

CHRISTOPH RODATZ

DER SCHNITT DURCH DEN RAUM ALS WAHRNEHMUNGSKONSTELLATION

Michel de Certeau beschreibt in seinem Buch „Kunst des Handelns“¹ zwei Arten von Raumwahrnehmung. Am Beispiel New Yorks schildert er einerseits den Blick vom World Trade Center herunter auf die Straßen und die direkte Anwesenheit im Stadtraum andererseits. Gottgleich, aus sicherer Distanz erhält man von oben einen machtvollen Überblick auf die Ordnungen und Strukturen; dagegen lässt die Anwesenheit in den Straßen New Yorks keinerlei Distanzierung zu. Das unmittelbare Spüren der eigenen Befindlichkeit rückt hier ins Zentrum.² Dieses Beispiel zweier Raumwahrnehmungen von New York soll mir als Leitfaden dienen, den *Schnitt durch den Raum* einzuführen.

Gegenwärtig verlassen viele Inszenierungsprojekte den Theaterbau und suchen den öffentlichen Raum als Aufführungsort. Dies bringt für alle Beteiligten Herausforderungen mit sich, die ein erweitertes Denken in Bezug auf Raum und Raumwahrnehmung erfordern und sich vor allem in der Darstellung, in den Inhalten und der Frage nach dem erschaffenen Gefüge widerspiegeln. Theater und theatrale sowie performative Ereignisse finden unter den neuen Anforderungen in gänzlich anderen Wahrnehmungskonstellationen statt als innerhalb des Theaterbaus.

Im Folgenden schlage ich vor, die theatrale Situation mittels des Atmosphärenbegriffs von Gernot Böhme als Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit zu charakterisieren. Die These ist, dass mit dem Theaterbau seit jeher versucht wurde, den verschiedenen Schnitten durch den Raum leiblicher Anwesenheit, denen wir auch in unserem Alltag begegnen, eine materielle Basis zu verleihen. Der Theaterbau schafft es so, dem Schnitt durch den Raum Dauer zu verleihen, ihn kontrollierbar zu machen und so einen Raum des Theaters bereitzustellen, in dem Wirklichkeit erschafft werden kann.

Ich will den Schnitt durch den Raum entlang der von Michel de Certeau eingeführten zwei Perspektiven vorstellen. Zum einen geht es um eine abgerückte Betrachtung von Raum und im Speziellen den klassischen Theaterbau. Dabei stehen Eigenschaften von Raum und dessen Ordnung im Vordergrund, aber auch wie ein Schnitt Raum verändert und strukturiert. Zum anderen aber lässt sich der Schnitt durch den Raum auch als Teil leiblicher Wahrnehmung charakterisieren; beschreibbar wird er dann als Phänomen in der Wahrnehmung.

¹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin, 1988.

² Vgl. ebd., S. 179-181.

Materielle Schnitte durch den Raum

Der klassische Theaterbau kann als Apparatur der Trennung verstanden werden, die einerseits den Alltag auszugrenzen versucht, andererseits einen Raum des Theaters schafft, der eine Anordnung bereitstellt, die den Publikumsraum vom Aufführungsraum abtrennt. Ein Aspekt dieser durch materielle Mittel und Konventionen erzeugten Trennung und der damit anvisierten Trennschärfe ist, Theaterereignisse kalkulierbar und kontrollierbar gegenüber Unvorhersehbarkeiten und ungewollten Störungen zu machen. Gleichzeitig bildet sie aber auch die Basis für eine bewusste Manipulation von Raum, Wahrnehmung und Handlungen sowie die Erzeugung von Ereignissen und Inszenierungen. Der Schnitt wird so als Mittel der Stabilisierung von theatralen und performativen Ereignissen eingeführt. Ebenso lassen sich aber auch Spielarten von Schnitten im Prozess des Erzeugens solcher Ereignisse ausmachen. Der kreative Prozess des Inszenierens und Erschaffens findet als eine Art *Zuschnitt* von Kompetenzen, Ideen, Professionalisierungen und Formen statt.

Vom Schnitt durch den Raum zu sprechen, bedeutet – so vermutlich die erste Assoziation Vieler – von der Trennung auszugehen. Ein sehr einfaches Bild davon bietet das Zerschneiden eines Blatts Papier. Der Schnitt erzeugt eine Trennung, die nicht ohne Weiteres rückgängig gemacht werden kann.

Bei einem Stück Papier haben wir es mit einem Ding zu tun. Stellt sich die Frage, was geschieht, wenn man sich in den Raum begibt? Im Raum kann der flächige Schnitt als Mischform zwischen Raum und Objekt beschrieben werden, der von Gemälden, Bildschirmen oder einer Kinoleinwand erzeugt wird. Ein Bildraum trennt sich vom Raum der Anwesenheit ab. Ähnlich ist es bei mobilen Räumen, wie dem Auto, der Eisenbahn oder auch Flugzeugen. Hier von Schnitten durch den Raum zu sprechen geht insofern auf, weil man sich mit ihnen innerhalb eines autonomen Innenraums durch einen abgetrennten Außenraum bewegt. Der Außenraum wird durch Fenster und Öffnungen in den Außenflächen aus dem Innenraum heraus erfahren. Das Reiseideal sieht vor, dass zwischen Innen- und Außenraum eine so große Differenz entsteht, dass der Außenraum als Raum eigener Anwesenheit verschwindet. Das Außen wird zur bildlichen Projektion eines von der eigenen Befindlichkeit abgetrennten Raumes.³

Ganz anders ist es nun, wenn man den Raum durchschneidet, in dem man sich befindet. Man kann Mauern hochziehen oder Gräben ausheben, aber die dadurch entstandenen angrenzenden Räume lassen sich in der Regel nicht voneinander ablösen. Der Graben schafft Entfernung zwischen zwei Bereichen und trennt sie physisch voneinander ab. Aber je nach Breite gibt es eine akustische oder visuelle Anbindung. Auch wenn eine Mauer eine akustische und visuelle Anbindung minimiert, die Nähe des Raums dahinter ist immer präsent. Vor

³ Vgl. Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart, 1988, S. 73; Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München, 1977, S. 51-53.

allem aber können Mauern und Gräben überwunden werden. Nicht zuletzt liegt es immer auch im Interesse der Erbauer, dass es Durchgänge und Brücken gibt, die den Grad an Durchlässigkeit regulieren. Die Schnitte weisen eine gewisse Trennschärfe auf, welche aber niemals absolut sein kann.

