

ULRIKE HAß

VON DER SCHAU-BÜHNE ZUR ARCHITEKTUR
UND ÜBER DAS THEATER HINAUS.
RAUMBILDENDE PROZESSE BEI
SABBATINI, TORELLI, POZZO UND APPIA

Für die Entwicklung des modernen Theaterraums ist das 17. Jahrhundert entscheidend – jenes Jahrhundert, das Frankreich mit Ludwig dem XIV. als Sonnenkönig sein goldenes Zeitalter nennt oder mit Corneille, Molière, Pascal und Racine sein klassisches. Der Versailler Hof setzt Maßstäbe für die europäische Aristokratie, die überall Französisch lernt. 1648 veröffentlicht Descartes seine berühmte Formel für das Subjekt als denkendes Bewusstsein, *res cogitans*, und bestimmt ihm gegenüber den Raum als *res extensa* aller Körper. Descartes identifiziert damit Raum und Körperwelt unter dem Kriterium ihrer materialen Ausdehnung. Zeitgenossen und Nachfolger Descartes' überschlagen sich geradezu in dem Versuch, diese Synthese aufzubrechen, indem sie auf verschiedene Weise zwischen abstrakter räumlicher Ausdehnung und dynamischen, körperweltlichen Zusammenhängen differenzieren. Raumtheorie ist zu diesem Zeitpunkt noch keine naturphilosophische oder mathematische Spezialdisziplin. Raumfragen stehen, theoretisch oder nicht, im Zentrum von Reflexionen und experimentellen Praxen, in denen es um den Ort des Subjekts in einem Universum geht, aus dem sich Gott möglicherweise zurückzieht oder schon zurückgezogen hat. Philosophen, Empiriker, Kosmologen und Künstler greifen in diese Auseinandersetzung ein. Dabei forschen, formulieren und veröffentlichen sie stets in mehreren Bereichen gleichzeitig.

Mit Raumfragen gehen in Sonderheit auch die Szenographen des 17. Jahrhunderts um, die einerseits ausgedehnte Kosmologien zur räumlichen Darstellung bringen und diese andererseits für die Körperwelten eines vielköpfigen Publikums wahrnehmbar machen wollen. Die Problematik von optischer Organisation und Wahrnehmung überlagert das mit ihnen einhergehende oder ihnen zugrunde gelegte Raumdenken, das gleichwohl extrapoliert werden kann. Obwohl Szenographen im 17. Jahrhundert eher von der Einrichtung piktoraler Perspektiven handeln und ihre raumtheoretischen Positionen nicht gesondert dargelegt haben, lässt sich ihre Auseinandersetzung mit den beiden, im Barock auseinandertretenden Polen des Raumdenkens aufzeigen: *Ausdehnung* und *Materie*, die von Descartes in einem Raumkonzept zusammengeführt werden, streiten als metrische Modelle immer stärker mit dynamisierten Raumvorstel-

lungen. Schließlich treten sie als zwei Pole unversöhnlich auseinander.¹ Die Szenographen kombinieren, vermitteln und entscheiden sich in diesem Streit, indem sie ihn zur räumlichen Erscheinung bringen. Ihr Ausdruckssystem unterscheidet sich von dem der bildenden Künstler darin, dass es nicht um räumliche Darstellungen, sondern um Verräumlichung (*spatialisation*) als solche geht. Das heißt, szenographische Raum-Auffassungen, die sich als solche jeweils begrifflich beschreiben lassen, werden nicht einfach in Raumeinrichtungen niedergelegt, sondern in *raumbildende Prozesse* überführt. Szenographien, Theaterarchitekturen und optische Einrichtungen bespielen nicht vorexistente Räume, sondern stellen Erfahrung und Entfaltung von Räumlichkeit prozessual her. Dies gilt unabhängig davon, ob Szenographen von einem konkreten gebauten Raum mit bestimmten, klaren Abmessungen ausgehen oder nicht. Der szenographische Raum ist stets ein anderer als der blanke Baukörper.

Die Avantgarde der Szenographen im 17. Jahrhundert kommt aus Oberitalien, die stürmischen Entwicklungen der ausgehenden Renaissance, die ersten stabilen Theaterbauten, eine avancierte naturphilosophische Theoriebildung und zahllose szenische Experimente im Rücken. Oberitalienische Szenographen sind zwischen Rom und Versailles, zwischen Wien, Dresden und Furtentbach kreuz und quer unterwegs. Studiert wird vor Ort, in Ansehung der Dinge und im Umgang mit ihnen. Gearbeitet wird da, wo ein genügend reicher Hof die flüssigen Mittel dafür aufbringen kann oder will. Es ist das Jahrhundert, in dem die Traktate der Theater-/Maler-/Architekten entstehen, nachgedruckt und relativ zügig in Umlauf gebracht werden. Es ist *nicht mehr* das Jahrhundert einer sich selbstgewiss feiernden Sichtbarkeit wie in Italien im 16. und *noch nicht* das von der Literatur eroberte und durchdrungene 18. Jahrhundert. Das 17. Jahrhundert bildet einen hochreflexiven, experimentellen und experimentierfreudigen Zeitraum, in dem es *zum einen*, anhand von tausenderlei optischen Geräten, um einen Begriff und die Folgen des Falls in die Sichtbarkeit geht, um den „Wahnsinn des Sehens“ (Buci-Glucksmann) in geschlossenen Räumen, *zum anderen* entfaltet sich in den physikalischen Wissenschaften eine zwischen Philosophen und Empirikern in europäischem Maßstab geführte Raumdebatte, die in Breite, Vielfalt und Leidenschaft ihresgleichen sucht.

In dieser Debatte kristallisieren sich nach und nach zwei völlig verschiedene Raumbegriffe heraus. Die *eine Raum-Auffassung* hält an der Voraussetzung einer abstrakten Raumbühne fest und lässt eine relative, veränderliche Räumlichkeit nur für partielle, lebensweltliche Zusammenhänge gelten. Sie ist mit dem Namen Newtons verknüpft und hat als Idee eines unanschaulichen, absoluten Raumkontinuums nicht nur in der Physik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, sondern auch vor allem mentalitätsgeschichtlich einen derartig nachhaltigen Erfolg erzielt, dass noch die Raumreflexionen in den Kulturwissenschaften

¹ Diese Polarisierung wird eindringlich dargestellt von: Karin Leonhard, „Was ist Raum im 17. Jahrhundert?“, in: Horst Bredekamp/Peter Schneider (Hg.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München, 2006, S. 11-34.

ten jüngeren Datums dazu auffordern, die Vorstellung vom *Container-Raum* mit all seinen epistemischen Implikationen zu überwinden. Die *andere Raum-Auffassung* schließt nahezu zeitgleich die Möglichkeit aus, sich den Raum als bergende Kapsel oder bewohnbare Schachtel vorzustellen. Sie ist mit den Namen Leibniz verknüpft, der die Relation mehrerer beweglicher Körper zueinander allein für ausschlaggebend hält. Der relationale Verbund bildet sowohl die Quelle für die Vorstellung räumlicher Einbettung in einem Zusammengesetzten (das unendlich variiert), als auch für die Körperwelt, in der die einzelnen *points de vue* bilden, *Leibgesichtspunkte*, wie sich mit Merleau-Ponty sagen ließe, die miteinander (direkt und indirekt) kommunizieren. Dem einzelnen kommt dabei kein Ort zu, sondern in Bezug auf das Relationsgefüge „Lagerungs-Qualität“, wie Einstein formuliert, was dieser Raumauffassung wohl das (nicht ganz glückliche Kürzel) *Lage-Raum* eingebracht hat. Albert Einstein: „Man kann diese beiden begrifflichen Raum-Auffassungen einander gegenüberstellen als

- a) Raum als ‚Container‘ (Behälter) aller körperlichen Objekte
- b) Lagerungs-Qualität der Körperwelt.“

Erscheint Raum im ersten Fall „als eine gewissermaßen der Körperwelt übergeordnete Realität“, so ist im zweiten Fall „der Raum ohne körperliche Objekte undenkbar“.²

Zwischen-Zwei: Auch wenn Descartes die Identität von Körperwelt und ausgedehntem Universum für möglich hielt, bewegen barocke Raumtheorien stets ein Zwischen-Zwei, das polarisiert erscheinen kann (Newton) oder in unendlicher Vervielfältigung dynamisiert wird (Leibniz). Nicht anders als die große barocke Trias von Descartes zu Newton und Leibniz, variieren auch die barocken Szenographen ihre Entscheidungen stets Zwischen-Zwei und gehen zwischen Raum und Bild, zwischen Körpern, Schwinkeln und Sichtbarkeit mit Fragen von Welträumlichkeit im Interieur um. Im Folgenden möchte ich daher der Trias wesentlicher Positionen des Raumdenkens im 17. Jahrhundert zunächst die nicht minder große Trias der barocken Szenographen zur Seite stellen – von Sabbatini zu Torelli und Pozzo – und wie angekündigt, mit einem Ausblick auf den Zeitgenossen der Einsteinschen Relativitätstheorie, Adolphe Appia, enden.

Innen ohne Außen: Sabbatini mit Descartes

Im 17. Jahrhundert werden die Innen- und Außengestalt der Gebäude unabhängig voneinander. Die Außengestalt ist nicht mehr Ausdruck eines Inneren, das sie umschließt, sondern tritt in Bezug zur städtischen Umgebung. Vor allem die Fassade erreicht eine neuartige Autonomie. Giebel ragen in die Höhe

² Albert Einstein, „Vorwort“, in: Max Jammer, *Das Problem des Raumes – Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt, 1980 [1954], S. XI-XV: XV.

und korrespondieren mit keinem dahinter liegenden Baukörper mehr. Es gibt Scheinportale, durch die niemand hindurchgehen kann und fingierte Fensterfronten, die nur aus Stuck und Malerei bestehen. Umgekehrt gestalten neue architektonische Mittel den Innenraum: Kurven, Säulenstellungen, Aushöhlungen und Durchbrüche negieren die Wand als Abschluss oder Einschluss von Räumen. Die Wand fungiert nicht mehr als Raumgrenze, sondern wird selbst unbestimmt.³ Sie kann durch eine bemalte Kulisse ersetzt werden wie im Theater, vor die man bei Bedarf wieder eine weitere Kulisse schieben kann usw. Innen wird es, genau wie im Theater, unmöglich, die genaue Ausdehnung dieses Raums festzustellen, seine Grenzen zu bestimmen oder gar zu sagen, welches Außen ihm zugehört.

