

Optische Architekturen und die Sache mit der *res extensa*

Ulrike Haß

Optische Architektur meint hier nicht die Architektur von Theaterbauten, die zu den Repräsentationslogiken in einem städtischen Außenraum gehören. Optische Architektur meint hier etwas, das inmitten des 16. Jahrhunderts zum ersten Mal in der Geschichte des Okzidents auftritt und an dessen Vervollkommenung die Architekten und Szenographen im 17. Jahrhundert mit Hochdruck arbeiten: optisch erschlossene Innenräume. Noch vor den ersten stabilen Theaterbauten entstehen Innenräume, in denen gesehen wird, was sich zu sehen gibt. Die neuartigen Bildersammlungen, graphischen Kabinette, Gemäldegalerien und so weiter werden möglich, weil das Bild, das Gemälde selbst transportabel geworden ist. Die Darstellung hat sich von ihrem Grund – der Mauer, der Wand, dem Portal, dem Boden, mit dem sie noch etwa hundert Jahre zuvor unverbrüchlich zusammenhing – gelöst. Sie ist auf einen Bildträger gewandert, so dass Bilder sich hier oder da zeigen oder auch kollektionieren lassen. Die Sammelleidenschaft der Höfe, Kirchen, Stadtverwaltungen, aber auch der Aristokraten kleineren Formats und der reichen Kaufleute und Bürger greift wie ein Fieber um sich.

In allen Innenräumen solcher Seh- und Schaukabinette werden, genauso wie in den Kirchen oder Theaterräumen im engeren Sinn, die Raumdecken als Ausstellungsflächen begriffen und mit schwindelerregenden Gestaltungen bedeckt, die zwischen Architektur und Malerei spielen. Himmels- und Lichtdarstellungen aller Art, fingierte, gemalte Öffnungen ins Außen, in die Höhe, hinzu kommen Lichtinszenierungen, sofern es in den Gebäuden, meist kurz unter der Decke, fensterähnliche Öffnungen gibt. Es wimmelt von allegorischem Personal. Gleichzeitig entstehen zum ersten Mal geschlossene und fensterlose Baukörper, die dem Theater vorbehalten sind, das sich seit der Eröffnung des Teatro Farnese 1628 zunehmend am Abend zu sehen gibt. Auch das ist neu: solange es sich draußen zutrug, und das gilt auch noch für die Innenhöfe der Paläste im 16. Jahrhundert, spielte das Theater selbstverständlich am Tage, so als ginge es – nicht nur sozusagen, sondern realiter – mit der Sonne auf und unter.

Dieser Vorgang, dass sich das, was sich zu sehen gibt, in Innenräume einschließt, die ihren Bezug zum Außen vollständig aufgeben, ist als *Fall in die Sichtbarkeit* zu bezeichnen. Der Vorgang ist, für sich genommen, beispiellos. Er wird durch zwei großformatige und in jeder Beziehung außerordentliche Verschiebungen grundiert, die hier in aller Kürze angesprochen seien.

Zunächst beruht der *Fall in die Sichtbarkeit* auf einer Entscheidung, die oft überhaupt nicht als solche bemerkt wird. Noch bis in das 16. Jahrhundert hinein galt die Welt nach mittelalterlicher Auffassung vor allem als lesbare Welt, die vor sichtbaren Zeichen strotzte, so dass man diese nur zu lesen lernen musste, um die Welt zu entschlüsseln. Im Ähnlichkeitsdenken, das sich der lesbaren Welt widmete, werden Mikro- und Makrokosmos durch eine Fülle von spekularen, magischen und sympathetischen Analogien vermittelt. Doch dann entsteht in einer gewaltigen Transformation die Auffassung, dass sich die Welt nicht als lesbare, sondern als sichtbare darbiete. Der göttlich-pastoral regierte Kosmos vormaliger Zeiten zieht sich aus seiner Lesbarkeit zurück und wird sukzessive mit dem Etikett des Unsichtbaren amalgamiert. Er entschwindet zugunsten der öffentlichen Sache einer *res publica*, in deren Sichtbarkeit sich künftig das politische Theater staatlicher Regierungskünste entrollen soll. Foucault kennzeichnet diesen Wechsel bündig als Übergang »von der Pastorale der Seelen zur politischen Regierung der Menschen«¹. Der *Fall in die Sichtbarkeit* markiert diesen Übergang, geht mit ihm einher und intensiviert sich durch ihn, bis er für eine Selbstverständlichkeit gilt, die der Gestaltung harrt. Jean-Louis Déotte, der dem perspektivistischen Apparat wichtige Studien gewidmet hat, weist nachdrücklich auf die Dimension einer Entscheidung hin, die in diesen Gestaltungswillen eingeht. »[B]evor man den projizierten Raum rationalisierte, hat man zuvor entscheiden müssen, *dass sich die Welt ab jetzt einer Sicht darbietet*«². Doch diese ontologische Entscheidung wurde »in Wirklichkeit von keinem gefällt«³, sondern gehört der wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Geschichte der Epoche an. Sie bildet deren unzugängliche Voraussetzung. Anders gesagt, *sie gehört ihr deshalb an, weil sie diese Epoche strukturiert*. Mit der Auffassung, *dass sich die Welt einer Sicht darbietet*, ist die Entstehung der Zentralperspektive verbunden, die technisch und apparativ diejenige Konfiguration darstellt, durch die singuläre und kollektive Phänomene künftig erscheinen, *sichtbar* und *sagbar* werden. Das Dispositiv des Tableaus etabliert sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts als Wissenstypus, der

1 Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I*, Vorlesung am Collège de France 1977-1978, aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 331.

2 Jean-Louis Déotte, *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivistischen Apparats*, aus dem Französischen von Heinz Jatho, Zürich-Berlin: Diaphanes 2006, S. 21.

3 Déotte, *Video und Cogito*, S. 21.

sich im binären Zeichensystem der klassischen Episteme niederschlägt und sich in ihr vervollständigt.⁴

Die zweite außerordentliche Verschiebung betrifft *Innenraumbildungen*, die neuzeitlich zur Makro- und Mikrostruktur gesellschaftlicher Organisation in allen Bereichen avancieren. Im großen Format bildet sich die erste, sogenannte terrestrische Globalisierung heraus. Transatlantische Entdeckungsreisen und erste Weltumsegelungen erschüttern um 1500 bis dahin gültige ontologische Grundannahmen: Die Erde liegt nicht sphärisch geborgen unter schützenden Himmelsschalen, sondern dreht sich blank und frei im unendlichen Außen des Kosmos. Peter Sloterdijk deutet dies psychopolitisch als »Welterfahrung einer extremen Schalenlosigkeit«⁵, auf die neue Immunisierungsstrategien antworten. Sie folgen der wahnhaften Logik, die Welt als Innenraum aufzuteilen und lösen damit die verheerende Epoche der europäischen Expansion aus. Schrittweise realisiert sich ein »Weltinnenraum des Kapitals« (Sloterdijk). Gleichzeitig gewinnt der Versuch, Gesellschaften durch Innenbildungen mit allen dazu gehörigen Ein- und Ausschließungen zu organisieren, auf allen Ebenen an Fahrt. Schrittweise entstehen inmitten dieser Entwicklung und als ihr *Emblem* um 1600 die ersten geschlossenen Innenräume für Theater. Innenbildungen stellen sich insofern als Immunisierungsbewegungen dar, als sie Schnitte in eine vorgängige Relationalität einführen, entlang derer ausgeschlossen und geächtet wird, was nicht dazu gehört. Bezeichnenderweise liefern jedoch gerade die Innenraumtheater auch den Beweis für die spektakuläre Bodenlosigkeit und Unhaltbarkeit dieser Immunisierungsversuche. Denn was an optischen Architekturen in die geschlossenen, fensterlosen Baukörper einzieht, transformiert diese Innenräume und derealisiert sie als solche. Innenraumtheater gleichen einer Aufnahmeapparatur, die Sichtachsen organisiert und Beziehungen zwischen Sichtpunkten, Blicken und bildhaften Artefakten hervorbringt, aber als bewohnbares Interieur oder als Schutz physiopolitisch völlig versagt. Und zwar einfach deshalb, weil Aufnahmeapparaturen keinem Raum angehören, sondern sich, wie zuerst Andrea Pozzo darlegt und beweist, in jeden beliebigen Baukörper von ausreichender Größe eintragen lassen. Die Einschließung von Sichten in spezielle Innenräume verhält sich nicht immunisierungstauglich, sondern drängt als bodenloses Verfahren und nach dem Muster eines Pantographen auf ihre serielle Vervielfältigung.