Betrachtet man die Funktion der Schnitte, so lässt sich weiter differenzieren: Mauern und Wände bilden nicht nur einen ausgrenzenden Schnitt, sondern es besteht ja auch die Möglichkeit die Umgebung, also das Wetter, die Kälte oder den Alltag auszugrenzen. Dieser Schnitt sieht vor, dass der Mensch ihn überwindet, in manchen Fällen wird ein Eindringen sogar schmackhaft gemacht. Dafür werden Übergangsräume bzw. Schleusen konzipiert, die zum einen ein Hineinfinden erleichtern, aber auch den Übergang explizit spürbar machen. Das trifft besonders auf Kaufhäuser oder Einkaufspassagen zu, deren Ziel es ja ist, die Kunden möglichst lange bei sich zu halten. Die neue Thier-Galerie in Dortmund wirbt in einem Videospot mit dem Slogan „Abschalten, Wohlfühlen, Leben“⁴. Das Shoppingcenter wird zum Ort erhoben, an dem man den Alltag abstreift und sich gerne aufhält. Ganz gleich, ob sich dieser Werbeslogan auch tatsächlich einlöst, der Übergang von Außen ins Innere eines Gebäudes soll als Raumwechsel erlebt werden, der mit mir etwas macht. Die Materialität des Gebäudes hilft dabei, allein schon weil Wind und Wetter draußen bleiben, vielleicht auch weil ich mich darin wohl fühle oder – ganz profan –, weil ich etwas kaufen möchte. Die hier suggerierte Trennschärfe wird materiell erzeugt und dient dazu, ein besonderes Wahrnehmungsgefüge zu schaffen: Ich soll mich wohlfühlen.

Mit dieser Perspektive bekommt der Schnitt durch den Raum eine neue Ausrichtung. Denn die Trennung, um die es ja immer wieder geht, wird erzeugt, um eigene Wirklichkeiten zu schaffen; dafür werden Umgebungen und Zustände sowohl ausgeschlossen als auch bewusst hergestellt. Wobei wirklich hier als das verstanden wird, was einem gegenwärtig und spürbar ist und real das, „was dinglich dahinter stehen mag“⁵. Genau hierauf sind das Theater, vor allem der tradierte Theaterbau im Besonderen spezialisiert. So etabliert der Theaterbau sehr unterschiedliche Raumschnitte, die ebenso mit Trennung und der Überwindung von Trennung sowie sehr unterschiedlichen Ausformungen von Trennschärfe versehen sind. Die Bereiche wie das Foyer und alles, was sich daran anschließt, sind Übergangsräume. Sie dienen dazu, den Gast in den Raum des Theaters – den Raum, in dem Bühnen- und Publikumsraum aufeinandertreffen – zu überführen. Bei diesem theaterbaulichen Schnitt geht es darum, den Außenraum auf ganz unterschiedlichen Ebenen auszuschließen. Das betrifft neben Wind und Wetter auch den Alltag der Gäste, damit sie sich ganz auf eine Aufführung einlassen können.

⁴ Vgl. www.thiergalerie.de/das-center/ueber-uns, zuletzt abgerufen am 31.03.2012.

⁵ Gernot Böhme, *Asthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, 2001, S. 57.

Aber auch im Raum des Theaters wird durch materielle Mittel Trennung erzeugt. Diese sind aus gutem Grund nicht so massiv und trennscharf, wie die bisher beschriebenen. Vielmehr haben wir es mit materiellen und von Konventionen bestimmten *Andeutungen* zu tun, die aufgrund ihrer Durchlässigkeit auch eine gewisse Labilität mit sich bringen. Das wohl anschaulichste Beispiel für einen objekthaft symbolischen und auf Konventionen aufbauenden Schnitt findet sich im Raum des Theaters eines tradierten Theaterbaus. Das fängt mit dem Portal und der Rampe an, betrifft die Anordnung und Ausrichtung der Bestuhlung für die Theatergäste, den Vorhang als eigenständigen Akteur⁶, aber auch den Orchestergraben der Oper. All dies sind Elemente, die ihren Beitrag dafür leisten, dass der Bühnenraum klar vom Publikumsraum abgetrennt ist. Damit aber Theater überhaupt stattfinden kann, müssen letztlich beide Räume zueinander durchlässig sein. Der Schnitt kann auf der materiellen Ebene nur symbolisch und entlang gewachsener Konventionen hergestellt werden, was immer bedeutet, dass er eben anfällig und labil ist. Ein naheliegendes Beispiel: Die Schauspieler können in den Publikumsraum eindringen und umgekehrt.

Die räumliche Trennung, so notwendig sie zu sein scheint, hat aber auch Folgen für die Wahrnehmung im Raum des Theaters. Denn die Mittel, um die architektonisch erzeugte Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsraum zu überwinden, sind in erster Linie die Fernsinne des Menschen. Der Theaterbau konzentriert die Anwesenheit des Gasts im Raum darauf, im Sehen und Hören sowie in seiner Gegenwärtigkeit im anderen Raum anwesend zu sein. Ebenso nimmt der so zum Zuhörer und Zuschauer gewordene Gast im Raum des Theaters jene Position ein, die ihn im übertragenen Sinne auf die Spitze des World Trade Centers setzt: Er ist körperlich vom Geschehen abgekoppelt, mit optimiertem Überblick auf das Bühnengeschehen.

Somit ist ein *Problem des Theaters* in Bezug auf den materiellen Schnitt durch den Raum beschrieben. Es geht darum, das richtige Maß an Trennschärfe zu erzeugen und die Trennung zwischen Bühne und Publikum überwindbar zu gestalten, ohne dabei die Trennung aufzugeben. Auf der einen Seite soll sich das Publikum involviert fühlen, auf der anderen Seite soll Theater aber auch stattfinden können. Anders ausgedrückt geht es dem tradierten Theaterbau darum, ein umfassendes Wahrnehmungsgefüge zu schaffen, in dem eine Wirklichkeit erzeugt werden kann, die die Realität wenn nicht gänzlich ausschließt, so doch kontrolliert und intendiert zum Verschwinden bringt. Gleichzeitig geht es aber auch darum ein Gefüge zu schaffen, das es aushält, wenn die Realität in die Wirklichkeit einbricht. Das zeitgenössische Theater testet immer wieder aus, welche Grenzüberschreitungen möglich und zulässig sind und führt gerne das Gefüge zwischen Publikums- und Bühnenraum an seine Grenzen. Gemeint sind Brüche mit einer Illusion oder auch Stimmung, ebenso

⁶ Vgl. Gabriele Brandstetter, „Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs“, in: dies./Sibylle Peters (Hg.), *Lever de Rideau – Die Schnittflächen der Künste*, Freiburg i. Br., 2008, S. 19-44.

die Situationen und inszenatorischen Mittel, die Erika Fischer-Lichte als ästhetische Erfahrung im Sinne einer „Schwellenerfahrung“⁷ beschreibt. Und da der Schnitt vorwiegend symbolisch und von Konventionen erzeugt wird, sind die Variationen dieser Brüche vielfältig.

