

Aus:

CHRISTOPH RODATZ

Der Schnitt durch den Raum

Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb
von Theaterräumen

August 2010, 312 Seiten, kart., zahlr. Abb., 29,80 €, ISBN 978-3-8376-1585-2

Die räumliche Ordnung, die der Theaterbau vorgibt, ist das Produkt einer Wahrnehmungsdisposition, die noch vor der Subjekt-Objekt-Spaltung angesetzt werden kann. Sie lässt sich auf Konstellationen zurückführen, die atmosphärische Wahrnehmung, wie sie der Philosoph Gernot Böhme beschreibt, erzeugen.

»Der Schnitt durch den Raum« bezeichnet dieses Wahrnehmungseignis, das sich auch jenseits des Theaterbaus materialisiert und Teil unserer Kultur des Sehens und unseres performativen Handelns ist. Christoph Rodatz zeigt, dass der Schnitt durch den Raum mehr ist als eine materielle Trennung. Er ist eine spezifische Wahrnehmungskonstellation zwischen mir und dem Raum meiner leiblichen Anwesenheit.

Christoph Rodatz (Dr. phil.) hat »Angewandte Theaterwissenschaft« in Gießen studiert. Er arbeitet zwischen experimentellem Musiktheater (Graz, Nischni Nowgorod), Videokunst und Kabarett.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1585/ts1585.php

Inhalt

TEIL EINS: ANNÄHERUNGEN AN DEN SCHNITT DURCH DEN RAUM DES THEATERS | 11

1. Einführung | 13

2. Zwischen Zeichen-Wahrnehmung und atmosphärischer Wahrnehmung | 27

- 2.1 Wahrnehmungskonzepte | 27
- 2.2 „Es lässt sich nicht lesen“ | 40
- 2.2.1 Der Mann der Menge (Edgar Allan Poe) | 40
- 2.2.2 The Man of the Crowd als Orientierungsszenario | 44
- 2.3 Korrespondenz zwischen dem Sichtbaren und
der Erscheinung | 46
- 2.3.1 Lesen als Wahrnehmen | 46
- 2.3.2 Theater als korrespondierender Text | 49
- 2.4 Störung, Aura und Atmosphäre
als Gegenstand der Wahrnehmung | 54
- 2.4.1 Die Störung | 54
- 2.4.2 Aura und Störung als Ingressionserfahrung | 59
- 2.5 Die Blindheit des lesenden Betrachters | 68
- 2.6 Ausblick | 73

3. Auf dem Weg in den Raum des Theaters | 75

- 3.1 Orientierung | 75
- 3.2 Die Rolle des Theaterbaus für den
Raum des Theaters | 78
- 3.2.1 Auf dem Weg in den Theaterbau | 78
- 3.2.2 Der Theaterbau als anderer Raum | 83
- 3.2.3 Der Theaterbau und der genormte
Raum des Theaters | 89
- 3.3 Im Raum des Theaters | 93

- 3.3.1 Die Labilität des Raums des Theaters | 96
- 3.4 Alltagswahrnehmung und der Raum des Theaters | 101
- 3.5 Ankunft im Raum des Theaters | 109

4. Der Schnitt durch den Raum des Theaters | 113

- 4.1 Orientierung | 113
- 4.2 Der geometrische Raum und der Raum leiblicher Anwesenheit | 117
- 4.2.1 Abbildungsverfahren und Raum | 117
- 4.2.2 Der Raum als geometrischer Raum | 119
- 4.2.3 Der Raum als Raum leiblicher Anwesenheit | 125
- 4.3 Der Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit | 129
- 4.3.1 Orientierung | 129
- 4.3.2 Der Schnitt durch den Handlungsräum | 134
- 4.3.3 Der Schnitt durch den Wahrnehmungsraum | 135
- 4.3.4 Der Schnitt durch den Stimmungsraum | 137
- 4.3.5 Der Schnitt und der Raum des Theaters | 138
- 4.4 Der Schnitt durch den Raum des Theaters eines Theaterbaus | 141
- 4.5 Der Theatergast im Raum des Theaters | 150

5. Die Erzeugung des Schnitts. Inszenierung und kulturelle Prägung | 157

TEIL ZWEI: HISTORISCHE BETRACHTUNG VON SCHNITTKONZEPTEN | 167

6. Das Prinzip des geschichteten Raums | 169

- 6.1 Die Zentralperspektive und der Schnitt durch die Sehpyramide | 169
- 6.1.1 Orientierung | 169
- 6.1.2 Exkurs in die Welt filmischer Schichtung | 174
- 6.1.3 Das Prinzip der flächigen Schichtung | 176
- 6.1.4 Istoria als Prinzip der Schichtung | 180
- 6.1.5 Der geschichtete Raum | 186

- 6.1.6 Der Schnitt durch die Sehpyramide und der Schnitt durch den Raum | 189
- 6.1.7 Erste Abstraktionen des Sehens | 195
- 6.2 Die Renaissancebühne, der Schnitt und der geschichtete Raum | 200