4 Das Stiftungsmoment der klassischen Episteme datiert Foucault »sehr genau zwischen den Jahren 1580 und 1650.« (Die Logik von Port-Royal entsteht um 1660.) Foucault, *Sicherheit, Territorium Bevölkerung*, S. 343.

5 Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

Die Bühne ist kein Container

Im 17. Jahrhundert ist das *Innen ohne Außen* zunächst als ein geschlossener, dunkler Kubus anzunehmen, der eine lange Geschichte seiner schrittweisen Herstellung hinter sich hat. In der ersten Phase dieser Geschichte, die von 1435, dem ersten Experiment Brunelleschis zur Zentralperspektive am helllichten Tag (*a mia di*), bis zu den stabilen, überdachten Theatergebäuden um 1600 in Oberitalien reicht, trennt sich das natürliche Licht vom übernatürlichen Licht. Es entstehen Bildbühnen mit perspektivischem Bildaufbau, die mit Schritt- und Fußmaßeinheiten berechnet werden und trotz der Bildeinrichtung Bühnen bleiben, die in der *Horizontalen* dem Kommen und Gehen zugehören, was in den berühmten Auf- und Abtritten in der dramatischen Literatur fortan zum Standard werden soll. Den entscheidenden Wendepunkt, der die zweite Phase seiner Geschichte einläutet, bildet Keplers Begriff des Auges, der in einer Abhandlung 1611 die Netzhaut per Lichtbrechung als Träger einer Bemalung vorstellt. Kepler demonstriert die Möglichkeit eines solchen Abbildungs- und Darstellungsvorganges an einem isolierten, mithin toten Ochsenauge, an das sich das Auge eines lebendigen Betrachters heftet, der sich dazu abgeschirmt in einer Dunkelkammer befinden muss. Descartes erhärtet dieses Modell 1637 als neue *Dioptrik*, mit der das Licht ausgelöscht und ins Schwarze eingetaucht wird (man denke nur an den schwarzen Grund in den Gemälden etwa Caravaggios). Die Camera Obscura steht Modell für den geschlossenen dunklen Kubus im 17. Jahrhundert, in dem Schauende visuellen Sensationen folgen, die Techniken und Maschinen, einem autonomen, körperlosen Auge gleich, scheinbar unendlich steigern können. Der Kubus ist von der Nachahmung zur Produktion übergegangen. In ihm kann alles Denk- und Vorstellbare zur Darstellung gelangen, denn die Apparatur, die er inzwischen aufnimmt, konstituiert Dinge und Figuren als *rein visuelle Objekte*. Die Darstellung wird autonom. Maschinenparks unter dem Bühnenboden und über dem Bühnenhimmel reißen den Raum auf und ermöglichen alle möglichen Bewegungen in der *Vertikalen*. Die Darstellung fingiert nicht mehr ein Außen im Innen (wie noch die Bildbühne), sondern bildet phantastische Surrogate, mit denen die großen Szenographen des Barock nicht nur Illusionen produzieren, sondern auch Bedingungen und Voraussetzungen der Apparatur des dunklen Kubus reflektieren.

Diese metamediale Wendung des Barocktheaters auf sich selbst erlaubt eine weitere Anmerkung zum Status der barocken Illusion, die für das Theater auch darüber hinaus grundlegend scheint: Theater fragt nicht danach, ob das, was man sieht, Wirklichkeit oder Täuschung sei, ob man die wirkliche Welt wahrnimmt oder ob man sich in einer Welt der Einbildung oder Illusion befindet. Das Theater arbeitet vielmehr am Verschwinden dieser Frage. Es geht ihm um eine Art Anwesenheit in der Illusion. Dass die ganze Welt eine Bühne sei, heißt ja, dass das Theater als Metapher einer Welt gilt, die außerhalb dieser Metapher nicht noch mal eine an-

dere oder eigene Wirklichkeit hat, sondern selbst Bühne *ist*. Damit bilden Theater und Welt eine zusammengesetzte Aussage in der Art einer Tautologie. Die Welt hat nicht *mehr* Wirklichkeit als das Theater, sondern ist eine Illusion *genauso* wie das Theater. Im Grunde entwickelt der Barock damit eine Auffassung von der Welt als Spekulationsobjekt, eingedenk dessen, dass das Wort Spekulation (lat. *speculator*) für das Beobachten, Auskundschaften, Spähen steht. In der Wirtschaft wird Spekulation als das ›Halten einer offenen Bestandsposition‹ definiert, die über einen bestimmten Zeitraum, länger oder kürzer, offen gehalten wird bis zur sogenannten Glattstellung durch Kauf oder Verkauf. Und genau in dieser Art hält der Barock die Welt als eine offene Bestandsposition, aber er *hält* sie, während überall »die essentielle Instabilität eines grundlosen Grundes⁶ aufscheint. Die Wirklichkeit ist eine Illusion, und der Barock teilt sich ihr in ihrer illusionären Beschaffenheit *mit*. In seinem Barockbuch schreibt Gilles Deleuze: »Weder erliegt der Barock eigentlich dieser Illusion, noch tritt er aus ihr heraus, sondern er realisiert etwas in der Illusion selbst oder teilt ihr eine geistige *Anwesenheit* mit, die ihren Teilen und Stücken wieder eine kollektive Einheit gibt.⁷

Der Barock amalgamiert *opsis* und Räume. Überall entstehen Architekturen unter der Maßgabe ihrer perspektivisch-illusionären Wirkung, die sich über Gärten, Parkanlagen, Innenstädte, Hafen- und Werkgelände ausdehnen. Damit werden Außenräume als Interieur markiert, gleichzeitig kulminiert das neuartige Hybrid optisch erschlossener Innenräume im Theaterraum. Dessen Anomalie ist lange Zeit unter der Maßgabe einer Dichotomie von *Raum* und *Bild* diskutiert worden.⁸ Völlig ergebnislos, denn das barocke Hybrid stellt keinen geometralen Begriff von Raum (als Ausdehnung) oder Bild (als piktoriale Fläche) mehr zur Verfügung. Im Barock quillt die bildhafte Darstellung über ihren Rahmen hinaus, erfasst ihn und definiert ihn als Mittelstück einer je größeren Darstellung, die gemacht ist wie sie selbst. In vergleichbarer Weise beschränken sich optische Einrichtungen nicht auf die Bühne und ihre bildhaften Effekte im Rahmen eines Portals, sondern legen sich über den gesamten Theaterraum. Es entstehen vollständig artifizielle und virtuelle Gesamtanlagen mit unscharfen Grenzen. Entgegen der Ideologie der Blackbox, die sich hermetisch geschlossen gibt, beweist die barocke Bühne indessen, dass ihr Raum kein ›Raum‹ ist und sich niemals vollständig schließen lässt. Die Bühne ist kein Container. Nach der Geometrie, von der sich diese optisch erschlossenen Räume

6 Déotte, *Video und Cogito*, S. 64.

7 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übersetzt von Ulrich Johannes Schneider, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 204 (kursiv i.O.).

8 Zwischen einer Definition der *Szene* als *Tableau* (Diderot) und der Entdeckung des *szenischen Raums* durch die historischen Avantgarden, blieben diese Debatten unentschieden. Die Annahme der Dichotomie führt auch zum Standard der lärmenden Rede von zweidimensionalen Bildern und dreidimensionalen Räumen, Körpern.

gelöst haben, werden diese zu metrischen Räumen, die sich durch rhythmische und bewegliche Kräfte markieren lassen, durch Maschinen und Akteure, die den Raum aufreißen und diesen selbst zum dynamischen Akteur machen.