Die Erzeugung einer spezifischen Wirklichkeit führt, genau genommen, weg vom materiellen Schnitt und vom Schnitt durch den Raum. Dennoch hat der Ausdruck Schnitt hier eine nicht zu unterschätzende Präsenz. Die bisherigen Ausführungen waren stark an Dinge und eine geometrisch ausgerichtete Raumvorstellung gebunden. Damit verbunden ist die Beschreibung und Vorstellung eines Schnitts, der Trennung und Distanzierung erzeugt. Gleichzeitig wurde aber auch deutlich, dass gerade im Theater die Frage nach der Überwindung der Distanz und der Trennung ganz grundlegend ist. Die daraus resultierende These ist, dass wirklichkeitserzeugende Prozesse eine wichtige Rolle spielen und dass sich diese sogar in Anlehnung an den Ausdruck Schnitt beschreiben lassen.

Schaut man auf den sprachlichen Gebrauch von Schnitt, zeigt sich, dass es nicht nur um das Zertrennen geht, sondern auch um die Erzeugung von neuen Zusammenhängen. Ein Beispiel aus der Mathematik: Man bildet eine Schnittmenge, indem man Elemente mit gemeinsamen Eigenschaften aus zwei oder mehreren Mengen zusammenführt. Dabei geht es nicht nur um das Selektieren im Sinne eines Zertrennens, sondern auch um den Prozess des Wiederausführens, mit dem etwas Neues und Einheitliches erschaffen wird.

Auch im Kreativbereich taucht der Schnitt in Zusammenhang mit dem Erzeugen von etwas Neuem und dem Vereinheitlichten auf: Neben dem Scheerschnitt auch der Filmschnitt. Beim Filmschnitt wird zusätzlich der widersinnige Ausdruck des *Zusammenscheidens* verwendet, den ich – da man im Theaterbereich keine begriffliche Analogie zu dem des Schnitts findet – für meine Betrachtungen aufgreifen will. Hier entsteht durch den Prozess des Zerschneidens und Zusammenfügens ein in sich stimmiges Werk, das den Schnitt als solchen zum Verschwinden bringt. Diese Art des Zerschneidens und Zusammenschneidens ist Teil eines jeden kreativen Prozesses, sei es in der Malerei, im Design, in der Werbung oder im Theater. Es finden Prozesse der Selektion, Professionalisierung, Reduktion oder auch Komprimierung statt. So ist auch jede Erarbeitung eines theatralen oder performativen Ereignisses das Produkt sehr unterschiedlicher Arbeitsprozesse, in die alle Beteiligten in ihrer Weise Kompetenzen und Entscheidungen einbringen, die im Prozess zusammengeführt werden. Das, was am Ende im klassischen Sinne als Werk aufgeführt wird oder sich ereignet, ist das Produkt eines in sich heterogenen Prozesses von Einzelementen, die zusammengefügt werden. Dies sind Prozesse, die zum Beispiel als Inszenierung beschrieben werden und eine eigene Wirklichkeit schaffen, die sich von der Realität abhebt.

⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Basel, 2001, S. 347-349.

Der Schnitt mit diesen Vorgaben entfaltet sich in zweifacher Weise. Zum einen räumlich als Schnitt, der Dinge, Personen und Gefüge in ein Verhältnis zueinander setzt. Zum anderen aber auch als Prozess des Konstruierens, Erzeugens und Inszenierens. Die Konsequenz dieser beiden Aspekte ist, dass als *Problem des Schnitts* die Diskrepanz beschrieben werden kann, Getrenntes wieder zusammenführen zu müssen. Aufgrund der räumlichen Trennung müssen Wege und Mittel gefunden werden, die das Inszenierte und Erzeugte an das Subjekt heranführen, damit sie als Wirklichkeit erfahrbar werden.

Die wesentliche Voraussetzung für Theater und theatrale sowie performative Ereignisse ist, dass zwei tatsächliche Räume aufeinander treffen und im Hier und Jetzt in Beziehung zueinander treten. Sowohl der Publikumsraum als auch der Bühnenraum sind physikalisch, handlungs- und wahrnehmungsorientiert betrachtet, natürliche Räume, in denen jegliche Haltung, Handlung und Wahrnehmungsweise eingenommen werden kann. Dennoch unterscheiden sich beide Räume maßgeblich voneinander; sie erzeugen je eine eigene Weise von Anwesenheit, Handlung und Wahrnehmung. Anders als bei technischen Medien können diese in Beziehung stehenden Räume des Theaters jederzeit aufgelöst werden, weshalb sie hochgradig labil und anfällig für Störungen sind. Umso weniger erstaunlich ist es, dass sich in den letzten Jahrhunderten der Theaterbau zu der Form entwickelt hat, wie wir ihn heute kennen: Als architektonische Anordnung, die das Verhältnis von Publikum zu Bühne stark reguliert, äußere und innere Störungen einschränkt und dabei immer einen Umgang mit der so erzeugten Trennung zu finden versucht. Und so ist der Widerstreit zwischen Trennung und Zusammenführen, zwischen Distanz schaffen und Involvieren, aber auch der Umgang mit Störungen für Theater grundlegend. Denn in keiner anderen Kunstform oder bei keinem anderen Medium lassen sich die Übergänge zwischen Inszenierung und Alltag, zwischen Wirklichkeit und Realität so leicht auflösen. Theatrale und performative Ereignisse bedürfen keiner Apparatur, keines Mediums, sie können sich immer und überall einfach ereignen. Gerade deshalb aber greift das Theater in seiner Form und für seinen Inhalt auf Medien zurück und schafft sich mit dem Theaterbau eine Apparatur oder dem Drama Mittel, mit denen Ereignisse als vom Alltag abgehobene Hervorhebungen, Inszenierungen oder auch Erzeugnisse erfahren werden. Es braucht den Zusammenschnitt, damit erfahrbar wird, dass der andere Raum ein fiktiver und inszenierter ist, dessen Realität weder existenziell wird noch ein Eingreifen erfordert.

Das ist eine Erklärung, warum der klassische Theaterbau und daran geknüpft die Vorstellung von Theater, die architektonisch physische Trennung zwischen Publikums- und Bühnenraum so deutlich vorgibt. Die mit ihr anvisierte Trennschärfe dient der Kalkulierbarkeit und Kontrolle von Unvorhersehbarkeiten und ungewollten Störungen. Sie dient aber auch der bewussten Manipulation von Raum, Wahrnehmung sowie Handlungen und der Erzeugung von Ereignissen und Inszenierungen. Nicht zuletzt schafft aber diese Trennung auch eine Distanzierung und drängt den Gast im Raum des Theaters

in die von de Certeau auch als „Fiktion des Wissens“⁸ beschriebene Position, ein Lesender zu sein, der eine Inszenierung als Text zu begreifen versucht. Der Raum der Anwesenheit als gemeinsamer Handlungs-, Stimmungs- und Wahrnehmungsraum wird durch die materiellen Eingriffe stark strukturiert und in Bezug auf theatrale und performative Möglichkeiten eingegrenzt. Der Theaterbau wird verlassen, um sich von diesen Zwängen zu befreien.