Die jeweilige Autonomie von Innen und Außen korreliert mit der strengen Zweiteilung der Welt im kartesischen Weltbild. Descartes unterscheidet zwischen einer äußeren Welt, die Ausdehnung besitzt und dem Geltungsbereich der Physik zugehört (*res extensa*) und einem Denkinnenraum, der selbst ohne jede Ausdehnung ist und als Sitz der denkenden Substanz bestimmt wird (*res cogitans*). Nach Art einer *camera obscura* empfängt das denkende Ich (*cogito*) Vorstellungen der äußeren Welt.⁴ Unter diesen Vorstellungen finden sich jedoch auch Ideen, die nicht der Beobachtung der äußeren Welt entnommen werden können (wie etwa die „größte Substanz“). An dieser Stelle bahnt Descartes gegenüber der Antike „die entscheidende Umkehrung an: Er holt Gott als die Ursache aller Naturvorgänge hinein in den Denkinnenraum“.⁵ Mit anderen Worten: Gott hat sich nicht in der äußeren Welt wie in einem Buch beschrieben, das man nur geduldig genug entziffern muss, um ihn zu finden, er bildet jetzt die Stütze des denkenden Ich.

Demgegenüber erscheint Descartes die Welt der körperlichen Volumina ausreichend beschrieben, wenn diese in Länge, Breite und Tiefe (Höhe) bestimmt sind. Die absolute Privilegierung des Ortes der Antike, dass körperliche Dinge einen Ort brauchen, um zu erscheinen, entfällt. Die physische

³ Zur Auflösung der Wand als Raumgrenze vgl. Hanspeter Landolt: Die Architektur „verzichtet auf jedes strukturelle Skelett, das den Raumschalen der Renaissance [...] Kompaktheit gegeben hat, verzichtet damit auf eine logische und konsequente Gliederung der Wand. Sie wird zur leichten Spinnwebe, die zu zerstören in unserer Vorstellung ein Windhauch genügt.“ Ders., „Der barocke Raum in der Architektur“, in: Rudolf Stamm (Hg.), *Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge*, Bern, 1956, S. 92-110: 101-103.

⁴ Die Verbindung von Descartes und der barocken Bühne sowie seines *Cogito* mit dem *Video* im zentralperspektivischen Apparat (Brunelleschi) bzw. dem ausgezeichneten Sichtpunkt im barocken Theater sind schon häufiger angemerkt worden. So z. B.: Viktoria Tkaczyk, „*Cumulus ex machina*. Wolkeninszenierungen in Theater und Wissenschaft“, in: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken und Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin, New York, NY, 2006, S. 43-77; Angelika Horn, „Das Experiment mit der Zentralperspektive. Brunelleschi und Descartes“, in: dies./Wilhelm Friedrich Niebel/Herbert Schnädelbach (Hg.), *Descartes im Diskurs der Neuzeit*, Frankfurt/M., 2000, S. 9-32.

⁵ Stephan Günzel, „Physik und Metaphysik des Raumes. Einleitung“, in: Jörg Dünne/ders. (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 19-43: 22.

Welt wird von Descartes als räumliches Kontinuum bestimmt, voller körperlicher Volumina, deren Substanz jeweils gleich bleibt, egal ob sie mit anderen Körpern mehr oder weniger vermischt sind. Die Substanzen greifen ineinander. Egal, ob Luft, Sand oder Gold einen Krug füllen, das von ihnen eingenommene und ausgefüllte Volumen bleibt stets dasselbe. Es ist kein leerer Raum denkbar. Die Welt ist „unbegrenzt ausgedehnt“, ein grenzenloses, ewig unveränderliches „Gefäß“.⁶

Wie Descartes für die Physik, entwickelt der Theaterarchitekt Nicola Sabbatini (um 1574-1654) für die Szenographen ein System strikter Zweiteilungen. Sein Lehrbuch ist das erste große Kompendium für Szenographen im 17. Jahrhundert. Es geht sofort von einem Innenraum aus. Kein Wort zum Äußeren des Gebäudes, seiner Lage, seinem Eingang oder Ähnlichem. Sabbatinis erstes Kriterium ist ein „genügend weiter Raum“ von entsprechender „Ausdehnung“⁷, um eine *scene* darin zu errichten. Diese aber konstruiert Sabbatini ausgehend von einem idealen Sichtpunkt, der im Zuschauersaal liegt. Er übernimmt diese Praxis von seinem Lehrer, dem Mathematiker Guido Ubaldo Del Monte (1545-1607)⁸, der diesen Bezugspunkt im Saal zum ersten Mal in einem Büchlein von 1600 dargestellt und damit die Qualen der Szenographen des 16. Jahrhunderts beendet hat, die diesen Konstruktionspunkt auf die vordere Bühnenkante gelegt hatten und sich in der Folge mit perspektivischen Häuserfluchten abmühten, die schon in der Bühnenmitte den Darstellern nur noch bis zum Knie reichten. Von Del Monte übernimmt Sabbatini also diese Erfindung und macht sie mit seinem Lehrbuch zum Standard. Dabei handelte es sich nicht um einen bestimmten Ort im Saal, sondern um einen Punkt – in Augenhöhe eines erhöht platzierten Betrachters, dem Fluchtpunkt auf dem Abschlussprospekt genau gegenüber. An diesen Punkt wird der Fürst in der Loge später sein Gesicht bringen. Vorweg wird dieser Punkt als *Projektionspunkt* verwendet, von dem aus alle Visierlinien der Einrichtungen der *scene* festgelegt werden. Sabbatini beschreibt Schritt für Schritt die Einrichtung eines szenischen Bildraums, der üblicherweise eine Stadt (also einen Außenraum) zeigt. Die Einrichtung der Szene stützt sich auf die Dimensionen der *Breite* (mit den Richtungen rechts und links) und der *Tiefe* (mit den Richtungen vorne und hinten).

⁶ René Descartes, „Über die Prinzipien der materiellen Dinge“ [aus: *Principia Philosophia* (1644)], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 44-57: 55 u. 54.

⁷ Sabbatini, vgl. „Sabbattini: Analytik des Übergangs“, in: Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens*, München, 2005, S. 322-347: 325. [Die Schreibweise des Namens Sabbatini geht offensichtlich zurück auf Willi Flemming, der die Schriften Sabbatinis erstmals ins Deutsche übertragen und herausgegeben hat (1926). Heute setzt sich indessen die Schreibweise Sabbatini durch, der ich mich hier anschließe.]

⁸ Eine Abbildung dieser Konstruktion der perspektivischen Szene, die vom vorausgesetzten Sichtpunkt [Augpunkt A] ausgeht, findet sich in: Hans-Christian von Herrmann, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München, 2005, S. 53.

Der Bühnenboden dieser Stadt ist jedoch perforiert, voller Schlitze, Löcher und Klappen, weil sich unter ihm die *machine* befinden, genauso wie über ihr im Bühnenhimmel – mit Zugvorrichtungen, die hinter der Bühne oder von der Seite aus bedient werden. So sind plötzliche Verwandlungen möglich: Die Stadt brennt, die Hölle öffnet sich oder aus dem Bühnenhimmel fährt das Paradies herab. Die Bühne der *machine* stützte sich dabei auf die vernachlässigte Dimension der *Höhe* (mit den Richtungen oben und unten). Mit Sabbatini sind wir gänzlich in einer Welt der Volumen. Der szenische Bildraum wird von einem Maschinenraum umfasst und bildet mit ihm, „unbegrenzt ausgedehnt“, ein räumliches Kontinuum.

Die Merkmale dieser *scene* korrelieren auf frappierende Weise mit Descartes' Beschreibung der ausgedehnten äußeren Welt als *res extensa*. Der Projektionspunkt ihr gegenüber weist indessen alle Züge der *res cogitans* auf. Wie der Denkinnenraum ist dieser Punkt selbst ohne Ausdehnung, körperlos und gleichzeitig mit maximaler Einsehbarkeit verknüpft. An diesem Punkt der Selbstgewissheit wird „das, was sich meinem Geist so klar und deutlich zeigt“⁹ empfangen: Das Absolute, metaphysisch und naturwissenschaftlich, kann (*ein*)*gesehen* werden. Vielleicht bietet an dieser Stelle die Theaterlösung Sabbatinis eine mögliche Erklärung für das zugrunde liegende Raumbilden: Dieser Punkt, würde er – wie bei Descartes – als Sitz der denkenden Substanz bestimmt, befindet sich mit den Erscheinungen in *einem* Raum räumlicher Ausdehnung und körperlicher Fülle ohne Abstand. Der Punkt besitzt kein Volumen, er ist überhaupt keine räumliche Kategorie, aber er ist in diesen Raum eingeschlossen.

Unendliche Ferne, unaufhörliche Alleen: Torelli mit Newton

Sabbatini hatte ein dualistisches Konzept hinterlassen. Die Nachfolger haben sich mit diesem Dualismus nicht zufriedengegeben und waren bestrebt, die in *machine* und *scene* geteilte Bühne in einer einheitlichen Konzeption zu erfassen. Vor allem wollten sie das Raumbild aktivieren und den Bühnenraum als Ganzes dynamisieren. Der Name, der hier für eine fast zügellose Steigerung der Tiefenwirkung und eine ebenso hemmungslose Entfesselung von Dynamik steht, ist Giacomo Torelli (1608-1678) aus Fano.

Torelli perfektioniert die automatischen Operationen des Maschinentheaters, indem er die Bewegungsführung der Kulissen durch Schlitze im Bühnenboden in die Unterbühne verlegt und ihre Handhabung optimiert. Für seinen charakteristischen Bühnendekorationstypus führt er unterschiedliche Tradi-

⁹ „[C]e qui se presenteroit si clairement et si distinctement à mon esprit“. René Descartes, *Discours de la méthode*, hg. v. Jean-Robert Armogath/Michel Authier/Vincent Carraud, Paris, 1987 [frz. OA 1637], S. 21; vgl. auch René Descartes, *Abhandlung über die Methode*, dt. v. Kuno Fischer, Stuttgart, 1961, S. 19.

tionslinien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts¹⁰ in einem Schema zusammen, das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Prototyp der Bühnen- und insbesondere Opernausstattung gilt.¹¹ Sein Prototyp sieht gewaltige, streng axial angelegte Tiefenräume vor, die je nach Erfordernis Waldschneisen, Hafenanlagen, Grotten, Prunkstädte, Paläste oder Wolkensäle darstellen können. Torelli, dessen Arbeiten den Ruhm des venezianischen Maschinentheaters begründen, wird 1645 im Auftrag von Ludwig XIV. nach Paris gerufen und inszeniert 16 Jahre lang am Hof von Versailles. 1661 erzwingt ein Konkurrent Torellis Rückkehr nach Italien. Dort entwirft Torelli in den sechziger Jahren seines Jahrhunderts einige seiner radikalsten Dekorationstypen.

Torellis in die Ferne fliehende Alleen, die jede beliebige, illusionäre Wirkung und Tiefe artifiziell erzeugen und fingieren können, sind als Triumph über den Raum gedeutet worden. Möglich werden sie jedoch durch ein System von quasi relativen Räumen: Hinter der Tiefe der Vorderbühne wird die zweite Tiefe einer weiteren Hinterbühne eingerichtet, die sogar noch durch die Einrichtung einer dritten Hinterbühne gesteigert und im Abschlussprospekt mit der Darstellung einer weiteren Tiefe kombiniert werden kann.