Barocke Szenographen als Meister des Zwischen-Zwei

Nach Descartes' scharfer Unterscheidung zwischen einem unkörperlichen *Cogito* und der ausgedehnten Körperwelt einer *res extensa*,⁹ bewegen barocke Raumtheorien und die praktischen Künste von Ingenieuren, Architekten, Landschaftsplanern und Szenographen stets ein *Zwischen-Zwei*, um den Terminus der *Falte* von Deleuze einmal auf diese Weise zu umschreiben. Ein Zwischen-Zwei widerstreitet per se seiner Schließung und signalisiert, dass zur Erzeugung von Raum stets mehr als ein Raum im Spiel sein muss, wobei die involvierten Räume *nicht gegeben*, sondern sämtlich *hergestellt* sind. Die genannten praktischen Künste betreffend zählen die Werkzeuge des Architekten dazu, sein Studium der Lehrbücher am Tisch mit Reißbrett; des Weiteren die Winkelhaken und Maßbänder des Ingenieurs, die Werkstätten der Maschinen- und Werkzeugbauer; schließlich die Maschinenräume und ihre zahlreichen Ordern und Akteure selbst, die dem Auge entzogen bleiben, während die Darstellung als der Sonderfall eines Raumes, der sich im Singular behauptet, selbst als Ausschnitt fungiert. Im Übergang von der nachahmenden Herstellung einer äußeren Welt zur Produktion von Darstellungen, deren innere Einheit sich im technisch-produktiven Akt selbst begründet, gehen die Künste der neuen Optik stets von einem Zwischen-Zwei aus (wie auch das binäre Zeichenmodell). Sie bestimmten die Zwei jeweils anders und gewinnen ihrer Zweiteilung je eigene Verbindungen ab, die als solche eine Produktion auslösen, die ihr Maß in sich selbst hat und keinen äußeren Bezugspunkt kennt. So kann ein Zwischen-Zwei streng polarisiert erscheinen wie in der Szenographie Sabbattinis, es kann in wechselseitiger Abhängigkeit konzipiert werden wie in den Bühnenräumen Torellis oder es kann in unendlicher Vervielfältigung dynamisiert erscheinen wie bei Pozzo.

I.

Nicola Sabbattini (1574-1654) geht von einem System strikter Zweiteilungen aus. Sein Lehrbuch für Szenographen erscheint 1637 und 1638 in zwei Bänden, von de-

9 So versichert Descartes einem seiner Briefpartner im November 1640, »daß es mir darum geht, daß das denkende Ich eine immaterielle Substanz, die nichts Körperliches an sich hat, ist. Das sind zwei ganz verschiedene Dinge.« Zit. n. André Glucksmann, *Die Cartesianische Revolution*, deutsch von Helmut Kohlenberger, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 246.

nen der erste die Herstellung einer *scene* und der zweite die *machine* behandelt.¹⁰ Sabbattinis Darlegung zur Einrichtung einer *scene* geht umstandslos von einem Innenraum aus. Sein erster Hinweis auf den Raum wird vom maschinellen Plan gelenkt, denn zuerst sei »ein genügend weiter Raum zu wählen [...] von solcher Ausdehnung, daß hinter, neben, über und unter [...] der Szenerie genügend Platz sei für die vielerlei Maschinen [...]. Man achte hierbei indes auch darauf, nicht nur die Länge, sondern auch die Höhe und Tiefe zureichend zu nehmen [...] um bequem arbeiten zu können«¹¹. Die *scene* Sabbattinis gehört zum geometralen Plan und beschreibt die Einrichtung des Bildraums einer Bühne, die stereotyp eine imaginäre Stadt darstellt, in der eine Komödie spielt. Seine *machine* gehört dem virtuellen Plan an und beschreibt die maschinistisch umfasste Bühne als kinetischen Raum des verwandlungsfähigen Dekors und der Intermedien.

Die *scene* konstruiert Sabbattini ausgehend von einem idealen Sichtpunkt, der im Zuschauersaal liegt. Er übernimmt diese Praxis von seinem Lehrer, dem Mathematiker Guido Ubaldo del Monte (1545-1607), der diesen Projektionspunkt für die gesamte bildhafte Konstruktion erstmals *im Saal* annimmt und 1600 in einem Buch vorstellt. Die Qualen der Szenographen des 16. Jahrhunderts finden damit ein Ende, denn diese hatten den Projektionspunkt stets auf der vorderen Bühnenkante angenommen und sich in der Folge mit perspektivischen Häuserfluchten abgemüht, die schon in der Bühnenmitte den Darstellern nur noch bis zum Knie reichten. Sabbattini übernimmt also die Innovation del Montes und macht sie mit seinem Lehrbuch zum Standard. Bei diesem für die Konstruktion zentralen Projektionspunkt handelt es sich jedoch nicht um eine bestimmte Stelle 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. Im sogenannten Verfahren der *Luftperspektive* wird dieser Punkt vorweg als *Projektionspunkt* verwendet, von dem aus alle Visierlinien der Einrichtungen der *scene* festgelegt werden. Die folgende Beschreibung der Einrichtung der Bühne stützt sich denkbar klar ausschließlich auf zwei Dimensionen: In der *Breite* mit ihren Richtungen Rechts und Links werden die rechtwinkligen Häuserfronten und ihre Gassenabstände eingebracht. In der *Tiefe* mit ihren Richtungen Vorne und Hinten entsteht der Platz zwischen den Häusern als Spielfläche und fluchtet in die malerischen, phantastischen Erweiterungen der Szene auf dem Abschlussprospekt.

Bühnenboden und Bühnenhimmel sind perforiert, voller Schlitze, Löcher und Klappen. Darunter und darüber arbeiten Maschinisten an Schiebe- und Zugvor-

10 *Pratica Di Fabricar Scene e Machine Ne'Teatri. Di Nicola Sabbattini Da Pesaro*, Pesaro 1637 und Ravenna 1638.

11 Vgl. Ulrike Haß, »Sabbattini: Analytik des Übergangs«, in dies., *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 322-347, hier S. 325.

richtungen, Winden, Hebeln, Kurbeln und Stricken und machen die plötzlichen Verwandlungen der *scène* möglich: Die Stadt brennt, die Hölle öffnet sich feuer-speiend, der Himmel bewölkt sich und entlässt auf einer niedersinkenden Wolke nie gesehene, allegorische Wesen. Die Bühne der *machine* stützt sich vollends auf die Dimension der *Höhe* mit den Richtungen Oben und Unten. Sie reißt den Raum in der Vertikalen auf, aber sie destabilisiert ihn nicht (wie etwa bei Torelli), sondern überführt in sofort in ein neues Bild. Bei Sabbattini wird der Bildraum durch einen Maschinenraum potenziert und fingiert mit ihm eine veränderliche und daher »unbegrenzt ausgedehnte« Welt der körperlichen Volumina.

Die Merkmale der Bühne Sabbattinis korrelieren auf frappierende Weise mit Descartes' Beschreibung der *res extensa*, während der Projektionspunkt ihr gegenüber alle Züge der *res cogitans* aufzuweisen scheint. Es handelt sich um einen Sichtpunkt, an dem »das, was sich meinem Geist so klar und deutlich zeigt«¹² von einem *ich* (je) empfangen wird, während sich das *ich selbst (moi)* der denkenden Substanz nicht exponiert und sich nicht zeigen kann. Wie der Sichtpunkt selbst ist auch der Denkinnenraum ohne Ausdehnung und körperlos. Mit diesem ausdehnungs-losen Punkt wird eine unräumliche Größe und damit eine Spaltung in den Raum eingeführt. Die Überlagerung von Visibilität und Räumlichkeit gelingt nur über einen *Hiatus*, mit dem diese Spaltung im Raum übersprungen wird. »Was Descartes darüber sagt«, so Déotte, »dass ich eine denkende Substanz bin, die nicht der Körper ist, nimmt den Ort und die Stelle dieser Teilung ein«¹³. Der Körper gehört dem Raum der ausgedehnten Sache an, die sich nicht exponieren kann, weil sie kein Gesicht hat. Das *ich* hat indes eine Stelle im Sichtbaren, die in Wirklichkeit ein Punkt ist. An diesem Punkt kommt das *ich* jedoch nicht mit einer empirischen Subjektivität überein, noch nicht einmal mit einem Empfänger, es ist nur das Auge, das jede perspektivische Konstruktion am Ausgangspunkt ihrer Operationen voraussetzt.¹⁴