Der Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit

Theatrale und performative Ereignisse mit dem Fokus auf den Schnitt durch den Raum zu betrachten, hat zur Folge, dass Inszenierungen als Gefüge vorgestellt werden. In diesem erfährt ein Subjekt durch einen Schnitt einen anderen Raum als eigenständige Wirklichkeit. In den bisherigen Betrachtungen wurde beschrieben, wie dieses Gefüge als räumliches zustande kommt und sich im Theaterbau materiell niederschlägt. Dabei diente als Leitfaden, der von de Certeau geschilderte abgehobene und überblickende Standpunkt. Da wir es aber eben mit einem räumlichen Gefüge zu tun haben, drängt es sich förmlich auf, das obere Stockwerk des World Trade Center zu verlassen und sich in das städtische Getümmel hineinzubegeben, also von der Anwesenheit im Raum des Theaters auszugehen. Als theoretische Grundlage dafür dient Gernot Böhmes Auseinandersetzung mit Atmosphäre, anhand derer ich den von mir eingeführten Schnitt durch den Raum als Wahrnehmungsschnitt vorstellen werde. Die Perspektive verschiebt sich somit auf Wahrnehmung und Leiblichkeit.

Bislang kam die eigene Anwesenheit im Raum zu kurz und damit eine spezifische Eigenschaft dieser: die Befindlichkeit. Im Deutschen verbindet sich mit Befindlichkeit eine vielsagende doppelte Bedeutung, auf die Gernot Böhme aufmerksam macht: nämlich in einem Raum befindlich, anwesend sein und die eigene Befindlichkeit im Sinne einer Stimmung.⁹ Beides gehört zusammen, weil in meiner Anwesenheit hier, ich so und so gestimmt bin. Für die Befindlichkeit spielt meine Position oder auch Lage zu anderen Personen und Dingen eine nur untergeordnete Rolle. Dafür aber ist der Raum meiner Befindlichkeit erst einmal schnittfrei.

Daher soll es im Folgenden darum gehen, sich den Schnitt durch den Raum als einen Schnitt vorzustellen, der weniger eine Trennung, sondern vielmehr eine Ausdifferenzierung erzeugt. Nicht der geometrische Raum bildet die Grundlage, sondern die leibliche Anwesenheit im Raum und die darin sich vollziehenden Ausdifferenzierungen meines Seins innerhalb eines Handlungs-, Stimmungs- und Wahrnehmungsraums. Es wird sich zeigen, dass sich der Theaterbau und das Theater als Kunstform in vielerlei Hinsicht an dieser Aus-

⁸ Michel de Certeau (1988), *Kunst des Handelns*, S. 180.

⁹ Vgl. Gernot Böhme, „Leibliche Anwesenheit im Raum, in: Egon Schirmbeck (Hg.), *RAUMstationen: Metamorphosen des Raums im 20. Jahrhundert*, Ludwigsburg, 2001, S. 92-98: 96.

differenzierung orientieren und gerade durch den materiellen und durch Konventionen herbeigeführten Schnitt versuchen, dieser eine Dauer und Verlässlichkeit zu verleihen. Zum besseren Verständnis soll Gernot Böhmes Auffassung vom Raum leiblicher Anwesenheit und der Atmosphäre als erster Wahrnehmungswirklichkeit vorgestellt werden. Anschließend soll der Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit mit dem Fokus auf den Schnitt durch den Handlungs-, Stimmungs- und Wahrnehmungsraum eingeführt werden.

Atmosphäre und der Raum leiblicher Anwesenheit

„Wir haben in ausgelassener Atmosphäre gefeiert“. „Die Atmosphäre unter den Kollegen war angespannt“. „Bei der Nachtwanderung herrschte eine gruselige Atmosphäre“. Das sind Beispiele dafür, wie der Ausdruck Atmosphäre in der Alltagssprache gebraucht wird. Er wird eingesetzt, um etwas Unbestimmtem, nicht Greifbarem und nicht Sagbarem einen Ausdruck zu verleihen: Einer Stimmung, einem spürbaren Zustand oder auch Emotionen.

Auch wenn Atmosphären als Phänomen unbestimmt sind, können wir sie – so Böhme in seinem Atmosphären-Aufsatz von 1995¹⁰ – doch bestimmen, indem wir sie charakterisieren. Eine Atmosphäre ist eben ausgelassen, angespannt oder gruselig. Dagegen fällt es sehr viel schwerer, ihren „ontologischen Status“¹¹, das was an ihr unbestimmt ist, zu benennen. „Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind.“¹²

Eine Atmosphäre scheint irgendwie als Gefühlsmacht gegenwärtig zu sein und meine Gegenwärtigkeit zu beeinflussen. Sie ist in den Raum meiner Anwesenheit eingelassen und betrifft mich. Das heißt, ich bin es, der sie erfährt und sie wird erst durch mich wirklich. Dieser letzte Aspekt stellt sich als Schwierigkeit in der Auseinandersetzung um den Begriff Atmosphäre heraus. Atmosphären werden gerne als „Projektion der Stimmung des Subjekts“¹³ beschrieben und damit ganz dem Subjekt und seiner Wahrnehmung zugeschrieben. Böhmes Ziel war es von Anfang an, diese einseitige Sichtweise zu durchbrechen und einen umfassenderen Begriff der Atmosphäre zu entwickeln. Dabei orientiert er sich an Hermann Schmitz' Leibphilosophie.¹⁴ In der Beschreibung von Hermann Schmitz sind Atmosphären immer räumlich „rand-

¹⁰ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M., 1995.

¹¹ Ebd., S. 22.

¹² Ebd.

¹³ Gernot Böhme, „Brief an einen japanischen Freund über das *Zwischen*“, in: Tadashi Ogawa/ Michael Lazarin/Guido Rappe (Hg.), *Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan. Beiträge zum Gespräch über Grenzen hinweg*, München, 1998, S. 233-239: 235.

¹⁴ Vgl. Böhme (1995), *Atmosphäre*, S. 28.

los, ergossen, dabei ortlos, d. h. nicht lokalisierbar¹⁵ und wie Böhme es weiter zusammenfasst: „Sie sind ergreifende Gefühlsmächte, räumliche Träger von Stimmungen“.¹⁶ Eine Atmosphäre ist ohne den Menschen als Wahrnehmenden und im Raum Anwesenden nicht denkbar.

Warum es sich dennoch nicht nur um eine „Projektion der Stimmung des Subjekts“ handeln kann, verdeutlicht Böhme sowohl an der sogenannten Ingressions-, als auch der Diskrepanzerfahrung.¹⁷ Einer Atmosphäre wird man insbesondere dann gewahr, wenn man in sie hineingerät. Betrete ich einen Saal, in dem eine Feier stattfindet, komme ich selbst aus einer ganz anderen Atmosphäre und erfahre deshalb die im Saal vorherrschende Atmosphäre auf besondere Weise. Letztlich kommt es zu einer Störung zum Beispiel in Bezug auf meine Stimmung oder auch Wahrnehmung. Genau diese Störung trägt nun dazu bei, dass sich die für mich andere Atmosphäre als quasi Gegenstand ausmachen lässt. Genau das beschreibt der Ausdruck Ingressionserfahrung.