Torellis Alleen, gesäumt von regelmäßigen Dekorelementen, scheinen *unaufhörlich*. Als würde es sich bei diesen Alleen um Zeitpfeile handeln, die von den Dekorelementen in regelmäßigen Abständen skandiert oder rhythmisiert werden – wie die neue Zeit selbst, die auf einem Zeitpfeil mechanisch zerlegbar und berechenbar wird. Unaufhörliche Alleen erscheinen losgekoppelt vom körperlichen Schritt, der zu langsam erscheint, um sie zu durchmessen. Daher nehmen diese Alleen unter dem Aspekt ihrer Unaufhörlichkeit den Charakter von Sichtfluchten an. Ein *Blick*, der diese Alleen entlangfährt, wird ortlos. Martin Burckhardt spricht im Zusammenhang mit den Alleen der Versailler Parkanlagen vom „automobilisierten Blick“.¹² Es wird eine Dynamik erfahrbar, die sich von eigenen körperlichen Rhythmen gelöst hat und das Gefühl erzeugt, den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Torellis Fluchten erscheinen aber auch *unendlich*. Sie wollen die unendliche Ferne zeigen und diese *Darstellung der Entfernung* nicht in der Nähe, sondern in der Ferne selbst zur Erscheinung bringen. Ihr entspricht ein registrierendes, vielleicht lesendes Auge, wie es möglicherweise Schiffsreisende gegen

¹⁰ Bjurström nennt die *Scenas atirica* (Vitruv, Serlio, Ménesier), mittelalterliche Himmel- und Höllendarstellungen, die Intermedientradition (Buontalenti, Parigi, Guitti), die Opernbühne. Vgl. Per Bjurström, *Gioacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, 1962, S. 198-211.

¹¹ Das Schema des Prototyps tradiert zehn Dekorationen: Vier verschiedene Landschaften – Garten, Wald, Wüste, Landschaft – ein Intérieur (gleich wo), eine ländliche Architektur mit Hafen und vier Architekturdekorationen – Palast, Salon, Tempel, reiches Gefängnis (Quelle: *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences*, 1772). Vgl. Bjurström (1962), *Torelli and Baroque Stage Design*, S. 211.

¹² Martin Burckhardt, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt/M., New York, NY, 1994, S. 192. Vgl. dort auch den Gedanken der Verzeitlichung der barocken Allee.

den Horizont richten. Den Boden unter den Füßen verlieren oder lesen, registrieren: Zwei völlig verschiedene Wahrnehmungsmodi werden aktiviert, die einander ablösen. Unaufhörlich oder unendlich? In diesem doppelten, wechselnden Modus entsteht das Gefühl, als teilte sich die Welt.

In Torellis Entwürfen der letzten Jahre mehren sich die zweistöckigen Perspektiven.¹³ Eine große Himmelsdekoration, die sich in die Tiefe der Bühne öffnet, zeigt anstelle des axialen (leeren) Zentrums zwei ovale Wolkenkreise übereinander, in jedem einen Tempel.¹⁴ Diese doppelten Wolkenkreise können sich in anderen Dekorationen ihrerseits wieder verdoppeln. Torellis Spiel mit den *Verdoppelungen in Tiefe und Höhe* führen in ihrem Resultat zu einer immensen Verschärfung der *Relativität des Raumes*. Der Himmel ist nur einer unter mehreren. Im Umkehrschluss ist auch der vermeintlich reale Raum nur als relativer zu denken, dessen Einheit nicht mehr durch ein geometrales Raumschema gewährleistet werden kann. Kein Fluchtpunkt bietet hier mehr einen Halt.

An dieser Stelle sei auf Isaac Newtons Theorie des absoluten und relativen Raums hingewiesen, die mir auf das Engste mit den hier aufgeworfenen Fragen verknüpft zu sein scheint. Newton wendet sich gegen die cartesianische Zweiteilung der Welt, die aus einer Identifizierung von räumlichen Volumina und stofflicher Substanz resultierte. Newton macht theologische Gründe geltend, um einen absoluten Raum zu behaupten. Dieser absolute Raum sei gleichsam als „Sensorium Gottes“¹⁵ zu begreifen, durch das er überall unabänderlich währt, stets gegenwärtig, ewig. Gott ist dieser wie Raum und seine selbst unbewegliche Dauer.¹⁶ Dieser gedachte, absolute Raum ist der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich, jedoch für Newtons Beschreibung objektiver Bewegung unerlässlich (die er mit seinem revolutionären Inertialsystem beschreibt). Der absolute Raum zeichnet sich durch absolute Bewegung aus, die dynamisch gedacht wird: verursacht durch die Wirkung von Kräften, die Körper mittels der Gravitationskraft aufeinander ausüben können (*actio in distans*). Voraussetzung für diese Bewegung durch Anziehung ist die Annahme eines *leeren Raums*, der von Descartes rigoros verworfen worden war. Auf diesen absoluten, von Gravitationskräften und ihrer Wirkung auf Massen durchquerten Raum geht bis heute die uns so geläufige Vorstellung vom Raum als einem Behälter zurück – ein Behälter, der unveränderlich bleibt, unabhängig davon, ob oder wie viele Dinge sich in ihm befinden, eben wie eine stabile

¹³ Bjurström (1962), *Torelli and the Baroque Stage*, S. 255.

¹⁴ Abbildung in: ebd., S. 257.

¹⁵ So der Streitpunkt in § 3 des Briefwechsels zwischen Gottfried Wilhelm Leibniz und Samuel Clarke als Vertreter der Positionen Isaac Newtons 1715/1716, in: Dünne/Günzel (2006), *Raumtheorie*, S. 58-73: 58-60.

¹⁶ Newtons Theologie kommt nicht aus der abendländisch-christlichen Traditionslinie, sondern aus der jüdisch-kabbalistischen Tradition (Newton studierte in Cambridge u. a. bei dem Neuplatoniker Henry More) und ihren unterschiedlichen Modellen für das Mirko-/Makrokosmos-Denken. Vgl. auch: Günzel (2006), *Physik und Metaphysik des Raumes*, S. 25.

Kiste. Für Newton besaß dieser absolute Raum, neben seinen theologischen Implikationen, heuristische Funktion. Als absoluter Bezugsraum ermöglichte er alle endlichen, relativen, lokalen Raumordnungen im Plural: Ein universeller Container für alle relativen Räume, einem Ozean vergleichbar, auf dem das einzelne Schiff den relativen, begrenzten Raum darstellt.

Mir scheint nun, dass die Schauplätze, die sich in Torellis seriellen Räumen konkretisieren, sich zur Bühne genauso verhalten wie Newtons relative Räume zum absoluten Raum. Denn die Newton'schen Räume greifen in ähnlicher Weise ineinander, in der Torelli seine Dekorationen in den Bühnenraum schickt. Bei Torelli handelt es sich immer um dieselben Achsen, die zentral, symmetrisch in die Tiefe fluchten, nur das Dekor der Kulissen wechselt und gibt die unterschiedlichen, relativen Räume an: Waldschneise, Grotte, Hafen, Park etc. Während der relative Raum einen bestimmten Ort darstellt und endlich währt (je nach Erfordernis der Inszenierung), verhält sich die leere Bühne dazu wie der absolute Raum Newtons als ein gedachter Raum aller möglichen Standpunkte oder Perspektiven. Die szenographische Praxis Torellis behandelt oder begreift den Bühnenraum tatsächlich wie einen universellen Container für alle möglichen relativen Räume, der als solcher, stets gegenwärtig, der sinnlichen Anschauung entzogen bleibt.

Torellis leerer Bühnenraum ist nicht leer, möchte man in Anbetracht der grundständigen Einrichtungen der Bühne einwenden. Hier trifft eine Replik von Clarke auf Leibniz ins Schwarze, die Newtons Position mit folgenden Worten darstellt:

Denn unter einem leeren Raum verstehen wir durchaus keinen Raum, der von allem frei ist, sondern nur einen Raum, der von Körpern frei ist. In jedem leeren Raum ist selbstverständlich Gott gegenwärtig und möglicherweise sind auch noch viele andere Substanzen vorhanden, die keine Materie sind, da sie weder fühlbar noch Ziel eines unserer Sinne sind.¹⁷

Als „Substanzen, die nicht Ziel unserer Sinne sind“, können jedoch im leeren Bühnenraum Torellis exakt die Aufnahmevorrichtungen für die Dekorationen sowie die Maschinen zu ihrer Verwandlung gelten. Gehören sämtliche durch sie bewirkten Bewegungen des Dekors dem relativen Raum an, so sind diese Aufnahmevorrichtungen und Maschinen hinsichtlich ihrer kinetischen Möglichkeiten jedoch keinesfalls durch den relativen Raum (einer Aufführung) begrenzt, sondern tendenziell unendlich. So jedenfalls reflektieren Torellis unaufhörliche Fluchten die barocke Bühne und ihre operativen Eigenschaften selbst.

¹⁷ Briefwechsel zwischen Leibniz und Clarke, in: Dünne/Günzel (2006), *Raumtheorie*, S. 58-73: 64.

Topologie: Andrea Pozzo mit Leibniz

Das theoretische Hauptwerk von Andrea Pozzo (1642-1709) erscheint in zwei Bänden 1693 und 1700 in Rom. Wenig später die deutsche Erstausgabe *Der Mahler und Baumeister Perspective Erster und Zweiter Theil* in Augsburg.¹⁸ Zahlreiche weitere Auflagen machen es im 18. Jahrhundert rasch zu einem Standardwerk der Perspektivkunst. In diesem Werk gibt Pozzo den Plan seiner Bühne in schematischen Grundrissen und Längsschnitten wieder.¹⁹ Seine Pläne sind mathematisch exakte technische Zeichnungen, die keinen Gebäudegrundriss wiedergeben, sondern ein visuelles Schema, das sich in jeden beliebigen Raum eintragen lässt.

Diese Möglichkeit beruht auf einer ganz erstaunlichen Besonderheit. Pozzo situiert den idealen Sichtpunkt F nicht mehr *im* Zuschauerraum, sondern in der rückwärtigen Gebäudewand des Saales. Damit erlangt das perspektivische Schema bei Pozzo vollständige Autonomie, die jedoch auf einem seltsamen Paradox beruht. In Punkt F wird ein Zuschauer vorgesehen, der diese Stelle unmöglich einnehmen kann. Die vollständige optische Erschließung des Raums ist mithin abhängig von der Funktion eines *unmöglichen Zuschauers*, denn niemand kann in einer Gebäuderückwand sitzen.

Des Weiteren definiert Pozzo die Szene nicht als Raum, Volumen oder Dynamik, sondern als Bild, das auf der Grundlinie A spielt und in *Distanz, Höhe* und *Breite* dem Zuschauer *gegenüber* definiert ist. Wie eine Tafel, *tabula* heißt es bei Pozzo. Die Szene wird also als Zone der Bildherstellung und Bildwirkung bestimmt, die sich auf einen piktoralen Schnitt durch eine optische Architektur stützt. Sucht man nach einem Bildtypus, mit dem sich diese *tabula* vergleichen lässt, so wäre dies am ehesten das Fotonegativ als ein Bildträger, der ‚von hinten‘ belichtet und ‚von vorne‘ gelesen werden kann und der sich durch seine Durchsichtigkeit auszeichnet. Es handelt sich um eine optische Fläche, entlang derer die räumliche Beziehung zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne zerschnitten ist, und das was sie verbindet, ist dieser Schnitt.