Erbe des historischen Versuchs, Sichtbarkeit und Innenräume zu amalgamieren, ist der Schnitt zwischen Körper und Auge, der nicht verbesserungsfähig und daher bis heute unvermindert aktuell ist. Etwa wenn es darum geht, Theateraufführungen mit einer Virtual-Reality-Brille als körperlos schwebendes Wahrnehmungsorgan zu verfolgen. Dabei geht es nicht nur um das Wegfallen einer Bühnendimension in einer vorfabrizierten Aufnahme. Gerade der Zoom, die Möglichkeit, dem Schauspieler näher gerückt zu werden bewirkt den Eindruck, sich selbst physisch geradezu aufzulösen. »Man wird dezentral als Anwesenheit, ungebündelt und diffus wie Sonnenschein«, beschreibt der Schriftsteller Clemens J. Setz seinen

12 René Descartes, *Abhandlung über die Methode*, deutsch von Kuno Fischer, Stuttgart: Reclam 1961, S. 19.

13 Déotte, *Video und Cogito*, S. 88.

14 Die vorstehenden Sätze paraphrasieren Déotte, vgl. Déotte, *Video und Cogito*, S. 85.

einschlägigen Sichtungsversuch, den er als »Einübung der eigenen Abwesenheit« betitelt.¹⁵

II.

Sabbattini hatte eine dualistische Konzeption hinterlassen. Seine Nachfolger sind bestrebt, *scene* und *machine* stärker miteinander zu verschmelzen, das Raumbild zu aktivieren und den Bühnenraum insgesamt zu dynamisieren. Giacomo Torelli (1608-1678) steht wie kein anderer für eine fast zügellose Steigerung der Tiefenwirkung und eine ebenso hemmungslose Entfesselung von Dynamik ein. Torelli perfektioniert die automatischen Operationen des Maschinentheaters, indem er die Seitenkulissen nicht mehr schieben lässt, sondern deren Bewegung durch Slitze im Bühnenboden in die Unterbühne verlegt und ihre Handhabung optimiert. Dieselbe Operation sieht er für die Abschlussprospekte vor. Für seinen Bühnentypus führt er unterschiedliche Traditionslinien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in *einem Schema* zusammen,¹⁶ das bis zum Ende des 18. Jahrhunderts als Prototyp der Bühnen- und insbesondere Opernausstattung gilt.¹⁷ 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, bis ein Konkurrent Torellis Rückkehr nach Italien erzwingt. In Fano 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, werden durch ein System von relativen Räumen möglich: Hinter der Tiefe der Vorderbühne wird die zweite Tiefe einer weiteren Hinterbühne eingerichtet, die noch durch die Einrichtung einer dritten Hinterbühne gesteigert und im Abschlussprospekt mit der Darstellung einer weiteren Tiefe kombiniert werden kann. Torellis Fluchten erscheinen *unendlich*. Sie wollen die *Darstellung der Entfernung* nicht in der Nähe, sondern in der Ferne selbst zur Erscheinung bringen. Ihr entspricht ein registrierendes *Auge*, wie es

15 Clemens J. Setz, »Einübung der eigenen Abwesenheit. Über VR-Theater – Ein Essay«, in: *Theater der Zeit*, April 2021, S. 13-16, hier S. 15.

16 Per Bjurström nennt die *Scena satirica*, die Intermedientradition sowie mittelalterliche Himmel- und Höllendarstellungen, in ders., *Giacomo Torelli and the Baroque Stage Design*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1962, S. 198-211.

17 Nach Auskunft der *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des scènes* (1772) umfasst das Schema des Prototyps zehn Dekorationen. 4 Landschaften: Garten, Wald, Wüste, Landschaft; 1 Interieur (gleich wo); 1 ländliche Architektur mit Hafen, 4 Architekturdekorationen: Palast, Salon, Tempel, reiches Gefängnis, zit.n. Bjurström, *Giacomo Torelli*, S. 202.

Schiffssreisende gegen den Horizont richten. In Torellis Entwürfen der letzten Jahre mehren sich die zweistöckigen Perspektiven. Eine große Himmelsdekoration, die sich in die Tiefe öffnet, zeigt anstelle eines axialen Zentrums zwei Wolkenkreise übereinander, in jedem einen Tempel. Diese doppelten Wolkenkreise können sich in anderen Dekorationen ihrerseits wieder verdoppeln. Der Himmel ist nur einer unter mehreren; das himmlische Jerusalem, symbolisiert durch den Tempel im Wolkenkreis, gibt es mehrfach. Den metaphysischen Horizont in dieser Weise zu vervielfachen, heißt, ihn durchzustreichen bzw. dem Kalkül der Darstellung zu unterstellen. Torellis Spiel mit seriellen *Verdoppelungen* beglaubigt eine extreme Verschärfung der *Relativität des Raums*.

Auch wenn die Veröffentlichungen erst sehr viel später erfolgten, so scheint es doch kein Zufall, dass Isaac Newton in seinen *Quaestiones* (1665/66) die ersten Konturen seiner Theorie zu den Fluxionen (Infinitesimalrechnung), zur Theorie des Lichts und zur Gravitationstheorie im selben Zeitraum entwickelt, in dem Torelli seine metaanalytischen Bühnenräume entwirft.¹⁸ Newtons Theorie des absoluten und relativen Raums schließlich korrespondiert mit den durch Torelli aufgeworfenen Fragen. Newton wendet sich gegen die cartesianische Zweiteilung der Welt und macht theologische Gründe geltend, um einen absoluten Raum zu behaupten. Der absolute Raum sei gleichsam als »Sensorium Gottes«¹⁹ zu begreifen, durch das er überall, unabänderlich und stets gegenwärtig, wahrnimmt. Dieser gedachte, absolute Raum ist der menschlichen Wahrnehmung nicht zugänglich, jedoch aus heuristischen Gründen für Newtons Beschreibung objektiver Bewegung unerlässlich. Er zeichnet sich durch absolute Bewegung aus, die dynamisch gedacht wird und durch Kräfte verursacht wird, die Körper mittels der Gravitationskraft aufeinander ausüben (*actio in distans*). Auf diesen absoluten Raum geht die bis heute geäußige, triviale Vorstellung vom Raum als einem Behälter zurück, der unveränderlich bleibt, unabhängig davon, ob sich überhaupt etwas oder Vieles in ihm befindet, eben wie eine stabile Kiste. In der Funktion eines absoluten Bezugsraums, erlaubte die Annahme eines absoluten Raums alle möglichen relativen, lokalen Raumordnungen im Plural. Relative, begrenzte Räume sind mit einem Schiff vergleichbar, das einen universalen Ozean quert.

Torellis serielle Dekorationen verhalten sich zum Maschinenraum der Bühne durchaus wie Newtons relative Räume zum absoluten Raum. Torelli verwendet immer dieselben Achsen, die zentral, symmetrisch in die Tiefe fluchten, nur das

¹⁸ In Torellis *La Divisione del Mondo* (1675) teilt sich ein gigantischer Globus auf der Bühne. Vgl. Haß, *Das Drama des Sehens*, S. 352 (ebd. die Angaben zu Bjurström).

¹⁹ So der Streitpunkt in § 3 des Briefwechsels zwischen Leibniz und Clarke als Vertreter der Positionen Isaac Newtons 1715/1716, in: Samuel Clarke, *Der Briefwechsel mit G. W. Leibniz von 1715-1716*, zit.n.: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagenexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 58-73, hier S. 58ff.