7. Der Bild-Schirm und der Schnitt | 211

- 7.1 Orientierung | 211
- 7.2 Der Bild-Schirm | 213
- 7.3 Die Bild-Schirm-Anordnung | 220
- 7.4 Der andere Raum – Botschaft von den Sternen | 224
- 7.5 Das Subjekt – Netzhautbild und Camera obscura | 235
- 7.6 Der Bild-Schirm – Der Schnitt durch den Raum | 240

8. Die Wiederentdeckung des Raums | 249

- 8.1 Das bewegende Bild | 249
- 8.2 Das Szenario Eisenbahnfahren | 253
- 8.2.1 Bewegung durch Raum und Zeit | 253
- 8.2.2 Die drei Räume des Bahnfahrens | 257
- 8.2.3 Das Panorama und Bewegtheit | 260
- 8.2.4 Das Diorama und Bewegtheit | 262
- 8.2.5 Bewegte Störung bewegt | 265
- 8.3 Das Szenario Flaneur | 269
- 8.4 Walter Gropius und sein Bruch mit der Bild-Schirm-Anordnung | 278

9. Der Schnitt durch den Raum: Reichweite und Grenzen | 283

10. Anhang | 297

- 10.1 Bildnachweis | 297
- 10.2 Bibliographie | 299

1. Einführung

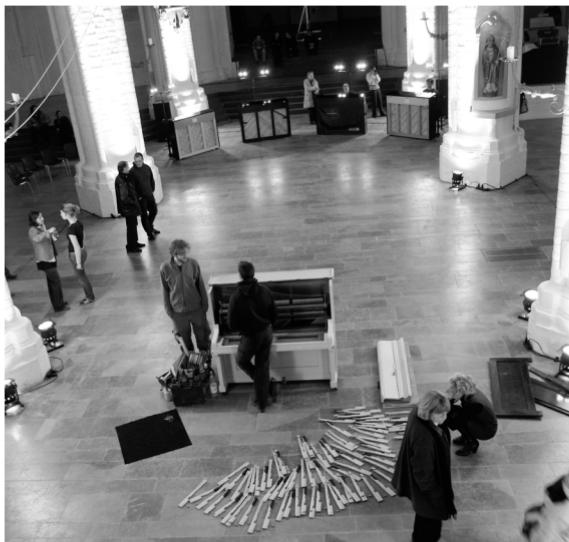


Abb. 1: Ca. 30 Minuten nach Anfang der Aktion. *Große Mengen Bach* (Rostock 2008).

*Große Mengen Bach*¹, eine Aufführung der Gruppe *New Guide to Opera*, wurde am 21. November 2008 in der Nikolaikirche in Rostock aufgeführt. Im Jargon gegenwärtiger Kunst wäre es wohl angebracht, von einer musikalisch performativen Installation zu reden. Denn was hier umgesetzt wurde, dauerte genau sechs Stunden und spielte mit dem Reorganisieren von Material als performative

1 | *Große Mengen Bach*, Rostock, Uraufführung: 21. November 2008, *New Guide to Opera* (Marcus Droß, Christoph Rodatz und Michael Wolters) featuring Kerensa Lee.

Handlung, bei der Musik und zerlegte Klaviere in großen Mengen gleichen Materials eine zentrale Rolle spielten.

Die Konzeption von *Große Mengen Bach* basiert auf wenigen Parametern. Ausgehend vom Klavier, ging es um das Zerlegen und Erzeugen von großen Mengen gleichen Materials. Hierzu wurden acht Klaviere in der Nikolaikirche aufgestellt. Ferner diente der erste und zweite Teil von Johann Sebastian Bachs *Das Wohltemperierte Klavier* als musikalische Grundlage des Abends. Die Gäste in der Nikolaikirche bewegten sich frei, kamen und gingen den gesamten Abend über.

Vier der Klaviere – ausrangiert und nicht zu reparieren – wurden innerhalb der vorgegebenen sechs Stunden von sogenannten Mechanikern zerlegt. Alle vier waren selbst keine professionellen Klavierbauer, dafür aber Handwerker oder handwerklich versiert. Dieser Vorgang war ein behutsamer, bei dem es nicht darum ging effizient oder provokativ zu zerstören; vielmehr ging es darum, das hochgradig komplexe Musikinstrument in seine kleinsten Einzelteile zu zerlegen. Weder Akkubohrer noch Winkelschleifer waren zugelassen. Gehämmert wurde nur dann, wenn unzertrennbare Teile voneinander gelöst werden mussten. Bei den restlichen vier Klavieren handelte es sich um neue und bespielbare Instrumente.