Für die Erfassung des gesamten Raums im Schema der bildhaften, piktoralen Perspektive, ist es wesentlich, dass Pozzo, erstmals unter allen Bühnenarchitekten und Szenographen im 17. Jahrhundert, kein wirkliches Gebäude mehr zugrunde legt und von keinem Fürsten und keiner realen höfischen Versammlung mehr ausgeht. Pozzos Schema ohne räumliche oder gesellschaft-

¹⁸ Andrea Pozzo, *Der Mahler und Baumeister Perspective Erster und Zweiter Theil. Erster Theil* von Johann Boxbarth Kupferstechern in Augsburg. Dasselbst verlegt Jeremias Wolff Kunsthändler, 1708. *Zweiter Theil* von Georg Conrad Bodeneer Kupferstechern in Augsburg. Verlegt allda Jeremias Wolff Kunsthändler, 1711. Sowie Andrea Pozzo, *Rules and Examples of Perspective Proper for Painters and Architects* by ANDREA POZZO, London, 1707, reprint: New York City, NY, 1971. Die Bezeichnung der Figuren ist in den genannten Ausgaben identisch. Pozzo wird im Folgenden unter Angabe von Band/Figur zitiert.

¹⁹ Die schematischen Grundrisse und Längsschnitte der Bühne sind niedergelegt in Bd. I, Fig. 72 und in Bd. II, Fig. 24.

liche Bezugsgröße gleicht einem weißen *Plan*²⁰, der sich überall eintragen lässt. Mit dem Plan als erster Bezugsgröße ist ein Definitionswechsel des Publikums verknüpft. Aus dem Publikum werden Zuschauer, die selbst in einer piktoralen, also bildhaften, fiktiven Ordnung Platz nehmen, reduziert auf das Schauen. Keine Politik mehr, keine erotischen Vergnügungen am Rande. Der Rahmen des Theaters ist der Rahmen des Bildes, das sich zu sehen gibt.

Der Kunsthistoriker Felix Burda-Stengel beschreibt Pozzos Spiel mit den Rahmen am Beispiel der Kirche Sant'Ignazio:

Der Rahmen ist die Grenze, die den Raum des Bildes vom Raum des Betrachters trennt, die den Kunstraum vom Realraum scheidet. Doch genau diese Grenze, an welcher der reale Raum der Architektur aufhört und der Raum der Malerei anfängt, hat Pozzo in Sant'Ignazio durch das Weglassen des Rahmens ignoriert bzw. dort wo sie trotzdem deutlich sichtbar wurde (Stichkappenzone) verwischt. Sein Ziel war es nämlich, die Trennung von Real- und Kunstraum aufzuheben und die Illusion eines Raumkontinuums zu schaffen.²¹

Ein Raumkontinuum, das im Fall dieser Kirche den Fußboden des Betrachters, die Säulenstellungen des Gewölbes, die lichthafte Öffnungen des Kirchenraums, die Öffnung der Kirchendecke in den Himmel und die dazwischen schwebenden Toten und Engel *in einem Raum* behauptet. In diesem virtuellen, unvorstellbaren Raum vollzieht sich nun das „Wunder der Raumverwandlung, die dem Betrachter die Vision vor Augen hält, in einer sich dem Himmel öffnenden Kirchenarchitektur dem Herabsinken des Himmels samt der Heiligen in den Kirchenraum beizuwohnen.“²²

Die fast nahtlose Überlagerung von Realraum und fiktivem Raum erlaubt die Darstellung des Undarstellbaren. Vor allem das von Pozzo zur Meisterschaft getriebene Spiel mit den anamorphotisch verschobenen Koordinaten in Bezug auf den Betrachterstandpunkt, fiktionalisiert den Raum. Es lässt den Raum fast beliebig gedehnt, gewölbt, gestreckt oder zusammengezogen erscheinen. Diese Metamorphosen des Raums haben noch eine weitere Konsequenz: Sie mobilisieren den Betrachter. Der Betrachter kann richtige, falsche, annähernde oder verwirrende Standpunkte einnehmen. Er wird beweglich. Pozzos Kunst verschiebt den Betrachter. Es ist möglich, den Illusionsapparat von der Seite oder von außen zu betrachten und dadurch gleichsam „auszuschalten“, während durch die Einnahme des richtigen Standpunktes der Illusionsapparat wieder „eingeschaltet“ wird.²³ Man könnte jedoch auch zur Refle-

²⁰ Zum Bedeutungswandel, den das Wort *Plan* von einem räumlichen Begriff (der Grundriss ‚Plan‘, *planter*, *planer*, *planer sur*, plantieren, planieren) zu einem zeitlichen Projekt (das Zeitwort ‚Plan‘, planen) zu Anfang des 18. Jahrhunderts durchläuft, vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarb. v. einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft unter der Leitung v. Wolfgang Pfeifer, Berlin, 1989.

²¹ Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, mit einem Vorwort v. Hans Belting, Berlin, 2001, S. 107.

²² Ebd., S. 106.

²³ Burda-Stengel spricht hier von einer „Dekonstruktion der Perspektive“, ebd., S. 105.

xion des Raums übergehen und hier die Alternative eines topologischen Verständnisses von Räumlichkeit geltend machen, wie es Pozzos Zeitgenosse Leibniz in seiner Auseinandersetzung mit der Substanzraum-Vorstellung getan hat.

Gottfried Wilhelm Leibniz bezweifelte die Notwendigkeit, für eine Raumbeschreibung vom Kräftespiel der Materie ausgehen zu müssen (wie dies Newton vertrat); vielmehr reiche die Bestimmung der Relationen von Körpern oder Beziehungspunkten aus. Leibniz begründete seinen Ansatz mit einem Argument gegen den Anthropomorphismus der zeitgenössischen Physik: Wenn man den körperlichen Vergleichsmaßstab verlässt (das Thema der unaufhörlichen, unendlichen Alleen Torellis) sind dessen Grundbegriffe (wie „Bewegung“) „letztlich bedeutungslos und deshalb aus mathematischer Sicht unbrauchbar.“²⁴ Leibniz wendet sich gegen das Prinzip eines festen Vergleichsmaßstabs und damit gegen die Annahme einer geometrischen Eigenschaft des Raums. Er entwendet der Geometrie gleichsam die „metrie“. Topologie bestimmt Raum als die Relation von Körpern oder Beziehungspunkten. In Bezug auf ihre Lagebeziehungen ist deren physikalische Beschaffenheit oder Materialität ohne Bedeutung. Topologie verabschiedet die Containerraum-Vorstellung Newtons zugunsten eines elastischen, relationalen Universums, in dem Beziehungen unablässig Raum hervorbringen, Raum zeitigen.

Inwiefern lässt sich jedoch die Figur eines mobilisierten Betrachters auf den Theaterraum übertragen, in dem doch alle Betrachter auf den ihnen zugewiesenen Plätzen sitzen und, je mehr sie zu Zuschauern werden, in möglichst regungsloser Passivität verharren?

Um den Status der Zuschauer in Pozzos Theaterraum zu verstehen, ist es sinnvoll, sich noch einmal die Wirkung der berühmten Scheinkuppeln Pozzos vor Augen zu halten.²⁵ Diese entfalten ihr optimale illusionistische Wirkung nur von einem einzigen Punkt aus, der, wie im Fall der römischen Kirche Sant' Ignazio oder der Jesuitenkirche in Wien, durch eine Marmorplatte markiert ist. Der ideale Punkt, an dem sich das „Wunder“ der Raumverwandlung ereignet, wird symbolisch überhöht. An diesem Punkt steht der Betrachter unter einer Christusfigur oder auf der Schwelle zum Kircheninnenraum, was im übertragenen Sinn bedeutet, dass der Betrachter sich unter Christus oder unter die Obhut der Kirche stellen muss, um „richtig“ zu sehen und den Verwandlungseffekt in seiner Vollkommenheit zu erleben.

Pozzos Theaterraum geht von der Negation eines idealen Sichtpunktes aus. Die Achse ist hier nicht mehr vertikal, wie im Fall der Kuppel, sondern horizontal ausgerichtet und verläuft von einem idealen Sichtpunkt, der hinter dem Rücken der Zuschauer in der abschließenden Gebäuderückwand situiert wird,

²⁴ Stephan Günzel, „Raum – Topographie – Topologie“, in: ders. (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007, S. 13-31: 22.

²⁵ Vgl. Sebastian Kirsch, *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacan'sche Psychoanalyse und das ‚Unote‘ in der Kultur*, Berlin, 2013, S. 315-341.

durch den Zuschauer- und Bühnenraum bis zum hintersten Abschluss der Bühne. Der in die Gebäuderückwand verlegte, ideale Sichtpunkt hat zur Konsequenz, dass in Pozzos Theater jeder Zuschauer, ähnlich den im Kirchenraum frei beweglichen Betrachtern, nur über eine anamorphotische Teilansicht verfügt. Jeder mögliche Zuschauer verfügt nur über einen Gesichtspunkt (*point de vue*). Auch wenn es sich um ein und dieselbe Bühnensicht handelt, von verschiedenen Seiten betrachtet, wird sie immer wieder anders und gleichsam perspektivisch vervielfältigt erscheinen.²⁶ Pozzos optische Erschließung des Theaterraums ermöglicht, dass die Teilansichten sich nicht schroff brechen, sondern sich über die vorhandenen Zuschauerplätze hinweg, gleichsam wohltemperiert, ausbreiten. Die in diesem Theaterraum anerkannte Multiperspektivität entfaltet sich somit auf der Grundlage einer größtmöglichen Ordnung. Diese Ordnung kennt keinen einzelnen herausragenden Fixpunkt (sie hat ihn ausgeschlossen), sondern anerkennt in der relationalen Verwebung der je begrenzten, voneinander verschiedenen Gesichtspunkte das Ganze einer Ordnung, die als solche jedem Einzelnen unzugänglich bleibt. Erst in der Verbindung mit diesem Unzugänglichen entfaltet sich der barocke Perspektivismus, von dem Deleuze sagt, dass er „keine Variation der Wahrheit je nach Subjekt [ist], sondern die Bedingung, unter der dem Subjekt die Wahrheit einer Variation erscheint“.²⁷

Von der Schau-Bühne zur Relation beweglicher Körper

In der Entwicklung von Theaterräumen im 17. Jahrhundert zeichnen sich nicht nur neuartige „Inszenierungen des Sehens“²⁸ ab, die mit einer Logik der *Bühne als Bild* verknüpft sind und möglicherweise im weitesten Sinne zu einer Vorgeschichte des Kinos gezählt werden können, sondern auch ein Hadern mit den ungelösten Problemen eines Verhältnisses von Körperwelt und räumlicher Ausdehnung. Visibilität und Räumlichkeit überlagern einander. Sie treten zunächst, bei Descartes, nahezu verschmolzen miteinander auf. Im Verlauf der weiteren Entwicklung lassen sie jedoch immer deutlicher einen Abstand erkennbar werden, der zwischen Bildräumen der Bühne, den zugrunde liegenden mathematischen Raumentwürfen und der Vielzahl beweglicher Körper mit ihrer Vielzahl beweglicher Perspektiven immer stärker aufklafft. Schließlich tritt bei Pozzo im ausgehenden 17. Jahrhundert dieses Spannungsverhältnis in

²⁶ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, Frz./Dt., hg. v. Hartmut Hecht, Stuttgart, 1998, Lehrsatz 57. Zur „größtmöglichen Ordnung“ und Relationalität vgl. auch Lehrsatz 58, 60 u. 61.

