kortner berichtete. Kleinigkeiten, scheinbar unbedeutende Momente erfordern plötzlich Aufmerksamkeit. Die Unterscheidung von wesentlich und unwesentlich implodiert, und für die Beteiligten kann bei diesen disparaten Suchbewegungen fraglich werden, worum es eigentlich geht. So entstehen Inszenierungen aus der Konfrontation von Texten und Konzepten mit Menschen und Situationen, wobei ideelle Entwürfe sowohl kollabieren als auch emergieren können. Wie die Aufführung vor Publikum ist damit auch und gerade die Probe durch eine performative Spannung gekennzeichnet, die sich aufbaut zwischen der Einmaligkeit des flüchtigen Ereignisses und dem Ablauf eines geplanten, kalkulierten Geschehens. Gerade weil die Probe zielgerichtet ist, kann sie ihr Ziel produktiv verfehlen. In Proben kann so etwas passieren oder sich ereignen, was sich der Verfügbarkeit und Kontrolle Einzelner entzieht. Auch wenn der Urheber so manchen Einfalls unklar bleibt, ist die Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Theater derart dressiert, früher oder später den Regisseur oder die Regisseurin verantwortlich zu machen. Für viele Zuschauer mag noch immer Max Reinhardt den Idealtyp des überlegenen Regisseurs verkörpern, von dessen akribisch geführten Regiebüchern schon von Winterstein schwärmte:

»Da konnte man sehen, wie so manches Stück fix und fertig vor seinem geistigen Auge stand. Er hatte nicht nur die Auftritte und Stellungen bis ins kleinste, bis auf jeden Schritt, möchte ich

sagen, bereits festgelegt, auch der geistige Inhalt jeder Szene, jede einzelne Stimmung waren deutlich und klar fixiert. Natürlich wurde im Laufe der Proben manches geändert, da er ja sich von der Eigenart der Schauspieler und der wachsenden Vorstellung befruchten ließ, aber in der Hauptsache wußte er ganz genau, wie die Vorstellung aussehen würde.« (Von Winterstein 1951: 406)

In solchen Formulierungen mag sich auch die Sehnsucht nach einer perfekt geordneten Welt aussprechen, deren Verfall oder Unmöglichkeit das moderne Drama auf der Bühne gerade vorzuführen suchte. Die Schöpferfigur ist vom Himmel ins Parkett gewechselt.

Doch ob man die Probe nun als kalkulierte Umsetzung eines Konzepts oder als kreativen Spielraum für Möglichkeiten auffasst, in jedem Fall kann man sich des Eindrucks mitunter nicht erwehren, dass die Proben vielleicht viel interessanter seien als die Aufführungen, die man später zu Gesicht bekommt. Auf der Probe scheint die eigentliche künstlerische Arbeit stattzufinden. Hier erfährt man viel besser, was ein Regisseur wirklich will und was ein Schauspieler tatsächlich (nicht) kann. Nun können Zuschauer heutzutage davon ausgehen, dass sie im Theater eine Inszenierung sehen, deren Ablauf geprobt ist. Dieses Wissen ist am Rand des Bewusstseins gegenwärtig und wird nur gelegentlich thematisch.² Etwa, wenn der Wilhelm-Tell-Darsteller die Armbrust anlegt und man denkt: Hoffentlich haben die das gut geprobt. Bereits die historische Betrachtung hatte ja gezeigt, dass das Verhältnis von Probe und Aufführung keineswegs so fixiert und statisch ist, wie man auf den ersten Blick meinen könnte. Wenn etwa die Premiere der erste vollständige Durchlauf ist, gerät das Verhältnis bereits ins Fließen. Und nicht nur von Reinhardt, sondern schon von den Meiningern ist bekannt, dass der Regie führende Herzog auch noch nach den Premieren proben ließ, um Veränderungen vorzunehmen und neue Einfälle auszuprobieren (vgl. Björnson 1936: 130; Grube 1926: 48). Auch im