Im besonderen Maße tritt nun der Charakter einer Atmosphäre hervor, wenn die Atmosphäre in der ich befindlich war, im starken Kontrast zu der steht, in die ich hineingerate. Wenn ich heiter gestimmt in eine angespannte Atmosphäre gerate, wird sie mir im besonderen Maße gewahr, weil sie sich grundlegend von meiner unterscheidet. Und weil ich mich nur ungern auf diese dort vorherrschende Atmosphäre einlassen werde, bleibt sie für mich als Diskrepanzerfahrung bestehen.

Böhme verdeutlicht mit der Beschreibung dieser beiden Erfahrungen, dass eine Atmosphäre nicht ausschließlich eine Projektion meiner Stimmung sein kann, weil sie auch nicht nur eine Projektion des Wahrnehmenden ist. Vielmehr erfahre ich sie als eigenständige Qualität, die erst einmal nichts mit mir zu tun hat. Atmosphäre ist als Zwischenphänomen immer Teil der Umgebungen, Dinge und Personen sowie Teil meiner selbst. Somit wird sie einerseits von Umgebungen, Dingen und Personen erzeugt und ich bin in ihr anwesend, wie auch ich an ihrer Erzeugung teilhabe und die Umgebungen, Dinge und Personen mit mir rechnen müssen.

Das heißt, um die Einführung in den Begriff der Atmosphäre abzuschließen, wir haben es mit einem Zwischenphänomen zu tun: Atmosphäre „ist weder etwas Objektives noch etwas Subjektives und sie ist doch quasi objektiv und quasi subjektiv“.¹⁸ Auch wenn sie nicht greifbar und nur schwer bestimmbar ist, ist sie doch räumlich gegenwärtig und wird von mir als wahrnehmendem Subjekt als quasi objektiv erfahren. Atmosphäre ist somit ein im klassisch sinnesphysiologischen Kontext nicht ausmachbarer Gegenstand, weshalb er im herkömmlichen Sinne abwesend anwesend ist. Abwesend, weil Atmosphären weder riech- noch hörbar, weder sichtbar noch sensorisch spürbar

¹⁵ Zit. n. ebd., S. 29.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Böhme (2001), *Asthetik*, S. 46-48.

¹⁸ Böhme (1998), Brief an einen japanischen Freund, S. 235.

usw. sind. Anwesend, weil sie eben doch quasi objektiv im Raum vorliegen und quasi subjektiv erfahren werden.

Böhme geht es demnach nicht um die Frage nach der Objektivierbarkeit von Atmosphären, ihm geht es vielmehr darum, dass wir es mit einem Phänomen zu tun haben, das im Raum immer und umfassend befindlich ist und von der Kunst, letztlich aber auch von Politikern, der Werbung, Designern und Anderen genutzt wird und explizit erzeugt werden kann. Er spricht dabei von ästhetischen Arbeitern¹⁹, deren Arbeit nicht allein Kunstinstitutionen und Kunstschaffenden vorbehalten ist, sondern genauso im Alltagsleben getätigt wird.

Zusammenfassend ist Atmosphäre im Sinne von Böhme der Raum meiner leiblichen Anwesenheit.²⁰ Dieser Raum ist aber ganz anders organisiert als der geometrische Raum. Hier bin ich im doppelten Sinne befindlich, ich bin anwesend und gleichzeitig fühle ich mich so und so gestimmt.²¹ Es geht nicht um Lage oder Position, sondern um meine Befindlichkeit.

Der Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit

„Der Raum meiner leiblichen Anwesenheit ist in meiner ersten Wahrnehmungswirklichkeit zunächst nichts weiter als die spürbare unbestimmte Weite, aus der sich durch Artikulation Räume unterschiedlichen Charakters bilden können.“²² Solche Artikulationen sind Stimmungen, Orientierungen, die einen Raum bilden, mich als Subjekt ausrichten oder Konzentrationen schaffen. Diese Artikulationen setzen keinen gegenständlichen Raum voraus, werden also nicht zwangsläufig von Körpern und Dingen gebildet. Sie benötigen ein Subjekt, das sich als im Raum leiblich anwesend diesen Atmosphären aussetzt und sie erfährt.²³

Der Raum leiblicher Anwesenheit kann somit nicht rein abstrakt erfahren werden. Es ist zwar möglich, über ihn zu reden, aber dafür muss ich leiblich anwesend gewesen sein, um genau das auch tun zu können. Mit dem Reden über Atmosphären stellt sich aber ein Problem: Ich als leiblich Anwesender kann aus der Unbestimmtheit abrücken und zwischen mir und der Atmosphäre als Gegenstand differenzieren, wenn es darum geht, über das Erfahrene zu reden. Doch führt das aus der leiblichen Anwesenheit heraus und rückt mich in die Position eines außenstehenden Betrachters. Reden über Atmosphäre spielt sich daher im Ideal im Zwischenfeld zwischen der unbestimmten Atmo-

¹⁹ Vgl. Böhme (1995), *Atmosphäre*, S. 35.

²⁰ Vgl. Böhme (2001), *Leibliche Anwesenheit im Raum*, S. 96.

²¹ Ebd.

²² Gernot Böhme, „Atmosphäre als Gegenstand der Architektur“, in: Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte, Ausstellungskatalog Canadian Centre for Architecture*, Montréal, Baden, 2002, S. 410-417.

²³ Vgl. ebd.

sphäre als erster Wahrnehmungswirklichkeit und einem Abrücken von dieser Wahrnehmungswirklichkeit ab. Der Schnitt durch den Raum der Atmosphäre, etabliert sich nun in diesem Zwischenfeld.

Böhme unterscheidet drei Weisen, auf die man mit dem Raum leiblicher Anwesenheit involviert ist: als handelnder, wahrnehmender und atmosphärisch spürender Mensch.²⁴ Dabei ist „der leibliche Raum die Weise, in der ich selbst da bin bzw. mir anderes gegenwärtig ist“.²⁵

Für die Wahrnehmung im Raum leiblicher Anwesenheit beschreibt Böhme ein Zwischen, das aber nicht trennend auf den Raum oder die Wahrnehmung wirkt, sondern im Gegenteil Wahrnehmung als eine gesamträumliche Erfahrung beschreibt, in der letztlich alles mit allem einen gemeinsamen Erfahrungsraum schafft. Betrete ich einen Raum, in dem eine angespannte Stimmung herrscht, so treffe ich mit meinen Handlungen, meiner Stimmung und Wahrnehmung auf ein Gefüge aus Menschen und Dingen, die ebenfalls handelnd, wahrnehmend und gestimmt dort anwesend sind. Mit meinen Handlungen, meiner Stimmung und Wahrnehmung wirke ich auf diesen anderen Raum ein, und ich selbst eröffne dort einen eigenen Handlungs-, Stimmungs- und Wahrnehmungsraum. Gleiches geschieht nun auch von Seiten des Gefüges, in das ich trete. Auch dieses greift in meinen Raum durch Handlung, Stimmung und Wahrnehmung ein. Ebenso hat das Gefüge und jeder und jedes darin einen Handlungs-, Stimmungs-, und Wahrnehmungsraum.