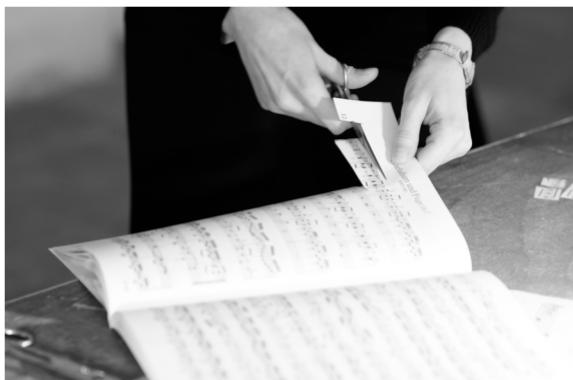


Abb. 2: Eine Pianistin beim Zerschneiden von Johann Sebastian Bachs *Das wohltemperierte Klavier. Große Mengen Bach* (Rostock 2008).

Die vier Pianisten hatten den Auftrag Bachs Werk *Das wohltemperierte Klavier* zu zerlegen und für sich zu reorganisieren, um die so erzeugten neuen Partituren vorzuspielen. Schere, Klebestift und

Photokopierer standen ihnen hierfür zur Verfügung. Das ist alles, was diese acht Akteure an Auftrag hatten und über den festgelegten Zeitraum von sechs Stunden taten. Nicht zu vernachlässigen ist der Ort, die Nikolaikirche in Rostock, deren Räume für eine einzigartige Atmosphäre sorgten, in denen all der Klang und all das Zerlegen und Neuorganisieren wohl aufgehoben waren.

Die Dynamik des Abends lässt sich rückwirkend in vier Abschnitte unterteilen. Anfangs herrschte große Unsicherheit bei allen Anwesenden. Die Pianisten zogen sich für die ersten 20 Minuten zurück, um sich ihre ersten Notenblätter zusammenzustellen. Die Mechaniker fingen behutsam damit an, die Klaviere zu zerlegen. Einige Gäste, noch in der Erwartung einer dramatischen und spannungsreich inszenierten Handlung, wirken verloren und orientierungslos. Andere wie Thomas der Klavierstimmer oder Paul erfreuten sich sofort an dem technischen Spiel. Thomas erwies sich als kompetenter Ansprechpartner, der nicht nur den Mechanikern, sondern auch Gästen Details über den Aufbau eines Klaviers vermitteln konnte. Der Schüler Paul hingegen fragte gleich zu Anfang einen der Mechaniker, ob er helfen dürfe. Er nahm somit nie die ihm eigentlich zugedacht Rolle eines Zuschauers an, sondern wurde zum Akteur, der bis zum Ende am Zerlegen aktiv beteiligt war. Ein anderer Herr wiederum forderte unter Protest sein Geld zurück und verschwand.

Nach etwa neunzig Minuten setzte ein Wandel in der Haltung aller Anwesenden ein. Die Anspannung war gebrochen. Die einen merkten, dass über den Abend hinweg tatsächlich nicht mehr als die Demontage von Klavieren und die Reorganisation von Notenmaterial stattfinden wird. Manch ein Zuschauer verließ die Kirche, um Stunden später erneut zurückzukommen. Auch die Pianisten entdeckten für sich die Möglichkeiten, den vorhandenen Freiraum zu nutzen. Waren Sie zuvor noch damit beschäftigt gewesen, gemeinsam ein spielbares Stück zusammenzustellen, dessen Verlauf einer vereinbarten Dramaturgie folgte, trauten sie sich jetzt, über zwanzig Minuten eine Variation über einen Takt aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* zu spielen. Die Musik wurde so minimalistischer und von ihren Kontexten losgelöst und erfüllte als undefiniertes und unbestimmtes Klangereignis den Raum.

Nach etwa drei Stunden kam es erneut zu einem grundlegenden Haltungswechsel aller Anwesenden. Nachdem eine recht unüberschaubare Menge an Material der zerlegten Klaviere verteilt auf dem

Boden herumlag, fingen die Gäste an, sich dieses Materials anzunehmen, um es in neue Ordnung zu bringen. Kreise, symmetrische Muster oder auch phantasievolle Anhäufungen entstanden. Später wurden ganze Skulpturen und neuartige Möbelstücke erstellt. Viele der Zuschauer übernahmen nun eine gestaltende Rolle, die den gesamten Raum ausfüllte. Sie setzten so den hochprofessionalisierten Pianisten etwas Eigenes und Kreatives entgegen. Auch sie griffen gestaltend in das vorliegende Material ein und reorganisierten mit ihren Mitteln die zerlegten Klaviere und schufen damit etwas Neues.