psychologisch-realistischen Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es ein Verständnis dafür, dass Aufführungen nicht nur die Wiedergabe geplanter Aktionen sind, sondern eine Art Fortsetzung der Probe unter anderen Bedingungen. Für Konstantin Stanislawski etwa können Schauspieler zwar exakt probieren, aufs Stichwort aufzutreten, bestimmte festgelegte Bewegungen zu machen oder verabredete Handlungen auszuführen, doch entscheidend ist nicht dieser äußere Vollzug, sondern dass dabei etwas mit und durch die Schauspieler passiert, dass sich zwischen ihnen und den Zuschauern etwas gemäß der Rollenvorgabe ereignet. So kann eine bestimmte Spannung aufgebaut werden oder ein Gefühl entstehen. Dieser Prozess kann auch geprobt werden, aber er ist auf der Probe nicht fixierbar, sondern muss in jeder einzelnen Aufführung gewissermaßen frisch und neu geschehen. Für das Gelingen dieser Prozedur geben die Proben keine Gewähr. Während Auftritte oder Bewegungen markiert werden können und wiederholbar sind, kennzeichnet Aufführungen auch etwas, das nicht wiederholbar ist, sondern sich in jeder Aufführung ereignen muss. Auch das bürgerliche Theater ist damit durch ein gehöriges Maß an Kontingenz geprägt, das sich in den Aufführungen als Spannung vermitteln kann. Freilich wird die Perfektion dieser Inszenierungen gerade daran gemessen, dass sie als fertiges Produkt ihre eigene Geprobtheit kaschieren. »Im Grunde gibt es am Theater nur Premieren.« (Hagemann 1925: 200) Diese Feststellung Hagemanns scheint auf den ersten Blick fortschrittlich zu klingen. In diesem Sinne wäre jede Aufführung im Theater eine Premiere, insofern sich in ihrem Vollzug zwischen Darstellern und Zuschauern etwas ereignet, was einmalig ist und sich der völligen Planbarkeit einzelner entzieht. Hagemann allerdings meint das genaue Gegenteil. Er will den Werkcharakter von Inszenierungen begründen und spricht tatsächlich nur den eigentlichen Premieren neuer Inszenierungen ästhetischen Wert zu: »Sie allein haben rechte und

letzte Kunstgeltung. Wenn das betreffende Werk bis ins Einzelne vorbereitet ist, also bei der Erstaufführung einwandfrei herauskommt, sind die Wiederholungen nur Kopien.« (Ebd.) Hagemann geht damit von einer strikten Trennung von Probe und Aufführung aus. Die Inszenierung ist ein fertiges, abgeschlossenes Produkt, dessen Perfektion es gegen jede Veränderung immun macht bzw. diese als Abirrung oder Abweichung diskriminiert. Ein Blick in das zeitgenössische Theater macht ein anderes Verhältnis von Probe und Aufführung denkbar. Hier kann die Geprobtheit von Inszenierungen in Aufführungen explizit werden, wodurch dieser Prozess auch für die Zuschauer thematisch wird.

In Inszenierungen von Jürgen Gosch beispielsweise, für die Johannes Schütz die Bühnenräume entworfen hat, bildet das räumliche Setting einer Probephöhne häufig den Ausgangspunkt des szenischen Spiels. Der Beginn seiner *Macbeth*-Inszenierung (Düsseldorfer Schauspielhaus 2005) erscheint wie der Anfang einer Leseprobe am Stadttheater: Eine Tafel aus zusammengestellten Tischen bildet die Mitte der Bühne. Das wichtigste Requisit der Schauspieler, die hier Platz nehmen, sind große, bei Proben notorische Plastikflaschen mit Wasser, aus denen sie immer wieder trinken. Ähnlich karg ist der Raum in Goschs Inszenierung der *Drei Schwestern* (Schauspiel Hannover 2005). Die Darsteller kommen auf die Bühne, ziehen sich vor den Zuschauern um, hängen ihre persönlichen Sachen an einen Stuhl und beobachten von ihrer improvisierten Garderobe aus das Spiel der anderen Darsteller. Bevor die Schauspieler an die Rampe treten, um im Scheinwerferlicht einzelne Rollen zu übernehmen, sieht man sie im Hintergrund Lockerungsübungen machen oder ein kurzes Stimm- und Sprechtraining absolvieren. In Goschs Inszenierung der Uraufführung von Roland Schimmelpfennig *Im Reich der Tiere* (Deutsches Theater Berlin 2007) bilden diese Vorbereitungen zur Aufführung gar das ei-