Alles zusammen beschreibt Böhme als ein Zwischen, das als erste Wahrnehmungswirklichkeit mein Sein im Raum leiblicher Anwesenheit bestimmt und erst einmal schnittfrei ist. Ein Schnitt fügt sich in diese Wahrnehmung ein, sobald ich eine so genannte Ingressions- oder Diskrepanzerfahrung mache, in dem der Raum meiner leiblichen Anwesenheit als anderer erfahren wird und ich das Gefüge, in dem ich anwesend bin, als Übergangsraum erfahre. Dieser Schnitt verläuft durch den Raum meiner leiblichen Anwesenheit und dort innerhalb des Handlungs-, Stimmungs- und Wahrnehmungsraums.

Der Schnitt durch den Handlungsraum

Als Handlungsraum beschreibt Böhme den „Spielraum meiner Handlungsmöglichkeiten und Bewegungsmöglichkeiten“²⁶, der sich auf zweierlei Weise entfaltet. Zum einen wird der physische Raum insoweit zum Raum meiner leiblichen Anwesenheit, als dass mit meinem Eingreifen gerechnet werden muss. Zum anderen zählt auch zum Raum meiner leiblichen Anwesenheit,

²⁴ Gernot Böhme, „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, in: Sibylle Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 129-140: 135.

²⁵ Ebd., S. 134.

²⁶ Ebd.

„was immer sich in unmittelbarer Erreichbarkeit befindet. Dieser Raum ist also für mich als Handelnden die Sphäre meines unmittelbaren Handelns.“²⁷

Ein Schnitt durch den Handlungsraum wird erzeugt, wenn ich in eine handlungsentlastende Position gerate, d. h. zum (zufälligen) Zuschauer werde. Handlungsentlastung verstehe ich in diesem Zusammenhang wortwörtlich und wieder polar. Ich bin also handlungsentlastet, wenn ich nicht handeln muss und Andere ebenso in Bezug auf mich nicht handeln müssen. Denn nur dann können die Anderen ihren Handlungen nachgehen, während ich mich ihnen widme und so zum Zuschauer werde.

Die Handlungsentlastung ist eine ganz wesentliche Voraussetzung für ein spezifisches Erleben nicht nur theatraler und performativer Ereignisse. Sie ist Voraussetzung für eine Grundkonzentration und Fokussiertheit auf Ereignisse im Raum leiblicher Anwesenheit. Ganz gleich, ob es um ein inszeniertes Ereignis geht, um einen Sonnenuntergang als Naturereignis oder darum, ob ich in der Innenstadt spontaner Zuschauer einer zufälligen Alltagsszene wie einem Ehestreit werde: Die Handlungsentlastung betrifft ausschließlich die Personen, die als Gast, Betrachter, Zuschauer oder Publikum an einem Geschehen teilhaben.

Der Schnitt durch den Handlungsraum ist, wie alle Schnitte durch den Raum leiblicher Anwesenheit, sehr labil und anfällig für Störungen. Löst er sich auf, löst sich auch die Differenz zwischen dem Raum meiner Anwesenheit und dem durch den Schnitt erzeugten anderen Raum auf.

Bezogen auf den Theaterbau und den darin befindlichen Raum des Theaters, ist die Handlungsentlastung eine seiner entscheidenden Funktionen. Der Theaterbau grenzt äußere Handlungsanlässe ebenso aus wie innere. Der Alltag und das Wetter sind solche Handlungsanlässe, die man beim Betreten hinter sich lassen soll. Aber auch die Anordnung des Raums des Theaters, die Bestuhlung, die Verdunklung und die Distanzierung zum Geschehen, bringen mich als Zuschauer in eine Situation, in der ich einerseits handlungsentlastet bin, andererseits aber auch jederzeit eingreifen könnte. Mit mir ist zu rechnen. All das ist eine von außen gesetzte Festschreibung auf meine Handlungsentlastung. Das Bühnengeschehen stellt dem Zuschauer und Zuhörer einen Raum gegenüber, in dem sich Handlung ereignet, ohne dass er selbst Handelnder wird. Seine Handlungsentlastung basiert auf der dosierten und kulturellen Vereinbarung, dass alles das, was auf der Bühne geschieht, inszeniert ist. Bedrohliche Bühnengeschehen sind für ihn selbst deshalb nie bedrohlich. Zwar muss er damit rechnen, Handelnder zu werden, aber in der Regel beschränkt sich sein Handeln auf wenige Vereinbarungen: Er darf lachen, schweigen, klatschen oder vielleicht husten. Doch klappt das nicht immer, manchmal überschreiten Akteure oder Gäste den Schnitt durch den Handlungsraum, der sich dann für die Betroffenen auflöst. Der Schnitt durch den Handlungsraum ist im

²⁷ Ebd.

Rahmen des hier vorgestellten Ansatzes der wichtigste und grundlegendste Schnitt durch den Raum des Theaters.

Der Schnitt durch den Stimmungsraum

Auch beim Stimmungsraum beschreibt Böhme eine Bipolarität vom Raum als gestimmtem Raum und meiner Anteilnahme am gestimmten Raum: „Der Stimmungsraum ist einerseits der gestimmte Raum, d. h. eine bestimmte Atmosphäre oder Tönung, die über der jeweiligen Umgebung liegt, wie auch die räumlich ergossene Atmosphäre, an der ich mit meiner Stimmung partizipiere.“²⁸ Der Schnitt durch den Stimmungsraum etabliert sich, sobald wir Ingressions- und Diskrepanzerfahrungen machen. Bewege ich mich durch die Stadt und begegne einem Ehepaar, das sich gerade streitet, so gerate ich ungewollt in deren Stimmungsraum. Ihren Streit erfahre ich als zu meiner Stimmung diskrepant.

Genau diese Diskrepanz erzeugt einen anderen Raum, auf dessen Schwelle ich mich befinde. Neben der anderen Stimmung spielt hier aber auch der Aspekt der Erzeugung einer Stimmung eine wichtige Rolle. Weil das Ehepaar Verhaltensmuster an den Tag legt, die einer Inszenierung gleichen – die Art, wie sich beide gebärden, verwendete Formulierungen und Reaktionen und ihr mögliches Bewusstsein öffentlich wahrgenommen zu werden – schaffen sie einen hervorgehobenen Stimmungsraum.