Abb. 3/4: Gäste reorganisieren Klavierteile. *Große Mengen Bach* (Rostock 2008)

Die letzte Stunde brachte eine ganz neue Dynamik in das Raumspiel. Eine gewisse Hektik und Schlusspanik brach aus. Das Geschehen, das sich mittlerweile über fünf Stunden hinzog, bewegte sich zielstrebig auf ein Ende zu. Gerade im Umgang mit den großen Mengen an Klaviermaterial brach ein angespannter Übereifer aus. Manch ein Späteinsteiger wurde hektisch, um noch möglichst viele Skulpturen und Anordnungen erstellen zu können. Von manchen wurden Ziele formuliert, was sie alles noch bis zum Ende erreichen wollten. Eine Gruppe wollte unbedingt für ihre Skulptur an die Gussplatte des Klaviers herankommen. Um dies zu erreichen, zerlegten zum Schluss weit mehr als die vier Mechaniker und Paul die Klaviere.

Um Punkt 24 Uhr hörte das Ereignis auf. Markiert wurde dies, neben der Einstellung aller Aktivitäten der Mechaniker und Pianisten, auch durch einen Lichtwechsel. Das Theaterlicht wurde durch das übliche und wenig stimmungsvolle Saallicht ersetzt. Der Kirchenraum wirkte jetzt kahl und war zusätzlich durch den fehlenden Bau- und Klavierklang ernüchtert. Es dauerte nicht lange und

die meisten Gäste waren verschwunden. Was besonders auffiel war, dass die Reste, all jene erstellten Skulpturen, Anordnungen und kreativen Ansammlungen, als Objekte für sich kaum eine Wirkung erzielten. Die Skulpturen und Neuanordnungen der großen Menge gleichen Klaviermaterials, so wurde in diesem Moment deutlich, erzielte nur im Prozess der Aufführung selbst eine besondere Wirkung. Diese wurde durch die Vielzahl an Faktoren wie Klang, Zerlegen, Anordnen oder der gemeinsamen Anwesenheit aller generiert. Der Handlungsprozess des Ereignisses war von Bedeutung, nicht die erzeugten Objekte und Werke. Kaum war der Prozess beendet, blieben Objekte der Erinnerung zurück und nur selten Objekte mit eigener Ausstrahlung. Das Gefühl, etwas zu zerstören, was mit einem Auf- und Wegräumen oftmals verbunden ist, stellte sich erstaunlicherweise nur bei wenigen Aufbauten ein.



Abb. 5/6: Finale. In der Mitte sind von Gästen erschaffene Skulpturen und Anordnungen zu erkennen. *Große Mengen Bach* (Rostock 2008).

Große Mengen Bach erweist sich für diese Arbeit als geeignetes Szenario für eine Einführung in den Begriff des *Schnitts durch den Raum*, denn daran lassen sich verschiedene im Folgenden behandelte Fragen ansprechen. Eine davon ist die Frage, was unter dem Begriff *Schnitt* zu verstehen ist.

Mit dem Messer schneidet man einen Apfel in zwei Hälften. Das, was eben noch eins war, ist jetzt zerstückelt. So könnte eine erste Assoziation zum Begriff Schnitt aussehen. Doch blickt man auf technische Medien, taucht hier der Schnitt auch als nicht mehr nur zertrennende Handlung auf, sondern als Aspekt des Verbindens zweier an sich nicht zusammengehöriger Teile. Der Computer weist sogenannte Schnittstellen auf, die es ermöglichen, eine kom-

munikative Verbindung zu anderen Geräten oder den Menschen aufzubauen. Für den Bereich des Films gibt es auch den Begriff des Schnitts, der bei genauem Hinsehen paradox ist, weil er Aspekte von Zertrennen und Verbinden in sich vereint. Denn mit Schnitt ist nicht nur das Zerlegen von filmischem Rohmaterial gemeint, sondern eben auch die Montage als Form einer Reorganisation und neuartigen Verbindung von Filmmaterial. Eine Vielfalt von vorhandenen Sequenzen wird, nachdem sie auseinandergeschnitten wurden, zu einem komponierten Neuen *zusammengeschnitten*. Eine wesentliche Charakteristik des Films basiert auf diesem paradoxen Terminus des Zusammenschneidens. Auffällig dabei ist auch, dass Schnitt hier im Singular gebraucht wird, obwohl es bei jedem Film um eine Vielzahl von Schnitten geht, die erst das wirkungsvolle Ganze eines Filmes erzeugen.

Ähnliches hat auch bei *Große Mengen Bach* stattgefunden. So-wohl der Prozess des Auseinanderschneidens der Partituren, als auch der des Zerlegens der Klaviere, wurde erst dadurch interessant, dass die entstehenden Einzelteile zu etwas Neuem zusammengesetzt wurden. Dieses Neue überstieg aber das Ausgangsmaterial in seinem Sein. Dabei sind aber nicht die neuen Partituren oder die entstandenen Skulpturen, also die Werke von Bedeutung, sondern der erzeugte Klang und die durch die Anwesenden erzeugten Handlungen, also das Ereignis. Der Schnitt wird so zu einem Prozess ästhetischen Machens, bei dem in der Handlung ein Mehr entsteht, das über die materielle und auf Objekte bezogene Ebene hinausreicht und vielmehr einen Raum – erfüllt mit Atmosphäre und Stimmung – entstehen lässt. Der Schnitt ist dann aber nicht allein ein handwerklicher Prozess, der sich in einem materiellen Produkt wie einem Film manifestiert, sondern er ist ein räumliches Phänomen, das eine Differenz zwischen einem inszenierten und bewusst generierten Handeln auf der einen Seite und einem Rezipieren auf der anderen Seite begründet. Und auch hier ist der im Singular gebrauchte Begriff Schnitt Platzhalter für vielfältige Prozesse räumlich sinnlicher Schnitte, die durch die Handlungen und die Gäste im Raum kontinuierlich erzeugt werden.