²⁷ Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M., 2005, S. 37.

²⁸ Kati Röttger/Alexander Jakob (Hg.), *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld, 2009, vgl. darin u. a. die Beiträge von Meike Wagner, Wolf-Dieter Ernst und Günther Heeg; ebenso die Akzentuierung der *Bühne als Bild* in meiner Pozzo-Darstellung in: „Pozzo: Architektur des Sehens“, in: Haß (2005), *Drama des Sehens*, S. 366-378.

ein gleichzeitiges Einerseits und Andererseits auseinander. Einerseits wird dem cartesianischen „*video*“²⁹ zur größten Kunstentfaltung verholfen, andererseits wird die Vielzahl relativer Perspektiven als ein in sich selbst ungleichzeitiges, räumliches Geflecht begriffen. Dieses selbst unanschauliche Geflecht zeitigt Raum, der sich jedoch nicht selbst räumlich-horizontal konkretisiert, sondern in der Vertikale des Erlebens spielt.

Suchen wir nach einem Begriff der Bühne im engeren Sinn, so lässt sich einzig die Bühne Sabbatinis mit Descartes im wortwörtlichen Sinn als eine *Schau-Bühne* bezeichnen. Descartes' Außenwelt, die von ausgedehnten Körpern aller Art – ohne die Möglichkeit eines Vakuums – in unterschiedlicher und wechselnder Dichte ausgefüllt wurde, war körperlich erfahrbare. Im Unterschied zur Descartes' Theorie der visuellen Erfahrung, die auf einer Trennung von Außenwelt und einer inneren, ‚blinden‘, bloß denkenden Verarbeitung von Sinnesdaten beharrte, sollte in der Raumfrage für Descartes ein universales Verhalten von Körpern unmittelbar einsehbar sein und wahrgenommen werden können.

In dieser Modellierung schwingt der Fetisch der „Einsehbarkeit“ im doppelten Wortsinne mit. Die Außenwelt strömt, wie das Sabbatinis *Pratica Di Fabricar Scene e Machine Ne'Teatri* [1637/38] zeigen, aus dem Bildraum der Bühne dem *vorausgesetzten Betrachter* entgegen. In seinem Auge bündeln sich die Perspektiven der Bildbühne, auf sein Auge hin sind sie berechnet, der Fluchtpunkt liegt ihm gegenüber. Das geometrale Schema wird in *einer* Welt angewendet, die zweigeteilt ist. In ihr stehen sich räumliche Spektakel und ein *Cogito (video)* gegenüber: Der Spektakelraum als substanzielles Kontinuum und das *Cogito* an einem unräumlichen Sichtpunkt. Die *Außenwelt ist eine Bühne*, auf der sich die Körper ereignen, d. h. bewegen, indem sie aus einem Ort in einen anderen übergehen und ihre relativen Eigenschaften wechseln. Dies geschieht unablässig, ohne Lücke, Mangel oder Hinterhalt. Weil Körper ihre Volumina nicht loswerden können und ein leerer Raum undenkbar ist, sind sie ihrer Wahrnehmbarkeit absolut ausgesetzt. Zugleich besagt dieses Modell jedoch auch, dass das *Cogito* am ausgezeichneten Sichtpunkt sich nur in der Hülle der Vor-Stellung und nicht als etwas Zugrundeliegendes hat.³⁰ Dazwischen entfaltet sich das universale Spiel mit Hilfe jener *machine*, die vor keiner noch so entlegenen Darstellung zurückschreckt – nur denkbar muss sie

²⁹ Eine eindringliche Darlegung der engen Verbindung zwischen *Video* (Brunelleschi) und *Cogito* (Descartes) als Konsequenz eines Projektionsapparats auf der Basis einer ontologischen Entscheidung (die Welt als sichtbare zu definieren), findet sich bei: Jean-Louis Déotte, *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparats*, aus dem Frz. v. Heinz Jatho, Zürich, Berlin, 2006, vgl. bes. S. 21-23 u. S. 39-74.

³⁰ Vgl. Jean-Luc Nancy, „Lavartus pro Deo“, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt/M., 1990, S. 468-501.

sein.³¹ Was geschaut wird, gleicht insofern einer Selbst-Sicht, und die Bühne ist ein Trompe-l'Œil ohne Alternative.

Torellis Bühne ist viel abstrakter und spekulativer im Wortsinne. Sabbatini versucht zusammenzufassen und die Wissenschaft der Perspektive für die Bühne praktikabel zu machen. Torelli versucht in allem über die herkömmliche empirische oder praktische Erfahrung hinauszugehen, indem er sich auf jene operativen Einrichtungen der Bühne stützt, die als solche nicht das Ziel der sinnlichen Erfahrung sind. Ziehen wir noch einmal das Standardbeispiel vom relativen Raum eines Schiffes im absoluten Bezugsraum des Ozean heran: Torelli nimmt die *machine* als einen solchen Bezugsraum aller möglichen Perspektiven und ihrer Dekorationen an. Er entdeckt die Glätte, das Potenzielle, das Unaufhaltsame in der Wirkung von Kräften aufeinander, kurz: das Kinematische der Maschinen als einen gleichsam ozeanischen Container für alle nur denkbaren relativen Räume. Diese werden auf der Grundlage von Abmessungen, Punkten, Dimensionen, Kerbungen aller Art wie den zwei mal vier Schrägkulissen, den Fluchtlinien, ihren Schnittpunkten usw. auf der Bühne als arithmetischem Boden eingerichtet. Das Artifizielle der Bühnen Torellis beruht auf der Anerkennung der jeweiligen Eigenart dieser beiden Räume sowie in der Erkenntnis, dass sie nur als und wegen ihrer wechselseitig ineinandergreifenden Ordnungen vorkommen. Aus der maschinellen Perspektive ist der relative Raum eine (geo-)metrische Teileinheit, die unendlich variabel bestückt werden kann. Aus der Perspektive des relativen Raums ist der maschinelle Container pure Kinematik und Dynamik, ohne eine feststellbare Ursache der Kraft.

Torellis Bühnen reflektieren die raumbildende Dynamik dieser doppelräumlichen Anlage. Körperweltliche Relationen sind nur innerhalb dieser Anlage denkbar, die einerseits alle physikalischen Körper entortet und sie andererseits metrisch einbezieht. Die Bühnendynamik zeitigt ihre Wirkungen in einem, von der *machine* wie von einem Container umschlossenen Raum. Torelli, der anders als Sabbatini oder Pozzo kein Kompendium seiner Bühnenkunst und kein Architekturbuch hinterlassen hat, weist in seinen Dekorationstypen die Produktivität eines radikalen, räumlichen Subordinationskonzepts aus.

Demgegenüber setzt Pozzos Bühne wieder mit der Frage nach Sichtpunkten und Zuschauern ein, die er – anders als Sabbatini – im Plural voraussetzt. Aus dieser Drehung ergibt sich, dass für Pozzo der Theaterraum kein geometrales Gebilde oder Behältnis ist, sondern eine optisch erschlossene *chose idéale* (Leibniz). Der Raum beherbergt nicht mehr, sondern setzt sich aus einer Vielzahl von beweglichen Körpern und möglichen Orten bzw. Gesichtspunkten (*points de vue*) zusammen, wobei die Ausdehnung auf die Relation *zwischen* ihnen zurückgeführt wird. Die raumbildenden Prozesse werden in diesem rein relationalen Lageraum der Imaginationskraft überantwortet, die für sich ge-

³¹ Für Sabbatini zählen dazu: plötzliche Bewölkungen des Himmels, in Feuer aufgehende Städte oder Wälder, Hölle, himmlische Fahrzeuge, Erscheinung der Zwölfgötter, das Paradies etc.

nommen keinen Fixpunkt kennt. Pozzos Bühne arbeitet am Ort der Imagination. Sie ist, so ließe sich hier Leibniz paraphrasieren, „kurzum das, was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.“³²

Über Pozzos relationalen Raum und seine Bühne am Ort der Imagination geht das 18. Jahrhundert als *die* Epoche der Literatur und der Literalisierung des Theaters nicht hinaus, obwohl es natürlich Variationen und Verfeinerungen gibt, die vor allem im Bereich der malerischen und lichtgestalterischen Perfektionierungen liegen. Der nächste Schritt ist die Implementierung des Schauspielers auf den optisch erschlossenen Bühnen. Mit ihr setzt eine lange Periode des Haderns ein, das zwischen der physischen Realität des Schauspielers und einem fiktiven, imaginären Bühnenraumkonstrukt spielt.

Im 19. Jahrhundert vollzieht sich langsam ein Umschwung, der auf eigenartige Weise mit Veränderungen in der Auffassung vom Physisch-Realen in den Raumtheorien von Physikern korreliert. Einstein nennt die Erforschung des wellenförmigen Charakters des Lichts durch Thomas Young und Augustin Jean Fresnel und deren Annahme eines allgegenwärtigen Äthers als Trägermedium von Lichtwellen sowie die Entdeckung elektrischer und magnetischer Felder und die Entwicklung der Feldtheorie durch Michael Faraday und James Clerk Maxwell.³³ Naturwissenschaftliche Raumtheorie ist auch im 19. Jahrhundert nicht nur eine Angelegenheit der Physik. Vor allem ihre *Modelle* erhalten die Aufmerksamkeit in allen gesellschaftlichen und künstlerischen Bereichen, die soziologisch, politisch, kosmologisch oder ästhetisch mit Raumfragen umgehen. Zu den Modellen der Anschauung, des relationalen Raums und der Topologie gesellen sich im 19. Jahrhundert die Modelle der Wellenform und des Äthers (von zweifelhaften mechanischen Eigenschaften) sowie die des Feldes.

In den Weiterentwicklungen des Theaters im 19. Jahrhundert wird die Entdeckung des Musikalischen bedeutsam. Das Musikalische wird im gereimten Vers eingesetzt (Klassik), es wird als vergessene Komplementärform des Wortdramas entdeckt (Wagner) oder als Ursprung des Theaters „aus dem Geist der Musik“ (Nietzsche) behauptet. Das Musikalische hat, vom Modell her betrachtet, Ähnlichkeit mit einem von Lichtwellen durchsetzten Raum. Ähnlich wie das Licht stützt sich auch die Akustik auf eine gespenstische Allgegenwart von Wellen und ist selbst untastbar. Andererseits weisen akustische Wellen zahlreiche Interferenz- und Verstärkungsphänomene auf und bilden einen relationalen Raum mit den hörenden Körpern. Die Annahme eines Feldes liegt hier sehr nahe.