Dekor der Kulissen wechselt und gibt die unterschiedlichen, relativen Räume an: Waldschneise, Hafen, Grotte, Park etc. Während der relative Raum einen bestimmten Ort darstellt, verhält sich die Maschine dazu wie ein universeller, absoluter Bezugsraum. Sämtliche Erscheinungsweisen des Dekors gehören jeweils begrenzten, relativen Räumen an, während die Aufnahmeverrichtungen und Maschinen mit ihren kinetischen Möglichkeiten unbegrenzt, tendenziell unendlich und unaufhörlich sind. Torellis Fluchten reflektieren die barocke Bühne auf eine abstrakte und zugleich absolut spekulative Weise. Indem sich Torelli auf die operativen Einrichtungen der Bühne stützt, die als solche nicht das Ziel einer sinnlichen Erfahrung sind, nimmt er die Maschine als einen Bezugsraum aller möglichen Dekorationen und Perspektiven (die hier im Plural stehen, weil sie sich vervielfachen lassen) an. Er entdeckt die Glätte, das Potentielle, das Unaufhaltsame in der Wirkung von Kräften aufeinander, kurz, das Kinematische der Maschine als ein gleichsam ozeanisches Reservoir für alle nur denkbaren relativen Räume. Aus der maschinellen Perspektive ist der relative Raum eine Teileinheit, die unendlich variabel bestückt werden kann. Aus der Perspektive des relativen Raums ist das maschinelle Reservoir pure Kinematik und Dynamik, ohne eine feststellbare Ursache der Kraft. Torellis Arbeiten entdecken im Verhältnis von Dekoration und Maschine die Bühne als Sehmaschine, und sie sind Sehmaschinen.

Die räumliche Destabilisierung, die Torellis Sehmaschinen erzielen, beruht nicht mehr in erster Linie auf der überwältigenden Verwandlung, sondern auf der ungehemmten Dynamik der schier unendlichen Alleen, die in die illusionäre Tiefe des Raumes enttschwinden. Diese unendlichen Fluchten fungieren als Sichtfluchten, in denen sich der Blick verliert (wie im Spiegel). Er lässt wiederum ein isoliertes Auge zurück, das wie ein Aufnahmeapparat arbeitet, registriert, liest und genießt. Die erreichte räumliche Destabilisierung wird nicht mehr, wie noch bei Sabbattini, durch die Illusionskraft eines neuen überraschenden, aber wiederum auch neu orientierenden Tableaus ausgeglichen. Das Tableau zeigt bei Torelli vielmehr, dass es seiner Form nach eine »Serie von Serien«²⁰ ist. Es folgt dem Spektakel in maschinisch regierte, instabile Räume hinein, welche umgekehrt die Serialität des Tableaus hervorkehren. Keinesfalls ist diesem Tableau jener barocke Imperialismus anzuhelfen, dessen es verdächtigt worden ist. Seine eher diskontinuierlichen Implikationen, die Bild auf Bild hervorbringen, oder, wie hier bei Torelli, zu geregelten, diskreten Serien führen, die jeweils ein Tableau (eine Dekoration) als Ereignis behaupten, sind letztlich die Folge des Versuchs, das, was

²⁰ Zum Tableau, das sich von seinem Ort gelöst hat und transportabel geworden ist, vgl. Foucault: »Muss man die letzten Müßiggänger darauf hinweisen, dass ein ›Tableau‹ (und wahrscheinlich in allen möglichen Bedeutungen des Wortes) formal eine ›Serie von Serien‹ ist?«, in: Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 20.

zu sehen sein soll, in geschlossene Räume einzutragen. Diese Räume sind jedoch nicht perfekt zu schließen, sie sind nicht dicht. Es gehen Arbeiter an die Maschinen in den Unter- und Hinterbühnen, es gehen Darsteller auf die Bühne und in die Kulissen, es geht Publikum in den Saal. Dem Versuch, diese Räume zu schließen, widerstreitet die pure Pluralität der Sichten, die hier zusammenarbeiten und sehen sollen.

III.

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 Perspectiv. Erster und Zweiter Theil* in Augsburg. Zahlreiche 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. Seine Pläne sind mathematisch exakte technische Zeichnungen, die keine Grundrisse wiedergeben, sondern optische Schemata, die sich in jeden beliebigen Raum eintragen lassen. Diese Möglichkeit beruht auf der erstaunlichen Besonderheit, dass Pozzo den idealen Sichtpunkt nicht mehr *im Zuschauerraum*, sondern in der rückwärtigen Gebäudewand des Saales annimmt. Damit entfällt, unabhängig von der üblichen Bühnenpraxis, die noch lange daran festhält, die Fürstenloge. Das perspektivische Schema erlangt bei Pozzo vollständige Autonomie, die jedoch auf dem seltsamen Paradox beruht, dass im idealen Sichtpunkt der Konstruktion ein Zuschauer vorgesehen ist, der diese Stelle nicht einnehmen kann. Die vollständige optische Erschließung des Raumes ist bei Pozzo mithin abhängig von der Funktion eines *unmöglichen Zuschauers*.

Des Weiteren definiert Pozzo die Szene nicht als Raum oder Volumen, sondern als Tableau, das auf der Grundlinie spielt, die mit der Bühnenkante übereinkommt. Pozzo definiert es in *Distanz*, *Höhe* und *Breite* dem Zuschauer gegenüber wie eine Tafel, *tabula* bzw. *quadro* heißt diese Eintragungsfläche bei Pozzo. Die Bühne wird also als Zone zur Bildherstellung bestimmt, die sich auf einen piktoralen Schnitt durch eine optische Architektur stützt. Für die Erfassung des gesamten Raums im Schema der bildhaften, piktoralen Perspektive, ist es wesentlich, dass Pozzo, erstmals kein reales Gebäude mehr zugrunde legt. Sein Schema ist ohne jede konkrete räumliche oder gesellschaftliche Bezugssgröße. Es geht von einem optischen *Plan*²¹ aus, mit dem insofern ein Definitionswechsel des Publikums verknüpft ist, als dieses nun selbst vollständig im Schema der piktoralen Perspektive Platz nimmt.

21 Zum Bedeutungswandel des *Plans* von einem räumlichen (Grundriss) zu einem zeitlichen Begriff (Projekt) im frühen 18. Jahrhundert, vgl. den Eintrag »Plan« in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet vom Zentralinstitut für Sprachwissenschaft unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, Berlin: Akademie-Verlag 1989.

Aus einem Publikum, das in Anwesenheit des Fürsten und seiner Entourage im Saal und in den Logen politischen und erotischen Interessen nachging, werden Zuschauer, konzentriert und reduziert auf das Schauen. Der Rahmen des Bildes hat sich über den gesamten Theaterraum gelegt und kommt mit dessen Grenzen überein. Der Bildtypus, um den es hier geht und den Pozzo im ungewöhnlichen Begriff der *tabula* fasst, entspricht am ehesten dem eines durchsichtigen Fotonegativs, das sich zweiseitig, jeweils von hinten belichten und von vorne betrachten lässt. Entsprechend hat es seinen Rahmen nicht in den Abmessungen eines manifesten Stückchens Zelloid, sondern in der oder den Lichtquellen einerseits und den Betrachtenden, Lesenden andererseits.

Vor allem in seinen Kirchenraumgestaltungen entfaltet Pozzo sein virtuoses Spiel mit den Grenzen zwischen dem Raum realer Architektur und dem Raum der Malerei, die er durch das *Weglassen des Rahmens* ignoriert bzw. in ihren Übergängen, den sogenannten Stichkappenzonen, verwischt. Damit löst sich aber auch die Grenze, die den Raum des Bildes üblicherweise vom Raum des Betrachters (in einer Architektur) scheidet, tendenziell auf. Sie wird temporär unbestimmt und durchlässig. Die Betrachter werden gleichsam zur Stelle eines reinen malerischen Empfangs, der sich nur noch auf sie und außerhalb ihrer auf keinen weiteren Rahmen mehr stützt. Auf diese Weise zielte Pozzo darauf, »die Trennung von Real- und Kunstraum aufzuheben und die Illusion eines Raumkontinuums zu schaffen.«²² Ein Raumkontinuum, das zum Beispiel im Fall der römischen Kirche Sant’Ignazio den Fußboden des Betrachters und die Säulenstellungen des Gewölbes, seine lichten Öffnungen sowie die malerische Öffnung der Kirchendecke in den Himmel und die dazwischen schwebenden Toten und Engel in *einem Raum* behauptet. In diesem *virtuellen 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.«²³

Die Überlagerung von realem und fiktiven Raum reicht über bildhafte Darstellungen hinaus. Sie erlaubt den *Vorgang*, das *Beiwohnen* und das *Ereignis* des Un-
darstellbaren. Für die Überlagerung nutzt Pozzo das von ihm zur Meisterschaft getriebene Spiel mit anamorphotisch verschobenen Koordinaten in Bezug auf den Standpunkt eines Betrachters. Dieses Spiel fiktionalisiert den dargestellten Raum und lässt ihn fast beliebig gewölbt, gestreckt, zusammengezogen oder gedehnt erscheinen. Wer auch immer sich als Betrachter hier einfindet, kann richtige, falsche, annähernde oder verwirrende Standpunkte einnehmen und wird allein durch die Vielzahl möglicher Standpunkte mobilisiert. So ist es zum Beispiel möglich, den

22 Felix Burda-Stengel, *Andrea Pozzo und die Videokunst. Neue Überlegungen zum barocken Illusionismus*, mit einem Vorwort von Hans Belting. Berlin: Gebr. Mann 2001, S. 107.