Damit ist eine für diese Arbeit wesentliche Frage in Bezug auf den Begriff des Schnitts benannt: Wenn er gleichermaßen für ein Trennen von Objekten, wie für das neuorganisierende Verbinden steht, woran lässt er sich festmachen? Denn weder findet er sich in den Objekten und Werken allein wieder, noch in den reinen

Prozessen des Zerlegens und Reorganisierens. Er fungiert als ein ästhetisches Dazwischen, mit dem Wirkungen erzeugt werden, die hochgradig auf Gegenwärtigkeit sowie der eigenen leiblichen Präsenz angewiesen sind. Das heißt somit auch, dass der Schnitt ein Begriff ist, der eng an die Wahrnehmung gekoppelt ist. Doch auch hier stellt sich die Frage, welche Wahrnehmung wird angesprochen, wenn doch nicht die Werke als greifbare Objekte eine Wirkung erzielen, sondern die Prozesse und die Gegenwärtigkeit?

Im Vordergrund steht somit der Aspekt des Gestaltens und des Schaffens einer ganz neuen und eigenen Seins- und Wirkungsweise, bei der das Materielle und die Realität der Dinge in eine unterliegende Schicht verwiesen werden. Dagegen wird das Hier und Jetzt und seine Wahrnehmungswirklichkeit als eigenständige Schicht relevant, weil sie eine eigene Wirklichkeit schafft, die jenseits der Objekte zu finden ist. Was aber erzeugt diese Wirklichkeit und wie wird sie erfahren? Die Antwort lautet Atmosphäre, wie sie Gernot Böhme (vgl. hierzu vor allem Böhme 1995 und Böhme 2001a) beschreibt.

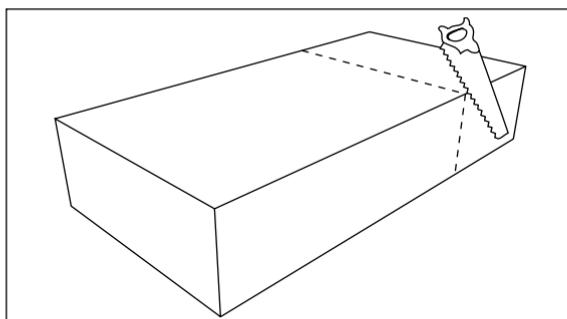


Abb. 7a: Geschlossene Kiste.

An *Große Mengen Bach* lässt sich ein weiterer Aspekt dieser Arbeit aufzeigen, nämlich der des räumlichen Schnitts, der insbesondere für Theaterräume von großer Bedeutung ist. Hierzu soll eine Versuchsanordnung vorgestellt werden, an der sich die Frage nach dem Schnitt durch den Raum veranschaulichen lässt: Man nehme eine geschlossene Holzkiste und schneide sie mit einer Säge vertikal in zwei Hälften. Man erhält zwei jeweils zu einer Seite hin offene Kisten. Diese offenen Seiten sind aber nur bedingt offen, denn die Holzkiste hinterlässt eine Art dünnen Rahmen, wenn man frontal auf diese offenen Flächen schaut. Diese jeweils offenen Flächen sind Schnittflächen, die nach zwei Ausformungen unterschieden

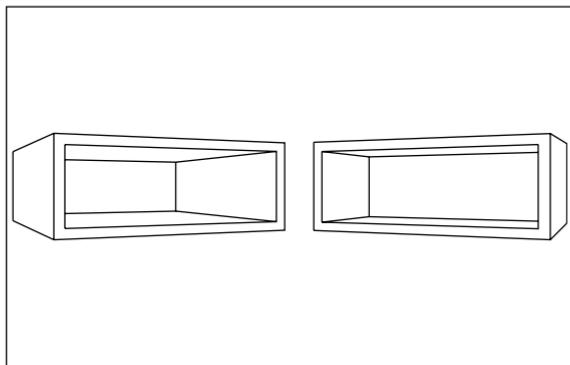


Abb. 7b: Offene Kisten.

werden können: Die materielle Holzschnittfläche der Kiste hinterlässt physisch Spuren und präsentiert sich als eine Art Rahmen. Die zweite Schnittfläche ist eine immaterielle, es ist die offene Fläche, die sich zwischen dieser äußereren Kistenkonstruktion aufspannt.