An dieser Stelle ist auf Appia einzugehen, der mit der Containerraum-Vorstellung denkbar konsequent aufräumt und an ihrer Stelle ein relatives, von der

³² Leibniz in seinem fünften und letzten Brief an Samuel Clarke [1716]: „*Raum* ist kurzum das, was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.“ Zit. n. Dünne/Günzel (2006), *Raumtheorie*, S. 69.

³³ Albert Einstein, „Raum, Äther und Feld in der Physik“ [1930], in: Dünne/Günzel (2006), *Raumtheorie*, S. 94-101: 96 f.

Raumzeit eines Ereignisses abhängiges Raumverständnis entwickelt. Indem Appia sein Inszenierungsverständnis immer kompromissloser auf den Schauspielers als alleinigen Träger der Inszenierung stützt, dringt er zu einer eigenartigen, nicht-anthropozentrischen Ökologie der Bühne vor, in der Dinge, Licht und Farben zu den entscheidenden Mitspielern rhythmischer Räume werden.

Appia: Rhythmische Räume

Der Genfer Adolphe Appia (1862-1928), der in Zürich, Leipzig und Dresden Musik studiert hat, bewundert Wagner als Theoretiker des Wort-Ton-Dramas und als musikdramatischen Komponisten und ist zugleich extrem enttäuscht von Wagners szenischen Realisierungen in Bayreuth. Appia ist der Auffassung, dass die *mise en scène* bereits in der Partitur enthalten ist. Indem Wagner als Regisseur den visuellen Raum der Bühne einer besonderen Inszenierung unterziehe, habe er die Konsequenzen seiner eigenen musikdramatischen Revolution nicht begriffen. Um die grundlegenden Beziehungen zwischen Musik und Bühne zu studieren, widmet sich Appia intensiv dem Wort-Ton-Drama Wagners. Er analysiert die Partituren, die Libretti, ihre Dramaturgien und konkretisiert seine Ergebnisse in Bildentwürfen für einzelne Szenen. Dabei sucht Appia einen Weg der unbedingten dekorativen Zurücknahme, der Einfachheit, der Abstraktion und der dramaturgischen Konzentration auf wenige, tragende Elemente. Da ihm jeder Versuch einer praktischen Realisierung in dieser Zeit verwehrt wird, legt er seine Forschungsergebnisse notwendigerweise theoretisch und in zahlreichen Zeichnungen nieder. Seine Konzeption für „die Übertragung der Musik aus der bloßen Zeitlichkeit in die sichtbare Räumlichkeit“³⁴ fasst er 1899 in seiner Schrift *La musique et la mise en scène* zusammen, die noch im selben Jahr ins Deutsche übersetzt wird.

Musik verräumlicht, sie bringt selbst Räume hervor.³⁵ Indem sich Appia den räumlichen Eigenschaften der Musik zuwendet, entfernt sich sein Denken von Wagner. „Dieses Buch ist also kein wagnerianisches im eigentlichen Sinne mehr“³⁶, hält Appia fest. Die szenische Form gehe aus dem dichterisch-musi-

³⁴ Adolphe Appia, *Die Musik und die Inszenierung*, aus dem Frz. v. F. Bruckmann, München, 1899, S. 11.

³⁵ „Wenn wir sagen: die Musik übertrage sich ‚auf die Bühne‘, so trifft dieser Ausdruck eigentlich auch nicht zu: Die Musik überträgt sich ‚auf‘ nichts; sie *wird* vielmehr *selbst* zum Raum, dieser ist latent schon in ihr vorhanden.“ Ebd., S. 63. [Herv. i. O.]

³⁶ Adolphe Appia, „Erfahrungen mit dem Theater und persönliche Überlegungen“ [1921]. In dieser Schrift reflektiert Appia die Entwicklung seiner Positionen und nimmt vielfach auf *Die Musik und die Inszenierung* Bezug. Auszüge aus diesem Text sind übersetzt und in zwei Teilen (im Kapitel „Texte zur Reform der Theaterinszenierung“ und im Kapitel „Visionäre und prophetische Texte“) wiedergegeben in: Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006, S. 65-69 u. S. 368-374: 69. Vgl. Adolphe Appia, „Expériences de théâtre et recherches personnelles“, in: ders., *Oevres complètes I-IV*, Edi-

kalischen Text mit seinen Rhythmen, Tempi, Betonungen, Stimmungen und seinem gesamten gestischen Vokabular selbst hervor. Dass dieser Text „per definitionem die theatralische Form, das heißt seine Projektion in den Raum [enthalte]“³⁷, sei eine Folge aus jener Struktur, die Appia als die „normale Hierarchie der Bühne“³⁸ bezeichnet, welche Wagner „nicht begriffen“ habe und „deshalb gescheitert“³⁹ sei.

Was macht Appia hier? Er bezieht sich, wie Wagner, auf das moderne Problem der Trennung von Oper und Drama im 17. Jahrhundert, jedoch nicht aus historischem Interesse, wie er betont, sondern weil das gesprochene Drama und die Oper den gleichen szenischen Konventionen unterliegen und sich von daher unausgesetzt beeinflussen würden. Die Möglichkeiten der Wort-Ton-Dichtung seien von Wagner negiert worden, indem er eine zusätzliche, szenische Interpretation des dramatischen Textes durchführte und diese mithilfe beliebiger visueller Vorstellungen „ohne organischen Zusammenhang mit dem tondichterischen Text“⁴⁰ inszenierte. Appia betont hingegen, dass für den poetisch-musikalischen Text weder das szenische Bild noch das dramatische Wort als Inszenierungsprinzip anerkannt werden können, sondern nur ein „ordnendes Prinzip, welche die Inszenierung ausdrücklich vorschreibt, ohne nochmals durch den Willen des Dichters hindurchzugehen“.⁴¹ Als dieses, dem Drama inhärente künstlerische Prinzip, das in die Verräumlichung der Inszenierung zu überführen vermag, gilt Appia die Musik im weitesten Sinne einer musikalischen Struktur. In ihr liegen Verhältnisse, Aufeinanderfolge und Bewegungen eines poetisch-musikalischen Textes fest, der somit als relationales, rhythmisches Gefüge aufgefasst wird. Das Wort-Ton-Drama ist zuallererst Komposition, und die Inszenierung ist ihr raumzeitliches Ereignis.⁴² Musik wird nicht im engen Sinn, sondern als musikalische Relation im weitesten Sinn akzentuiert. Appia betont: „Aus der Musik (im weitesten Sinne des Wortes) entspringt die Conception des Dramas“⁴³, also die gesamte rhythmische Struktur eines aus *Wort* und *Ton* gefügten Textes, den Appia gleichzeitig mit dem Begriff *Drama* und *Partitur* bezeichnet. Da uns die Ausdruckseite des Dramatikers als solche verschlossen bleibt (und dies auch bleiben soll)⁴⁴, gewinnt die rhythmische

tion élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. IV, S. 36-56.

³⁷ Appia (1921), *Erfahrungen mit dem Theater*, zit. n. Beacham (2006), *Adolphe Appia*, S. 68.

³⁸ Ebd., S. 65.

³⁹ Ebd., S. 67 f.

⁴⁰ Ebd., S. 68.

⁴¹ Appia (1899), *Die Musik und die Inszenierung*, S. 15.

⁴² Appia spricht von „Veränderungen, die die Musik in der Dauer bewirkt und durch die Dauer im Raum“. Vgl. ders. (1921), *Erfahrungen mit dem Theater*, zit. n. Beacham (2006), *Adolphe Appia*, S. 65.

⁴³ Appia (1899), *Die Musik und die Inszenierung*, S. 23. Vgl. ebd. die schematische Darstellung der „Hierarchie“ szenischer Mittel, welche sich für Appia aus einer Analyse der *technischen Beziehungen* zwischen Drama (Wort/Ton) und Bühne (Darsteller, Aufstellung, Beleuchtung, Malerei) ergibt.

⁴⁴ Appia (1921), *Erfahrungen mit dem Theater*, zit. n. Beacham (2006), *Adolphe Appia*, S. 67.

sche Struktur des Materials überragende Bedeutung. Man muss ihnen als Regisseur nur zuhören, sagt Appia, gut zuhören und gehorchen.⁴⁵

Szenische Ökologie

Doch es geht nicht nur um zeitliche Strukturen und deren Verräumlichung, sondern vor allem um eine „l'art vivant“⁴⁶, eine Kunst des lebendigen Werdens, was zunächst eine Frage nach dem Darsteller aufwirft. Nach Appia entlasten die „formalen Befehle des in der Partitur verborgenen Lebens“⁴⁷ die Darsteller von einer schauspielerischen Ausdrucksfunktion, denn *Ausdruck* liegt in der Musik schon vor und entfaltet sich als sinnlich und sinnhaft erfahrbare Qualität in der Verräumlichung. Im Wort-Ton-Drama ist der Darsteller kein Zentrum, kein höchster Vermittler, kein privilegiertes Medium, sondern lediglich „eines der Ausdrucksmittel“⁴⁸ unter anderen. Appia fordert daher vom Darsteller (*l'acteur*) „den höchstmöglichen Grad von Entpersönlichung“.⁴⁹ Nur wenn er von persönlichem Ausdruckswillen absieht, sei der Darsteller in der Lage, in die vielgliedrigen *Beziehungen* der Szene einzutreten, sich also szenisch als ‚Mit‘-Spieler zu verhalten. Der Darsteller sei jeglicher mimetischen Mission enthoben, damit er „zu seinen darstellerischen Mitarbeitern: der Aufstellung, der Beleuchtung, der Malerei, in Beziehung treten und Anteil nehmen [kann] an ihrem gemeinschaftlichen Leben“.⁵⁰

Paradoxerweise speist sich Appias szenische Ökologie aus der Konsequenz, mit der er den Körper des Darstellers in Betracht zieht. Im Zentrum seiner Kritik am Illusionismus der Perspektivbühne finden wir die Frage nach dem Körper des Darstellers und sein Hadern mit dem unauflöselichen Widerstreit zwischen gemalten Kulissen und Bühnenboden (was auch immer das sei, sagt Appia). Der Boden steht in Verbindung mit dem Körper des Darstellers. Er ist die Fläche, die ihn trägt und auf der er sich bewegt. Demgegenüber gehören die vertikalen Kulissen zu einer ganz anderen Ordnung. Nach dem Prinzip des *Trompe-l'Œil* bieten sie Bilder zur Szene auf dekorativen, vertikalen Prospekten, die keinerlei Verbindung mit dem Bühnenboden eingehen (einschließlich der ungelösten Übergänge der Kulissen an ihren unteren oder oberen Kanten). Appia verlangt die Abschaffung aller gemalten, vertikalen Kulissen, denn der „menschliche Körper ist nicht bestrebt, die Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen“.

⁴⁵ Ebd., S. 68.