23 Burda-Stengel, *Andrea Pozzo*, S. 106.

Illusionsapparat von der Seite aus zu betrachten und dadurch gleichsam ›auszuschalten‹ und ihn durch die Einnahme des idealen Sichtpunktes wieder ›einzuschalten‹. Die Grenze des Spiels von ›on‹ und ›off‹ liegt in den Betrachtenden selbst, auch wenn es, wie im Fall der Scheinkuppel in der Jesuitenkirche in Wien nur einen idealen Sichtpunkt gibt, den sie indes *nacheinander* einnehmen können.

Wird dieses Prinzip der Negation fester Rahmungen auf den Theaterraum übertragen, so ist daran zu erinnern, dass Pozzos abstraktes, optisches Schema von der Negation eines idealen Sichtpunktes im Saal ausgeht. Damit ist vor allem gesagt, dass in Pozzos Theater niemand ideal sieht. Wer hier sieht, verfügt – wie die im Kirchenraum frei beweglichen Betrachter – nur über *eine* mehr oder weniger verzerrte, anamorphotische Teilansicht. Pro Zuschauer gibt es einen Gesichtspunkt, einen Ort bzw. einen *point de vue*, wie es in der Monadologie von Leibniz heißt. (Die Parallelen zur Raumtheorie des Zeitgenossen Leibniz sind ohnehin augenfällig). Wird der geometrale, körperliche Vergleichsmaßstab verlassen, dann werden dessen Grundbegriffe »letztlich bedeutungslos und deshalb aus mathematischer Sicht unbrauchbar.«²⁴ Pozzo und Leibniz verabschieden das Prinzip fester Vergleichsmaßstäbe und vorausgesetzter Rahmungen. Infolgedessen wird Raum als Relation von Lagen, Orten, Körpern, Beziehungspunkten oder Teilansichten, mithin topologisch begriffen. Pozzos optische Erschließung des Theaterraums zielt darauf, dass die Teilansichten sich über die Zuschauerplätze hinweg gleichsam wohltemperiert ausbreiten. Die in seinem Theater anerkannte Multiperspektivität entfaltet sich somit auf der Grundlage einer Ordnung, die keinen herausragenden Fixpunkt kennt (sie hat ihn ausgeschlossen). An seiner Stelle wird die relationale Verflechtung der je voneinander verschiedenen Gesichtspunkte als eine neue *res extensa* anerkannt. Sie ergibt sich aus der schieren Pluralität der Gesichtspunkte, die hier zusammen sehen sollen, unüberschaubar für den Einzelnen, aber nicht unzugänglich, insofern ihm ein Gesichtspunkt unter den vielen zukommt.

Mechanica, Technik

In Verbindung mit der definitiven Unüberschaubarkeit des Ganzen entfaltet sich ein barocker Perspektivismus, der alles kann, denn er hat sein Maß und seine Regeln in sich selbst und kennt kein Modell oder äußeren Bezugspunkt. Es entstehen unzählige Ordnungen, alle voneinander verschieden und alle in sich regelmäßig. Allein sieben Künste zählt der Ulmer Baumeister und Architekturtheoretiker Joseph Furtenbach (1591-1667) der *Mechanica* als Töchter zu: die Perspektive, Naviga-

²⁴ Stephan Günzel, »Raum – Topographie – Topologie«, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, hg. v. Stephan Günzel, Bielefeld: transcript 2007, S. 22.

tion, Astronomie, Geographie, Planimetrie, Geometrie und Arithmetik, des Weiteren sieben angewandte Künste als Söhne: Landschaftsgestaltung, Wasserleitung, Feuerwerk, Büchsenmacherei, Militär-, Zivilarchitektur sowie Schiffsbau. (Abb. 1) Furtenbach, wie auch Descartes, verwenden das Wort Kunst (vom Kunsthanderwerk des Dammbaus bis zu den Zahlenspielen der Arithmetik) als Synonym für Technik.²⁵ Diese Technik umfasst produktive Akte und maschinische Operationen und besteht mithin aus *Tätigkeiten und Machinationen*, die sich nach ihrer eigenen Effizienz und Exaktheit bemessen. Anstelle des abgeschlossenen Werks vor Ort rücken Produktionsvorgänge und darstellende Operationen als solche in den Fokus, werden überall zum Gegenstand des Studiums, zur forschenden Praxis in den Werkstätten und Laboratorien sowie zum Experimentierfeld in den supranaturalen, darstellenden Künsten.

Abb. 1: Joseph Furttenbach, *Mechanica und ihre Töchter und Söhne* (Frontispiz), Mechanische Reißblade. Aus: Furttenbach, *Architectura Privata*, Augsburg 1641, Math 2° 323/d4 (2)



Unzählige Ordnungen und ebenso viele relative Perspektiven: *Raumtheoretisch* wird die Wendung zur Vielzahl von Teilansichten und dezentrierten Perspektiven von Leibniz, dem Verfasser der *Monadologie*, topologisch begriffen: als ein unanschauliches, in sich selbst ungleichzeitiges räumliches Geflecht. Dieses Geflecht zeigt Raum, der sich ausdehnt, sich jedoch nicht räumlich-horizontal innerhalb

25 Zu »Wissensräumen des Theaters« bei Joseph Furtenbach vgl. Jan Lazardzig, »Architektur-Theater«, in: *Architektur in transdisziplinärer Perspektive*, hg. v. Susanne Hauser u. Julia Weber, Bielefeld: transcript 2015, S. 313–343.

bestimmter Grenzen konkretisiert, sondern unbegrenzt und gleichsam unräumlich in der Vertikale des Ereignisses spielt. Dabei nimmt die Amalgamierung gebauter Räume mit optischen Einrichtungen die Stelle eines *verschwindenden Vermittlers* ein. Analog zum Geldfluss, der das Absolute relativiert und jeden Gebrauchs-wert zum Tauschwert macht, besorgt die optische Definition von Räumen deren Austauschbarkeit. Pozzos Schema ohne jede räumliche oder gesellschaftliche Bezugsgröße lässt sich überall eintragen. Dies führt Pozzo zu der herausragenden Entdeckung, dass die optische Einrichtung von Räumen nichts verkleidet oder verdeckt (keinen realen Raum), sondern ihre erreichte technologische Durchdringung in der Wahrnehmung der je einzelnen ihren beweglichen und veränderlichen Ort hat. Sie *ereignet* sich an diesem Ort und findet in ihm ihre Grenze (mit der Täuschungen und Trugbilder spielen). Kommen ihrer viele wie in einem Theatersaal gleichzeitig zusammen, sind sie als topologisches Geflecht vielfacher Körper, ihrer Orte und ihrer *points de vue* im Plural zu fassen, die als solche den *Raum machen*. »Raum ist kurzum das«, schreibt Leibniz in seinem fünften und letzten Brief an Samuel Clarke 1716, »was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.²⁶

Raumtheoretisch sind mit Pozzo alle Grundlagen für die kommende Bühnenentwicklung ausformuliert und gegeben. Nicht nur für die unmittelbar kommende Entwicklung der Einrichtung von Zuschauerordnungen einer erleuchteten Bühnenschachtel gegenüber, welche, je nachdem, Seitenkulissen und Abschlussprospekte mit gemäßigter Perspektivkonstruktion aufweist oder Maschinen und Apparaturen zur Bespielung in der Vertikalen vorsieht. Auch die nur knapp einhundert Jahre nach der Einrichtung von sogenannten Guckkästen einsetzenden Reform- und Kritikbewegungen der Avantgarden, die sich in Abwendung von der Ordnung des Tableaus in unterschiedlicher Weise auf die Topologie der Bühne beziehen, indem sie illusionsbildende Verfahren aufsprengen und »kinetischen Explorationen« (Brandstetter) im wortwörtlichen Sinn Raum geben,²⁷ stellen sich als mögliche Entfaltungen der raumtheoretischen Annahmen im Barock dar und sind namentlich bei Pozzo schon vorgedacht.