Sie ist nicht greifbar, wird aber durch den Rahmen der Holzkiste symbolisch aufgespannt. Der Rahmen ist so an der Erzeugung dieser virtuellen Fläche beteiligt, indem er das Außen abtrennt und so die eingrenzende Fläche verfestigt (vgl. Zaloscer 1974: 193). Und so kommt es durch diesen Schnitt zu einer Trennung, die zur Folge hat, dass aus einer geschlossenen Kiste zwei offene Kisten werden. Beide sind autonom, man kann sie unabhängig voneinander verwenden.

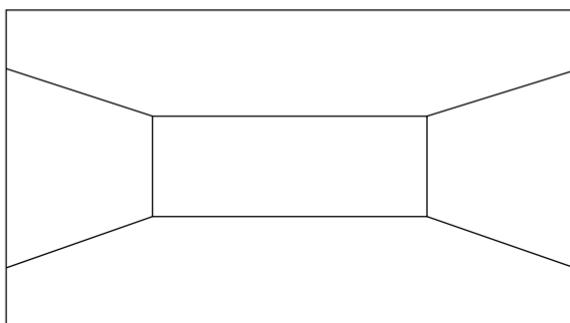


Abb. 7c: Geschlossene Kiste von innen.

Damit entsteht ein Modell des tradierten Theaterbaus, für das zwei zentrale Probleme sichtbar werden. Erstens erfordert Theater das

Aufeinandertreffen von Zuschauersaal und Bühnenraum. In unserer Versuchsanordnung wird dies allerdings durch eine absolute Trennung der zwei Kistenseiten verhindert. Somit müsste man für die Schaffung eines Theaterraums beide wieder zusammensetzen. Doch fügt man die zwei offenen Kisten wieder zusammen, verschwinden aus der Sicht einer in ihr anwesenden Person die Schnittflächen. Die Zweiteilung ist so nicht mehr wahrnehmbar.

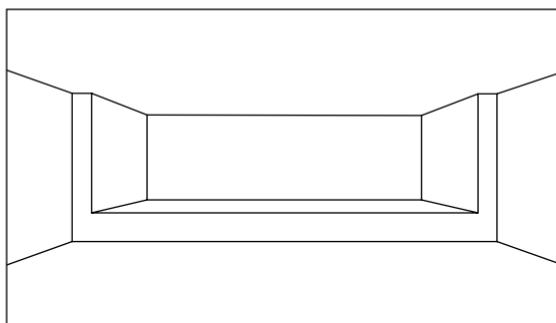


Abb. 7d: Geschlossene Kiste mit Rampe im Bühnenteil.

Dieses Dilemma, das Aufeinandertreffen von Zuschauersaal und Bühnenraum bei gleichzeitiger Trennung beider, erfordert, dass entweder eine der beiden erwähnten Schnittflächen wahrnehmbar werden muss oder sich auf eine noch genauer zu benennende Weise die Differenz von Zuschauer und Akteur, von Publikumsraum und Bühne herstellt. Der Theaterbau vollzieht dies indem er die als Rahmen beschriebene Schnittfläche sichtbar materialisiert. So werden Trennung und Distanzierung zwischen dem Zuschauersaal und Bühnenraum durch eine klare Anordnung zweier autonomer Räume hergestellt. Dabei erfolgt die Sichtbarmachung der Schnittfläche ganz im Sinne unserer kulturhistorisch geformten symmetrieorientierten Prägung – durch vertikale und horizontale Markierungen. Vertikale Markierungen sind zum Beispiel das Portal zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum. Dieses kann schlicht schwarz sein und einzig dadurch auffallen, dass der Einblick in den anderen Raum der Bühne eingegrenzt wird. Es kann aber auch prunkvoll ausgestattet sein und wie Bilderrahmen die offene Schnittfläche in den Bühnenraum markieren. Der Einblick in die Bühne wird dadurch bildähnlich eingefasst und so vom Zuschauerraum abgelöst. Auch der Theatervorhang selbst ist ein Mittel der vertikalen Abtrennung, der vor der Aufführung und zwischen den Szenen immer



Abb. 8: Der Vorhang als Akteur, der die Bühne als anderen Raum vom Zuschauerraum trennt. *Sing, Sing!* (New Guide to Opera, Düsseldorf 2008).

wieder die Bühne deutlich als anderen Raum vom Zuschauerraum abschneidet (vgl. Brandstetter 2008).