⁴⁶ Adolphe Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Genève, Paris, 1921. [1919] Appia unterscheidet darin: *La durée vivante, l'espace vivant, la couleur vivante*; siehe auch: ders. (1983-1992), *Oeuvres complètes*, Bd. III, S. 355-411.

⁴⁷ Appia (1899), *Die Musik und die Inszenierung*, S. 13.

⁴⁸ Ebd., S. 15.

⁴⁹ Ebd., S. 41.

⁵⁰ Ebd.

gen – *er selbst ist die Wirklichkeit!* Er verlangt vom Bühnenbild bloß, dass es diese Realität zur Geltung bringt“.⁵¹

Von der Wirklichkeit dieser Körper ausgehend, verbietet sich jeder symbolisch überhöhende, oder bloß bildhaft-dekorative Umgang mit den Körpern der Darsteller. Appia verlangt an dieser Stelle eine Umkehr der Denkbewegung. Der Raum der Bühne ist nicht als Ausdrucksträger gegeben, er ist kein Container, genauso wenig wie lebendige Körper zum Behälter von Ausdruck oder Vermittlung von Darstellung missbraucht werden dürfen. Lebendige Körper, welche Wirklichkeit *sind*, können nicht mit der Aufgabe betraut werden, Wirklichkeit, die ihnen in diesem Fall aberkannt oder als mangelnde unterstellt wird, erst zu erzeugen. Gefordert wird vielmehr ein Denken, das eine vorhandene Wirklichkeit sich ereignen, sich öffnen lässt und „zur Geltung bringt“ – denn ohne Entfaltung ist die Wirklichkeit dieser Körper etwas bloß Lebendiges, vielleicht Organisches am Rand seiner Umwelt. „Ein Gemälde, das in eine Kiste eingeschlossen ist, existiert nicht“⁵², hält Appia zum Vorgang einer notwendigen Öffnung fest. Für die mögliche Entfaltung ist jedoch ein raumspendendes Denken erforderlich, ein Denken der Einräumung oder ein Denken des Raumgebens.

Im Sinn einer szenischen Ökologie schlägt Appia eine ganze Phalanx szenischer Mitspieler vor. Unbelebte Körper, Volumen, ansteigende oder abfallende Ebenen, Treppen, Corpi, die er *Praktikabeln* nennt, sollen in Kontakt mit dem Körper des Darstellers treten. Praktikabeln sind Mitspieler der Körper der Darsteller. Sie intensivieren die Positionierungen und Bewegungskombinationen der lebendigen Körper im Umgang, den diese mit jenen haben. Neben diesen Praktikabeln gilt Appia das *Licht* als das wichtigste Gestaltungsmittel des Szenographen. Raum entsteht mit dem Licht. Durch Licht können sich Räume ausdehnen oder zusammenziehen, können Orte der Bühne hinzugefügt oder weggenommen werden. Das Licht ermöglicht den mitspielenden Raum, den Raum als permanent wechselnde Form oder auch den Raum als Ko-Akteur. Mit der „flüssigen Lenksamkeit“⁵³ des Lichts in seinen verschiedenen Brechungen geht wiederum die *Farbe* einher. Fließendes und dynamisch gestaltetes Licht ruft Farben hervor, verändert sie. Die Farbe wird damit als etwas begriffen, das jenseits der Information („hier ist Blau“) zu einer erlebten Farbe wird („dieses Blau“). Für das Material der Inszenierung lässt Appia insgesamt nur diese vier Komponenten zu, die sich untereinander und im stetigen Wechsel verflechten und so eine „wahrhaft unbegrenzte Zahl von Möglichkeiten“⁵⁴ schaffen: die Darsteller, die Corpi (*Praktikabeln*), das Licht und die Farben.

⁵¹ Ebd., S. 47. [Herv. i. O.]

⁵² Appia (1921), Erfahrungen mit dem Theater, zit. n. Beacham (2006), *Adolphe Appia*, S. 370.

⁵³ Appia (1899), *Die Musik und die Inszenierung*, S. 50.

⁵⁴ Ebd., S. 94.

Chorische Räume

Die gedankliche Bewegung von Appia ist außerordentlich. Indem ihm klar wurde, wie er rückblickend festhält, dass „der Schauspieler die Inszenierung war“⁵⁵, verwirft er das Theater, das seit dem Ausgang der Renaissance unter der Vorherrschaft des Visuellen stand und erklärt das Musikalische (*Partitur*) zur Grundlage der raumzeitlichen Entfaltung einer Komposition. Damit neigt sich Appia – wie auch Nietzsche mit der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* – zu jener chorischen Ebene hin, die im Theater seit jeher mit Tanz und Gesang verknüpft ist. Diese Richtung konkretisiert sich in der Zusammenarbeit von Appia mit Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), den er 1906 kennenlernt. Jaques-Dalcroze lehrt seine Schüler, Musik durch körperliche Bewegungen zu verräumlichen und bezeichnet sein System, das er für eine bessere seelisch-körperliche Integration in reformpädagogischem Sinn entwickelt hatte, als *Rhythmische Gymnastik*. Appia reagiert enthusiastisch auf die Arbeit von Jaques-Dalcroze. Er begreift im Vorgang ihrer räumlichen Ausdehnung und Verkörperlichung sowohl die entgrenzenden als auch die organisierenden Aspekte des Musikalischen: „L’extériorisation de la musique [...] est l’idée dont je vis depuis de longues années. D’autre part, la vie du corps tend à l’anarchie, donc à la laideur; et c’est la musique qui doit le libérer en lui imposant sa discipline.“⁵⁶

Appia suchte nach einer Übertragung dieser Erkenntnis für die Bühne, hatte aber jetzt keine konkrete Partitur, kein konkretes Drama und keinen anderen szenischen Anhaltspunkt mehr für seine Arbeit am Bühnenraum. Auf Bitten von Dalcroze, der regelmäßig öffentliche Demonstrationen seiner Arbeit mit den Schülern gibt, entwickelt Appia 1909 eine Serie von *Espaces Rhythmiques*. Seine Zeichnungen zeigen weder architektonische Ensembles, noch menschliche Figuren, sondern offene, gegliederte Räume, die mit Treppen, Schrägen, Kuben und Säulen ein Spiel von Licht und Schatten, Nähe und Ferne, Horizontale und Vertikale, Statik und Dynamik entfalten. Sie scheinen einerseits einer früheren Überzeugung Appias zu folgen: „Le mouvement du corps humain demande des obstacles pour s’exprimer; tous les artistes savent que la beauté des mouvements du corps dépend de la variété des points d’appui que lui offrent le sol et les objets.“⁵⁷ Andererseits bieten sich die *Espaces Rhythmiques* als Öffnung für etwas dar, das als solches weder konzipiert noch inszeniert, wohl aber erwartet werden darf. Auch hier geht es um eine

⁵⁵ Appia (1921), Erfahrungen mit dem Theater, zit. n. Beacham (2006), *Adolphe Appia*, S. 66.

⁵⁶ Adolphe Appia, „Undatierter Brief an Jaques-Dalcroze“ [Mai 1906], in: ders., *Oeuvres complètes I-IV*, Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. III, S. 3.

⁵⁷ Adolphe Appia, „Comment réformer notre mise en scène“ [1902], in: ders., *Oeuvres complètes I-IV*, Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. II, S. 348.

Nuance. Die *Espaces Rhythmiques* erwarten nicht einfach „le corps humain“⁵⁸, wie die Herausgeberin der Schriften Appias schreibt, sondern eine Bewegung, die in sie hineingetragen wird und die von irgendwoher kommen kann (Darsteller, Musik, Licht, Farbe) und sie verändern und zu Mitspielern machen wird. Ein lebendiger Körper ist nicht im Raum – der Raum ist in den Körpern. Unwillkürlich wechselt Appia in seiner (späteren) Beschreibung einer polyzentrischen, räumlichen Ausdehnung in den Plural: „[L]’Espace est notre vie; notre vie créel’espace; notre corps l’exprime. [...] pour mesurer l’espace, notre corps a besoin du Temps! La durée de nos mouvements a donc mesuré leur étendue. Notre vie crée l’espace et le Temps, l’un par l’autre.“⁵⁹

Szenische Kunst als *l’espace vivant* entsteht zwischen Lebenden, die sich mit solchen räumlichen Formen austauschen, die nicht diejenigen des Körpers sind und auf diese Weise permanent wechselnde Zwischenräume erzeugen, Raum hervorbringen. Appia verdeutlicht seinen Gedanken am Beispiel einer ko-agierenden Säule:

Prenons un exemple, et supposons un pilier vertical, carré, aux angles droits nettement accusés. Ce pilier repose, sans soubassement, sur des dalles horizontales. Il donne l’impression de stabilité et de résistance. Un corps s’en approche. Du contraste entre son mouvement et l’immobilité tranquille du plier naît déjà une sensation de vie expressive, que le corps sans plier et le pilier sans ce corps qui avance n’auraient pas atteinte. De plus, les lignes sinueuses et arrondies du corps différent essentiellement des surfaces planes et des angles du pilier, et ce contraste est par lui-même expressif. Mais, le corps vient à toucher le pilier, l’opposition s’accroît davantage. Enfin le corps s’appuie contre le pilier dont l’immobilité lui offre un point d’appui solide: le pilier résiste; *Il agit!* L’opposition a créé la vie de la forme inanimée: l’Espace est devenue vivant!⁶⁰

Die Interkonnektion von unbelebten Formen und beweglichen Körpern erzeugt Raum, den Appia als *espace vivant*, als lebendigen Raum oder Raum des Lebendigen bezeichnet. In diesem interkonnektiven Raum mit diesen Körpern und wiederum unter ihnen (im Plural) entsteht das lebendige Kunstwerk, das *Oeuvre d’art vivant*. Die Körper bewegen sich rhythmisch, das heißt als konfigurierte Körper. Die Rhythmik, sagt Appia, befreie uns davon, uns selbst darzustellen oder uns selbst zu verkörpern. Sie bringt uns „in lebendigen Kontakt mit unseren Mitmenschen“.⁶¹

1921 äußert sich Appia selbstkritisch zur seinen Zeichnungen der *Espaces Rhythmiques*. Sie seien noch zu sehr

auf eine Aufführung ausgerichtet, die sich den Augen der anderen darbietet. Folglich umfassen sie nur einen Teil des Saals. Heute bin ich für die Inszenie-

⁵⁸ Marie L. Bablet-Hahn, „Kommentar“, in: Adolphe Appia, *Oeuvres complètes I-IV*, Edition élabo-
rée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-
1992, Bd. IV, S. 524-525: 524.

⁵⁹ Appia, „L’oeuvre d’art vivant“ [1919], in: Appia(1983-1992), OC III, S. 387.

⁶⁰ Ebd., S. 372 f. [Herv. i. O.]