Historisch bewegen sich die Dinge jedoch nicht auf dem Gedankenschachbrett, sondern verlaufen vielgliedrig durch die je konkret situierten kulturellen Ensembles von Macht und Politik. Noch lange nach Pozzo hält man an den Fürstenlogen

26 Zit. n. »Gottfried Wilhelm Leibniz: Briefwechsel mit Samuel Clarke«, in: Dünne, Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, S. 68-71, hier S. 69.

27 Zu Bezugspunkten von Avantgarden und Barock vgl. die Beiträge von Gabriele Brandstetter, Hannes Böhringer, Bernhard J. Dotzler u.a. in: *Spuren der Avantgarde. Theatrum Machinarum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, hg. v. Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. Jan Lazardzig, Berlin: Walter de Gruyter 2008.

im idealen Sichtpunkt im Saal fest. Gleichzeitig erlaubt jedoch die erreichte Definition der Bühne als *quadro*, als Eintragungsfläche (*tabula*), dass alles zur sichtbaren Darstellung gelangen kann, was sich auf ihr eintragen lässt. Das Experimentieren setzt sich fort, jedoch eher manieriert als entfesselt, wenn vermehrt malerische Raffinessen, lichtreflektierende Flächen und Feuer oder bemalte transparente Szenen zum Einsatz gelangen. Am Wiener Kaiserhof wirkt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Familie Galli-Bibiena, Architekten und Theateringenieure, wie sie jetzt heißen. Namentlich Giuseppe wird für den Einsatz von Winkeloperspektiven im Bühnenraum gerühmt, die beliebig gekrümmte, diagonal gekreuzte Räume und verschachtelte Architekturen zur Anschauung bringen.²⁸ Doch ist in diesen Weiterungen auch schon die Erschöpfung zu spüren, denn die Systemräume optischer Architekturen sind als Werkstatt der Bilder tot. (Nicht umsonst nahmen sie von Descartes' Demonstration anhand eines toten Ochsenauges ihren Ausgang.) Es fehlen der Blick und das Begehr: Der *point de vue* ist niemals ein Punkt gewesen, sondern Ort und Körper. Der *Leibraum* des einzelnen schließt den *Gesichtspunkt* ein und schließt damit ein, was den bloßen Architekturen des Sehens fehlt: etwas, das »den Gesichtspunkt besetzt und ohne das der Gesichtspunkt keiner wäre. Notwendigerweise ist das eine Seele, ein Subjekt«.²⁹

Damit hat die Stunde für das Theater der Schauspieler geschlagen, die sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich von den Straßen lösen und in die als Schauanlagen konzipierten Architekturen einziehen.

Aus gegebenem Anlass: Das Gothaer Hoftheater

Das mächtige Schloss Friedenstein thront wie eine barocke Zitadelle auf der eher moderaten Anhöhe über der Stadt Gotha (heute 45.000 Einwohner) und bildet in allem eine Schlossanlage der Superlative: Es ist Deutschlands größter Schlossbau aus dem 17. Jahrhundert, die prächtigste Residenz im Thüringer Raum, das älteste original erhaltene und funktionsfähige barocke Maschinentheater in Deutschland, eine der bedeutendsten nationalen Bibliotheken mit historischen Beständen des 16. bis 18. Jahrhunderts usw. Unter Ernst I., genannt der Fromme, von Sachsen-Gotha auf den Resten der geschliffenen Festung Burg Grimmenstein errichtet, wird es als Zentralbau geplant und erhält riesige Ausmaße, weil er neben den Wohn- und Repräsentationsräumen alle wesentlichen Behörden, die Münzstätte

28 Andrea Sommer-Mathis, »Barockes Kulissen- und Maschinentheater«, in: *Musiktheater im höfischen Raum des frühneuzeitlichen Europa: Hof–Oper–Architektur*, hg. v. Margret Scharrer, Heiko Laß u. Matthias Müller, Heidelberg: Heidelberg University Publishing 2020, S. 231–256. Zu Galli-Bibiena vgl. ebd., S. 253–256.

29 Gilles Deleuze, *Die Falte*, S. 41 und 43.

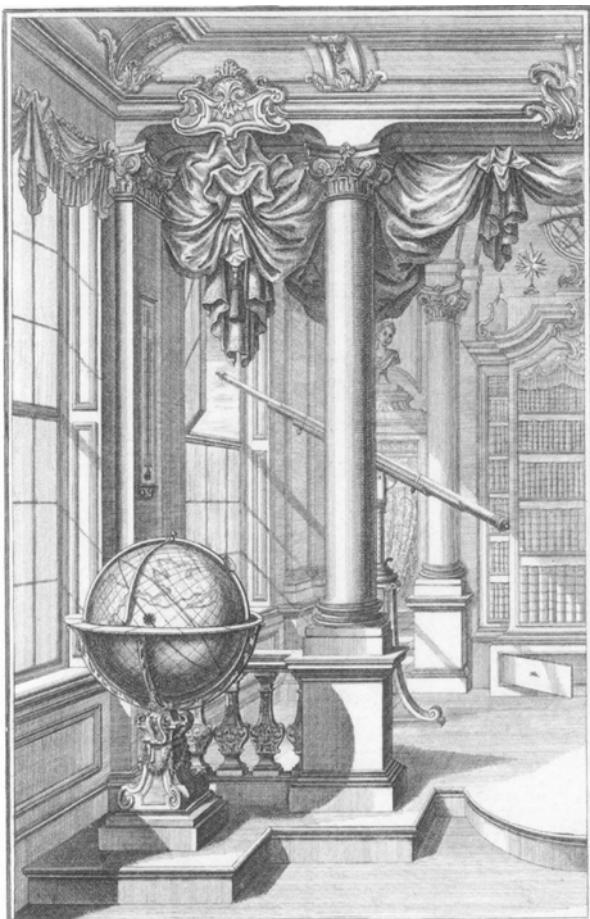
Gotha, Wirtschafts- und Versorgungseinrichtungen, Zeughaus, Marstall, Kirche, Bibliothek, Museum und Kunstkammer unter einem Dach vereinigen sollte. Die Sammlungen von Globen, seltenen Atlanten und Kunstschatzen, von antiken Vasen über ägyptische Mumien bis zu fernöstlichen goldverzierten Skulpturen, holten die Welt in einer Weise herein, die zwiespältig zwischen Bewunderung und Verfügung schwankt: die Welt zuhause. (Abb. 2) Die erheblichen finanziellen Mittel, die Schloss Friedenstein benötigte, wurden durch Steuern aufgebracht, entscheidend jedoch war der Subsidienhandel, d.h. der Soldatenhandel in großem Stil. Landeskinder wurden als Soldaten angeworben oder einberufen und zu militärischen Kontingenten zusammengestellt, die an kriegsführende Fürsten vermietet wurden. Um 1700 wies das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg mit ca. 150.000 Einwohnern und 10.000 Soldaten einen höheren Militarisierungsgrad auf als etwa Brandenburg-Preußen. Seit dem späten 17. Jahrhundert verlieh Gotha regelmäßig Infanterie- und Kavallerietruppen an die römisch-deutschen Könige und Kaiser. Der Mietpreis war Aushandlungssache. 1734 etwa gingen 5.000 Soldaten für 120.000 Gulden in den Dienst des Kaisers Karl VI., der sich in den Osmanischen Kriegen engagierte. Im Siebenjährigen Krieg 1756-1763 verlieh Gotha sogar an beide Kriegsgegner Truppen.