Horizontal wird der Schnitt zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum durch die Rampe markiert. Sie hebt den Bühnenraum an, womit sich dieser als anderer Raum vom Zuschauerraum *abhebt*. In manchen Häusern kann die Rampe auch über das Portal hinausragen. Damit schafft sie eine Verbindung zum Zuschauerraum. Durch die Tiefe des Bühnenraums erzeugt die Bodenebene zusätzlich eine horizontale Markierung. Auch die Anordnung der Stühle, die Ränge und Logen, bilden horizontale, teilweise auch vertikale Schnitte, die die Differenz zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum spürbar und sichtbar machen. Ähnlich wie schon beim Filmschnitt zeigt sich, dass auch der Theaterbau sich auf dieses widersprüchliche Prinzip des Auseinander- und Zusammenschneidens bezieht. So sehr Bühnenraum und Zuschauerraum voneinander getrennt sind, ist immer auch ihr gleichzeitiges Aufeinandertreffen relevant und ein Überwinden der räumlichen Trennung.

Ähnlich wie auch schon beim Filmschnitt haben wir es auch hier mit sehr handfesten und materiellen Formen zu tun. Die erwähnte Kiste oder auch der Theaterbau beziehen sich auf einen Raumbe- griff, der von einem eingegrenzten Volumen mit einer gewissen Ausdehnung ausgeht. Der Schnitt etabliert sich vor allem über materielle Mittel. Doch auch die Aufführung *Große Mengen Bach*, die ja gerade von einem offenen und durchlässigen Raum ausging, ließ den Schnitt durch den Raum zu, nur kommt dieser ohne materi-

elle Absetzung oder Trennung aus. Sowohl die Zuschauer als auch die Akteure können sich frei im Raum bewegen. Und obwohl die eindeutige Rollenzuweisung von Zuschauer und Akteur nicht mehr zu vollziehen ist, bietet das Gesamtgeschehen sehr unterschiedliche Szenarien, wie diese Differenz zu erzeugen ist. Es liegt vor allem in der Hand der Gäste, sich ihre Position selber zu suchen. Sie können sich hinsetzen und dem Klang lauschen, sie können aus der Entfernung das Treiben aller anderen Gäste beobachten oder sie können sich aktiv an der Reorganisation von Material beteiligen. Die Differenz zwischen Zuschauer und Akteur scheint brüchig zu sein, was nicht nur für das Beispiel *Große Mengen Bach* zutrifft, wenn Zuschauer zu Bauenden werden, sondern gleichermaßen im traditionierten Theaterbau zur Tagesordnung gehört. Der Schauspieler, der die Bühne verlässt und einen Zuschauer anspricht oder der Schauspieler, der *aus der Rolle* fällt oder seinen Text vergisst. Der Schnitt basiert somit nicht allein auf Ein- und Ausgrenzung, auf sichtbaren und materiellen Grenzen.

Was aber ist es dann, das diesen anderen Schnitt ermöglicht, ihn aufrecht erhält und ihn etabliert? Letztlich lassen sich hier zwei Ebenen unterscheiden. Auf der einen Seite steht der Mensch als Handelnder, der aktiv an der Erzeugung des Schnitts beteiligt ist. Das sowohl auf Seiten derer, die Geschehen herstellen, wie Theatermacher, aber auch auf Seiten der Zuschauer. Wir blicken auf eine lange Geschichte theatralen Handelns zurück, die nicht nur Konventionen, Bauten und Anordnungen hervorgebracht hat, sondern auch eine Sensibilität für besonders herausstechende Geschehen und Kompetenzen, mit denen Personen sich gegenüber Geschehen verhalten und positionieren. Auf der anderen Seite basiert der Schnitt aber auch auf einer spezifischen Wahrnehmung, die auf ihre Weise das Verhältnis zwischen Zuschauer und Akteur, zwischen Publikumsraum und Bühne auch ohne Rampe, Portal oder eingrenzende Wände ermöglicht. Auf dieser Wahrnehmung liegt der Fokus dieser Arbeit. Dazu sind Aspekte wie Handlungsentlastung versus Handlung, aber auch Inszenierung zur Erzeugung von Wirklichkeiten und Hervorhebungen zentral. Aber auch Ausstrahlung, Stimmungen oder auch Atmosphären als Gegenstände der Wahrnehmung sowie die eigene Wahrnehmungswirklichkeit und mein Sein bei den Dingen sind hier von Interesse. Gemeint ist das nicht direkt Greifbare und Erfassbare. Gemeint ist auch das aus herkömmlicher Sicht Bedeutungslose und dennoch Anwesende, das

was man spürt und einen affektiv eindringen lässt in ein Geschehen oder auch abstößt und aufstört. Gemeint ist Atmosphäre als erste Wahrnehmungswirklichkeit, als eine Wirklichkeit, die noch vor jeder kognitiven Erfassung und begrifflichen Zuordnung steht, und sich zu einer ästhetischen Erfahrung ausdifferenzieren kann, die auch außerhalb von Kunstwelten in der normalen Lebenswelt vorkommt.

Für diese Ausdifferenzierung ist der Schnitt als Schnitt durch den Raum wirksam. Als anschauliches Beispiel kann das Eintreten in einen Raum genannt werden, in dem sich Leute in einer angespannten Situation befinden. In meinem Eintreten in diesen Raum, spüre ich diese Angespanntheit unmittelbar. Sie führt auch dazu, dass ich selbst von ihr abrücke, mich also in Beziehung zu den anderen setze. Auch das ist auf einfachste Weise mit Schnitt gemeint.