⁶¹ Appia, (1921), Erfahrungen mit dem Theater, zit. n. Beacham (2006), *Adolphe Appia*, S. 370.

rung bei den extremen Konsequenzen des hierarchischen Prinzips angelangt, wenn es aus dem Theater heraustritt und auf die lebendige Kunst angewandt werden will. Ich konzipiere einen Raum⁶²

– und dann beschreibt Appia den Theaterraum von Hellerau⁶³: ein großer, hoher, leerer Raum mit Übungsboden (*terrain d'étude*) und beweglichen Elementen (*Pratikabeln*), die bei Bedarf herbeigeholt oder weggeräumt werden können. Der Saal hat Tageslicht, kann aber auch verdunkelt werden. Er hat eine vollständige Beleuchtungsanlage. Der Raum ist neutral, ganz mit hellem Stoff bespannt. Wenn mehrere etwas vorführen wollen, können nach Bedarf schnell Bänke aufgestellt werden. Doch gewöhnlich gehöre der Saal den Lernenden/Schülern. Keine frontale Anlage. Die Anwesenheit eines Publikums sei nicht unbedingt notwendig für die *l'art vivant*. Und wenn die Ausführenden ihre Arbeit und Anstrengungen einem Publikum schenkten, so tangiere das nicht wirklich das Leben der Kunst.

Der Weg, den Appia ausgesprochen hat, führt ihn über eine Kritik des modernen Theaterraums, in dem das exemplarische Element die einseitige Sichtbarkeit der szenischen Repräsentation ist, zur Entdeckung der raumbildenden Prozesse auf der Ebene der Musik, die er entlang der von ihm sogenannten „Hierarchie des Theaters“ als grundlegende raumzeitliche Struktur des Theaters erkennt (das, was am Theater schon immer und in Gänze Musik war). Bezogen auf die Topologie des Theaterraums geht er damit vom *Ort der Bühne* zum *Raum der Architektur* über, um sich in einem dritten Schritt von der „Aufführung“⁶⁴ zu lösen und die Frage nach dem Geflecht des Lebendigen selbst zu stellen. Es ist die Frage danach, was Hannah Arendt die „gemeinsame Welt“⁶⁵ nennt, welche unter dem Eindruck einer seriellen Isolation im Apparat der Perspektive lange Zeit für unerreichbar gehalten wurde oder als gänzlich verloren galt. Dennoch zeigt sich, dass gerade am chorischen Rand des Theaters und in den Arbeiten jener, die sich mit „extremer Konsequenz“ am weitesten vor- oder zurückbeugen, eine Vielheit von Theater-Körpern auftaucht, die allen Bühnen vorausgeht. Die Adressierung dieser Theater-Körper, ihr Lebendi-

⁶² Ebd., S. 370 f.

⁶³ Hellerau bei Dresden. Das Festspielhaus mit dem großen Theatersaal im Zentrum wird als „Bildungsanstalt Hellerau“ für die Rhythmische Gymnastik Dalcroze' nach den Entwürfen von Appia in Zusammenarbeit mit Wolf Dohrn (Werkbund, verantwortlich für das Projekt Hellerau), dem russischen Maler Alexander von Salzmann (Lichtanlage) und dem Architekten Heinz Tessenow ab 1910 gebaut und 1912 mit der Aufführung *Orpheus und Euridike* (Dalcroze, Appia), die zu einem europäischen Theatertriumph gerät, eingeweiht. Mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges gehen Dalcroze und Appia in die Schweiz zurück. Das Gebäude steht – nach seiner wechselvollen Geschichte und einer gründlichen Restauration – seit 2006 wieder der Kunst als „Europäisches Zentrum der Künste“ zur Verfügung, wird jedoch bis heute in einschlägigen Veröffentlichungen nicht unter die Theaterbauten in Deutschland gezählt. Vgl. ausführlich: Beachum (2006), *Adolphe Appia*, S. 108-194.

⁶⁴ 1921 macht Appia selbst auf diesen Schritt aufmerksam: „Früher drehten sich meine fortschrittlichsten Ideen immer ausschließlich um die *Aufführung*.“ Zit. n. ebd., S. 71, Fn. 5. [Herv. i. O.]

⁶⁵ Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München, 1981, S. 72.

ges, wie Appia sagt, ihre Dynamik, ihre umwelthaften und wechselseitigen Verflechtungen bringen die Szene hervor. Die Frage führt „aus dem Theater heraus“, aber sie hört deswegen nicht auf, etwas mit dem Theater zu tun zu haben. Es gibt vor oder jenseits des Theaters etwas „Theaterhaftes“, wie Jean-Luc Nancy sagt, und dieses „ist die Bedingung des Körpers, der selbst die Bedingung der Welt ist: der Raum der Miterscheinung der Körper“.⁶⁶ In diesem Außen der Bezugnahmen pulsiert unser dunkelstes Nichtwissen. Aber es pulsiert. Es atmet, es eröffnet, es geht aus sich heraus. Es zeitigt Bezüge, es bildet Räume.

„Die Welt ist nicht verloren“, schreibt auch Jean-Louis Déotte in seiner Reflexion über den zentralperspektivischen Apparat: „aber sie hängt an einem Apparat, der theoretisch geschlossen ist, weil das Auge, das sich an seine Öffnung heftet, diese versperrt.“⁶⁷ Es kommt alles darauf an, diese Liaison zwischen Apparat und diszipliniertem Auge zu lösen – und ebenso die Anordnung von Aufführung und Zuschauern, die aus ihr resultiert. Löst sich das Auge aus seiner immobilen Starre, werden auch das Gegenüber und die Seitenverteilung hinfällig und geben sich als Konfigurationen zu erkennen, als endlich geöffnete und sich eröffnende Räume von Intensitäten, Bezugnahmen, Rückzügen und Leere. Diese Räume unterschreiten ihre Abbildbarkeit, aber lösen womöglich einen Begriff der Bühne ein, der mit dem Begriff des Außen vollständig übereinkommt.

Literatur

Appia, Adolphe, *Die Musik und die Inszenierung*, aus dem Frz. v. F. Bruckmann, München, 1899.

Ders., *L'oeuvre d'art vivant*, Genève, Paris, 1921. [1919]

Ders., „Comment réformer notre mise en scène“ [1902], in: ders., *Oevres complètes I-IV*, Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. II, S. 348.

Ders., „Undatiertes Brief an Jaques-Dalcroze“ [Mai 1906], in: ders., *Oevres complètes I-IV*, Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. III, S. 3.

Ders., „Expériences de théâtre et recherches personnelles“, in: ders., *Oevres complètes I-IV*, Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. IV, S. 36-56.

⁶⁶ Jean-Luc Nancy, „Theaterkörper“, aus dem Frz. v. Ulrich Müller-Schöll, in: Nikolaus Müller-Schöll/André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.), *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin, 2012, 158-171: 171.

⁶⁷ Déotte (2006), *Video und Cogito*, S. 61.

- Ders., „Erfahrungen mit dem Theater und persönliche Überlegungen“ [1921], [Auszüge] in: Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006, S. 65-69 u. S. 368-374.
- Arendt, Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München, 1981.
- Bablet-Hahn, Marie L., „Kommentar“, in: Adolphe Appia, *Oeuvres complètes I-IV*, Edition élaborée et commentée par Marie L. Bablet-Hahn, Société suisse du théâtre, Montreux, 1983-1992, Bd. IV, S. 524-525.
- Beacham, Richard C., *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin, 2006.
- Bjurström, Per, *Gioacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm, 1962.
- Burckhardt, Martin, *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung*, Frankfurt/M., New York, NY, 1994.
- Burda-Stengel, Felix, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, mit einem Vorwort v. Hans Belting, Berlin, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/M., 2005.
- Déotte, Jean-Louis, *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparats*, aus dem Frz. v. Heinz Jatho, Zürich, Berlin, 2006.
- Descartes, René, *Abhandlung über die Methode*, dt. v. Kuno Fischer, Stuttgart, 1961.
- Ders., *Discours de la méthode*, hg. v. Jean-Robert Armogath/Michel Authier/Vincent Carraud, Paris, 1987. [Frz. OA 1637.]
- Ders., „Über die Prinzipien der materiellen Dinge“ [aus: *Principia Philosophia* (1644)], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 44-57.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006.
- Einstein, Albert, „Raum, Äther und Feld in der Physik“ [1930], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 94-101.
- Ders., „Vorwort“, in: Max Jammer, *Das Problem des Raumes – Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt, 1980 [1954], S. XI-XV.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarb. v. einem Autorenkollektiv des Zentralinstituts für Sprachwissenschaft unter der Leitung v. Wolfgang Pfeifer, Berlin, 1989.
- Günzel, Stephan, „Physik und Metaphysik des Raumes. Einleitung“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2006, S. 19-43.
- Ders., „Raum – Topographie – Topologie“, in: ders. (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld, 2007, S. 13-31.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens*, München, 2005.
- Herrmann, Hans-Christina von, *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München, 2005.
- Horn, Angelika, „Das Experiment mit der Zentralperspektive. Brunelleschi und Descartes“, in: dies./Wilhelm Friedrich Niebel/Herbert Schnädlebach (Hg.), *Descartes im Diskurs der Neuzeit*, Frankfurt/M., 2000, S. 9-32.
- Kirsch, Sebastian, *Das Reale der Perspektive. Der Barock, die Lacan'sche Psychoanalyse und das ‚Untote‘ in der Kultur*, Berlin, 2013.
- Landolt, Hanspeter, „Der barocke Raum in der Architektur“, in: Rudolf Stamm (Hg.), *Die Kunstformen des Barockzeitalters. Vierzehn Vorträge*, Bern, 1956, S. 92-110.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Monadologie*, Frz./Dt., hg. v. Hartmut Hecht, Stuttgart, 1998.

- Leonhard, Karin, „Was ist Raum im 17. Jahrhundert?“, in: Horst Bredekamp/Peter Schneider (Hg.), *Visuelle Argumentationen. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München, 2006, S. 11-34.
- Nancy, Jean-Luc, „Lavartus pro Deo“, in: Volker Bohn (Hg.), *Bildlichkeit*, Frankfurt/M., 1990, S. 468-501.
- Ders., „Theaterkörper“, aus dem Frz. v. Ulrich Müller-Schöll, in: Nikolaus Müller-Schöll/André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.), *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, Berlin, 2012, S. 158-171.
- Pozzo, Andrea, *Der Mahler und Baumeister Perspective Erster und Zweiter Theil. Erster Theil* von Johann Boxbarth Kupfferstechern in Augspurg. Dasselbst verlegt Jeremias Wolff Kunsthändler, 1708. *Zweiter Theil* von Georg Conrad Bodeneer Kupfferstechern in Augspurg. Verlegts all da Jeremias Wolff Kunsthändler, 1711.
- Ders., *Rules and Examples of Perspective Proper for Painters and Architects by ANDREA POZZO*, London, 1707, reprint: New York, NY, 1971.
- Röttger, Kati/Jackob, Alexander (Hg.), *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*, Bielefeld, 2009.
- Tkaczyk, Viktoria, „*Cumulus ex machina*. Wolkeninszenierungen in Theater und Wissenschaft“, in: Helmar Schramm/LudgerSchwarte/Jan Lazardzig (Hg.), *Spektakuläre Experimente. Praktiken und Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin, New York, NY, 2006, S. 43-77.