Der Schnitt durch den Stimmungsraum ist ein wesentliches Merkmal von Alltagsinszenierungen. Durch Ingressions- und Diskrepanzerfahrungen werden andere Räume erfahrbar, in die ich mich hineinbegebe, wenn ich auch – und das ist essenziell – an ihrer Schwelle verharre. Es sind Störungen meines Alltags, Hervorhebungen oder Aufmerksamkeiten, die mich als Passanten dazu bringen, mich in eine handlungsentlastete Position zu begeben, um vielleicht nur für wenige Sekunden Zuschauer zu werden. Die Dauer meiner Anwesenheit hängt vor allem davon ab, wie stabil der andere Raum, meine Handlungsentlastung und mein Sein auf der Schwelle sind. Vielleicht ist der Streit zu Ende und der andere Raum löst sich auf. Vielleicht habe ich einen Termin und muss weiter oder ich greife ein und überschreite so die Schwelle. Das heißt, es ist ein Leichtes, bewusst oder unbewusst das Geschehen zu stören und den Schnitt aufzulösen, weil ich an der Erzeugung des anderen Stimmungsraumes ebenso beteiligt bin.

Der Mensch zeichnet als Erzeuger solcher anderen Räume verantwortlich. Das unterscheidet eine Inszenierung vom Sonnenuntergang. Der Sonnenuntergang ist als anderer Stimmungsraum erst einmal vorhanden. Weder wurde er inszeniert noch hat es einen Einfluss auf ihn, was ich mit ihm mache und wie ich ihn erfahre. Stimmungsräume sind somit Teil unseres Alltags, sie umgeben

²⁸ Ebd.

uns und wir sind darin leiblich anwesend. Nur selten werden wir uns ihrer bewusst, weil wir immer schon in sie eingelassen sind. Erfahren wir sie in einer Ingressions- oder Diskrepanzerfahrung, eilen wir in der Regel weiter, weil wir unserem gesteckten Ziel nachgehen. Der Schnitt durch den Stimmungsraum ist hochgradig labil, selbst dann, wenn ich mich auf ihn einlasse.

Das Theater und der Theaterbau suchen einen Umgang mit der Labilität, indem sie eine materielle Ordnung schaffen, die den Schnitt durch den Stimmungsraum stabilisiert. Die Anordnung, der abgedunkelte Raum oder die ausgerichteten Sitzplätze schaffen nicht nur Handlungsentlastung, sondern stabilisieren den Zustand auf der Schwelle zum anderen Raum, in dem man dennoch leiblich anwesend sein kann. Und weil der Theaterbau die Handlungsentlastung und den Schnitt durch den Stimmungsraum stabilisiert, wird im modernen Theater ein Spiel mit Störungen und dem bewussten Erzeugen von Ingressions- und Diskrepanzerfahrungen möglich. Gerne wird damit gespielt, den Schnitt durch den Stimmungsraum beständig zu erzeugen und zum Verschwinden zu bringen. Das Ideal eines illusionistischen Theaters hingegen strebt nach seinem Verschwinden, das Publikum soll ganz in den von der Inszenierung erzeugten Stimmungsraum eindringen.

Der Schnitt durch den Wahrnehmungsraum

Den Wahrnehmungsraum beschreibt Böhme auch wieder als einen, der vom Subjekt aufgespannt wird und gleichzeitig vom atmosphärischen Raum selbst ausgeht: „Der Wahrnehmungsraum ist mein Sein bei den Dingen, d. h. die Weise, in der ich wahrnehmend außer mir bin. [...] Umgekehrt wird der Raum leiblicher Anwesenheit durch die Reichweite unserer Wahrnehmung aufgespannt.“²⁹ Als Beispiel führt Böhme das Sehen und Hören an. Man ist sehend und hörend, um wieder auf das eingeführte Beispiel zurückzukommen, bei dem streitenden Ehepaar anwesend. Neben meinem Sein bei den Dingen, spannt meine Wahrnehmung den Raum meiner leiblichen Anwesenheit auf. Alles jenseits meiner Wahrnehmungsmöglichkeit ist auch jenseits meines Wahrnehmungsraums.

Es ist hilfreich, die eingeführte Differenz von Wirklichkeit und Realität im Folgenden noch einmal genauer vorzustellen. Wirklichkeit macht Böhme zum zentralen Begriff einer als Aisthetik verstandenen Wahrnehmung und stellt sie dem sonst in der Ästhetik üblichen Begriff des Erscheinens entgegen. Wirklich ist „primär das Gegenwärtige, die spürbare Anwesenheit“.³⁰ Das Wirkliche ist im Verständnis von Böhme von einem dinglichen Gegenstand abgelöst und erfüllt freischwebend den Raum. Es ist eine Atmosphäre, in die ich involviert bin und die ich spüre. Dagegen ist real das „was dinglich dahinter

²⁹ Ebd., S. 135.

³⁰ Böhme (2001), *Aisthetik*, S. 56.

stehen mag³¹. Hierbei kann es um ein einzelnes Bild gehen, das eine spezifische Wirklichkeit erzeugt, einen Darsteller mit seiner als Wirklichkeit erfahrenen Ausstrahlung, aber auch einen alltäglichen Streit, der erst einmal als eine Stimmung erfahren wird. Gleichermaßen kann es um ein Gesamtsetting gehen, eine Szene, deren Wirklichkeit eine spezifische Stimmung erzeugt.

Der Schnitt durch diesen vermeintlich schnittfreien Wahrnehmungsraum basiert auf eben jener Differenz von Wirklichkeit und Realität. Auch ihr begegnen wir in unserem Alltag, insbesondere in Inszenierungen von Stadt, Produkten, Oberflächen oder bei der Selbstinszenierung von Personen und ihrer gesellschaftlichen und sozialen Zugehörigkeit.

Bezieht man sich wieder auf Theater so zeigt sich, dass der Schnitt durch den Wahrnehmungsraum als Inszenierungsweise beschrieben werden kann, Wirklichkeit zu erzeugen. Und da der Theaterbau Handlungsentlastung schafft und den Schnitt durch den Stimmungsraum stabilisiert, sind Voraussetzungen geschaffen, Wirklichkeiten durch Inszenierung zu schaffen. Dabei gilt, gerade für tradierte Kunstauffassungen: Die Differenz von Wirklichkeit und Realität gelangt erst zur Perfektion, wenn die Realität vollständig verschwindet. Es geht um Illusion. Der perfekte illusionistische Moment ist der, in dem die Realität gänzlich ausgeblendet wird und mir als Zuschauer oder Betrachter nur die Wirklichkeit anmutet. Ich erfahre die Figur des Hamlet als eigenständige Wirklichkeit, ohne dass ich über die Ursprünge oder die Verursacher dieser Wirklichkeit ein Verständnis brauche. Das Wirkliche ist von einem dinglichen Gegenstand abgelöst und erfüllt freischwebend den Raum. Es ist die Atmosphäre, in die ich involviert bin und die ich spüre. Doch nicht allein diese tradierte Auffassung von Illusion ist nötig, sondern letztlich, wie es Nikolaus Müller-Schöll beschreibt: „Etwas, woran geglaubt wird, obwohl man weiß oder zu wissen glaubt, daß es der Wirklichkeit [in der hier verwendeten Terminologie *Realität*; Anm. C.R.] nicht entspricht, ein spontaner Glaube an Unglaubliches.“³²