gentliche Geschehen. Über eine Stunde können die Zuschauer beobachten, wie die Darsteller allmählich ihre Tierkostüme anlegen, sich bemalen, tierähnliche Bewegungsübungen machen oder sich in eine Antilope »einfühlen«. Auch hier verlassen einzelne Darsteller immer wieder die Bühne und nehmen in der ersten Reihe Platz, um das Spiel der Kollegen zu beobachten. Schauplatzwechsel werden nicht durch aufwendige Umbauten angezeigt, die von Bühnenarbeitern vorgenommen werden müssen, sondern durch das improvisiert wirkende Umordnen der vorhandenen Tische und Stühle, welches die Schauspieler selbst vornehmen. Obwohl sie dabei einen konzentrierten Eindruck machen, ist die Spielweise der Schauspieler in den Gosch-Inszenierungen häufig durch stoische Gelassenheit oder gar Unlust gekennzeichnet. Sie zeigen die Mühe, mit der sie manche Handlungen verrichten, und stellen dabei die Willkür ihrer Aktionen aus, die mitunter einzig dadurch motiviert zu sein scheinen, dass jemand (nämlich ein Regisseur) diese von seinen Schauspielern verlangte. Die so entstehende Stimmung kann auch die Arbeitsatmosphäre tatsächlicher Theaterproben bestimmen, denn diese müssen keineswegs notwendig von emsiger Proberlust und euphorischer Kreativität gekennzeichnet sein, vielmehr kann auch das Understatement des Profischauspielers zum Zuge kommen, der letztlich weiß, dass die Probe nur die Pflicht und erst die Aufführung vor Publikum die Kür ist. Nun sind die Zuschauer in den Gosch-Aufführungen sehr wohl tatsächlich vorhanden. So improvisiert das szenische Geschehen auch wirken mag, ist es doch ein hochartifizieller Vorgang, der im Moment der Aufführung eben nicht improvisiert wird, sondern wochenlang geprobt wurde. Auch der lapidare Raum ist ein Kunstraum, der karg wirkt, tatsächlich aber ein komplexes Bühnenbild ist, das auf die Bühne gebaut wurde. Man sieht eben nicht die tatsächlichen Brandmauern des Theaters, sondern einen grauen, sich nach hinten verjüngenden kubischen Raum, der perfekt ausgeleucht

tet ist. All dies verweist darauf, dass die Inszenierung das Ergebnis eines Probenprozesses ist. Man könnte sagen: Während Proben häufig den Moment der Aufführung simulieren, kehrt Gosch dies um. Er simuliert in der Aufführung eine Proben-situation.

Wer zur Premiere einer Inszenierung von Frank Castorf kommt und die Schließer der Volksbühne vorher fragt, wie lange die Vorstellung denn dauern wird, bekommt nicht selten nur ein Achselzucken zur Antwort. Damit soll die Dauer der Aufführung nicht geheim gehalten werden, vielmehr kann tatsächlich niemand im Theater – von der KassiererIn bis zum Intendanten – eine genaue Zeitangabe machen, weil es vor der Premiere unter Umständen noch keinen einzigen vollständigen Durchlauf gegeben hat. Die Premiere ist der erste Durchlauf. Die Tatsache, dass manche Castorf-Inszenierung vor der zweiten Aufführung noch erheblich gekürzt wird, bestätigt diese Praxis. Man möchte vielleicht meinen, der Regisseur habe zu wenig Probenzeit gehabt, doch man darf ebenso vermuten, dass die Verdopplung der Probenzeit weder eine Verkürzung der Inszenierungsdauer noch eine fertige oder abgeschlossene Inszenierung zeitigen würde. Denn nicht nur dieser quantitative Aspekt macht deutlich, dass die Inszenierung hier nicht als abgeschlossenes Produkt dem Publikum dargeboten wird. Zu Castorfs Stil gehören nicht nur effektiv durchgestellte Szenen, revueartige Einlagen, gekonnte Komik und versierte Erotik, sondern auch ungestaltete Situationen, scheinbar vergessene Szenen, unerträglich gedehnte Momente, plumpe Übergänge, einfallloser Leerlauf und die schier unendliche Wiederholung einzelner Ideen. Häufig sieht man in der letzten Stunde einer Castorf-Inszenierung eine Reihe von Szenen, die jede für sich eigentlich eine abgerundete Schlusszene der Inszenierung ergeben könnten. Doch bei Castorf ist die Inszenierung eben keine runde Sache, und gerade in den Schluss werden Ecken und Kanten gefräst.