Zu fragen ist, wie sich dieser Schnitt eigentlich begrifflich beschreiben lässt. Ist er doch weder materiell existent, noch lässt er sich eindeutig in einem Raum platzieren. Zu fragen ist auch, ob dieser Schnitt mit dem gängigen Raumbegriff, der von einem Raum als Volumen und Ausdehnung ausgeht, kompatibel ist oder ob er nicht auf einem gänzlich anderen Raumkonzept aufbaut. Um was für einen Raum handelt es sich, wenn eine angespannte Stimmung herrscht. Um was für einen Raum handelt es sich, in dem aus Einzelteilen von Klavieren und Partituren, Handlungen entstehen, in denen Klang und Ordnungen erzeugt werden, bei denen die Gegenwärtigkeit zum tragenden Moment wird? Um Atmosphäre als Raum leiblicher Anwesenheit (vgl. Böhme 2001b: 96).

Atmosphäre und der Schnitt als ästhetische Ausdifferenzierung atmosphärischer Wahrnehmung sind wenig greifbar und vor allem im Kontext zum kulturhistorisch so stark vorgeprägten Theaterbegriff hochgradig instabil. Der Theaterbau setzt dieser Instabilität etwas entgegen, schafft klare Zuordnungen und Positionierungen. Als These wird also die Vermutung verfolgt, dass der Theaterbau Ausdruck einer kulturell und über Jahrhunderte hinweg geformten Anordnung ist, die auch den Zweck verfolgt, den Schnitt durch den Raum zu stabilisieren und ihm eine Dauer zu verleihen. Gleichzeitig hieße das dann aber auch, dass der Theaterbau an sich keine Notwendigkeit für den Schnitt durch den Raum des Theaters darstellt.

Es wird deutlich, die Kunstform Theater scheint auf einen solchen Schnitt aufzubauen. Sie hat ihn über die Jahrhunderte hinweg auf immer neue und kontinuierlich sich verändernde Weise geschaffen. Manch ein Ansatz wie der des Theaterbaus hat dabei nach-

haltige Wirkung erzielt. Seine Materialität und Dauerhaftigkeit trägt zu jener Nachhaltigkeit grundlegend bei. Andere Ansätze hingegen sind über die Jahrhunderte hinweg verschwunden, weil sie keine so festgemauerte Fundierung vorzuweisen hatten. Ein Schicksal, das vor allem Formen von Theater betrifft, die offen sind und sich dabei auf spezifische Inhalte und Kontexte beziehen. Als Beispiel kann das mittelalterliche Theater in Europa aufgeführt werden. Über Jahrhunderte unterbewertet, basiert seine Ordnung und räumliche Ausrichtung auf inhaltliche Kontexte kirchlichen Ursprungs. Im Rahmen der hier geformten und vorgegebenen Konventionen wurde ein Schnitt etabliert, der weitestgehend ohne materielle Ein- und Ausgrenzungen auskam und im öffentlichen Stadtraum vorhanden sein konnte. Das Verhältnis zwischen Zuschauer und Akteur, zwischen Publikumsraum und Bühnenraum wurde so mit Hilfe von Inhalten geschaffen, mit denen der damalige Mensch und die Gesellschaft vertraut waren.

Es zeigt sich, der Begriff vom Schnitt durch den Raum eröffnet verschiedene Fragen, die neben Wahrnehmungs- und Raumkonzepten auch in enger Anlehnung an die Kunstform Theater und auch den Theaterbau diskutiert werden können. Dabei zeigt sich, dass der Schnitt durch den Raum erst in Ablösung von herkömmlichen Raum- und Wahrnehmungskonzepten zu einem Begriff wird, mit dem neue Perspektiven auf ästhetische Erfahrung und Theater möglich werden (vgl. Abschnitt 2), dass er sich im Theaterbau materialisiert (vgl. Abschnitt 3) und dass er auch Teil der normalen Lebenswelt ist und jenseits von Trennung und Abgrenzung, jenseits eines Theaterbaus und der Kunstform Theater vorzufinden ist (vgl. Abschnitt 4). Gleichzeitig haben wir es aber auch mit einer Haltung zu tun, die mit Konventionen, Wahrnehmungskonzepten oder auch Raumvorstellungen zusammenhängt. Jedes Zeitalter hat hier ihre eigenen Konzepte und Vorstellungen. Exemplarisch wird dies im zweiten Teil dieser Arbeit an drei Szenarien vorgestellt: An der Inszenierung zentralperspektivischer Gemälde (vgl. Abschnitt 6), dem Blick Galileo Galileis durch das Fernrohr (vgl. Abschnitt 7) und der Bewegtheit des 19. Jahrhunderts (vgl. Abschnitt 8).