Wenn ich als Wahrnehmender im Raum meiner leiblichen Anwesenheit bei dem, was ich wahrnehme, sein kann, wird die in der Atmosphäre von der Realität abgekoppelte Wirklichkeit zu meiner Erfahrung. Doch auch dieser Zustand ist äußerst instabil und löst sich schnell und leicht auf. In zeitgenössischen Inszenierungen und Performances wird mit der Differenz von Wirklichkeit und Realität gespielt. Die Körper der Akteure, die realen Orte oder Wind und Wetter werden Teil der Inszenierung. Ein Spiel mit Störungen, Ingressions- und Diskrepanzerfahrungen und dem Bewusstmachen, dass die Handlungsentlastung instabil ist und man mit Realität rechnen muss, sind Mittel und Effekte, die zum Einsatz kommen. Daher ist es essenziell zu wissen, man hat mit Theater zu tun. Handlungsentlastung wird erst im sicheren

³¹ Ebd., S. 57.

³² Nikolaus Müller-Schöll, „(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion“, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/2, S. 141-151: 141.

Wissen um die Realität des inszenierten Ereignisses möglich. Nur dann weiß ich, was Spiel und Ernst, was Inszenierung und Alltag ist. Genau das leistet der materielle Schnitt des Theaterbaus, er schließt das Außen aus, trennt die Bühne vom Publikumsraum ab, regelt durch Konventionen die Durchlässigkeit zwischen beiden und schafft im Bühnenraum eine Wirklichkeit.

Abschluss

Der *Schnitt durch den Raum* wurde auf zwei sehr unterschiedliche Weisen eingeführt. Im ersten Teil ging es um ein eher dingliches Erfassen und Beschreiben eines Schnitts, der Trennungen und Distanzierung verursacht und einen Raum ordnet und gliedert. Im zweiten Teil wurde von der direkten Involviertheit im Raum ausgegangen und der Schnitt als Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit vorgestellt. Es wurde dabei zwischen dem Schnitt durch den Handlungsraum, den Stimmungsraum und den Wahrnehmungsraum unterschieden. In der Vorstellung der sehr unterschiedlichen Charaktere der jeweiligen Schnitte wurde immer wieder hervorgehoben, dass der Schnitt durch den Raum nicht theaterspezifisch und schon gar nicht nur dem Theaterbau vorbehalten, sondern Teil unserer Alltagswahrnehmung ist.

Als Ergebnis der Betrachtung lässt sich sagen, der Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit ist alltäglich und extrem labil. Für die Erzeugung theaterlicher und performativer Ereignisse ist er aber essenziell. Damit sich so etwas wie ein Zuschauer herausbilden kann, braucht es Bedingungen, die eine Handlungsentlastung zulassen und eine Hervorhebung oder Störung, auf die sich die Aufmerksamkeit lenkt. Damit sich so etwas wie eine Bühne etablieren kann, braucht es eine inszenierte Wirklichkeit und einen Stimmungsraum, der den potenziellen Zuschauer einerseits integriert, dennoch immer auf der äußeren Schwelle belässt. All das sind Voraussetzungen dafür, dass sich ein Zwischen zwischen Zuschauer und Bühne herausbildet, das nicht nur materiell oder symbolisch ist, sondern in der Wahrnehmung gegeben ist.

Der Theaterbau hat über die Jahrhunderte hinweg dem Schnitt durch den Raum leiblicher Anwesenheit einen spezifischen Ort gegeben. Mit materiellen und symbolischen Mitteln hat er Voraussetzungen geschaffen, die dem labilen Schnitt zur Dauer verhelfen. Und weil das nicht immer gut geht und gut gehen kann, wenn das, was in der Wahrnehmung gegeben ist, durch materielle und symbolische Mittel artfremd fixiert wird, wurde die Kritik am tradierten Theaterbau spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts laut.

Die zwei hier beschriebenen Weisen über Raum zu sprechen und Raum zu reflektieren, sind kaum vereinbar. Entweder, um abschließend noch einmal de Certeau heranzuziehen, stehe ich auf dem World Trade Center oder ich befinde mich in den Straßen. Der Versuch beides zu vereinen, erzeugt immer nur einen Kompromiss. Ob und wie gut dieser Kompromiss funktioniert, hängt glücklicherweise nicht allein von der Materialität zum Beispiel eines Theater-

baus ab, sondern auch von der Art und Weise, wie dort Wirklichkeiten erzeugt werden und die Gäste im Raum des Theaters auf der Schwelle im Bühnenraum anwesend sein können. Dennoch ist der Weg aus dem Theaterbau in einer Zeit, in der jede und jeder sich selbst inszeniert und der Schnitt durch den Raum nicht mehr allein durch zufällige Begegnungen zustande kommt, sondern Teil unserer medialisierten Welt geworden ist, ebenso nachvollziehbar wie konsequent. Die Ästhetisierung spielt sich nicht mehr allein in den Bauten der Hochkultur ab, sondern ist längst im Alltag angekommen.

Literatur

- Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M., 1995.
- Ders., „Brief an einen japanischen Freund über das *Zwischen*“, in: Tadashi Ogawa/Michael Lazarin/Guido Rappe (Hg.), *Interkulturelle Philosophie und Phänomenologie in Japan. Beiträge zum Gespräch über Grenzen hinweg*, München, 1998, S. 233-239.
- Ders., *Aisthetik. Vorlesung über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, 2001.
- Ders., „Leibliche Anwesenheit im Raum“, in: Egon Schirmbeck (Hg.), *RAUMstationen: Metamorphosen des Raums im 20. Jahrhundert*, Ludwigsburg, 2001, S. 92-98.
- Ders., „Atmosphäre als Gegenstand der Architektur“, in: Philip Ursprung (Hg.), *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte, Ausstellungskatalog Canadian Centre for Architecture*, Montréal, Baden, 2002, S. 410-417.
- Ders., „Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung“, in: Sibylle Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 129-140.
- Brandstetter, Gabriele, „Lever de Rideau – die Szene des Vorhangs“, in: dies./Sibylle Peters (Hg.), *Lever de Rideau – Die Schnittflächen der Künste*, Freiburg i. Br., 2008, S. 19-44.
- de Certeau, Michel, *Kunst des Handelns*, Berlin, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Basel, 2001.
- Müller-Schöll, Nikolaus, „(Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion“, in: *Forum Modernes Theater*, Bd. 22/2, Tübingen, 2007, S. 141-151.
- Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart, 1988.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise*, München, 1977.

Internetquellen

www.thiergalerie.de/das-center/ueber-uns