Herzog Friedrich I., der Sohn Ernst des Frommen, kam 1670 an die Regierung und wünschte an seinem Hof ein Theater mit einer Kulissenbühne, die er in den Westturm des Schlosses anstelle des Ballsaales einbauen ließ und 1683 mit einer Vorführung ihres Verwandlungsmechanismus eröffnete. Diese Bühne war zunächst Mode, Spielzeug und Zeitvertreib des Hofes in einem, indem sie dem Bühnenspiel der herzoglichen Familie und höheren Hofbeamten selbst diente, die wiederum ihre Sprösslinge zu pädagogischen Zwecken, wie es heißt, mit einbezogen. Über eine weitere Aufführungsgeschichte im engeren Sinn ist nichts bekannt, bis im Jahr 1774 die Seyler'sche Schauspieltruppe in Gotha aufschlägt.

Bevor er in Gotha eintrifft, war der ehemalige Kaufmann und Bankier Abel Seyler von 1767 bis 1769 Hauptaktionär und faktischer Leiter des *Hamburger Nationaltheaters*. Gotthold Ephraim Lessing als Autor, Kritiker und Dramaturg und Schauspieler wie Konrad Ekhof, Friedrich Ludwig Schröder und Friederike Sophie Seyler (geb. Hensel), deren Spiel Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie mehrfach röhmt,³⁰ wirken zusammen für einen neuen, nicht mehr am Typus orientierten, realistischen Schauspielstil. Das Hamburger Nationaltheater endet, weil Seylers restliches Vermögen aufgebraucht ist. 1769 wird die *Seylersche Schauspiel-Gesellschaft* mit etwa 60 Mitgliedern gegründet, die bis 1779 besteht. Die Seylers fallen schon in

³⁰ Lessing nennt sie »ohnstreitig eine von den besten Aktricen, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat«, in: Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, hg. von Klaus L. Berghahn, Stuttgart: Reclam 1981, Viertes Stück, S. 32.

Abb. 2: Entwurf eines Studier-Cabinets, aus Johann Jacob Schübler: Zweyte Ausgabe seines vorhandenen Werks, Vorstellend, Unterschiedliche Cabinets und Alcoves, Augsburg 1730, Bl. 1, N 2°178



die Zeit des größeren Respekts, der den reisenden Theatertruppen in einem neuen Klima des Interesses am Sprechtheater und am Drama zuteilwurde. Stationen sind das kurfürstliche Hannover (die Truppe als »königliche und kurfürstliche Hofschauspieler«), Chemnitz (wo Ekhof den Dichter Johann Wilhelm Gotter trifft, der zum Theaterautor der Seylers wird), 1771 der Weimarer Hof von Herzogin Anna Amalia. Nach dem Weimarer Schloss- und Theaterbrand 1774 folgt Gotha. Ekhof

bleibt mit einem Teil der Schauspieler in Gotha, während Seyler sich mit den anderen nach Frankfurt a.M., Mainz und Mannheim wendet. Der »Vater der deutschen Schauspielkunst«, wie Ekhof schon zu Lebzeiten genannt wurde, wird Theaterdirektor. Mit ihm gründet Herzog Ernst II. in Gotha das erste deutsche Hoftheater mit einem festen Ensemble; die Einrichtung einer Pensions- und Sterbekasse, einer ersten Altersvorsorge für Schauspieler, ist geplant. Das Gothaer Hoftheater entwickelt sich in den vier Jahren, die Ekhof hier bis zu seinem Tod 1778 tätig ist, zu einem Zentrum des deutschen Theaterlebens.

Das kleine Theater umfasst 165 Sitzplätze im Parkett und auf der schmalen, umlaufenden Galerie. Die Bühne weist eine Maschinerie zur gemäßigt Verwandlung auf, keineswegs ist sie mit den technisch hochgerüsteten, experimentellen Bühnen Torellis in weitaus größeren Saalanlagen zu vergleichen. Das Schlosstheater übernimmt aber die Kulissentechnik Torellis, mit der die auf Rahmen aufgebrachten Kulissenbilder nicht geschoben, sondern durch Schlitze im Bühnenboden auf Kulissenwagen ruhen – jeweils drei Kulissenwagen auf jeder Seite – durch die die eingehängten Bühnenbilder herein- und hinausgefahren werden können. Die Kulissenwagen können über einen Wellbaum und entsprechende Umlenkrollen in der Unterbühne gleichzeitig bewegt werden. Durch ein System von Seilzügen können die Prospekte, die das Bild in der Höhe ergänzen sowie der rückwärtig abschließende Prospekt hereingelassen oder hinausgezogen werden. Da es möglich ist, alle Kulissen synchron zu bedienen, sind schnelle Szenenwechsel bis zu drei Bildern bei offenem Vorhang möglich, für die neun bis zwölf Bühnenarbeiter benötigt werden. Im sehr niedrigen Bühnenboden, der knapp Stehhöhe aufweist, befinden sich zwei intakte Versenkungen, durch die Personen oder Requisiten von der Bühne verschwinden oder unvermittelt auf ihr auftauchen können. Für die Erzeugung entsprechender akustischer Effekte ist eine original rekonstruierte Wind- und die Donnermaschine erhalten.

Insgesamt sind die Verwandlungsmöglichkeiten dieses Theaters, das Ekhofs Namen angenommen hat, als sehr gemäßigt zu bezeichnen. Der typisch barocke Effekt kommt am ehesten zustande, wenn dieses Theater sich selbst aufführt, mit seinen blitzschnellen Verwandlungen überrascht, mit malerischen Details aufwartet und bei entsprechender Beleuchtung den Sog einer illusionären Raumtiefe wirken lässt. Je stärker sich das Spiel jedoch auf die modernen Schauspielkünste verlegt, desto mehr werden die Kulissen zu Begleitumständen. Sie treten zurück und werden sich kaum von jenen bemalten Prospekten der Sprechbühnen unterscheiden, die auch ohne Wellbaum im Keller auskommen. Das Prinzip der Verwandlung geht auf die paradoxale Identität des Schauspielers über und seine Kunst, sozusagen eigenschaftslos gleiches Geschick für die unterschiedlichsten Rollen aufzubringen. Die Signatur des Ekhof-Theaters beruht auf dem Zusammentreffen von

modernem Schauspiel und barocker Theatermaschine.³¹ Aber als *Medienbastard* ist es darüber hinaus mit dem allgemeineren Zug verknüpft, dass hier zwei Theaterformen, die bis dahin getrennte Wege gegangen sind, amalgamiert werden. Das Theater der Schauspieler wird den optisch erschlossenen Räumen implementiert, die alles, was sich in ihnen zuträgt, ins Bild zwingen. Das Schauspiel verstrickt sich in einen unaufhörlichen Kampf mit seiner bedingungslosen Sichtbarkeit und seinem Gesehenwerden, das im System dieser Räume verankert ist und gleich einem *toten Auge*³² auf seinen Gebärden lastet. Mit anderen Worten: Das ganze Theater ist nur als Medienbastard zu haben.

-
- 31 Auf dieses Zusammentreffen reagieren die beliebten, tagesaktuellen Hybridformen, die vor Ort entstanden: Der Hofkapellmeister Georg Anton Benda komponierte Melodramen, Singspiele (*Ariadne auf Naxos*) und komische Opern (*Der Jahrmarkt*). Für die Libretti sorgten die Gothaer Dichter Johann Wilhelm Gotter bzw. Johann Christian Brandes. Unklar ist, wo die Musiker für diese Aufführungen platziert wurden (es bleibt eigentlich nur das Parkett).
- 32 Wobei an dieser Stelle nicht nur an Descartes' Demonstration zu denken ist, sondern auch an die fragwürdige Provenienz des exorbitanten Reichtums der ernestinischen Herzöge. Beide Male handelt es sich um Macht, die im Bezugsrahmen des Todes ankert.

